Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia

Journal of Artistic Research, Creation and Technology

A cumplicidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e a criação artística

Artistic research, curatorial activity and creative practice

Coord.
José Quaresma

N.4
SEMESTRAL BIANNUAL
MAIO MAY 2022
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT

RIACT

Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia

Journal of Artistic Research, Creation and Technology

→ riact.belasartes.ulisboa.pt

N.4, MAIO MAY **2022**
ISSN: 2184-8459

Tema Theme
A cumplicidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e a criação artística
Artistic research, curatorial activity and creative practice

Editor-in-chief
José Quaresma

Edição Publisher
Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa
Tel. [+351] 213 252 108
www.belasartes.ulisboa.pt

Contacto Coordenação
Coordination Contact
riact.artisticresearch2030@gmail.com

Frequência Frequency
Semestral bi-annual
Publicação em acesso livre Publication in open access

Processo de Revisão
Review process
Revisão Cega por Pares
Double Blind Peer Review

Comunicação e Apoio à Coordenação
Communication and Coordination Support
Tomás Gouveia
Isabel Nunes
Maria Teresa Sabido

Tradução Translation
Diogo Freitas da Costa

Design
Tomás Gouveia
Leonor Fonseca

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

b a

belas-artes ulisboa

©2022, FBAUL
Todos os direitos reservados.
All rights reserved.

Comissão Científica International Committee

Alys Longley (NZ)
Artista; Investigadora em Dança;
Professora na Faculdade das Artes Criativas
e das Indústrias, Auckland.

Amelia Jones (US)
Professora (Robert A Day) e Vice-Presidente
do Centro de Investigação da
Roski School of Art & Design, University
of Southern California.

Ane Thon Knutsen (NO)
Artista e Designer Gráfica. Professora na Oslo
National Academy of The Arts.

Ana Telles (PT)
Investigadora em Música e Professora
da Universiade de Évora.

Annette Arlander (FI)
Artista; Investigadora em Performance
e Drama; Professora na Universidade
de Helsínquia e na Universidade de Estocolmo.

António Quadros Ferreira (PT)
Artista Plástico. Professor Emérito
da Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Bernadette Wegenstein (AT)
Ensaísta e cineasta. Professora de Media
Studies na Johns Hopkins University.
Directora do Center for Advanced
Media Study.

Carlos João Correia (PT)
Professor da Faculdade de Letras da UL;
Filósofo.

Corina Caduff (CH)
Vice-Reitora para a Investigação
na Universidade de Berna para as Ciências
Aplicadas BFH, Berna.

Cristina Azevedo Tavares (PT)
Professora da FBAUL; Historiadora de
arte; Crítica de arte; Curadora.

Danny Butt (AU)
Professor e Investigador no Victorian College
of the Arts, Faculty of Fine Arts and Music,
The University of Melbourne.

Dirk Dehouck (BE)
Artista Plástico; Filósofo; Professor
na Academia de Belas-Artes de Bruxelas,
na ARTS e na ULB.

Emilia Ferreira (PT)
Director of Museu Nacional de Arte
Contemporânea, Curator and Art Historian,
Lisboa

Estelle Barrett (AU)
Professora Honorária do Victorian College of
the Arts, Universidade de Melbourne.

Fernando António Baptista Pereira (PT)
Professor na FBAUL; Historiador de
arte; Curador; Presidente da Faculdade
de Belas-Artes de Lisboa.

Fernando Crêspo (PT)
Professor da Escola Superior de Dança
de Lisboa; Coreólogo.

Filipe Figueiredo (PT)
Investigador do CET-FLUL, no qual
coordena a Linha de Investigação
“Teatro e Imagem”. Professor Auxiliar no
IADE-Universidade Europeia.

Filipe Rocha da Silva (PT)
Artista Plástico e Professor Catedrático
na Universidade de Évora. Investigador do
CHAIA/UÉ.

Francisco Laranjo (PT)
Artista Plástico e Professor Catedrático
na Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Frederik Tygstrup (DK)
Professor da Universidade de Copenhaga,
Departamento de Artes e Estudos Culturais.
Coordenador do Centro de Investigação
Art as Forum, Copenhaga.

Comissão Científica International Committee

Gerd Elise Mørland (NO)
Art writer and curator currently employed as Director of Learning at MUNCH in Oslo.

Hanneke Grootenboer (NL)
Professora e Coordenadora do Departamento de História de Arte da Kadboud University.

Helena Ferreira (PT)
Artista Plástica, Professora e Investigadora do CIEBA.

Henk Borgdorff (NL)
Filósofo e especialista em Teoria da Música. Professor no Conservatório da Universidade das Artes em Haia e na Academia das Artes da Universidade de Leiden.

Henk Slager (NL)
Curador; Professor de Investigação Artística na HKU Universidade das Artes de Utrecht.

Jay David Bolter (US)
Coordenador do Wesley New Media e Co-Director do Augmented Environments Lab no George Institute of Technology.

Jessica Stockholder (US)
Artista plástica; Coordenadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Chicago.

João Castro Silva (PT)
Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)
Artista Plástico, Investigador em Artes, Professor da Faculdade de Belas Artes de Granada.

Kate Mondloch (US)
Professora de História de Arte Contemporânea na University of Oregon.

Kirsi Heimonen (FI)
Artista-investigadora. Investigadora convidada do Centro de Investigação em Performance da Academia de Teatro, University of the Arts Helsinki.

Laura Marks (CA)
Especialista em Media Art e Filosofia. Co-fundadora do Substantial Motion Research Network.

Madalena Xavier (PT)
Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde atualmente coordena o Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais.

Maibritt Borgen (DK)
Coordenadora do Laboratório de Investigação em Arte e Professora Auxiliar de Teoria da Arte na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

Maria José Fazenda (PT)
Professora da Escola Superior de Dança de Lisboa; Antropóloga.

Mark Harvey (NZ)
Professor and Researcher in Performance in the Depatment of Creative Arts, University of Auckland.

Martin Jay (US)
Investigador e Professor Emérito da University of California, Berkeley.

Michael Schwab (GB)
Artista e investigador em arte. Coordenador do Journal for Artistic Research (JAR).

Michel Guérin (FR)
Filósofo; Escritor; Professor Emérito da Universidade de Aix-en-Provence / Marselha.

Peggy Phelan (US)
Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University.

Comissão Científica International Committee

Peter Osborne (GB)
Professor de Filosofia Moderna Europeia e Director do Centro de Investigação CRMEP, na Kingston University.

Peter Peters (NL)
Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)
Artista Plástico; Investigador em Artes; Professor da Universidade Bordeaux Montaigne.

Rachel Armstrong (BE)
Investigadora e Professora de Arquitectura Regenerativa no Department of Architecture de UK Leuven, Bélgica.

Rebecca Schneider (US)
Professora de Teatro, Artes e Estudos de Performance, na Brown University em Providence, RI, EUA.

Richard Grusin (US)
Professor de Literatura Americana e Media Studies na University of Wiscoin-Milwaukee.

Robin Nelson (GB)
Professor Emérito da Manchester Metropolitan University; Especialista em Teatro, Performance.

Rui Penha (PT)
Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica. Professor Adjunto no Instituto Politécnico do Porto / Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Rune Gade (DK)
Professor Associado no Departamento de História de Arte da Universidade de Copenhaga.

Sabeth Buchmann (AT)
Art historian and critic, Berlin/ Vienna, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna.

Sandra Leandro (PT)
Professora e Investigadora de História de Arte Contemporânea. Escola de Artes da Universidade de Évora.

Sandra Vieira Jürgens (PT)
Crítica de Arte e Curadora. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Curadoria da FCSH da Univ. Nova, Lisboa.

Sierra Rooney (US)
Professora de História de Arte; Investigadora em Arte Pública e Práticas Comemorativas. University of Wisconsin.

Simone Osthoff (US)
Artista, escritora e Professora na School of Visual Arts, Pennsylvania State University.

Steven Henry Madoff (US)
Professor e Responsável-Fundador do Masters in Curatorial Practice Program na School of Visual Arts, Nova Iorque.

Trond Lossius (NO)
Professor e Coordenador do Doutoramento na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Editorial 7
José Quaresma

ENSAIOS ESSAYS

WOMBAT: da simbiose — artista e curadora — à criação do projeto expositivo 15
Sónia Carvalho & Mafalda Duarte Barrela

Curating the End of the World 42
Mathias Hinke & Joaquin Macedo

Degas e os impressionistas. Dinâmicas de um legado para a curadoria contemporânea 68
Rita Cêpa

Acordar o gesto: regresso à prática do Desenho em cumplicidade com a escrita e actividade curatorial 96
Ana Lanita

Produção de conhecimento na mediação entre a prática artística e a investigação curatorial 114
Teresa Pinheiro

Criar, curar e investigar: a cumplicidade dessas ações e a sua relação com o meio acadêmico 137
Suzana Azevedo

CV's 152

Comissão Científica 155
International Committee

Caracterização da RIACT 180
Description of RIACT

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão 182
Publication Ethics and Submitting Directions

Meta-artigo Meta-paper 185

Chamada de Trabalhos 190
Call for Papers

Editorial

> *"Art without Artists?" It was under this alarmist title that, two years ago, the artist and e-flux co-founder Anton Vidokle criticized curators for claiming the status of artists and critics in an inadmissible manner. His finding was not new. It had already been a topic of discussion in the late sixties, when the curator and critic Lucy R. Lippard was accused of using the exhibitions she designed after the manner of the Concept Art of her day to stylize herself as an artist who regarded other artists merely as a medium.*
>
> Sabeth Buchmann, *Curating with / in the system*

> *The 21 st-century curator may also be expected to interact with the press and the public, giving interviews and talks. Curators may be required to participate in fundraising or development activities such as sponsors' or patrons' events, and they may be involved in the academic world through partnerships with schools, colleges or universities, providing lectures, seminars, internships or work placement opportunities. As the curatorial profession is continually changing, developing and expanding, so the curator's range of skills must develop and expand to meet these new challenges and opportunities.*
>
> Adrian George, *The Curator's Handbook*

This issue of RIACT combines artistic creation, research in the arts and artistic curatorship with essays that seek to provide original and well-grounded insights into the relationship of these three spheres of activity.

Curatorship of an art exhibition is widely acknowledged to effect an institutional and public mediation that is vital to the implementation of a previously designed curatorial idea. Among other aspects, this corresponds to what Adrian George alludes to in the above-cited excerpt. However, if the exhibition we are considering consists in the public display of an artist's creative process, intended to exhibit a set of works in whose execution the curator was deeply involved, merging experimentation with reflection, then the curator's mediation is also significantly expanded to the sphere of production and research, making the curatorial process inextricable from the artistic idea.

In other words, curatorial mediation becomes so involved with the artistic process as to be considered artistic mediation (distinguishing it from institutional and public mediation), generating an atmosphere of aesthetic

empathy, shared investigation and co-production between the artist and the curator, which in its radical instances can even assume the form of a co-authorship.

In fact, as has already been suggested, if the development of a creative process is merged with the intrinsic and specific elements of artistic research (within or without academic purposes), then curatorship of an art exhibition gains an added density, intertwining the three fields concerned in this RIACT's issue: artistic creation, artistic research and curatorial production. So much that we dare to suggest the following syllogism: if curatorial activity is interconnected with artistic creation in the moments that are propitious to the gestation of the proto-images for an exhibition/investigation, and if authentic artistic creation implies an underlying artistic investigation, then the curatorial concept is also interconnected with that investigation and must be shared and equally relevant to both artist and curator.

In terms of the types of curatorship considered in RIACT nº 4, we have explored the following possibilities, notwithstanding others that may be equally relevant:

I — Artistic research underlying the curatorship of exhibition projects whose materialization is carried out by experts who do not claim the status of artists for themselves. For example, an artistic research conducted by professional curators trained specifically in the field of Curatorial Studies. Or, conversely, a research based on artistic creation with a curatorial focus carried out by sensitive philosophers, art historians or other experts, namely from the fields of the Humanities.

II — Curatorship of research and artistic creation projects developed by other artists, fully assuming the risk implied by the lesser distance between both (artists and artist/curator) and the possibility of transforming the curatorial project by a co-production implying problematic authorial issues. Sometimes, this modality of creation, research and curatorship is nourished by an existing bond of friendship and reciprocity between artist and curator (we have all come across such cases), with the risk of slipping into an atmosphere of curatorial condescension and a lassitude of the dialogues which should structure the intended project. However,

such an empathy may also generate fecund and surprising experiences of cooperation, namely when the intersubjective harmony between curator and artist does not obscure the critical gaze. For this to be possible, it is crucial to adopt a Habbermasian principle, according to which all judgements about a creative and curatorial process are “pretensions of criticisabe validity”, permanently submitted to experimentation, to demanding exercises of cross-comprehension (including the silences implied by certain stages of the creative and investigative processes), as well as multiple adjustments made up until the moment of the work’s public display.

III — Curatorship of research and artistic creation projects developed by other artists, where curators/artists are additionally involved with artistic teaching, carrying with them a “maieutic presumption” which will spread over into the project of the artist. This involves an undesired academic and institutional ascendancy on the part of the author who assumes the curatorial role, thus demanding that the artist in question and the curator / artist (especially the latter), develop a mutual ability to suspend or recreate the academic rituals and teaching techniques within an atmosphere of undaunted creative and investigative experience.

We expect that these set of essays may correspond to the main designs of RIACT nº 4 and contribute to open and "provoke" new and demanding debates on these issues.

"Art without Artists?" It was under this alarmist title that, two years ago, the artist and e-flux co-founder Anton Vidokle criticized curators for claiming the status of artists and critics in an inadmissible manner. His finding was not new. It had already been a topic of discussion in the late sixties, when the curator and critic Lucy R. Lippard was accused of using the exhibitions she designed after the manner of the Concept Art of her day to stylize herself as an artist who regarded other artists merely as a medium.

Sabeth Buchmann, *Curating with / in the system*

The 21 st-century curator may also be expected to interact with the press and the public, giving interviews and talks. Curators may be required to participate in fundraising or development activities such as sponsors' or patrons' events, and they may be involved in the academic world through partnerships with schools, colleges or universities, providing lectures, seminars, internships or work placement opportunities. As the curatorial profession is continually changing, developing and expanding, so the curator's range of skills must develop and expand to meet these new challenges and opportunities.

Adrian George, *The Curator's Handbook*

Esta edição da RIACT interliga a criação artística, a investigação artística e a curadoria de arte, consistindo num conjunto de textos que relacionam estes três campos de trabalho de forma original e fundamentada.

É consabido que a curadoria de uma exposição de arte desenvolve uma mediação institucional e pública imprescindível à concretização de uma ideia curatorial previamente delineada. Entre outros aspectos, é a essa articulação que se refere Adrian George na frase acima citada. Porém, se a exposição a que nos referimos consistir na apresentação pública da obra e dos processos criativos de um artista "no activo", determinado a exibir um conjunto de trabalhos nos quais se envolveu até à exaustão, entrelaçando experimentação plástica e reflexão sobre a mesma, então, nesse caso, a mediação do curador também foi significativamente alargada à esfera de produção e de investigação do artista plástico, com a ideia curatorial a tornar-se inseparável da ideia artística.

Ou seja, a mediação curatorial ocupou-se tanto do processo artístico que a podemos considerar de mediação artística (para diferenciar da

mediação institucional e pública), conduzindo o artista e o curador para ambiente de empatia estética, investigação partilhada e co-realização de obra, podendo, em casos radicais, transformar-se numa co-autoria.

De facto, como já foi sugerido, se à elaboração deste processo criativo juntarmos o que há de intrínseco e específico numa investigação artística (com ou sem finalidade académica), então a curadoria de uma exposição de arte torna-se ainda mais densa, interligando os três campos de trabalho em foco nesta edição da RIACT, isto é, o da criação artística, o da investigação artística, e o da produção curatorial. De tal modo assim é que ousamos propor o seguinte silogismo: se a criatividade curatorial se interliga com a criação artística nos momentos propícios à gestação das proto-imagens para uma exposição / investigação, e, se a criação artística autêntica implica uma investigação artística, logo, a ideia curatorial também se interliga com essa investigação, tendo de ser partilhada e igualmente significante para o artista e o curador.

No que concerne às tipologias de curadoria consideradas na RIACT Nº4, foram sugeridas as seguintes possibilidades, sem prejuízo de outras que possam ser igualmente pertinentes:

I — Investigação artística subjacente à curadoria de projectos expositivos cuja materialização é feita por especialistas que não reclamam para si o estatuto de artistas. Por exemplo, uma investigação artística conduzida por curadores de formação e vocação profissional específica em Estudos Curatoriais. Ou então, uma Investigação baseada na criação artística com uma orientação curatorial exercida por filósofos sensíveis, historiadores de arte sensíveis, ou outros especialistas, preferencialmente da Área das Humanidades.

II — Curadoria de projectos de investigação e criação artística desenvolvida por outros artistas, assumindo-se na plenitude o risco de menor distanciamento entre ambos e a possibilidade de transformação do respectivo projecto curatorial numa co-produção com aspectos autorais difíceis de discernir. Por vezes esta modalidade de criação, investigação e curadoria nutre-se na amizade e na reciprocidade existente entre artista-curador (todos conhecemos casos assim), podendo resvalar para um ambiente de condescendência curatorial e frouxidão dos diálogos que

estruturam aquilo que se pretende realizar. Porém, desta cumplicidade também podem brotar experiências fecundas e surpreendentes de cooperação, nomeadamente se a harmonia intersubjectiva entre curador e artista não der lugar a uma incapacidade de ver criticamente. Para tal é necessário adoptar o princípio habermasiano de que todos os juízos elaborados sobre um processo criativo e curatorial são "pretensões criticáveis à validade", duradouramente submetidos à experimentação, a exercícios exigentes de intercompreensão (incluindo os silêncios inerentes a determinadas fases da criação e da investigação), e a múltiplas adequações até ao momento da apresentação pública da obra.

III — Curadoria de projectos de investigação e criação artística desenvolvida por outros artistas, sendo que além desta característica, os curadores / artistas acumulam ainda a condição da docência do ensino artístico, arrastando consigo uma "presunção maiêutica" que se propaga no projecto do artista que irá tornar pública a sua obra e a sua investigação. Trata-se aqui de uma situação na qual se verifica um indesejado ascendente académico e institucional da parte daquele que assume a função curatorial, sendo necessário que o artista em foco e o curador / artista que o vai acompanhar (sobretudo este), desenvolvam a capacidade recíproca de suspender ou recriar os rituais académicos e as rotinas tácitas da docência, contrapondo às mesmas uma experiência e uma atmosfera de criação e investigação desassombrada.

Esperamos que este conjunto de ensaios possa corresponder aos principais desígnios da RIACT Nº4 e contribuir para a abertura e "provocação" de novos e exigentes debates sobre os temas visados.

ENSAIOS

ESSAYS

WOMBAT: da simbiose — artista e curadora — à criação do projeto expositivo

RESUMO
Este artigo reflete sobre a colaboração entre a artista Sónia Carvalho e a curadora Mafalda Duarte Barrela no âmbito da exposição WOMBAT (2021). Entende-se esta cooperação como um estudo de caso de uma simbiose artístico-curatorial, na medida em que reflete a horizontalidade no processo criativo e a partilha de metodologias de trabalho, nomeadamente a psicologia transpessoal e o curatorial *(the curatorial)*. Num primeiro momento, faz-se uma explicação da metodologia de investigação artística de Carvalho e do conceito do curatorial enquanto evento produtor de conhecimento. Posteriormente, realiza-se um mapeamento da constelação de significados no período de criação do projeto expositivo, explicitando exemplos vários de referências importantes para a conceção de WOMBAT. Por ultimo, conclui-se que a psicologia transpessoal esteve maioritariamente presente na fase de criação artística e produção, sendo que o curatorial se manifesta a partir da inauguração, por conta da performatividade dos objetos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE
Simbiose artístico-curatorial; metodologias transdisciplinares; performance; espiritualidade; arquétipos femininos.

INTRODUÇÃO

Pretende-se neste artigo partilhar o processo de simbiose de criação e curadoria da exposição documental WOMBAT, que ocorreu de 1 de maio até 12 de junho de 2021 no espaço Casa Azul▲, em Torres Vedras. O projeto resultou do convite feito pela associação cultural EMERGE à artista Sónia Carvalho, no seguimento da sua pesquisa teórico-prática em curso, cujo tema é o corpo transpessoal como recetáculo da experiência do numinoso e dos arquétipos para a represent(ação) do universo espiritual feminino, no contexto da arte contemporânea. Por sua vez, a proposta foi feita à curadora Mafalda Duarte Barrela devido ao seu interesse em trabalhar temáticas relacionadas com feminismo e género na sua prática curatorial. A fusão destas diferentes perspetivas sobre feminilidade e metodologias de investigação díspares culminou em WOMBAT.

Em primeiro lugar, realizar-se-á um mapeamento dos intervenientes no projeto, tentando contextualizar a instituição e as práticas da artista e curadora no que se poderá apelidar de arte emergente. Posteriormente, será feita uma descrição das metodologias de investigação artística como processo de criação utilizadas por Sónia Carvalho, seguida de uma breve explicação do papel da curadora na exposição, com referência ao curatorial (*the curatorial*) como método de produção de conhecimento através da relação entre objetos artísticos. Através da conjugação de ambas as metodologias de trabalho, pretende-se argumentar a harmonia de significados no resultado final do projeto expositivo, o que foi possível devido à relação simbiótica entre artista e curadora. Por fim, concluir-se-á

com um mapeamento da constelação de significados nas obras patentes em WOMBAT. Esta constelação foi produzida através da construção de um espaço seguro de diálogo, crítica e meditação, que sedimentou e fez nascer o conceito primordial de WOMBAT. As referências trocadas entre a artista e a curadora fizeram parte do fundamento do projeto expositivo, que se assume como estratégia, ilustrada por imagens de obras, esquemas e mapas, e hipertextos (e-mails trocados entre artista e curadora, ensaios, letras de músicas, excertos de obras literárias, entre outros).

DISRUPÇÃO FLUIDA — ARTISTAS EMERGENTES, AGENTES CULTURAIS E PROCESSOS ALTERNATIVOS DE CRIAÇÃO

A EMERGE, enquanto associação que visa a promover e apoiar o trabalho de artistas contemporâneos emergentes, facilitou a colaboração entre a artista e a curadora ao criar na Casa Azul▲, sua sede, um espaço de experimentação plástica, metodológica e conceptual. A instituição, criada em 2016, tem vindo a gerar um debate sobre a definição de artista emergente ao estabelecer laços com vários agentes culturais de relevância no panorama cultural nacional.

No livro *Portuguese Emerging Artists 2020*, que compila uma série de projetos de artistas contemporâneos e ensaios sobre práticas artísticas, Jorge Reis propõe que a existência do artista emergente é indissociável do ecossistema artístico em que se insere. Ainda assim, a sua prática não tem que se reger pelas normas vigentes, podendo, inclusive, causar disrupção. Esta é característica de uma etapa de transição ou de um limbo em que ocorrem novos experimentalismos, em que se expandem os limites do que é ou não aceitável e, por isso, muitas vezes, incompreensível. O autor conclui:

> (...) o artista emergente só pode[r] ser alguém que na sua prática, no seu método, na forma como se posiciona, nos apresenta uma abordagem que se identifica como sendo dissemelhante de grupos, que nos provoca uma inquietude da ordem do estranho, do novo, com uma energia e qualidade plástica sustentada por um corpo de trabalho sólido e forte. É, portanto, alguém que, independentemente da idade que tenha, contribuiu para a metamorfose e circunspeção da arte numa (re)construção transfiguradora da imagem orgânica, plástica e digital, a partir da relação intersubjetiva com as ciências e a tecnologia. É alguém que se insere numa lógica de colaboração fluida com

> outros artistas e outros intelectuais da sociedade nas mais diversas áreas, no sentido de se dissolver num entendimento amplamente livre e universal do fazer e do ser.[1]

Em suma, para além do seu caráter disruptivo a nível plástico e conceptual, o trabalho do artista emergente mescla as várias influências do mundo contemporâneo, florescendo num ambiente de cooperação com os seus pares. Este exercício de definição de emergência nas artes plásticas contextualiza a colaboração entre a EMERGE, Sónia Carvalho e Mafalda Duarte Barrela; a primeira pela sua missão institucional e as últimas pelas suas práticas artística e curatorial, respetivamente, que passaremos a descrever.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA DE SÓNIA CARVALHO — METODOLOGIAS TRANSDISCIPLINARES

Sónia Carvalho desenvolve uma prática transdisciplinar, da performance ao vídeo, da meditação à pintura, centrada na pesquisa da represent(ação) do corpo e do rito e no estudo dos símbolos e arquétipos do universo espiritual feminino, no contexto da arte e cultura contemporâneas (nomeadamente, na interação entre arte e tecnologia - para a criação da imagem e imagens em movimento). A partir das práticas rituais, tem vindo a trabalhar mais recentemente a sensação de "estranho familiar", como, por exemplo, a partir de situações como as lides domésticas e de limpeza, onde se misturam os limites entre "doméstico - público e privado", o "social e o sexual" e o "simbólico-sagrado" — agregados à pesquisa do folclórico, e que atuam como dispositivos da experiência simbólica do numinoso e da intuição selvagem feminina. Da verificação de novos modos operacionais, a artista explora o cruzamento do corpo performativo com a imagem e a tecnologia digital como metalinguagem para a criação de uma nova iconografia do feminino. Esta tem implicações numa noção mais expandida de represent(ação) do corpo e da pintura e no modo como as novas tecnologias permeiam o empoderamento feminino. Enquanto artista-investigadora, o trabalho de Sónia Carvalho enquadra-se no contexto da *performative research*, com uma metodologia guiada pela prática (*practice-led research*) e pela verificação da psicologia transpessoal, denominada por investigação intuitiva e integradora, ou seja, uma investigação que visa

como prioridade o impulso para contribuir para uma mudança individual, ética e coletiva.

A prática artística atual tem demonstrado que arte e metodologia podem estar ligadas de forma inovadora e construtiva para explorar outros modos de conhecimento e de experiência artística interdisciplinares. Esta prática tem vindo a desvincular-se do objeto artístico como produto final, para pensar o *fazer* arte com um propósito experimental, de um ponto de vista reflexivo, como forma de investigação, e com implicações diretas nos modelos de apresentação e, claro está, curatoriais.[2] Por outras palavras, a prática artística tornou-se um objeto "dinâmico" e desafia muitos artistas contemporâneos a encarar os seus projetos como formas de pesquisa *transmedia*, com impacto direto nos modos de representação e apresentação da imagem ou imagens em movimento.

> The first is self-reflexibity. The purpose of the juxtaposition of art criticism and artwork at the doctoral level would presumably be to reach a pitch of sophistication in the description and evaluation of one's own art, on the reasonable grounding assumption that improving self-reflexivity is a central purpose of graduate study.[3]

O trabalho de investigação de Sónia Carvalho, "Corpo Transpessoal", é um estudo de caso com as preocupações atuais descritas por James Elkins, próprias de uma investigação performativa (*performative research*), e que se posiciona num constante exercício autorreflexivo da prática e análise metodológica, de um projeto teórico e prático, de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura. Muito sucintamente, este projeto procura questionar o sentido da represent(ação) do *corpo transpessoal* e numinoso, no contexto da prática da performance ritual, desde uma perspetiva antropológica do corpo, do estudo dos símbolos e arquétipos do universo espiritual feminino e da verificação da psicologia transpessoal. A prática assenta na pintura como *campo expandido*[4], decorrente de contextos performativos, para a criação da imagem e das imagens em movimento.

No decorrer da pesquisa da artista, aliados aos métodos de investigação artística, foram sendo analisadas metodologias da psicologia transpessoal - denominada por investigação intuitiva e integral com o propósito de apoiar a prática artística em curso.[5] Esta metodologia contribui para aprofundar

e validar o tema de pesquisa e reflete-se no objeto artístico "laboratorial", o que afeta a criação da imagem e a sua relação com outras formas de produção visual.

Do ponto de vista da psicologia transpessoal, entende-se por "ciência" o conhecimento e a prática espiritual na sua totalidade, com o propósito de promover a compreensão coletiva da condição humana. Para além da performatividade intrínseca ao projeto de investigação em arte, o *modus operandi* de Carvalho caracteriza-se pela semelhança aos princípios do investigador transpessoal no domínio das competências dos quais se destacam três pontos[6]:

a. Trabalhar com intenção: Ter consciência e propósito e demonstrar intenção, de maneira a facilitar a realização dos objetivos de estudo.

Neste estudo de caso, Sónia Carvalho usa a investigação intuitiva para analisar a performance como dispositivo para que aconteça a experiência espiritual, pela qual o corpo arquétipo sintetiza na sua individualidade uma determinada energia universal - o todo — o *real transpessoal*[7]. Para o estudo da consciência e estados não ordinários (holotrópicos), a artista integra uma rotina de prática meditativa (Yoga, exercícios de respiração e corrida). Esta funciona como motor de transformação social que começa com o próprio, em busca de um *(Re)Encantamento* do ser humano pelo sentido do sagrado.

Do mesmo modo, o investigador integral, no decorrer da investigação, aplica muitos métodos complementares de conhecer, ser e fazer, com base no corpo — ferramenta essencial —, incluindo formas de conhecimento convencionais, intuitivas, em estados ordinários e não ordinários de consciência, formas analíticas/lineares e não analíticas/não lineares de trabalhar os dados, bem como formas alternativas de expressar as descobertas (temas, narrativas, metáforas, símbolos, expressões criativas, etc.).

b. Acalmar e desacelerar: Meditar, acalmar, preparar o foco, reduzir o "ruído", abrir espaço para a mudança, permitir observações internas mais completas e subtis. É importante preparar o corpo no seu todo para dedicar mais atenção às visões internas e externas, bem como promover a imaginação espontânea e guiada.

Esta competência vai ao encontro da pesquisa enquanto proto-performance, onde se propõe, enquanto observação participativa, método

de estudo e campo expansivo da praxis no atelier, a pesquisa viva do corpo e das experiências transpessoais para a construção de uma gramática visual própria.

Também a investigação integral recolhe dados quantitativos e qualitativos, sendo, portanto, uma abordagem de métodos mistos para o desenvolvimento do tema de investigação e da sua compreensão.

*c. O jogo (*Play*) e as artes criativas*: Fomentar a curiosidade, a criatividade, a visão interna, proporcionar novidade, e estimular o entusiasmo e o sentido de exploração.

O jogo tem-se manifestado nas várias atividades humanas como construtor da cultura e tem sido tema de interesse no domínio da antropologia, assumindo dimensões simbólicas, sociais e psicológicas. O lúdico (o *play*) possui um lugar de destaque nas artes visuais, ao reservar em si um espaço de atuação da liberdade. Para além disso, teve e tem um papel preponderante na perceção da realidade comum para a sua formalização processual, realizada desde um novo ponto de vista. Poder-se-á dizer que o *play* é intrínseco à performatividade nos vários campos de atuação, assim como é também fundamental no processo criativo do projeto em curso de Sónia Carvalho, onde o lúdico adquire um potencial estético e resulta no corpo de trabalho.

A acrescentar aos princípios acima referidos, situamos este estudo, enquanto investigação artística transpessoal, na estrutura de Braud[8], como uma abordagem quantitativa, em função dos quatro tipos de experiências:

a. A natureza da própria experiência;

b. Como a experiência pode ser conceptualizada e como as suas definições podem mudar ao longo do tempo;

c. Como é que a experiência se desenvolve, que características podem acompanhá-la e quais as condições que a podem facilitar ou impedir;

d. Quais são os resultados ou "frutos" da experiência?

Por conseguinte, citando Slager:

> After all, research implies an organized manner of approach, a systematic treatment of information, and a significant contribution to the information and knowledge economy. Furthermore, research could imply ethical responsibilities

> such as better understanding or improvement of the world. Does that help define a characteristic element of such research? One could say that each form of research seems to be focused on how to formulate methodology. (...) After all, an operational form of research seems to satisfy the most basic research criteria: it focuses on the importance of communication; it foments a critical attitude; and it leads to autonomous research.[9]

No sentido de dar resposta a estas questões vamos continuar a analisar a importância da "experiência" do estudo do corpo, enquanto *facultas praeformandi* — para a execução da "potência" da imagem e das "imagens em movimento" — e, de que modo, esta metodologia se revela como uma "chave" transdisciplinar para a obra de Sónia Carvalho.

As dinâmicas corporais exploradas despertam os sentidos para uma compreensão holística das subtilezas energéticas, "conduzem" o gesto e, tal como acontece nos *mudras* no Yoga, canalizam certos arquétipos. De acordo com John Haule, tendo por base o estudo de Jung, o arquétipo é um padrão universal da espécie, é em si um "programa vazio" que precisa de ser experienciado para preenchê-lo, e é normalmente vivido através do envolvimento do sistema nervoso autónomo e das hormonas, que resulta numa experiência emocionalmente poderosa e até mesmo numinosa.[10]

> With the publication of *Symbols of Transformation,* Jung (1967) advanced the ideas that humans were in fact spiritual beings, with layers of consciousness that include our inherited evolutionary animal and tribal natures and ancestry. He asserted that transformations of libido or creative life energy include not only biological and social drives but transpersonal, ontological, and teleological agendas as well.[11]

Como tal, podemos dizer que as dinâmicas corporais referidas, além de promoverem o autoconhecimento e desenvolvimento pessoal, produzem obrigatoriamente uma transformação e preparam o corpo no seu todo, com implicações reais para a *experiência* da performance com significado.

A investigação intuitiva (psicologia transpessoal) visa como princípios a compaixão, o serviço e a intuição, para a pesquisa e compreensão de "qualquer coisa" sobre a própria vida. Assumindo que a realidade é orgânica e está em constante mudança, os investigadores intuitivos tendem a ter

“insights” que rompem com as teorias pré-estabelecidas e a expressar trajetórias que emergem de descobertas que sugerem formas novas ou mais aprimoradas de ser no mundo. Por conseguinte, para além de ampliarem os conhecimentos sobre uma determinada disciplina, área ou assunto, muitas vezes contribuem para que ocorra uma mudança na própria vida. Nos relatórios de pesquisa desta ordem, o tema de uma determinada investigação intuitiva alinha-se com propósitos futuros, incluindo um forte impulso magnético para a mudança individual, ética e coletiva. Do mesmo modo, este método de pesquisa também se situa num dos princípios pilares de uma investigação integral, nomeadamente em como é que uma “sessão” de pesquisa pode contribuir para acrescentar conhecimento para a disciplina, desde benefícios clínicos, educacionais, entre outros, ao crescimento psicoespiritual e à oportunidade de que ocorra uma mudança transformadora no investigador, nos participantes e nos eventuais leitores do relatório.

Este processo convoca uma das investigações de Schechner sobre os estudos performativos, cujo objeto de estudo é o “comportamento” como processo de transformação — através da experiência do fazer físico e sensível, numa jornada rumo à *individuação*, no contexto da prática artística.[12]

Podemos concluir que a metodologia é fundamental para a produção artística e resulta em matéria de análise. Tal como acontece nos métodos quantitativos, é possível encontrar padrões, de maneira a apoiar a investigação, integração e teorização dos resultados. Posto isto, subjacentes aos processos criativos, são sempre realizados registos fotográficos de uma determinada ação corporal, realizada pela artista, enquanto documentos, para uma pós-produção, desde uma *verdadeira necessidade*, que se expande à performance, ao vídeo, à fotografia e à pintura, do “Corpo Transpessoal”.
Por exemplo, a Figura 1 representa uma imagem que surgiu no

Figura 1: “Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) – Shamanism Role”, Sónia Carvalho, 2019.

contexto de pesquisa intuitiva enquanto produto da investigação como *proto-performance*, constituindo-se a si mesma enquanto *proto-imagem*. Ainda que não tenha sido produzida com a intenção de ser constituída enquanto objeto artístico, "Do corpo de trabalho e da espiritualidade prática (Invisibilidades) – Shamanism Role" foi apresentada em WOMBAT num contexto expositivo que a carrega, potencialmente, com essa conotação. Contudo, tal não acontece necessariamente. Na verdade, a imagem poderá ser vista enquanto documento ou registo de investigação artística, de acordo com a intenção primordial da artista. A escolha do media/suporte vai ao encontro da intenção comunicativa que a própria imagem exige para se adaptar às circunstâncias em que deve de ser apresentada. Assim, surge a necessidade de integrar o exercício curatorial.

O LUGAR DO CURATORIAL NO CONHECIMENTO

A prática de Mafalda Duarte Barrela tem sido focada em proporcionar a artistas emergentes espaços para experimentarem plasticamente e abordarem tópicos prementes na sociedade contemporânea. Para além disso, interessa-se pela exploração do curatorial enquanto meio alternativo de produção de conhecimento através da observação e estudo de objetos artísticos.

O curatorial (*the curatorial*) é um conceito distinto do de curadoria. No prefácio do livro *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff definem a curadoria como a prática profissional e competências técnicas específicas que um indivíduo possui para organizar exposições, enquanto que o curatorial é um "evento de conhecimento". Eles afirmam: "So 'the curatorial' is a disturbance, an utterance, a narrative. And within this disturbance, works of art can no longer be a process of interpellation, a conscious or unconscious hailing by some internalized mode of knowledge.".[13] Deste modo, o curatorial deriva o seu conhecimento da performatividade do evento expositivo, das ligações realizadas entre obras, o espaço, e os agentes. Permite a criação de novos mundos a quem se envolve na exposição como visitante e a ativação da sua subjetividade através deste exercício. Para além disso, Martinon justifica a obra (ou o rascunho da obra) *C'est* de Stéphane Mallarmé como um evento curatorial na sua plenitude, atribuindo-lhe as seguintes características:

a. Mostra o trabalho de outrem;
b. Conjuga tempos diferentes – é um evento multi-temporal;
c. Cria uma constelação de significados através da relação entre vários objetos artísticos;
d. Possui uma mensagem, enuncia algo;
e. Não há glorificação de um artista sobre outro;
f. É modo artificial de expor o universo natural;
g. Conjuga o livre-arbítrio humano com o absoluto transcendental;
h. É experimental e participatório;
i. Expõe, não exibe.
j. Ocorre em vários locais que lhe atribuem significações múltiplas;
k. Não tem uma linguagem predeterminada, tendo necessidade de inventar as suas próprias palavras;
l. Não é fechado ou determinista, estando aberto a imprevistos;
m. É performativo, explicativo e tem valor (ou não);
n. Os participantes são ativos e formulam as suas ideias sobre o evento. É formativo, educativo e poderá ser politico.[14]

Martinon ressalva que o curatorial não é um conceito fechado e que é precisamente essa abertura, essa indefinição, que tornam o mesmo um conceito libertador, ainda que passível de causar algum desconforto, como tudo o que é indefinível, quer pela sua falta de historicidade, quer pela sua ontologia.[15] Interessa-nos o exercício de tentativa de definição do curatorial, ainda que aparentemente contraditório, enquanto modo pragmático de inserção de WOMBAT no mesmo, ou seja, enquanto justificação deste projeto expositivo como evento curatorial. Afirmamos WOMBAT enquanto projeto expositivo, na medida em que mostra trabalhos e estudos da artista (não curadora) num dado local (Casa Azul▲ da EMERGE em Torres Vedras). Para além disso, na sua conceção, WOMBAT traz o passado ao presente, através da referência a arquétipos de feminilidade. A própria metodologia de investigação intuitiva, como vimos, prevê a harmonização de diferentes temporalidades no momento presente através da prática meditativa. Mais, a espacialidade em WOMBAT foi pensada como uma constelação de significados, em que diversos símbolos surgem em múltiplos objetos artísticos (esta leitura será de significados será aprofundada na segunda parte deste ensaio). WOMBAT é, em si, um projeto que vive da importância

da linguagem, na medida em que o seu título é um neologismo criado pela artista e curadora e que se define do seguinte modo:

wombat: nome feminino e masculino
woman (mulher) + combat (combate)
1. Resgate da guerrilheira perdida numa espiritualidade ancestral.
2. Movimento antissistémico que recusa arquétipos de género.
3. Rebelião revisitada.

Esta definição foi materializada enquanto um híbrido de duas visões díspares sobre o que é ser feminina, gerada pela necessidade de sumarizar o projeto expositivo e a sua mescla e abundância de significados.

A própria prática de Sónia Carvalho, nomeadamente a psicologia transpessoal, conjuga a dimensão humana da intenção com a sua transcendentalidade. É importante referir também que a exposição foi pensada num contexto físico, mas com programação online, nomeadamente uma conversa entre a curadora, a artista e Eliana N'Zualo, uma contadora de histórias de Moçambique, que tem vindo a realizar trabalho artístico e social enquanto feminista. Esta conversa foi relevante no contexto da pandemia, uma vez que a mobilidade da população ainda era reduzida, tendo sido uma forma de providenciar acesso à exposição ou, pelo menos, às temáticas nela tratadas, aos que se vissem impossibilitados de a visitar. Para além disso, os conceitos tratados em WOMBAT foram expostos como forma de abrir uma discussão para a possível integração de duas perspetivas sobre feminismo e feminilidade aparentemente díspares. Deste modo, o projeto incentiva à reflexão e crítica, por parte dos visitantes e outros agentes culturais. É neste espaço que surge a oportunidade para um entendimento expandido e o crescimento do conhecimento sobre determinado tópico.

O NASCIMENTO DE ***WOMBAT*** — A ESCOLHA DA "POTÊNCIA" DA IMAGEM

WOMBAT foi gerada em plena pandemia COVID-19 e, portanto, numa constante incerteza da sua concretização, com repercussões no planeamento do formato expositivo, nomeadamente na gestão das proto-imagens e respetiva conceção.

Face aos factos, o processo de criação e conceptualização artística estabeleceu-se como um verdadeiro "jogo de anca". Na impossibilidade

da revisão das obras físicas, bem como dos habituais encontros no atelier, surgiu uma nova realidade – virtual - com base em reuniões online regulares, na troca constante de e-mails e na criação de um arquivo de trabalho (com pinturas, registos performativos, vídeos, esculturas, etc.) produzido até à data, no contexto da investigação artística. Tal culminou na decisão de realização de uma exposição primordialmente arquivística ou documental, no sentido de ser constituída como um exercício ou uma reflexão sobre o trabalho produzido por Carvalho, no âmbito do projeto de Doutoramento. Neste sentido, em diálogo, tanto a artista como a curadora surgem como proverbiais arquivistas, assumindo a responsabilidade pelo mesmo, tentando decifrar signos nas imagens, e torná-las produtoras de discursos sobre feminismo e feminilidade.

Antes de mais, importa tecer algumas considerações sobre o título da exposição. WOMBAT é a aglutinação de duas palavras da língua inglesa: "woman" e "combat". *Combat* é definido do seguinte modo, em inglês: "Take action to reduce or prevent (something bad or undesirable). Archaic: Engage in a fight with; oppose in battle.".[16] Em português, a tradução combate poder-se-á definir do seguinte modo:

> 1. Acção de troços de exército ou armadas beligerantes.
> 2. Acto de combater.
> 3. Impugnação.
> 4. Contenda.
> 5. Debate.
> 6. Luta íntima (contra as próprias paixões).[17]

Em ambas as línguas está presente, de algum modo, uma aura de belicismo e uma ideia de luta e ação contra algo ou alguém.

Atentemos agora na palavra *woman*: "An adult female human being.".[18] Esta definição equipara, de certa maneira, ser mulher e ser fêmea. Insere-se num discurso biológico, que se rege pela materialidade dos corpos. Será interessante descobrir que a origem da palavra *woman* é, em si, uma aglutinação: "Old English wīfmon, -man (see wife, man), a formation peculiar to English, the ancient word being wife.".[19] A palavra que descreve a mulher, em inglês, foi formada a partir da palavra que descreve o homem, utilizando outra que a refere como parente. A esposa (*wife*) é a mulher *do*

homem. O possessivo surge na própria definição, imediatamente indiciando disparidade nas suas subjetividades.

Em português, existe a separação de sexo e género, bem como a ideia de posse:

> mu·lher
> (latim mulier, -eris)
> nome feminino
>
> 1. Ser humano do sexo feminino ou do género feminino (ex.: o casal teve três filhos: duas mulheres e um homem; a mulher pode ovular entre a menarca e a menopausa; mulher transgénero).
> 2. Pessoa do sexo ou género feminino depois da adolescência (ex.: a filha mais nova já deve estar uma mulher). = MULHER-FEITA, SENHORA
> 3. Pessoa do sexo ou género feminino casada com outra pessoa, em relação a esta (ex.: o padre declarou-os marido e mulher). = CÔNJUGE, ESPOSA
> 4. Pessoa do sexo ou género feminino com quem se mantém uma relação sentimental e/ou sexual (ex.: eu e a minha mulher escolhemos não casar). = COMPANHEIRA, PARCEIRA
> 5. Conjunto de pessoas do sexo ou género feminino (ex.: defesa dos direitos da mulher). adjectivo de dois géneros
> 6. Que tem qualidades ou atributos considerados tipicamente femininos[20]

O que difere aqui é o sexto entendimento de mulher, que refere os "atributos considerados tipicamente femininos", com toda a problematização que também daí advém: como definir qualidades e atributos? Considerados tipicamente femininos por quem? Qual o critério para definir "tipicamente" (geográfico, demográfico, quantitativo, qualitativo, ...)? O que é uma qualidade ou atributo feminino?

Convocamos, agora, o artigo de 1985 "A Cyborg Manifesto" de Donna Haraway e as suas considerações sobre o cyborg.[21] De acordo com a autora, a identidade cyborg reside na recusa da existência de dualismos entre humanos e animais e humanos e máquinas e na aceitação da hibridez de tecnologia, humanidade e natureza. Haraway afirma que, na verdade, o cyborg se encontra dentro do sistema enquanto "prole ilegítima" do capitalismo, militarismo e Estado. Contudo, apesar da sua inclusão inevitável na hegemonia, o cyborg possui capacidade crítica e agência para a criticar,

sendo por isso rebelde. Ele nasce de uma visão dualística do mundo, cresce na sua recusa e sobrevem à margem das instituições que regulam a vida em sociedade, fundadas em princípios androcêntricos, que promovem uma desvalorização de características arquetipicamente femininas.

Em primeiro lugar, à semelhança do cyborg, também o título da exposição é um híbrido de conceitos. A aglutinação de ambas as palavras surge porque, de forma geral, se pode dizer que a ideia de combate e feminilidade não se encontram historicamente ligadas, uma vez que a primeira tem vindo a ser uma atitude primordialmente atribuída aos homens. Para além disso, a noção de rebeldia está, de igual forma, presente no título, precisamente por esta associação de nomes aparentemente díspares e por se referir a uma ação potencialmente próxima da noção de guerra, um produto da sociedade patriarco-capitalista; deste modo, é quase irónico que estes conceitos se associem de forma tão acoplada. Assim, *wombat*, enquanto palavra aglutinada, possui a mesma hibridez do cyborg de Haraway, na medida em que surge da negação de preconceitos dicotómicos de feminilidade e masculinidade. WOMBAT, enquanto exposição, retrata os vários contrastes patentes na obra de Sónia Carvalho, numa perspetiva de revisitação arquivística do trabalho da artista e de mostra da investigação que a mesma tem vindo a desenvolver no decorrer da sua prática profissional.

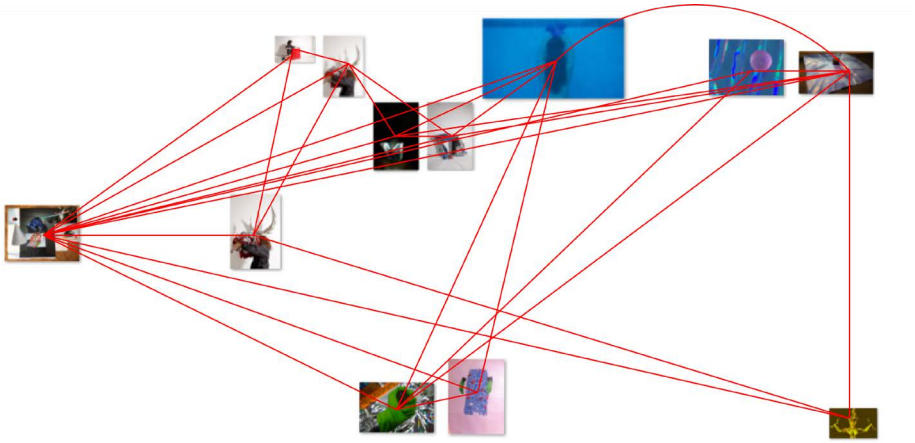


Figura 2: Constelação de significados de WOMBAT.

A constelação de significados foi algo que surgiu de forma orgânica em WOMBAT, por associações de cores e formas, estórias e símbolos (Figura 2). Inicialmente, Sónia Carvalho partilhou com a curadora imagens do seu arquivo e investigação performativa. Se a ideia primordial era fornecer à última uma visão global do trabalho anterior da artista,

esta rapidamente se dissipou quando foi tomada a decisão de WOMBAT ser constituída como uma exposição documental de Carvalho. Uma das primeiras trocas de referências relevantes que ocorreram aquando do diálogo sobre a definição de WOMBAT surgiu por via da música. Num dos vídeos enviados pela artista à curadora como parte da investigação, um gravador dos anos 90 (Figura 3) tocava a música "Lucretia, My Reflection" da banda Sisters of Mercy. A letra da música canta:

Figura 3: QR code de excerto da música "Lucretia, My Reflection" da banda Sisters of Mercy, em atelier, Sónia Carvalho 2021

> ... I hear the roar of a big machine
> Two worlds and in between
> Love lost, fire at will
> Dum-dum bullets and shoot to kill
> I hear dive bombers and
> Empire down
> Empire down
>
> ... I hear the sons of the city and dispossessed
> Get down, get undressed
> Get pretty but you and me
> We got the kingdom, we got the key
> We got the empire, now as then
> We don't doubt, we don't take direction
> Lucretia, my reflection, dance the ghost with me[22]

Na história mitológica romana, Lucrécia era filha de um magistrado romano. Sexto Tarquínio, um oficial, violou-a, o que levou a mulher ao suicídio e à rebelião que findou a monarquia de Roma, para dar início à república. A sua representação na cultura ocidental tem sido múltipla e variada em termos de média. Numa exposição como WOMBAT que agrega o combate e a feminilidade, a história de Lucrécia, contada através da voz do vocalista de Sisters of Mercy foi um importante gatilho para o diálogo sobre o papel da feminilidade na guerra. Para auxiliar este raciocínio, Duarte Barrela partilhou

com Carvalho a sua referência de Lucrécia – a peça homónima do escritor João de Almeida Garrett. Dois excertos foram incluídos no texto curatorial:

(...)
E não morres agora?... Não: vivamos:
Não morre sem vingar-se uma Romana.
Vingada inda não ‘stou; vive inda o monstro,
Blasona ainda seu nefando crime;
Inda segura o pai tirano ceptro;
Inda geme em grilhões a pátria opressa;
Corramos ao prazer da alta vingança;
Conheça Roma enfim seu férreo jugo,
Recobre seus direitos... Sim; voemos;
Alborote-se o povo, armem-se as destras
A favor da querida liberdade;
Salve-se a pátria da opressão, dos ferros;
E morra-se depois! (...)

(...)
E inda vives, perverso! E os Céus injustos
Tua negra existência inda toleram?
Supremo Jove! Acaso amparas crimes!
Reténs ainda na ociosa destra
O raio vingador tardio, e frouxo!
Não, malvado: não penses que te salva
A indolência dos numes; treme ainda;
Teme inda mais Lucrécia, que os seus raios:
Mais terrível será minha vingança,
É maior meu furor, que a ira de Jove:
Seus efeitos verás: bárbaro, treme.
(...)[23]

A obra de Garrett, no contexto do diálogo entre as intervenientes, serviu de reflexão para a consideração dos arquétipos femininos como uma estratégia subversiva que visa confrontar as hegemonias vigentes. Enquanto confronto, a feminilidade pode ser vista como uma guerrilha, como foi no

Figura 4 e 5: “Ready for Battle”, 2018.
WOMBAT, Sónia Carvalho.
Fotografia: Marisa Bernardes

caso de Lucrécia, cuja “vingança” proclamada por Garrett levou ao fim do império, anunciado pelos Sisters of Mercy. Esta posição do feminino enquanto força pode ser encontrada em vários trabalhos e estudos de WOMBAT. Por exemplo, “READY FOR BATTLE” (Figuras 4 e 5) resultou de uma colaboração entre Sónia Carvalho e Inês Osório e inclui uma série de registos fotográficos. A obra *site-specific* parte do discurso da pintura, embora se materialize no campo expandido tridimensional, e resulta numa reflexão sobre o lugar da mulher *as a fighter*. *Plug, Scrub, Wrestle, Campo de Batalha, L(ab)uta, Combat, Militant*, foram conceitos definidores, que se desenvolveram num jogo formal entre as luvas de uso doméstico e as luvas de pugilismo, onde a partir distantes universos se encenam gestos para a construção de uma narrativa performativa, desde o estereótipo do feminino como um lugar de força num campo de batalha multidimensional, “estranhamente familiar” e “doméstico”. Em WOMBAT, “READY FOR BATTLE” foi impresso em PVC alveolar e, sobre esta placa, foi feita uma mossa com um peso de halterofilismo, no sentido de obter uma impressão agressiva. Decorrente deste gesto performativo está espelhada a violência física, psicológica e emocional da condição da mulher, além da anulação constante da mesma, ao longo da história da humanidade. Na verdade, as luvas domésticas são um motivo frequente em WOMBAT, encontrando-se igualmente presentes em “Anima e Animus: esgravatar o futuro” (Figura 6) e “WOMBAT” (Figura 7). Para além disso, na obra “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR” (Figura 8) da série “Ready for Battle”, a posição das mãos é fechada, mas não menos forte. À curadora lembrou a história da sufragista Lucy Burns que, em 1917,

Figura 6: Vista parede este. “Anima e Animus”, 2018; WOMBAT, 2021. WOMBAT, de Sónia Carvalho. Fotografia: Marisa Bernardes.

Figura 7: “CosmoS”, Sónia Carvalho, 2019.

Figura 8: “AWAKENING THE SLEEPING WARRIOR”, 2018. WOMBAT de Sónia Carvalho. Fotografia: Marisa Bernardes

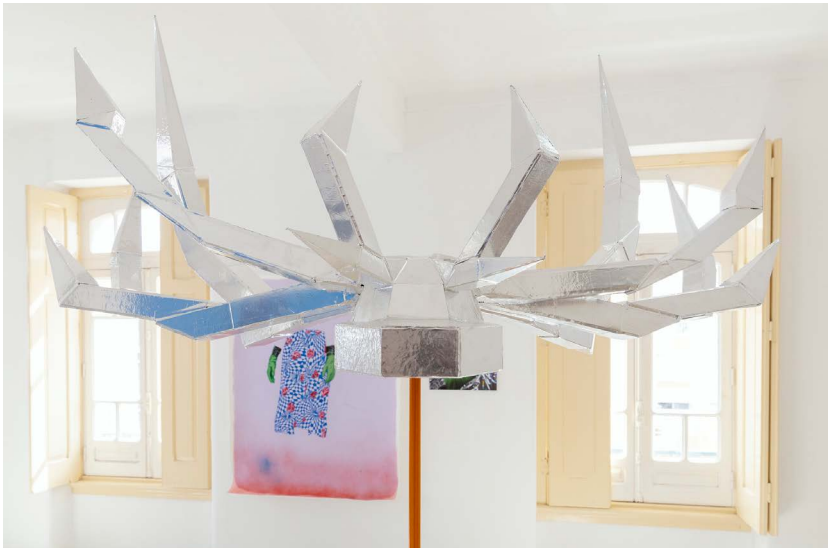
desses aquando da sua prisão por um protesto pacífico pelo direito ao sufrágio das mulheres, foi presa nesta posição na sua cela, o que a forçou a estar de pé durante horas. O episódio foi reproduzido no filme "Votes for Women", em que as colegas ativistas mimetizaram a sua posição em solidariedade.

O recurso ao simbolismo é também evidente nas diversas representações do sagrado feminino e seu oposto, através da criação de formas triangulares e da sua unicidade (ou repúdio da oposição) em objetos quadrangulares. Em particular, o triângulo invertido que simboliza o sagrado feminino ou o útero é frequente nas imagens da exposição (Figuras 9, 10 e 11). Mesmo a posição de força de Carvalho em "READY FOR BATTLE" e que mimetiza a da Deusa da Serpentes (Figura 12), que poderá ser considerada masculina, assemelha-se à posição do triângulo invertido. Para além disso, a aproximação do processo criativo — *modus operandi* transdisciplinar — ao ritual permite o trabalho no espaço das mitologias individuais e coletivas, ou seja, escavar mitos e arquétipos, sobretudo da "mulher selvagem", para gerar todo um material simbólico sobre um corpo prenho de potencia cósmica, e ir além da sua própria materialidade. A título de exemplo, "Deméter" (Figura 13), surge no seguimento da pesquisa teórica e prática da "Grande Deusa" (também denominada por "Sagrado Feminino", entre outros).

Figuras 9, 10 e 11: Vista parede oeste. "Do corpo de trabalho e da espiritualidade da prática, 2019, WOMBAT de Sónia Carvalho. Fotografia: Marisa Bernardes

Figura 12: Vista parede este. “Deusa das Serpentes”, (assemblage), 2021, WOMBAT de Sónia Carvalho. Fotografia: Marisa Bernardes

Figura 13: “Deméter”, Sónia Carvalho, 2018.



Figuras 14 e 15: “Nahui Ollin”, 2021. WOMBAT, de Sónia Carvalho. Fotografia: Marisa Bernardes.

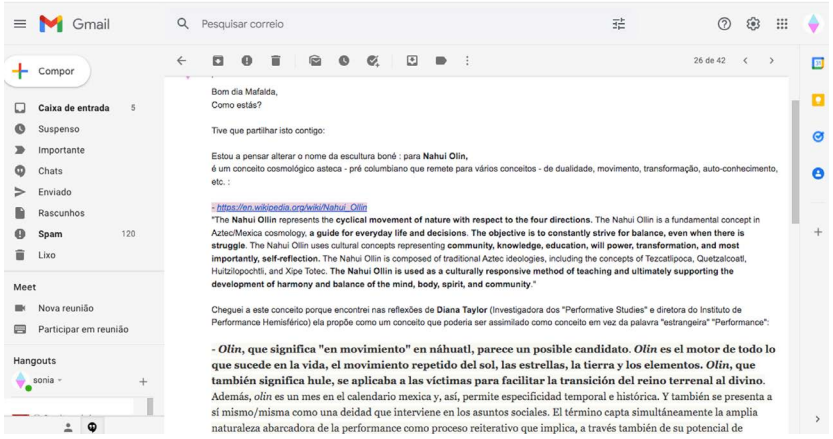


Figura 16: Troca de e-mail entre a artista e curadora, sobre o conceito “Nahui Ollin”, 2020.

Deméter, Deusa da agricultura, criadora e mãe. Representa o instinto maternal na sua totalidade, nos níveis físico, psíquico e espiritual. Associada às colheitas, também representa a abundância e a nutrição do feminino (deusa da gestação e das leis sagradas). Temos observado, ao longo da história, a contínua aniquilação e retrocesso da natureza instintiva feminina, tal como tem acontecido à vida selvagem e às florestas virgens, em prol de uma visão cartesiana do “sentido do ser”. “Deméter” surge aqui como resgate “psíquico-arqueológico” do que resta do submundo feminino e dos ciclos naturais — *vida/morte/vida* — até então celerados a ritmos contranatura e para agradar aos outros.

Uma outra história a contar é da peça “Nahui Ollin” (Figuras 14, 15 e 16). “Nahui Ollin” é mais que uma escultura, é um chapéu cerimonial, que evoca um ritual arquetípico “qualquer” (*hidden*). Foi descrito como o quinto Sol (Tōnatiuh) dos quatro movimentos e representa na cosmologia Azteca/Mexicana o movimento cíclico da natureza

– vida/morte/vida. Reza a lenda que, findo o quarto sol, Nahui Ollin emergiria da terra dos mortos e dos restos de uma matéria remanescente, para iniciar um processo de renascimento da humanidade, após o seu fim catastrófico anterior. Traduz o sentido de comunidade, o conhecimento, a educação, força de vontade, transformação e autorreflexão. Também representa uma deidade que intervém nos assuntos sociais com o propósito de encontrar o equilíbrio, mesmo que para isso seja necessário l(ab)uta. Desta obra, a artista e investigadora Inês Ferreira-Norman relata:

> (...) Mais recentemente, fui ver 'Wombat' (...) A exposição gritava feminismo performativo, e fiquei entusiasmada por ver temas como a deusa e o sagrado em representações tão contemporâneas, atuais. A peça central da exposição – um chapéu cerimonial feito de materiais – como Shaffer – que podemos encontrar em qualquer estúdio de artista hoje em dia, 'Nahui Ollin', 2021, estava carregado com o voodoo da própria Carvalho. Nahui Ollin pode traduzir-se em quatro movimentos, na cultura Azteca. (...) O feminismo em 'Wombat' era mais parecido com o ativismo de Dominique Mazeaud, que fez a 'Grande limpeza do Rio Grande', 17 de Setembro de 1987 a 17 de Abril de 1994 (tradução livre de 'The great cleansing of Rio Grande'), um ato que viu mudanças profundas na paisagem e na comunidade envolvida. 'Wombat' não teve a dimensão da comunidade, mas a forma como ambas criaram uma linguagem emancipatória de comportamento – e curiosamente ambas utilizando a limpeza – é comparável: Mazeaud criou a palavra 'heartist' [que amalgama 'heart' (coração) e 'artist' (artista)], e é tão ativista como a criação de 'wombat' [que amalgama 'woman' (mulher) e 'combat' (combate)]. Mazeaud usa o conceito de afinidade, e Carvalho usa o conceito de combate. São, no entanto, estratégias performativas que quebram normas sociais: afinidade num mundo capitalista, e o combate num mundo machista.[24]

Uma outra leitura é a do chapéu cerimonial enquanto chifres do veado, um animal admirado pela sua virilidade, ou, alternativamente, enquanto patas de uma aranha, que se opõe a este pela sua maternalidade (evidência explorada artisticamente por Louise Bourgeois na sua obra escultórica "Maman", 1999.)

O livro de artista "Invisibilidades e Forças" (Figura 17), exposto junto à parede que continha a definição de "wombat", acaba por condensar todos os elementos em si. A própria obra é um instrumento autorreflexivo sobre o corpo de trabalho da artista, indo ao encontro das considerações de James

Elkins previamente mencionadas sobre a investigação artística. Cores, formas e temas convivem num objeto pop-up bidimensional, num caos de referências que, ao mesmo tempo, sumariza a obra de Carvalho. Deste modo, poderemos pensar em "Invisibilidades e Forças" como uma reflexão dentro de um projeto expositivo que é, em si, uma reflexão sobre o mesmo tópico. Esta crítica que surge em dois níveis é, assim, um indício da própria metodologia de investigação artística de Carvalho, em que a valorização da intuição e do pensamento na constituição do corpo de trabalho se encontram presentes.

Figura 17: "Invisibilidades & Forças", livro de artista, Sónia Carvalho, 2021.

CONCLUSÃO — DA SIMBIOSE ARTÍSTICO-CURATORIAL

Ao longo deste ensaio, tentámos demonstrar e argumentar a conciliação de dois papéis distintos na criação de exposições — o da artista e da curadora — e de duas metodologias de trabalho diferentes — a psicologia transpessoal e o curatorial. O método de criação artística de Sónia Carvalho que se baseia na investigação intuitiva é propício ao surgimento de significados e de re-significações, de referências díspares e imagens diversas enquanto gatilhos para o desenvolvimento de trabalho.

Por outro lado, o curatorial permite a criação de constelações de significados enquanto produtoras de conhecimento e o espaço onde estas ocorrem enquanto locais que potenciam o raciocínio crítico e a construção de diálogo sobre um determinado tema. Ao aliar ambos, Mafalda Duarte Barrela e Sónia Carvalho potenciaram a significação de WOMBAT.

Considerando a temporalidade, poder-se-á afirmar que a psicologia transpessoal foi bastante presente na fase anterior ao evento expositivo. A troca de referências sobre os arquétipos femininos, Nahui Ollin e a cultura azteca, o sagrado feminino e a "mulher selvagem", o pragmatismo do ciborgue de Haraway, Lucrécia de Sisters of Mercy ou de Almeida Garrett, Lucy Burns e "Votes for Women" compõem uma interligação de significados sobre a força da feminilidade que se complementa para gerar uma significação mais elaborada que a anterior. A versatilidade de média (música, peças de teatro, história, artigos científicos, filmes, imagens, ...) e de culturas (ocidental e não-ocidental, clássica e pop) enriquece e nutre o resultado deste diálogo que foi mantido ao longo de vários meses de trabalho. As trocas de e-mails constantes, as conversas via Zoom e as pausas entre as mesmas que propiciavam tempo para reflexão foram essenciais para o nascimento da WOMBAT. Por outro lado, no momento da inauguração, poderemos passar a falar do curatorial como modelo vigente, na medida em que, ainda estas ligações possam ser mediadas, é expectável que as imagens e os objetos patentes na exposição "falem por si" e permitam a elaboração de interpretações outras, como, por exemplo, a de Inês Ferreira-Norman, previamente apresentada, que comparou o feminismo de WOMBAT ao de Mazeaud. A performatividade inerente às imagens que se inserem num espaço que necessariamente lhes proporciona uma relacionalidade é frutífera e desejável, potenciadora de crítica e, claro está, conhecimento. Deste modo, poder-se-á afirmar que a simbiose e a horizontalidade que foi estabelecida desde o início do projeto entre a artista Sónia Carvalho e a curadora Mafalda Duarte Barrela, sempre com os papéis de ambas bem-definidos, foram essenciais para o sucesso de WOMBAT.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial ao Jorge Reis, à Daniela Ambrósio e à Marisa Bernardes, pelo apoio durante e após a conceção de WOMBAT, bem como, ao professor Doutor João Peneda pelo contributo constante e orientação ao projeto "Corpo Transpessoal".

NOTAS DE RODAPÉ

1. Jorge Reis, "Emergente - uma definição", *Portuguese Emerging Artists 2020* (Torres Vedras: EMERGE, 2020), p. 29.
2. Henk Slager apud Elkins, James, *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art* (Estados Unidos da América: New Academic Publishing, 2009) , p.50.
3. James Elkins, James Elkins, *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art* (Estados Unidos da América: New Academic Publishing, 2009) , p.152.
4. Rosalind Krauss, "A escultura como campo expandido", *Gávea*, N.º1 (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984), pp. 87-93.
5. Rosemarie Anderson e William Braud, apud Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013), pp.163-176.
6. Rosemarie Anderson e William Braud, apud Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013), pp.171.
7. Jung defende que dos três níveis da psique (três sistemas da personalidade: ego, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo), o inconsciente coletivo é o mais profundo deste sistema, onde reside o real transpessoal.
8. Rosemarie Anderson e William Braud, apud Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013), pp.164-165.
9. Henk Slager apud Elkins, James, *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art* (Estados Unidos da América: New Academic Publishing, 2009) , pp. 51-52.
10. John Haule apud Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013), p. 109.
11. Alan G. Vaughan, apud Harris L. Friedman and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013), p. 111.
12. Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction* (Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group, 2006), p. 34.
13. Jean- Paul Martinon e Irit Rogoff, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (Londres: Bloomsbury, 2013), p. IX.
14. Jean- Paul Martinon, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (Londres: Bloomsbury, 2013), pp. 2-3.
15. Jean- Paul Martinon, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (Londres: Bloomsbury, 2013), p. 3.
16. "Combat: Meaning & Definition for UK English," Lexico Dictionaries | English (Lexico Dictionaries), acesso a 17 de abril de 2022, https://www.lexico.com/definition/combat.
17. "Combate," Dicionário Priberam, acesso a 17 de abril de 2022, https://dicionario.priberam.org/combate.
18. "Woman: Meaning & Definition for UK English," Lexico Dictionaries | English (Lexico Dictionaries), acesso a 17 de abril de 2022, https://www.lexico.com/definition/woman.
19. "Woman: Meaning & Definition for UK English," Lexico Dictionaries | English (Lexico Dictionaries), acesso a 17 de abril de 2022, https://www.lexico.com/definition/woman.
20. "Mulher," Dicionário Priberam, acesso a 17 de abril de 2022, https://dicionario.priberam.org/mulher.
21. Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 149-181.
22. Sisters of Mercy, "Lucretia, My Reflection", Spotify.
23. João de Almeida Garrett, "Lucrécia: tragédia" in *Obras Póstumas* (Lisboa: 1914), pp. 82-83, 85.
24. Inês Ferreira-Norman, "Viver Numa Realidade Pós-Humana: Ciência, Arte e 'Outramentos,'" ARTECAPITAL, 29 de julho de 2021, https://artecapital.net/estado-da-arte-121-ines-ferreira-norman-viver-numa-realidade-pos-humana-ciencia-arte-e-outramentos-.

REFERÊNCIAS

Almeida Garrett, João de, "Lucrécia: tragédia" in *Obras Póstumas* (Lisboa: 1914), pp. 82-83, 85.

"Combat: Meaning & Definition for UK English," Lexico Dictionaries | English (Lexico Dictionaries), acesso a 17 de abril de 2022, https://www.lexico.com/definition/combat.

"Combate," Dicionário Priberam, acesso a 17 de abril de 2022, https://dicionario.priberam.org/combate.

Elkins, James, *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree Studio Art* (Estados Unidos da América: New Academic Publishing, 2009).

Ferreira-Norman, Inês "Viver Numa Realidade Pós-Humana: Ciência, Arte e 'Outramentos,'" ARTECAPITAL, 29 de julho de 2021, https://artecapital.net/estado-da-arte-121-ines-ferreira-norman-viver-numa-realidade-pos-humana-ciencia-arte-e-outramentos-.

Friedman, Harris L. and Glenn Hartelius, *The Wiley-Blackwell Handbook of Transpersonal Psychology* (Wiley-Blackwell and Sussex, West, Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013).

Gablik, Suzi, "The Reenchantment of Art." (Nova Iorque: Thames and Hudson. 1991).

Haraway, Donna J., "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 149-181.

Krauss, Rosalind, "A escultura como campo expandido", Gávea, N.º1 (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984).

Martinon, Jean - Paul ed., *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (Londres: Bloomsbury, 2013).

"Mulher," Dicionário Priberam, acesso a 17 de abril de 2022, https://dicionario.priberam.org/mulher.

Reis, Jorge, "Emergente – uma definição", *Portuguese Emerging Artists 2020* (Torres Vedras: EMERGE, 2020).

Schechner, Richard, *Performance Studies, An Introduction* (Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group, 2006).

Sisters of Mercy, "Lucretia, My Reflection", Spotify.

"Woman: Meaning & Definition for UK English," Lexico Dictionaries | English (Lexico Dictionaries), acesso a 17 de abril de 2022, https://www.lexico.com/definition/woman.

Curating the End of the World

ABSTRACT
This paper is both an article on artistic research as it is a virtual exhibition. The cultural impact of the myth and discourses about the End of the World can be found throughout different manifestations that elicit aesthetic experiences, forming the larger "Hyperobject End of the World". Approaching three examples found on the web, we engage in a reflection on the EoW and the aesthetic experience as a complex one emerging from the entanglement of the self and the object. We localize the exhibition in a virtual space (Unplace), during a virtual time (Untime) and constructed by virtual things (Unthings), and define its ontology not as a static being, but as a becoming, resulting from the viewer's/reader's enacting and materialization of the exhibition. We finalize with a contextualization of our speculative artistic-research practice and its tentacular methodologies, in relation to a broader research landscape, as an unfolding epistemological field of diffractive knowledges.

KEYWORDS
hyperobject; end; world; unobjects; speculative.

PRE-SCRIPT

> Existence is not an individual affair. Individuals do not pre-exist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating. (Barad 2007, ix)

The following contribution is a curatorial proposition, in which we examine the notion of "Ends of Worlds" (EoW) and its presence in different guises of digital-only artistic disciplines. We are interested in "discourses on the end of the world" as attempts to develop adequate mythologies for the present (Danowski and Viveiros de Castro 2017, 6). The nature of the impact that the End of the World (EoW) as a Hyperobject has on society can be seen as equivalent to the impact of myths on their peoples.

The eerie nature of this exhibition by virtue of its concurrent different temporalities, its unfathomable places and initial objects, sets up the larger consonance to the Hyperobject EoW. We propose that the dénouement of all paths we unearthed by artificially relating the initial study cases to one another could be read as having the EoW as a backdrop. Taking the form of both paper and speculation, it is an attempt to position our artistic-research in the interstice between fact and fiction, the space in which knowledge emerges from speculation and vice versa. To construct a space in which seemingly disparate practices and events talk to each other about their common plight, we, the authors-artists, put ourselves in the position of curators of a virtual-fictional-on-demand online exhibition. The first example returns us to a past EoW through the re-emergence of sunken ships and its

video recordings; the second, an audiovisual mash-up, confronts us with a cannibalistic practice happening right before our eyes; the third and last example shows us what a new beginning after the EoW could look like.

Our purpose is to unlock knowledge from artificially created mixtures of materials. We get involved in and entangled with the construction of such assemblages embroiling ourselves in the "weaving of a semiotic network". We implicate ourselves within the study cases' intra-actions displaying the nature of a common "ongoing-becoming". Diffracting patterns become "visible". These sympathetic resonances are curated in this article/exhibition by investigating them further in relation to the EoW. Curating allows us to open up new spaces and to render them aesthetically (i.e., render ourselves sensitive to them) for an interested audience by means of encoding and decoding (Deleuze and Guattari 1987, 503–505) them. Thinking about the messy implication in which we put ourselves unfolds a further question of response-ability, as Baldauf and Hoffner exhort us to do: "Welche Methoden müssen erst entwickelt werden, um die politischen, sozialen und ökonomischen Implikationen der heutigen Wissensproduktion offenzulegen?" (Baldauf and Hoffner 2015, 84).

STATUS READJUSTMENT

The mechanics of this status readjustment simply involve considering all presented cases respectively as artistic expressions. Status readjustment is the methodological tool to filter the examples found below, in pursuit of a re-distribution of the sensible (Rancière 2004). It allows us to set aside the cultural weight of the logos (word) and phone (sound) behind (Déotte 2012), allowing the bare objects to resurface not in contrast to each other but rather in congruence: "toda voz es potencialmente articulable y, por lo mismo, el daño que surge del hecho de la diferencia entre voz y palabra puede ser transformado en litigio" (Ibid., p. 96). The difference between logos and phone as a hierarchy, in which the former doesn't recognize the latter as a valid speaker, has historically been established by political forces (Ibid., p. 93). What has been considered to be Art and No-art, has operated on the same principle of power distribution. By deploying a language sensitive to its

own implications[1] we will be able to get rid of culturally imposed hierarchies on our objects of study, in order to render their characteristics audible, visible, and graspable, their characteristics focusing mainly on that which makes them similar and disregarding that what sets them apart, since language and its use are culturally mediated working to establish boundaries.

AESTHETIC EXPERIENCE

If we were invited to witness a mortuary endocannibalistic ritual, we would probably meet an inner conflict fed by moral disgust and curious disbelief. Not a commonly accepted perversion like some other fetishes, but with an undeniable portion of spice. We notice that as a result of these two conflicting forces (morality and curiosity) our observation transforms itself into a complex experience. We can step back and look at such transformed appreciations more generally and find beyond their complexity a substantial emotional response and a fascination for the perceived. Strikingly, these constituents can also be met at another form of appreciation; that of art. The nature of this emotional response, shown by Vessel, Starr and Rubin cannot be attributed to the features of the observed, but rather to an experience of the self. Further, they write:

> The DMN activity therefore suggests that certain artworks, albeit unfamiliar, may be so well-matched to an individual's unique makeup that they obtain access to the neural substrates concerned with the self—access which other external stimuli normally do not get. This mediates a sense of being "moved," or "touched from within." (Vessel, Starr and Rubin 2013, 1)

Viewing this self-experience in relation to its external stimulus triggers an inquisitive curiosity concerning the nature of the perceived. A more complex experience is one that has two components: one directed to the self and one directed to the object of appreciation. Being moved amounts to have a

1 "[...] because in many methodological, organisational, and professional aspects the art-world's disciplines (org. anthropology) retain the shape they received when they emerged from if partly in opposition to early twentieth-century colonial circumstances." (Pels 1997, 165)

strong experience of the self and being fascinated amounts to sensing the ontological gap between the self and the object. This double-experience is what we rename aesthetic experience, aesthetic in the sense of rendering oneself sensible both inwardly- and outwardly yet recombining these two directed attentions into one single more complex one. The ingredients for all aesthetic experiences have always been culturally mediated. What is beyond culture, is the neurological short-circuiting of the perceived art and the brain region (DMN) associated with the sense of self.

We selected the cases not based on their ingredients, that is, their pre-condition as artworks, but rather based on the aesthetic experience they provoke. What is under examination are the features that give place to the relationship between the experience of the self and the gap with the object, a relationship which, in our examples, is defined by the uncomfortable fetish of the End of the World.

EOW AS HYPEROBJECT

Hyperobjects were defined by Timothy Morton as things whose scale exceeds our sensitivity, which have no reliable form and in which the distinction between nature and culture is dissolved. “[T]he concept world is no longer operational, and Hyperobjects are what brought about its demise” (Morton 2013, 6). For Morton, this is what the EoW means: the end of the world-as-scenery. One can no longer think or speak about the world as something other and separate from us. What we perceive are single, local manifestations of Hyperobjects, the sensory dimension of which corresponds to our own human proportions. Following Morton, even feats of art can be localized manifestations that point to Hyperobjects (Ibid., 30, 53).

In his “Nach dem Ende der Welt” Michaël Fœssel defines the World-End as “Weltverlust” (World-loss), which is characterized by the loss of relationship between Subject and World; it’s the dissolution of the “Sinndispositiv” (Signification-dispositive; it could also be understood as a System of reference) (Fœssel 2019, 163-201). To this concept, we oppose that of a Human-loss or, more generally, Subject-loss, which we owe in part to the already mentioned Timothy Morton and Quentin Meillassoux’s “After Finitude”. One thing that unites these two authors is a break with correlationism, that is, with the notion that only that which we can conceive, can exist. That is, they rely upon the existence of an objective reality separate

from our sensuous and imaginative capability (think-ability) (Morton 2013, Meillassoux 2009). This opens up the speculation of a World (in the broader sense of a System of reference, be it as small as the Planet Earth or as big as the Universe) without a subject to perceive and think it: A Subject-less World. We identify at least one further EoW which, following Haraway, we will define as "endosymbiotic/endosympoietic" (Haraway 2016). This End is defined by the incorporation of one object by another, typically of the same category (a World absorbing another World, a subject another subject). Here, the Object being absorbed does not disappear, but it becomes part of the consuming Object, it is subsumed under it.

In all three of types of EoW there are vertical and horizontal processes concerning power-relations in the workings. In the first two, World-loss and Subject-loss, which leads to the disappearing of either the System of Reference or the Subject, we find a vertical process which results in a horizontal situation or, better put, an insular one, since one of the two components has disappeared. We argue they are horizontal because any existing hierarchy between the Subject and the World is dissolved, and there remains only one of these elements (there could appear new hierarchies). The third type, the Endosymbiotic, consists also of a vertical process, where one object ingests the other but without digesting it, that is, without precipitating its disappearance. The two objects form an endosympoietic entity, that is, a horizontality of sorts.

SCRIPT

AN UNINTENTIONAL END

Helicopters fly in circles over the pacific island in order to get a good look at what is lying beneath. From a different angle, one could also appreciate the view from the ground. What both perspectives have in common is the distance, what both viewers share is being retreated from that which they are observing.

"Objects in mirror are closer than they appear", recalls Timothy Morton in his book about Hyperobjects (2013, 27). The same could be said of our example, even though our mirrors are not the ones on the side of a car, but the ones inside a camera; the objects are not cars coming in from behind us, but remnants of another time, creeping in on us.

The localisation is the island Iwo To, better known as Iwo Jima, where one

of the best-known battles of the Second World War took place. On the beach of this volcanic island lie the skulls of more than 20 Japanese ships, sunk by the US military more than 75 years ago (see Figure 01).[2] Ghost ships as from a horror or post-apocalyptic Hollywood blockbuster, brought back ashore by a super-natural force. The rusted remains of human-made objects, petrified victims of the Medusa, sit at the beach as reminders of our destructive power. However, as passive as these ghost-ships may seem, they are not. Not only are they bearers of a message from another time, a past lurking at our backs, closer than we think: They are also the reminder of a possible future to come. It is not an aftershock of the 1945 battle which brought them back to us, but a much more ancient one. It is the volcanic activity in the zone, still acting as an aftershock of the planet's formation, which *returns* them to us. Their resurfacing is powerful, not only due to the magnitude of the forces involved in the process but also due to its undoing of the past and its warning about the future.

Figure 01 – *Today's Marines continue to honor Iwo Jima sacrifices [Image 2 of 2],* Iwo Jima, Okinawa, Japan, 2012. Source: Lance Cpl. Courtney White/https://www.dvidshub.net/image/534008/todays-marines-continue-honor-iwo-jima-sacrifices. Figure Description: Relics of the battle of Iwo Jima remain in the waters and resurface on the sands along the shore.

This unintentional gesture, which, we argue, constitutes an "unintended aesthetic object", confronts us with two different ends of the world. The first one could be characterized under what Michaël Fœssel calls a world-loss, where "world" means a system of reference to base our actions. World-loss, then, means the loss of (a) previous a

2 The images appearing in this paper are not a replacement for the actual pieces of the research/curation. They merely serve as an appetizer.

system of reference out of which (one or we) to make sense of our surroundings.[3] The other end of the world is characterized by a human-loss, that is, the speculation of a world where we are not there anymore. It is a reminder of the existence of a bigger-than-(human)life force. It is, in terms of Morton, a manifestation of the Hyperobject. In what follows we will approach and expand on these statements.

We argued that the object under discussion here constitutes an unintended aesthetic object, but we should do some clarification about this point. Certainly, the "unintended" characteristic applies not to the video, but to the ships resurfacing on the coast of Iwo-To. It is unintended because, unless one incurs in an animistic projection, the volcanic activity (again, assuming conscious agency) did not have the objective of resurfacing the sunken ships—in fact, it didn't have any objective at all. The recording (Batchelor 2021), however, is far from unintentional. So, why is it that we talk about an *unintentional* aesthetic object? To answer this, we need to go back to the definition of aesthetic experience that we have used here before. We said of the aesthetic experience to be a *complex* experience, which provokes a substantial emotional response as well as a fascination for the details of execution or performance. In this example we find executions of different nature. On the one hand, the process through which the ships have resurfaced, the details of which escape the focus of this paper and the expertise of the authors.[4] On the other hand, we find what we will call the direction decisions, which include the framing made by the person recording the video as well as the movement of the helicopter. The other aspect of the aesthetic experience is the substantial emotional response. The specific emotional response is brought about (or at least influenced) by the performance techniques involved. In this sense, we can also find

3 Such could be said to be the case of what happened to the Japanese soldier Onoda Hirō, stranded in the Pacific island of Lubang for decades, disbelieving the end of the Second World War. This outcome seemed so unrealistic that he clutched to that which was known to him, in order to give sense to his experience. To Onoda, the end of the war would have meant the end of his mission. That was his only objective for staying alive: "For more than twenty years now, the idea of home had barely occurred to me [...] My military assignment was my life and my support" (Onoda 1999, chapter *Luabang, Sayonara*).

4 Nonetheless, the authors think it is safe to speculate that event itself is enough to amaze and fascinate most people, even without knowing the details of how this works.

emotional stimuli of different nature: one unintended and one intended. The execution of the geological force provokes a sense of awe towards the magnitude of nature's forces, whilst the specific position and movement of the camera emphasizes this. The camera hovering above the island, without any supporting machine showing on screen, enables the viewer a bird's-eye perspective. However, we lack the ability to fly on our own, so this seemingly free watching transforms into a haunting experience. We are left to the force of gravity precipitating us towards the ground, without any support or means to direct the movement, whilst down on the ground another force, oblivious to our presence or desires, has the ability to undo anything we might have done in the past—and actually does it. Hence, the *unintentional* part of the aesthetic experience: we are not in control, neither of the event happening nor of our position as spectators.

This brings us to another effect of this vertiginous framing or, better put, to another one of the causes of the vertiginous quality of this framing: that of the world-loss. The example analysed, as described above, not only deprives us of our agency, but also, in the way that it is filmed, dilutes any reference or structure we might have to support ourselves. We are left without an object to act on as well as without a scaffold from which to act. It rearticulates what Fœssel says in his "Nach dem Ende der Welt": "Heidegger verortet ebenso wie Deleuze in der Erfahrung des Weltverlusts den Ursprung des kontemplativen Blicks auf das Reale" (2012, 177). This, a contemplative glance, means the impossibility or inability to act on that which one is observing.

At the same time, the example confronts us with another type of end: that of a human-loss. As we said before, it unveils nature's ability to undo anything we do, including our own existing. In the dissolution of our agency, we are deprived of our subjectivity, as we have already seen above. We are left as mere observers, our interests, our intentions, our perceptions do not matter anymore. That which is happening answers to a logic beyond our subjective judgement.

ACCEPTING AN UNCOMFORTABLE PERVERSION
ENDOCANNIBALISTIC CORRESPONDENCE

> These relatives [of the deceased], especially the widow, are compelled either daily or at fixed dates, to collect the liquid produced by the decomposition of the flesh, in order to smear it on their own body or to mix it into their food. (Hertz 1960, 51)

> A frequent reason given for consuming human remains is that the good qualities of the deceased will thereby be transmitted to the eater. (Dole 1962, 571)

This report on endocannibalism is going to help us see how some western music composition techniques operate in this particular manifestation of the EoW. As a compositional technique, endocannibalism seems to have existed ever since there has been western music. This technique can be described with the normal music lingo: transcription, orchestration, sonata form, symphony, all drama in musica, cover, collage, theme and variations, etc. All of these concepts resort to some method of acquiring new materials for a new piece through the incorporation of another one or by borrowing the scaffolding of former pieces to simply "fill in the gaps" with "new" sounds. From a more general perspective all music pieces, instruments and traditions evolve over time incorporating new ideas, techniques and practices akin to them, regurgitating endosymbionts (Margulis 1999) of music. These endosymbionts can be renamed with a little help of sophisticated language to "sympoietic entities of art".[5]

An endocannibalistic correspondence is an act of cannibalistically ingesting akin artistic practices and incorporating them for the "perfectioning" of one's own practice, implicating the artist in a moral and ethical mess of its own making. This correspondence talks about power differences, since it demarcates who is entitled to incorporate whom and

5 "Critters interpenetrate one another, loop around and through one another, eat each another, get indigestion, and partially digest and partially assimilate one another, and thereby establish sympoietic arrangements that are otherwise known as cells, organisms, and ecological assemblages." (Haraway 2016, 58)

which ingestion is considered to be art. It also raises the main question of its own response-ability. The endocannibalistic correspondence reflects inwardly, on the one hand, those previously named colonial attitudes by accepting the appropriated or ingested as equal and no longer as inferior and on the other, show-casing the power-difference dynamic still at work.

KONNAKOL AND BEATBOXING

The syllabic language *solkattu* used in Carnatic music of South-India was established by onomatopoetically transferring the sounds of the *mridangam* to the voice. Different syllables represent different strokes of the drum. There is a direct connection between *solkattu* and the actual technique of playing the *mridangam*. In fact, learning *solkattu* is part of how drummers learn to play and memorize pieces.[6] What is crucial here is to distinguish the onomatopoetic translation of sounds into syllables (these when spoken also make a sound different to that of the drum). *Beatboxing* could also be said to be translating onomatopoetically the sounds of the *drum-machine* (note that here too, the sounds produced are different from those of the *drum-machine*).

According to the description of both *konnakol* and *beatboxing,* both practices have two degrees of kinship: first, their shared onomatopoetic translation and second, the acoustic difference to their respective originary source. The first alludes to the imitation principle itself (that of reproduction), to the instrument's choice (voice) and to their relation to sound-production. Both these art forms lack an originative sound-material, that is to say, that both art forms ignore their own originative sound. Both borrow their sound-material from adjacent instruments, in the case of *konnakol* the sound of the *mridangam* and in that of *beatboxing* that of a *drum-machine*.

Even if there is a sense of ingestion in this act of mimicking, we think that this is rather a case of appropriation and not of cannibalism, since what is taken over is not of the same kind: neither a *mridangam* nor a *drum-machine* are a pair of vocal cords. Nonetheless, the sensation that is left from

6 "Part of the classical music tradition of South India, solkattu reinforces the statement 'If you can say it, you can play it'." (Wood 2013, 63)

appropriation strikes a very similar note to cannibalism since they share an eerie predator quality. The quality of *solkattu* and *beatbox* sounds becomes apparent partly due to the knowledge we have of their originary sound source in contrast to their onomatopoetic translation, which is what we referred to as their second degree of kinship. Not the previous fact of reproduction but rather the acoustically different real outcome is yet another shared property of these practices. Both examples engage in an act of becoming and pretending to be something else, another instrument. That reality/ fiction becomes apparent through the acoustic difference to their respective "original".

There is an incommensurable difference: *konnakol* is part of the broader group "South Indian classical music" which would correspond to western "classical music", and on the contrary *beatboxing* is part of a larger group called "popular music". As long as we use language to establish differences and, in this case, differences of class and education, *konnakol* and *beatboxing* will remain different. In reality, though, the difference lies not in the music, its methods and practices, but rather in its audiences and profiteers.

The virtuosity of these performances is audible at different levels. Firstly, the speed and precision of articulation meaning on the one hand the velocity at which the mouth, tongue and breathing muscles move and interact, and on the other the acoustic clarity of pronunciation of the syllables and onomatopoetic sounds.

Secondly, the capacity of holding that accuracy over the entire performance especially noticeable during the duets. Accuracy is not only dependent on the precision of articulation. It can also be noticed when the performed material itself can be identified easily. Displaying the material's simplicity (*solkattu* syllables, clapping while internally counting to seven and the beatboxing's mouth-sound-pallet) in the foreground, one can recognize it quickly and move the attention immediately towards the actual performance of it, thus connecting sooner with the way the performers are at work. What then happens is the art of precise execution at high speed.

Thirdly, as a result of this directed attention towards the actual performance and responsible for creating a sensation of awe, is the almost simultaneous realization that we as listeners and witnesses are not even closely capable of doing what the performers do. The virtuosity of a

performance is always noticed by an audience and not by the performer him/her/them-self, and it is measured in relation to the audience's own capacity -be it solely imaginary- to replicate.

Yet, in NME's synchronicity with Somashekar's and Shivapriva's performance the listener witnesses a striking quality of that accuracy. This quality is noticeable as a double realization, firstly that of the performance-virtuosity of the konnakol video and secondly that of the overlaid beatboxing replica in relation to the listener's incapacity. Seen as a piece of fiction, the narrative of this double performance could be described as straightforward. We know from the onset what the dimension of this exercise is, that is why, if we stay in the analogy, we can concentrate on the dexterity of the use of language.

At this point, we find ourselves in a position where we can fully appreciate how necessary the status readjustment is. Both performances display equivalent skills of articulation, of muscular coordination and equivalent capacity to hold and contain that accuracy over time. Though both performances would usually be allocated to different artistic "classes". However, there is nothing in their doing that could make that case. This supposedly "class"-difference is one delineated by the recipients (and their interests). The seal of "classic" or "popular" has been passed down over some generations with the fallacy of the profoundly discriminating claim that there is an essential difference in the music itself that is immanently part of its construction. This is the same as saying that there is an essential biological difference between men and women that can be explained by looking at the ways men and women behave socially. Not only do these claims bear no trace of coherence nor can they change the nature of musical expression.

That we can sense the simplicity of the sound-material in both cases makes it possible, as previously mentioned, for us to hear the virtuosity of execution. Regardless of the degree of intensity, it is fair to presume that with both videos we go through a substantial emotional response by witnessing our fascination for the details of execution.

What NME inadvertently does to the Somashekar's and Shivapriva's performance, corresponds to an artistic ingestion. Both performances are congruent with respect to the analysed parameters. We consider them to be intimately related to one another, sharing almost identical features. We then find NME immersed in an *endocannibalistic* exercise. The reason is the

double realization, firstly, that of the performance-virtuosity in the *konnakol* video and secondly that of the overlaid *beatboxing* replica which, in relation to the listener's self-awareness of his/her incapacity to replicate, benefits from the former's uniqueness while incorporating it, not only visually but also acoustically, inside itself. Following the status readjustment, a strange connection between these videos emerges, a correspondence between them, one that underlines their "familiar" ties. Out of two videos one *sympoietic new* came forth, to which both former individual performances contributed. We can infer that *endocannibalism* in western music is commonly accepted as a tolerable perversion like some other fetishes, but with an undeniable limit: who gets swallowed down by whom.

An uncomfortable perversion manifests itself inside us as we confront a moral disapproval of that predator's behaviour and at the same time find ourselves thrilled by its fascinating mechanisms. Shouldn't we be squeamish about facing our inner conflict fed by moral disgust and curious disbelieve? Can we accuse NME of not being response-able?[7] Without surprise, we find ourselves yet again pressed by queries of power, hierarchy and response-ability (Barad 2012). Is it that the EoW is finding different ways to meet us even inside these thoughts? Or is it that music-endocannibalism—or maybe endosymbiotic music—is an artistic manifestation of the EoW (a world without human life) or rather a strategy to postpone it?

Slowly morphing into a human-free world through ingestion, or its modern relative gene-editing, does not mean to face an ontological cut reinstalling a historicist human (Chakrabarty 2000) and a future other. It rather implicates a blurring of differences, if one should try to measure their boundaries, creating messy entanglements of genomic proveniences (Haraway 2016) not only as a strategy to cope with and to live in a damaged earth but also as a political stride towards a plural world. Endosymbionts or sympoietic entities are a threat to a human world. The Hyperobject EoW reveals here its own historicist tail. When we (western-educated-males)

7 "[…] response-ability is […] the iterative (re)opening of responsiveness towards the potentiality of perceiving and differently enacting possibilities and problematics within the distributive relations that we inherit." (Higgins 2021, 274)

think of the End, we do it only when the end is close and inescapable. We notice it when we find ourselves uncomfortably sulking under the blame spot-light. But the End has come uncountable times for others not included in the human club (Krenak 2020).

AN INTANGIBLE END

In a not-so-distant future, most of our work and decision-making is done by machines: from assembly-lines, through basic (and not so basic) services, to production and economic planning made by algorithms. The algorithms, programmed and trained to learn, developed into real artificial intelligence, which, in turn, unfolded their own cultural practices, including art. Below follows the story of one of the digital artistic practices developed by the AI.

During the early months of 2021, a technology based on the blockchain method suddenly took over the attention of the art-market. This technology, called Non-Fungible Tokens (NFT) was originally developed to protect the artists' copyright, as well as ownership claims of collectors and help trace the originality of an artwork. In 2021 NFTs gained increased popularity thanks to some high-profile artists and influencers launching their own "monetized graphics", which developed the idea that NFTs could be more than just a commercial tool and were, in fact, a new artistic format (Dash 2021, Chow 2022).

Figure 02 – *The Shu River* (fragment), China, Southern Song Dynasty, 13th century. Source: Traditionally attributed to Li Gonglin/ https://asia.si.edu/object/F1916.539/. Figure Description: Different seals and colophons can be ssen on the Handscroll painting attributed to Li Gonglin.

But before going further into the NFTs, we'll take a small detour and consider the example of paintings from the Song and Yuan dynasties.[8] It was normal practice for collectors and different owners to leave their markings on paintings they owned, besides the signatures or seals of the own artists (see Figure 02). These seals and colophons would, in turn, play two roles: on the one hand, they would act as an instance of authentication, since one would have to copy not only the painting, but also the seals and colophons found in the original.[9] On the other hand, they would create added value to the painting itself. As Christian Unverzagt writes:

> Ein Siegel von Kaiser Huizong oder ein Kolophon von Zhao Mengfu sind von unschätzbarem Wert für jeden Sammler. Mit dem Alter eines Bildes wächst die Macht der sozialen Beziehungen, die sich in ihm manifestieren. (Unverzagt 2005, 238)

In this way, the social history of the painting is recorded on the painting itself, becoming part of the painting. It creates, in terms of Deleuze, an anti-ontological[10] concept of the artwork: that is, an artwork that is not *being,* but constantly *becoming* by the addition of layers, through de- and re-territorialization. As Unverzagt writes: "Siegel und Kolophone [gehören] zur Werkform" (Ibid., p. 239). So, not only the aesthetic and artistic value of these Chinese paintings, but also their market value, is influenced by these elements—in Western terms—exogenous[11] to the artwork itself. By being

8 See, for example, *Horse and Groom, after Li Gonglin*, by Zhao Yong. Smithsonian National Museum of Asian Art (online: https://asia.si.edu/object/F1945.32/). For further examples see the institution's online repository of the Song and Yuan dynasties under: https://asia.si.edu/publications/songyuan/documentation/#vol1).

9 See also Unverzagt (2005), Lothar Ledderose's *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy* (1979) and *Ten Thousand Things Module and Mass Production in Chinese Art* (1998) as well as Byung-Chul Han *Shanzhai. Deconstruction in Chinese* (2017).

10 The concept of the deleuzian philosophy as being anti-ontological can be found in François Zourabichvili's *Deleuze: A Philosophy of the Event* (2012): "If there is an orientation of the philosophy of Deleuze, this is it: *the extinction of the term "being" and therefore of ontology.*" (p. 37, emphasis in the original).

11 In fact, the whole perspective of this section of the article shows the very western blindness of our perception.

imprinted on the painting and becoming part of it, the painting becomes its own historic account and authenticity certificate.

A similar thing could be said to occur with the NFTs. NFTs are digital codes that can be used to certify the ownership of digital art objects, such as image or sound files. What is commercialized and transferred is the *right* over a determinate object, but not necessarily the image to which the token refers to. When analysing the tokenized image in relation to the encoded certificate of ownership something that could be dubbed as a new concept of art becomes apparent. The act of buying a non-material object becomes the artistic practice and the buyer its performer. On the one hand, we have an image that is practically accessible to anyone and that can be distributed (copied without authorization) effortlessly. On the other hand, we have a certificate of ownership which is sold and resold for what, on some occasions, amounts to obscene sums of money (Chow 2022). Now, digital objects do not wear out or erode by copying and reproducing them, so their price cannot be tied to some sort of scarcity of the image (since, as we stated, it could be copied). As Dave Beech states in relation to Marxist value theory, "[the] value of a product is determined at the time of exchange not the time of production [...] This is because in exchange the product enters into an object-object relation with equivalents", and then goes on to say that

> Digital copying does not correspond to the process of reproduction that Ricardo and Marx rightly identified as decisive in the production of value [...] rather than reproducing the product so automatically that its value tends to zero, it is a process which bypasses exchange and the determination of value altogether. (Beech 2019, 99)

If the transferring of the digital image is not the sole—main, we argue—ground for the commercialization of NFTs (since it can be obtained in other ways) and if we agree with Beech in that the characteristic of infinite digital reproduction "bypasses exchange and the determination of value altogether", then we could argue that the matter of artistic value is omitted in the

transaction of the NFT.[12] The monetary value of the NFT does not emerge from having the authority to decide when and who will gain access to a piece of a certain artistic and aesthetic value. Instead, we argue, it's related to its own history of exchanges. We say that its value is related to its own history of exchanges because, with every change of "hands" it goes through, its cost relative to a cryptocurrency goes up. Now, there is a significant difference between the Chinese paintings and the NFTs. While in the former the inscription of the colophons and seals is situated for the consumer/buyer/viewer, in the case of the NFTs, they are hidden from them, only meant to be there for the technical expert. This means that the market values of two NFTs that refer to identical digital images can have significant differences, since the image in itself doesn't share the history of the token.[13]

So, we ended up with a set of art objects that base their originality, aesthetic and market value on characteristics not visible to their human audience, but rather on algorithmic technical ones. In other words, we ended up with art objects that, instead of being there for a human spectator, were anticipating a digital AI capable of developing an aesthetic sensitivity, analogous to the one at play in the Chinese paintings. This leads to a human-less artistic practice which would, in turn, assure the existence of art beyond the End of the Human-World. In this sense, a speculative market-oriented practice *performed* what could have been regarded as a speculative fiction about a future digital species capable of developing its own aesthetic practice.

What is fascinating is that the art concept behind it should have worked at all, that the purchased status of being the owner of a NFT could elicit an experience of the self. The dizzying sense of absurdity in the face of consuming a virtual good is compelling because of the remaining sense of powerlessness witnessing the vertiginous rate of change of what is considered to be art. We realize that the NFTs and their reception articulated

12 Since the image can be copied, it could be said that the ownership of it does not confer *actual* exclusive decision-power as to the destiny of the image.

13 Such is the case with the "Choose" collection by artist Josie, where, for example, on the 16/03/2022, the price for "Choose #8" was 29 ETH, whilst the price for "Choose #0 - Original" was of 500 ETH, all other things being equal.

at least three distinct forms of audiences, the first one in the form of the buyer's looking at themselves becoming the owners, the second one in the form of an audience of potential buyers following the NFT itself and the third one in form of a broader public witnessing the whole concept, transactions and buyers. As Jürgen Habermas reminded us,[14] a fiction which gives the buyer its agency to touch themselves from within is not only a solipsistic action, but one that is in need of a spectating audience.

POST-SCRIPT
UNPLACES

The presented examples take place in what Däumer, Gerok-Reiter and Kreuder defined as an "Unort" (Däumer, Gerok-Reiter and Kreuder 2010).[15] Unplaces are virtual (not at-hand) places, the thought and visualized geographies of which do not correspond to the actual physical properties of its localization. There is a mediation between the physical support and the virtual thought-of place. The Unplace shared by our examples is that of the Internet, the physical localization of which can be found in the servers around the globe.

> [ein] ›Raum‹, der sich von einer örtlichen Fixierung absetzt und sich eben dadurch als rhizomartiger ›Unort‹ etablieren kann. (Däumer, Gerok-Reiter and Kreuder 2010, 11)

The virtual places that they portray (NME's Studio, the island Iwo-To, an NFT Gallery) are inaccessible to us, and the geographical properties that we see and imagine do not correspond to the actual physical properties of a server. There is a projective mediation taking place; a mediation that projects images and virtual places out of electrical impulses.

14 "[...] for this bourgeois private self is always already oriented to an audience." (Habermas 1989, 49)
15 In the following, we will translate "Unort" as "Unplace".

UNTIME

"Billy Pilgrim has come unstuck in time" writes Kurt Vonnegut in his 1969 novel "Slaughterhouse V". Billy Pilgrim exists in *Untime*, we would argue. If Unplaces are virtual places projected out of physical locations, then Untime is projected from events happening in Time. Unlike the arrow of Time, consisting of events lined up one after the other in a fixed order, Untime is a malleable and arrangeable chronology. This is the sense in which Jean-Louis Déotte defines the temporality of the digital devices, as "[...] simples contadores capaces de contabilizar en un sentido u en otro, con indiferencia a la flecha del tiempo" (Déotte 2012, 33).

Not unlike Vonnegut's character, the pieces presented here are also "unstuck in time". Their "chronometrical" time is modified by the audience, who not only engage with the virtual exhibition at different and/or concurrent moments, but also have the power to decide the nature of the pieces by tapping on their structure: duration, visual and auditive elements. In fact, the public enacts the potentiality of the exhibition.

UNTHINGS

The things existing in Untime and Unplaces could be defined as "Unthings". They are the virtual potentialities that can be projected out of information—for example, out of the bits and bytes of digital objects. This projection is a reconfiguration of the object's potentiality done by the audience, which comes to materialize as audible, visible—graspable—through the performative engagement of the audience with the exhibition.

Unthings are projections —as are Untime and Unplaces—, in that they are the unfolding of potentialities. In this sense, they *are* not, they *become*. There is movement implicit in this projection, a vector being performed. Their becoming is dependent on the performative agency of the audience, who then becomes the singular curator of its own individual exhibition.

UN-OBJECTS AND THE AESTHETIC EXPERIENCE

Unthings, Untime and Unplaces (short: Un-Objects) are deeply related to artistic practice and to the aesthetic experience. The aesthetic experience, as described by Juliane Rebentisch in her "Aesthetics of Installation Art" is something that emerges of a certain tension between 1) the "receiving subject" and their psychological time perception, 2) the chronometrical

(physical) arrow of time, and 3) the materiality, form, content as well as the time of the perceived object (Rebentisch 2012, 113, 144–145, 166, 187, 190). It is not something that flows from one to the other, but rather out of an active interaction between all of them, and the tension that arises due to the "dephasing" that exists between them.

The time of aesthetic experience can hence also not coincide with that of the work [...] It is unleashed, time and again, in the subjective processes of aesthetic experience. (Rebentisch 2012, 208)

This tension resonates with that of the "medial transgression movement" bringing the Unplace to the surface, and creating an aesthetic effect due to the inconsistencies between the Unplace and its localization (Däumer, Gerok-Reiter and Kreuder 2010, 13).

The aesthetic experience, then, is that which emerges from the projections of specific spatial dislocations, temporal dephasings and performances of the material's potentialities onto the experience of the self in relation to the object.

AFTER THE END

> The subject of the research is partly the je ne sais quoi of artistic, aesthetic experience; as a matter of principle, it refuses every explanatory gaze. (Borgdorff 2011, 47)

The previous pages have explored the intra-relations of the three spheres "artistic research, curatorial activity and creative practice". The role we have taken is not a static one, either as curators, researchers or artists, but rather a constant becoming-artist, -curator and -researcher. On top of this, there are no clear boundaries between the work of each of the authors, situation that further explores the "problematic authorial issues" of a cooperative curatorial project. So, the relationship between the three spheres unfolds in a multi-stratified space, smoothing it and creating new rhizomatic connections: the already mentioned "internal" and "external" becoming-other of the authors, the deterritorialization of the different roles (that of the artist being re-territorialized in the authors, that of the curator in the reader/audience, that of the research in the original artists, for example), the reconsideration and redefinition of the notions of the real and the virtual. These de- and re-

connections put into question the established notions of what research, art and curation are, proposing and enacting a response-able reconfiguring of their spaces of action and incumbency. Using each of the three spheres as lenses to "[read] insights through one another", we create patterns of diffraction that are projected out of them and modify how we understand each of these practices (Barad 2007, 71–74). It has been the central aim in the exercise of thinking, writing and performing this contribution to pick up yield strands of these diffractions.

We engage in artistic research not by communicating/explaining, simplifying and reducing, but by translating—including the misunderstandings and reinterpretations that every translation entails—and complexing practices by purposely tracing new improbable relations. Following Graham Harman, art does not directly point to the objects it's referring to, but rather it sheds light on it through a distorted mirror, creating new images (Harman 2017, especially pp. 66–89). What comes forth from speculating through artistic practices, that what comes to reconfigure objects and subjects and what gets stuck in front of our senses is the subject of our research.

> […] to note that speculative theorizing and speculative praxis are also characteristic precisely of the natural sciences […] no human being has ever had any empirical experience of individual atoms or molecules. (Avanessian 2020, 17–18)

Our artistically trained and situated (Haraway 1988) vantage points reveal the recklessness in our methodological choices. We speculate tentacularly about and with materials and end up reconfiguring not only the materials but also ourselves. We consider these epistemic territories as to being capable of "speaking" about their being in the world. As Baldauf and Hoffner write about artistic research: "kritische künstlerische Forschungen wollen Löcher in die Matrix des Verstehens reißen, irritierende Verbindungen herstellen und konventionelle Nahtstellen trennen" (Baldauf and Hoffner 2015, 81).

Declaring global concepts within the scope of this exhibition tried to construe on the one hand a "life-line" to academia and on the other a "contextualizing bridge" for a virtual visitor: Firstly, by levelling the differently

stratified proveniences of our study cases, secondly, by instantiating a definition of the "aesthetic experience" as a mechanism of inward and outward gazes—the inward gaze pointing at the experience of the self and the outward gaze by relating this self-experience to its outside trigger—, and thirdly, by localizing our conjectures on those un-things, un-times and un-places as assemblages of the virtual and the real.

This allowed us to gain access to those relational possibilities that would otherwise be beyond reach due to language determined boundaries, and to hopefully contribute in some way to defining/understanding what "artistic research" entails, which we think of to result not in knowledge about how we or the world *are*, but rather of how we *become* in the world.

REFERENCES

Avanessian, Armen. 2020. *Future Metaphysics*. Cambridge: Polity Press.

Baldauf, Annette, and Ana Hoffner. 2015. "Methodischer Störsinn." In *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, edited by Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker and Germán Toro Pérez, 81-84. Zürich: Diaphanes.

Barad, Karen. 2012. "In Touching—the Inhuman That Therefore I Am." Edited by Sophia Roosth and Astrid Schrader. *differences* 23 (3): 206-223.

—. 2007. *Meeting the Universe Halfway*. London: Duke University Press.

Batchelor, Tom. 2021. "'Ghost ships' brought to surface of Pacific Ocean after underwater volcano erupts near Japanese island." *Independent*, October 28. Accessed April 24, 2022. https://www.independent.co.uk/news/world/asia/japan-wwii-ghost-warships-volcano-b1947092.html.

Beech, Dave. 2019. *Art and Postcapitalism*. London: Pluto Press.

Borgdorff, Henk. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research." *In The Routledge Companion to Research in Arts*, edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson, 44-63. London: Routledge.

Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe*. Oxford: Princeton University Press.

Chow, Andrew. 2022. "NFTs Are Shaking Up the Art World—But They Could Change So Much More." *Time*. Accessed April 24, 2022. https://time.com/5947720/nft-art.

Däumer, Matthias, Annette Gerok-Reiter, and Friedemann Kreuder. 2010. "Einleitung: Das Konzept des Unorts." In *Unorte. Spielarten einer Verlorenen Verortung*, edited by Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter and Friedemann Kreuder, 9-27. Bielefeld: transcript.

Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. 2017. *The Ends of the World*. Cambridge: Polity Press.

Dash, Anil. 2021. "NFTs Weren't Supposed to End Like This." *The Atlantic*. Accessed April 24, 2022. https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-end-like/618488/.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.

Déotte, Jean-Louis. 2012. ¿Qué es un aparato estético? Santiago de Chile: ediciones / metales pesados.
Dole, Gertrude. 1962. "Division of Anthropology: Endocannibalism Among the Amahuaca Indians." *Transactions of the New York Academy of Sciences*, 567–73.
Fœssel, Michaël. 2019. *Nach dem Ende der Welt. Kritik der Apokalyptischen Vernunft*. Wien: Turia + Kant.
Gonglin, Li. Southern Song Dynasty. *The Shu River*. Smithsonian National Museum of Asian Art. Accessed May 21, 2022. https://asia.si.edu/object/F1916.539/.
Habermas, Jürgen. 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledg: The Science Question in Feminism and the Privilege of partial perspective." *Feminist Studies*, 575–99.
—. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*. London: Duke University Press.
Harman, Graham. 2017. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.
Hertz, Robert. 1960. *Death and the Right Hand*. Translated by Claudia Needham and Rodney Needham. London: Routledge.
Higgins, M. 2021. *Response-ability Revisited: Towards Re(con)figuring Scientific Literacy*. Palgrave Macmillan, Cham.
Josie. *Choose #0 – Original*. Accessed March 03, 2022. https://opensea.io/ assets/0xecf7ef42b57ee37a959bf507183c5dd6bf182081/22.
Josie. *Choose #8*. Accessed March 03, 2022. https://opensea.io/assets/ 0xecf7ef42b57ee37a959bf507183c5dd6bf182081/30.
Krenak, Ailton. 2020. "Introduction: Tomorrow Is Not For Sale." In *Ideas to Postpone the End of the World*, by Ailton Krenak. House of Anansi Press.
Margulis, Lynn. 1999. *The Symbiotic Planet. A new look at Evolution*. London: Phoenix.
Meillassoux, Quentin. 2009. *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Bloombsbury.
Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. London: University of Minnesota Press.

NME. 2020. *BEATBOX VS KONNAKOL*. music video, 4:53. Accessed April 19, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=ntRhAVvGags.

Pels, Peter. 1997. "The Anthropology of Colonialism." *Annual Review of Anthropology*, 163-83.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. *The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.

Rebentisch, Juliane. 2012. *Aesthetics of Installation Art*. London: Sternberg Press.

Unverzagt, Christian. 2005. *Der Lange Schatten des Ursprungs*. Heidelberg: Doctoral dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Vessel, Edward A., G. Gabrielle Starr, and Nava Rubin. 2013. "Art reaches within: aesthetic experience, the self and the default mode network." *Front. Neurosci*.

White, C. 2012. *Today's Marines continue to honor Iwo Jima sacrifices*. Photo. Accessed May 21, 2022. https://www.dvidshub.net/image/534008/todays-marines-continue-honor-iwo-jima-sacrifices.

Wood, B. K. 2013. "South Indian "Solkattu" and Western Music Pedagogy: Creating New Rhythmic Perspectives." *Music Educators Journal,* 63-67.

Yong, Zhao. Yuan Dynasty, 1347. *Horse and Groom, after Li Gonglin*. Smithsonian National Museum of Asian Art. Accessed April 24, 2022. https://asia.si.edu/object/F1945.32/.

Zourabichvili, François. 2012. *Deleuze: A Philosophy of the Event*. Edinburgh: Edinburg University Press.

Degas e os impressionistas. Dinâmicas de um legado para a curadoria contemporânea

RESUMO
Edgar Degas (1834-1917) é criativo, pioneiro e arrojado, intenso. Um artista atemporal que carrega uma multiplicidade única e que deixa um legado que incita ao reconhecimento da permanente actualidade do seu papel no âmbito da afinidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e a criação. As suas preocupações instalativas, em conjunto com uma dinâmica e inovadora intervenção na instauração de diversas propostas expositivas privadas e auto-subsidiadas realizadas entre 1874 e 1886, no centro da elegante e criativa capital francesa, obrigam-nos a repensar a noção de curadoria contemporânea, questionando as suas fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE
CRIAÇÃO ARTÍSTICA; CURADORIA CONTEMPORÂNEA; EDGAR DEGAS; IMPRESSIONISTAS; INVESTIGAÇÃO EM ARTE.

INTRODUÇÃO

O presente texto procura interligar a criação artística, a investigação artística e a curadoria de arte a partir de um questionamento sobre a importância do papel de Edgar Degas (1834-1917). Convém sublinhar que não se trata de uma abordagem *sobre* a sua obra, mas de uma exploração do seu legado *através* dela.

O objectivo deste estudo passa por uma reflexão sobre a instauração de diversas propostas expositivas privadas e auto-subsidiadas realizadas entre 1874 e 1886, no centro da elegante e criativa capital francesa. É sobretudo a partir das exposições impressionistas que surge uma redobrada atenção em relação às exigências e direitos dos artistas, uma tomada de consciência sobre a singularidade de cada autor e a hierarquia entre suportes, uma renovada importância ao nível do carácter estético e autonomia da obra de arte e uma inovadora exploração das condições do espaço expositivo. Ainda hoje esta cartografia paralela de produção, mediação e curadoria complementar ao sistema institucional da arte e que foi, de certa forma, instaurada por este geração, continua a abrir horizontes de trabalho experimentais, de reflexão e intervenção na construção da cultura contemporânea, através da criação de propostas inovadoras de autogestão, que por sua vez geram formas originais de fruição artística e novas tipologias de público. Para além disso, esta contextualização revela-se importante não apenas para um entendimento do papel do artista, do curador e do *artista-curador* nos dias de hoje, mas igualmente para entendermos a actual definição do mercado e da crítica de arte.

Este documento parte assim de um indispensável enquadramento histórico que incide na elegante e criativa capital francesa do século XIX. Através deste, explora-se em profundidade o modo de exibição das obras no *Salon* e analisa-se o percurso das primeiras exposições individuais directamente associadas à necessidade de modelos alternativos de resistência a formas centralizadas de recepção e consumo de arte. Num momento posterior procura-se explorar a responsabilidade dos impressionistas que, encorajados pela perspectiva de vender as suas obras por conta própria, se tornaram importantes agentes activos na organização de 8 exposições realizadas entre 1874 e 1886. Aqui tenciona-se analisar algumas das opções dos artistas na organização destas iniciativas e como elas ensaiaram diversas práticas expositivas e inovações programáticas.

Por fim, reflecte-se sobre a importância do papel de Degas, ao questionar publicamente a forma como as obras eram dispostas no Salão e ao propor, de forma audaz, novas concepções espaciais que nos incitam a repensar o pensamento curatorial contemporâneo. Procura-se por fim abordar o risco fundamental e audaz que o *artista-curador* assume na sua plenitude: o leve distanciamento entre os dois campos em que trabalha e a possibilidade de transformação de ambos num só corpo de investigação.

DO SALÃO ÀS CONTRA-EXPOSIÇÕES

Desde o princípio da década de 1860 que a capital francesa se havia tornado o lugar de encontro do mundo artístico internacional. A sua vida elegante e criativa tornou-a um foco de atenção. O *Salon*[1], central para os artistas apresentarem os seus trabalhos[2], e um dos mais importantes eventos públicos da cidade, terá sido o primeiro acontecimento artístico regular na Europa.

1 É de ressalvar que a primeira exposição, em 1667, surge após a requisição e submissão de trabalhos de membros da Academia para serem exibidos numa mostra pública anual. O evento ocorreu anualmente até 1736 e bienalmente até à Revolução Francesa, quando voltou a ser anual.

2 Segundo a socióloga francesa Raymonde Moulin: «Há 15 amantes de arte em Paris capazes de apreciar um pintor sem o Salão. Há 80 000 que não comprariam nada de um pintor que não expôs no Salão» Conforme: Raymonde Moulin. *The French Art Market. A Sociological View* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987), 12.

Organizado desde 1667 no posteriormente denominado *Salon Carré*[3] - espaço emblemático do primeiro andar do *Louvre,* construído por Louis Le Vau (1612-1670) após o incêndio de 1661, a pedido de Luís XIV (1638-1715), o *Rei-Sol* -, é transferido em 1855 para o *Palais de l'Industrie*[4]. Patrocinado originalmente pelo governo francês e pela *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*[5], a presença neste evento anual era a garantia de uma carreira artística de sucesso.

Figura 1. Gabriel Jacques de St. Aubin; *View of the Salon in the Louvre in the year 1753*; Gravura; 14,6 x 17,8 cm; 1767; The Art Institute of Chicago, Chicago. CC0 Public Domain Designation.

3 Na segunda metade do século XIX, esta tornou-se demasiado pequena para o Salão e foi transformada pelo arquitecto Félix Duban entre 1849 e 1851. Foi uma das primeiras salas a abrir ao público, em 1793, ano em que o museu do Louvre inaugurou, e onde se podia encontrar a obra La Gioconda de Leonardo da Vinci, até ao seu roubo em 1911. Originalmente pintada de azul, foi repintada com cores quentes em 1971. Hoje em dia, apresenta obras de Giotto, Fra Angelico ou Paolo Ucello.

4 O apelidado *Palais de l'Industrie et des Beaux-Arts* foi um enorme pavilhão de ferro e vidro mandado construir por Napoleão III para a *Exposition Universelle* de Paris em 1855, nos Champs-Élysées. O sociólogo Pierre Bourdieu afirma que esta transferência era já significativa das lutas de poder entre Academia e Estado. Bourdieu *apud* Sandra Vieira Jürgens. *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX* (Lisboa: Sistema Solar / STET - livros & fotografias / IN.Transit Editions, 2016), 34.

5 Denominada *Académie des Beaux-Arts* a partir de 1803. Criada em 1648 pelo Cardeal Jules Mazarin, primeiro-ministro francês, foi de extrema importância porque conferiu prestígio à actividade artística, contribuiu para a emancipação do estatuto profissional, social, económico e cultural dos artistas (dissociando-os dos artesãos) e organizou o ensino e o sistema artístico da época.

A par dos museus da época, o modo de exibição das obras no Salão, era marcado por uma organização expositiva que se caracterizava pela acumulação de quadros nas paredes. O crítico irlandês Brian O'Doherty (1928) descreve a estética expositiva deste período, e a experiência neste espaço como sendo:

> [...] perturbadora para o olhar moderno: obras-primas como se fossem papel de parede, [...]. [...] Ouve-se um monte de queixas de artistas por terem sido colocados "alto demais", mas nunca "baixo demais". Perto do chão, os quadros [...] atendiam ao olhar "próximo" do conhecedor antes dele se afastar a uma distância mais sensata. Pode-se vislumbrar o público do século XIX caminhando, [...] enfiando o rosto em quadros e agrupando-se a boa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, [...]. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver à distância) [...]; os "melhores" quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada[6].

Tal configuração toldava a visão de cada quadro enquanto obra independente, isolada das outras apenas por uma pesada moldura[7] em seu redor. O mesmo autor afirma ainda que o «[...] recinto era descontínuo e dividido em categorias, [...]. A mentalidade do século XIX era taxonómica, e o olhar [...] reconhecia as hierarquias de género e o prestígio da moldura».

Reputações foram construídas através destas exposições oficiais, que estavam sujeitas ao controlo artístico em termos de estilo, tamanho e assunto. A inclusão numa exposição oficial era uma afirmação de valor, o ser recusado era uma denúncia. As próprias rejeições, muitas vezes devido à sensibilidade do júri a certos temas considerados ofensivos ou

6 Brian O'Doherty. *Inside the White Cube*. *The Ideology of the Gallery Space*. (São Francisco: The Lapis Press, 1986), 6.

7 Moldura essa que estabelece os limites da pintura e que, como se sabe, começa a ser anulada (e analisada), num processo impulsionado principalmente pelo advento da fotografia (mas também com um importante contributo dos impressionistas). *Ibid*., 10-11.

desagradáveis, tornaram-se cada vez mais comuns no início do século XIX[8]. Em grande parte, estes artistas eram deixados às vicissitudes desses júris e órgãos de governo com critérios dos quais sabiam pouco, o que gerava uma enorme fonte de protestos.

No Salão de 1827, cerca de 47% das mais de 3 000 pinturas enviadas foram recusadas, quase 8 vezes o número rejeitado uma década antes[9]. Em 1840, 53% das obras submetidas ao *Salon* foram rejeitadas. E em 1863, o júri recusou 4 000 obras num conjunto de mais de 5000 pedidos realizados por 3 000 artistas, sendo especialmente severo com os jovens e com pintores com notoriedade, ao ponto da situação ter desencadeado a interferência do poder político[10]. Neste seguimento surge, no mesmo ano (aliás, uma semana antes do Salão inaugurar), em Paris, o *Salons des Refusés*[11], instituído por Napoleão III (1808-1873) como resposta a estes artistas. Ou seja, perante o crescente desagrado com os critérios de legitimação subjacentes ao *Salon,* o Imperador viu-se na obrigação de declarar a necessidade de um julgamento urgente de todas as obras rejeitadas por parte do público[12]. Organizado até 1886, este é considerado um dos marcos iniciais do Modernismo e um dos exemplos primordiais de questionamento das práticas de legitimação convencionais dominantes, oferecendo aos artistas uma oportunidade de expressar a sua indignação com as sucessivas recusas e rejeições[13].

8 William Hauptman *apud* João Ribas. "Contexts: Notes Towards a History of the Solo Exhibition", *Afterall*, nº 38 (2015): 9.

9 *Ibid*.

10 Segundo o conhecido dealer Daniel Wildenstein *apud* Jürgens, 27-28. O autor relata igualmente protestos associados às exposições de 1824, 1838/9 e 1840.

11 Para Hauptman, os primeiros sinais de descontentamento dos artistas datam de 1806. A 15 dias da abertura do Salão desse ano, uma petição chegou às autoridades requerendo a existência de uma sala para os recusados, uma exposição que, segundo o autor, está muitíssimo pouco documentada e representa um primeiro *Salon des Refusés*. Hauptman *apud Ibid*., 28.

12 Consultar os relatos de Pierre Daix, Wildenstein, Charles Harrison e Patricia Mainardi apud Ibid., 27.

13 Mainardi afirma que o colapso deste sistema só ocorre em 1880. Porém, Harrison e Cynthia White associam esta data à queda do velho sistema académico, tal como Hauptman. Cf. Jürgens, 32 e 36. Para mais informações, consultar: Bruce Altshuler. *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*, vol. 1 (Londres: Phaidon Press, 2008), 21-32.

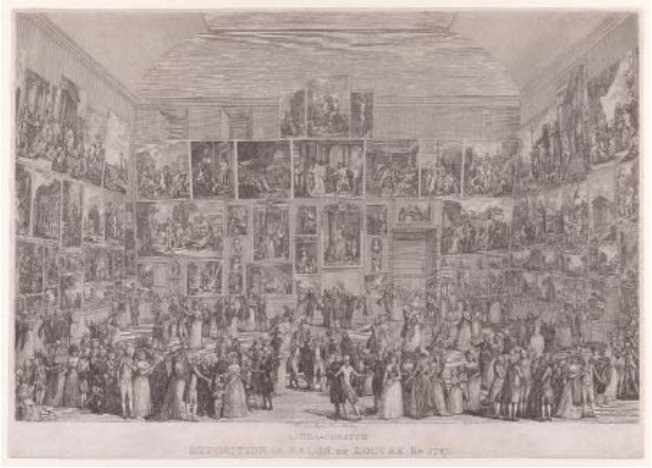


Figura 2. Pietro Antonio Martini; *Exposition au Salon du Louvre en 1787*; Gravura; 35.6 x 50.2 cm; 1787; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

Figura 3. François-Joseph Heim; *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 Janvier 1825*; Óleo sobre tela; 173 x 256 cm; 1827; Museu do Louvre, Paris. © Museu do Louvre, RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau.

Figura 4. Gustave Le Gray; *[Salon of 1852]*; Impressão em papel salgado; 18.1 x 22.5 cm; 1852; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Cortesia Getty's Open Content Program.

Figura 5. Gustave Le Gray; *Vue du Salon de 1853*; Impressão em papel salgado sob cartão; 25.2 x 33.4 cm; 1853; Museu de Orsay, Paris. © Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

Após este episódio, os artistas começam finalmente a expôr de forma mais ampla fora do ambiente do Salão, em exposições privadas[14], através das quais expunham directamente ao público[15] (apesar de nesta altura ser considerado degradante), contornando o sistema de selecção em vigor na época[16]. Sabe-se que foram precisamente eles que, aos poucos, tomaram a iniciativa de se auto-promoverem e de começaram a procurar novos espaços expositivos, dando depois origem a uma prática associativa e autónoma. Caberia agora a cada artista decidir onde e como expôr os seus trabalhos. Segundo a investigadora Martha Ward (1951): «A expansão do mercado de arte e o governo liberal [...] encorajaram uma notável proliferação de exposições "independentes" em Paris, mostras que foram montados separadamente dos enormes programas anuais patrocinados pelo Estado, os Salões. Negociantes, sociedades artísticas, pintores empreendedores e grupos como os impressionistas, procuraram novos locais e experimentaram instalações de modo a apresentarem os seus trabalhos nas melhores condições possíveis»[17].

A nível europeu, o curador português João Ribas (1979) conta-nos que o artista irlandês Nathaniel Hone (1718-1784) enviou uma obra intitulada *The Pictorial Conjuror, Displaying the Whole Art of Optical Deception* para a exposição anual de 1775. Esta foi sumariamente rejeitada e, como resultado, este organizou a sua própria exposição individual em Londres, onde reuniu várias pinturas, esmaltes e miniaturas, num directo apelo ao público[18]. Depois disso, também os pintores britânicos Thomas Gainsborough (1727-1788) e William Blake (1757-1827), em 1809, tomaram a iniciativa de organizarem as suas próprias exposições[19]. O artista francês Horace Vernet (1789-1863) organizou aquela que pode ser considerada uma das primeiras exposições

14 O termo é utilizado por Manet e reforça a transferência do processo de legitimação para um campo que não o do *Salon*. Embora este possuísse a qualidade de evento público, foi efectivamente através de iniciativas de âmbito privado que os artistas conquistaram a esfera pública. Jürgens, 32.

15 E permitindo que os coleccionadores comprassem obras sem qualquer intermediário.

16 Patricia Mainardi. "Courbet's Exhibitionism", *Gazette des Beaux-Arts* (1991): 255.

17 Martha Ward. "Impressionist Installations and Private Exhibitions", *Art Bulletin*, vol. 73, n.º 4, (1991): 599.

18 Ribas, 7.

19 Kenneth Luckhurst. *The Story of Exhibitions* (Nova Iorque: Studio Publications, 1951), 54-55.

retrospectivas privadas do século XIX[20] e que abre o precedente para as conhecidas mostras organizadas por Gustave Courbet (1819-1877)[21] em 1855 e 1867, assim como para a exposição que o pintor francês François Bonvin (1817-1887) organizou em 1859[22]. É de ressalvar que também Édouard Manet (1832-1883)[23] realiza a sua própria exposição individual, após o júri ter recusado algumas das suas obras, num pavilhão alojado num jardim perto da Avenue Montaigne, e que é inaugurada após a Segunda Exposição Universal de Paris, em 1867, patente no Champs de Mars, perto da de Courbet.

Realizadas em suas casas, estúdios ou quartos alugados, estas iniciativas ofereceram aos artistas, descontentes com o sistema, um novo tipo de oportunidade e para mostrarem os seus trabalhos fora dos critérios cada vez mais restritos do comité de exposições anuais[24]. Segundo Sandra Vieira Jürgens, historiadora e curadora, estas «[...] traduzem a insatisfação com a lógica hegemónica de exclusão/inclusão do sistema académico e o desejo de lutar contra a injustiça a que se sentiram votados pelas rejeições do júri, ultrapassando esse obstáculo mediante a criação de exposições independentes, não oficiais»[25]. Estes primeiros exemplos históricos estabeleceram o que William Hauptman (1945) apelida de «contra-exposições»[26].

20 Jürgens, 29. Esta abre em 1822 e é composta por 45 pinturas instaladas no seu próprio estúdio, após quase todas as suas obras terem sido rejeitadas no Salão por serem supostamente politizadas. Cf. Ribas, 10.

21 Em relação a estas iniciativas, leia-se: Jürgens, 30-35 ¸ 39 e 59.

22 Para mais informações, consultar: *Ibid*.

23 Sobre a exposição de Manet, deve ler-se: *Ibid*., 31-33.

24 Estas atraiam muito menos atenção e público do que o Salon, que recebia, em média, 10 000 visitantes por dia. Cf. Harrison e Cynthia White *apud Ibid.,* 35. No entanto, Martha Ward e o historiador John Rewald contam-nos que, embora os impressionistas tivessem a expectativa de atingir um público diferenciado e mais esclarecido, não o conseguiram. Ward e Rewald *apud Ibid*., 44. As suas exposições afastaram-se realmente do ambiente massificado do Salon mas, apesar disso, não resultaram na afirmação de um lugar no circuito artístico pois eram demasiadamente discretas, restritas, exclusivas e elitistas.

25 *Ibid*., 31.

26 Hauptman *apud* Ribas, 9. Para mais informações sobre estas «contra-exposições» e protestos adjacentes, consultar: Jürgens, 28-29.

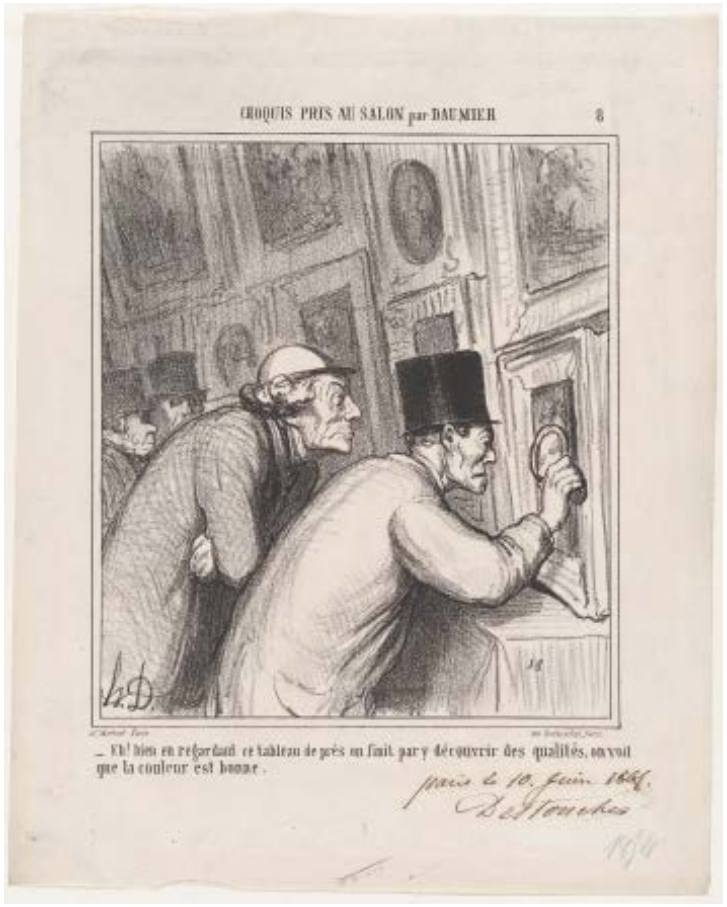


Figura 6. Honoré Daumier; *Well, if you look very closely, you might end up finding some quality! The color seems to be good*; Litografia; 22.8 × 20.2 cm; 1865; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

Figura 7. Honoré Daumier; *Come on... don't be such a bourgeois... at least have a look at this Courbet!*; Litografia; 23.8 × 20.7 cm; 1865; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

Figura 8. Honoré Daumier; *Looking at a Manet painting*; Litografia; 23.0 × 18.9 cm; 1865; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

Figura 9. Honoré Daumier; *Artists Examining the work of a rival*; Litografia; 35.7 × 27.0 cm; 1852;The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

O ADVENTO DAS EXPOSIÇÕES IMPRESSIONISTAS

A 15 de Abril de 1874[27] (duas semanas antes da abertura do *Salon*) é inaugurada a exposição[28] da *Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc.*, criada em 1873[29] por Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas, Berthe Morisot (1841-1895), Camille Pissarro (1830-1903), Édouard Beliard (1832-1912), Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889), Jean-Baptiste-Léopold Levert (1828-1882), Stanislas-Henri Rouart (1833-1912) e Jean-Baptiste Armand Guillaumin (1841-1927). Aberta durante 4 semanas, tornou-se na primeira exposição de grupo organizada sem a intervenção do Estado ou a tutela de um júri[30]. Sabe-se que cada artista comparticipava nas despesas através do pagamento de uma quota anual e que 10% de qualquer venda iria para um fundo comum[31]. Esta mostra foi montada no estúdio recentemente desocupado do fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), mais conhecido por Nadar — que se iria mudar em breve e que, portanto o disponibilizou sem qualquer custo associado -, no segundo andar do número 35 do Boulevard des Capucines, onde foram exibidas 165 obras de cerca de 30 artistas[32]. A historiadora Karin H. Grimme afirma que «[...] não se pode dizer que [esta] tenha sido invadida por visitantes: cerca de 3 500 foram ver as invulgares obras dos jovens artistas. Era um número insignificante comparado com o *Salon* oficial, que foi visitado por cerca de 400 000 pessoas»[33].

27 A ideia terá surgido depois da segunda exposição de Courbet. Todavia, o projecto só tem a sua origem em 1973 por ocasião do *Salon des Refusés* e depois dos artistas recusados terem sido convidados para uma outra apresentação, com um júri diferente, supostamente mais liberal, por forma a figurarem na *Exposition artistique des oeuvres refusés*. Contudo, alertados pelos críticos Jules-Antoine Castagnary e Paul Alexis, perceberam que a tirania se mantinha. Rewald *apud* Jürgens, 39.

28 Mais detalhes em: Altshuler, 33-46.

29 A ideia de formar uma cooperativa partiu de Pissarro. Sobre a organização, a estrutura e os estatutos deste grupo, deve ler-se: Jürgens, 39-40.

30 Karin Grimme. Impressionismo (Colónia: Taschen, 2009), 7-8.

31 *Ibid*.

32 *Ibid*.

33 *Ibid*.

No ano de 1876, inaugura a *2e Exposition de peinture* na galeria do *marchand* Paul Durand-Ruel (1831-1922)[34], situada no número 11 da Rue Le Peletier, com aproximadamente 250 obras de cerca de 20 artistas, um número próximo do máximo na maioria dos programas independentes na década de 1870 em Paris, mas ainda assim de uma dimensão elogiada pela crítica, que considerava as exposições deste tamanho ideais para visitas de uma hora ou mais.

A partir de 1877 e da *3e Exposition des impressionistes,* o grupo passou a alugar e adaptar apartamentos: nesse mesmo ano, no número 6 da Rue Le Peletier, foram exibidas 230 obras de 28 artistas. Eram 5 quartos espaçosos e bem iluminados, posteriormente subdivididos por painéis (uma prática comum que criava áreas íntimas e mais superfície expositiva). Esta reafirmou a «centralidade concedida ao plano autoral, e paralelamente impôs[-se] uma outra diferença em relação a algumas das disposições convencionais e hierarquizadas dos suportes praticadas nas exposições oficiais, já que se inverteu a localização das obras em papel»[35].

Em 1879, o *Group d'artistes indépendants, realistes, et impressionistes* apresentou-se no número 28 da *Avenue de l'Opéra*; em 1880, os *Indepéndants* expuseram no número 10 da Rue des Pyramides; em 1881, novamente no estúdio de Nadar; em 1882, no número 251 da Rue Saint-Honoré; e em 1886 no número 1 da Rue Laffitte[36].

Sobre estas iniciativas, o francês Philippe Burty (1830-1890), amigo de Degas e figura conhecida na cena artística parisiense por ser um grande colecionador e crítico, aponta:

> O principal objectivo destes senhores, cujas opiniões, temperamentos e educação eram muito diferentes, é apresentar as suas pinturas quase sob as mesmas

34 Durand-Ruel é conhecido como o *marchand* dos impressionistas, tendo produzido maioritariamente exposições e publicações associadas a este grupo. Contudo, também o artista e coleccionador Gustave Caillebotte teve um papel fundamental para o financiamento das suas iniciativas e na compra das suas obras. Cf. Jürgens, 41 e 52.

35 Ward *apud Ibid*.

36 Segundo Ward, 604. Os títulos das várias exposições e as suas designações denotam uma clara falta de coesão e um nítido enfraquecimento ao longo dos anos: sem um espaço e posição permanentes, acabaram por não conseguir a consolidação desejada. Jürgens, 45 e 54. A última mostra, de iniciativa galerística, questionava já o significado de se ser independente. Ward *apud* Jürgens, 46.

> condições que num estúdio, ou seja, com boa iluminação, isoladas umas das outras, em menor número do que nas exposições oficiais, que são como docas de pintura e escultura, sem a vizinhança de outras obras muito brilhantes ou muito maçantes[37].

As condições favoráveis destes espaços, descritas por Burty, são dignas de elogio. Mas de facto, a sua organização permanece obscura. Ward supõe que estes artistas tenham começado a desenvolver as suas práticas motivadas por julgamentos intuitivos[38]. Ora, sabe-se que estes artistas tiveram que determinar a contextualização, o posicionamento dos seus trabalhos em relação a outras obras e a configuração destas no espaço. Tiveram ainda de equilibrar o peso da importância dada cada artista (o que implica reconhecer as suas singularidades), de avaliar cada obra enquanto objecto autónomo (e potencial complemento decorativo para um qualquer espaço doméstico) e de se distanciarem de uma organização que tinha por base uma instalação de acordo com escolas, movimentos ou estilos pictóricos. Contudo, e apesar desta panóplia de preocupações, a investigadora afirma que: «[...] muitas das decisões-chave na organização de exposições - a selecção do local, a escolha da cor das paredes, a ordem das molduras, [...] eram tratadas pelos organizadores enquanto questões práticas simples e portanto deixadas para o último minuto [...]»[39].

O que é certo é que existem diversos pormenores que não foram de todo deixados ao acaso. Veja-se, por exemplo, o interesse demonstrado em aproveitar as noites - o horário de abertura da exposição foi estrategicamente alargado (10h-22h)[40] - tendo em conta que a localização do espaço era muito próxima da zona dos teatros; ou a importância dada à sua presença, pessoalmente, nas exposições, por forma a poderem cumprimentar, conhecer e interagir com os seus visitantes[41]. Todas estas situações denotam um

37 Burty *apud* Ward, 603.
38 *Ibid*., 599.
39 *Ibid*., 600.
40 Opção que não era uma novidade em Inglaterra mas que, ainda assim, proporcionava uma maior informalidade. Rewald *apud* Jürgens, 41.
41 Burty *apud* Ward, 604.

especial cuidado na planificação destas mostras e uma preocupação ao nível da programação, captação e fidelização de novos públicos. Para além destes detalhes, a originalidade instalativa das exposições impressionistas também é digna de atenção.

De 1877 a 1881, mantidas em espaços semelhantes aos de apartamentos, estas assumiram um caráter íntimo muito particular. A manifestação mais aberta destas novas tendências prende-se com o novo estatuto da moldura através do uso da cor - em detrimento do dourado - e do seu contraste com as paredes igualmente coloridas, que tinham como objectivo subordinar a pintura a uma função mais decorativa e doméstica[42].Na exposição de 1877, os pintores Camille Pissarro e Edgas Degas usaram molduras brancas e, de 1879 a 1881, interessaram-se, juntamente com Mary Cassatt (1844-1926), pelas possibilidades de emprego de uma paleta cromática[43] como forma de redefinir a relação entre a obra e o seu ambiente envolvente (aumentando o apelo decorativo e codificando, por meio da cor, o carácter individual do seu próprio trabalho)[44]. Neste mesmo sentido, Degas e Cassatt utilizaram, na exposição de 1879, molduras coloridas em algumas das suas peças e, na exposição de

42 Sabe-se que James McNeill Whistler organizou a sua primeira exposição individual em 1874, reconstruindo e colorindo uma galeria (por forma a sugerir o aspecto que as obras teriam nas paredes das casas dos clientes). Esta iniciativa, a par de algumas das suas instalações posteriores, forneceram um precedente importante para a experimentação impressionista. As semelhanças são óbvias: a coordenação entre pintura e ambiente através de contrastes de cores complementares, a integração de várias tipologias de trabalhos, a importância dada ao domínio do doméstico e (possivelmente) a montagem de *displays* deliberadamente assimétricos. Conforme *Ibid*., 611.

43 Aqui é importante sublinhar a grande importância da coloração na arte impressionista (e nas suas práticas expositivas). Este interesse cresce a par de uma série de avanços químicos e técnicos que levaram a um aumento da disponibilidade cromática e a uma produção em massa de tintas (o que levou igualmente a uma maior acessibilidade). Para além disso, a partir de 1841, estas começaram a ser fornecidas em tubos metálicos com tampa, o que veio reduzir o tempo de manuseamento dos pigmentos em pó e amplificar a sua portabilidade. Ver: Grimme, 11-12.

44 No texto que escreveu sobre a exposição de 1880, o escritor Joris-Karl Huysmans descreveu a utilização de tapetes amarelos e molduras lavanda. Experiências que deram origem, na mostra de 1881, a uma profusão de quadros cercados por margens pintadas com uma cor complementar à das molduras. Não surpreendentemente, a descoberta da teoria da complementaridade dos contrastes havia motivado esta escolha de Pissarro, levando-o a rejeitar o dourado (porque se pensava que o ouro interferia ou destruía a percepção de certos tons dentro da pintura). A moldura passava assim de complemento a zona de transição entre a pintura e o observador. Pissarro introduz ainda, em 1881 e 1882, um vidro sobre as suas pinturas (esbatendo as irregularidades do óleo), com o objectivo de as tornar mais atraentes. Uma prática extremamente incomum em França. Cf. Huysmans *apud* Ward, 610-612.

1881, para além de terem sido introduzidos sofás e cadeiras de balanço, o francês optou pela exposição das suas obras num lugar mais isolado no fim do apartamento, num pequeno gabinete pintado de amarelo[45]. Sobre esta intenção, Ward afirma:

> [...] a prática instalativa parece uma vez mais ter considerado o indivíduo como a categoria mais significativa, embora a ordem alfabética, o rigor e o *fair play* da primeira exposição terem dado lugar na segunda, a outras preocupações. O *medium* desempenhava agora um papel, contendo a primeira sala principalmente trabalhos em papel (um inversão da prática do *Salon* de colocar óleos no início dos espaços públicos) e, como Hollis Clayson observou, é possível que as obras mais censuráveis, peças de Degas e Pissarro, fossem intencionalmente localizadas nos últimos três quartos[46].

Para os artistas que organizavam estas exposições, encontrar as condições adequadas para a exposição dos seus trabalhos era uma preocupação vital. Significava uma exploração das possibilidades dos espaços privados que escolhiam. Estas mostras sugerem uma compreensão nova e diferente da relação entre espectador, obra e espaço expositivo. A partir desta mudança significativa, a apresentação e a recepção artística em França, no século XIX, passa então a ser delimitada por uma fronteira entre o espaço público e o privado. Martha Ward conta-nos que:

> À medida que a arte era mostrada e vista em diversos locais - o salão, a galeria, o clube, a livraria, o estúdio, o apartamento, a casa - a distinção entre público e privado serviu para criar nuances finamente graduadas de refinamento, e a exposição privada ideal passou a ser representada como um refúgio para a apreciação estética [...]. Independentemente do facto de que o propósito das exposições era a venda de obras ou a apresentação dos artistas aos clientes, criar um ambiente não comercial era importante e isso parece frequentemente ter exigido que a decoração e instalações de exposições sejam claramente

45 Ward, 610.
46 Clayson *apud Ibid.*, 604.

distinguíveis das grandes salas cheias de pinturas no Salão ou nos corredores abarrotados de mercadorias nas Exposições Universais e outros espetáculos do final do século XIX[47].

Estas práticas e iniciativas - testemunhos da reivindicação dos artistas relativamente ao seu direito a expor - vieram alterar o modo de conceber instalações expositivas e a definição das práticas curatoriais que se lhes seguiram. Jürgens realça o papel de: «[...] uma geração que desafiou as mediações tradicionais, primeiro o sistema institucional e mais tarde o mercado, e reclamou não apenas a necessidade de o artista expor como uma posição de independência e de autonomia paradigmáticas que estão na génese do que posteriormente conduziria à consolidação das práticas artística e expositivas independentes no século XIX e à emergência do fenómeno alternativo no século XX»[48]. Questões que continuam a aparecer num contexto contemporâneo, sempre que os artistas defendem a sua posição dentro de um sistema artístico deveras complexo.

DEGAS E AS TÉNUES FRONTEIRAS DA CURADORIA

Hilaire-Germain-Edgar Degas regressa a Paris em Abril de 1859, depois de ter vivido alguns anos em Itália. Expõe o seu trabalho no *Salon* pela primeira vez, com a pintura *Scene of War in the Middle Ages,* em 1865[49]. No Provavelmente encorajado pela perspectiva de vender a sua obra por conta própria - depois de ter visitado em 1865, a pequena exposição organizada por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), no seu próprio estúdio[50] -, torna-se num importante agente activo[51] e impulsionador[52] da organização

47 *Ibid*., 599.
48 Jürgens, 25.
49 Jean Sutherland Boggs. Degas (Paris / Ottawa / Nova Iorque: Galeries Nationales du Grand Palais / National Gallery of Canada / The Metropolitan Museum of Art, 1988), 49-55.
50 Segundo o pintor, historiador e coleccionador Étienne Moreau-Nélaton *apud Ibid.,* 55. Para mostrar *Enlèvement des Sabines* afirma Mainardi *apud* Jürgens, 30.
51 Como agente activo que era, Degas planeou incluir uma série de novos artistas nestas exposições, como é o caso de Jean-Louis Forain, Federico Zandomeneghi, Jean-François Raffaëlli, Henri Gervex ou Léon Augustin Lhermitte.
52 Degas era tido como impulsionador, dado que Grimme nos conta que a ideia havia partido de Frédéric Bazille. Ler: Grimme, 26.

das 8 exposições impressionistas realizadas entre 1874 e 1886[53]. Nestas, Degas parece efectivamente ter sido um dos principais responsáveis por estes esforços e inovações, dado que, com a sua ausência, a partir da mostra de 1882, a originalidade cessou. Para além disso, como sabemos, também a sua pintura cede espaço ao prazer da experimentação - é conhecido o seu interesse pela utilização de uma diversidade de novas técnicas, nomeadamente em relação à fotografia e às técnicas modernas de impressão[54] -, quebrando paradigmas ao libertar-se de uma representação mimética da realidade. Degas entrelaça assim, na perfeição, experimentação plástica e pensamento instalativo. Contudo, será arriscado anunciar que decorre desta situação o surgimento da figura do próprio curador, ou, neste caso particular, da noção de *artista-curador*?[55]

O levantamento de todas estas questões denota preocupação suficiente para que tenham sido mencionadas em textos críticos, o que nos leva a querer que exista de facto uma espécie de política instalativa[56]. A mudança de um critério quantitativo para uma selecção qualitativa, incentivada por Degas, originou novas concepções na produção artística e teve um impacto significativo na forma como a relação obra-espaço foi sendo desenvolvida ao longo dos anos que se seguiram. Mas não é apenas nesta situação que o pintor ganha destaque.

53 Conforme Richard Thomson. *Edgar Degas*. *Waiting* (Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1995), 3.

54 Grimme, 42.

55 Este conceito remonta efectivamente ao final do século XIX mas apenas se desenvolve e autonomiza no decorrer do século XX. Para Adrian George, este conceito remonta, pelo menos, à fundação da *Royal Academy of Arts* de Londres, em 1768, pela mão do artista Joshua Reynolds, nomeado presidente da instituição. No entanto, George afirma que esta noção apenas se cimenta em 1927/8, quando o historiador Alexander Dorner - então director do *Landesmusem* em Hanover - convida o artista e designer El Lissitzky para fazer a curadoria do projecto modular *Kabinett der Abstrakten*, que contou com nomes sonantes como Pablo Picasso, Fernand Léger, Kurt Schwitters, Ludwig Mies van der Rohe ou Piet Mondrian. Igualmente importante foi o papel de Marcel Duchamp, um dos primeiros artistas que interveio também como curador (na Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris em 1938, e em *First Papers of Surrealism*, mostra realizada em Nova Iorque em 1942). Cf. Adrian George. *The Curator's Handbook* (Londres: Thames & Hudson, 2015), 8.

56 Castagnary *apud* Ward, 603.

Figura 10. Edgar Degas; *Self-Portrait*; Gravura; 23 × 14.4 cm; 1857; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

Figura 11. Edgas Degas; *Autorretrato ou 'Degas Saluant'*; Óleo sobre tela; 92.1 × 69 cm; 1863; Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Martha Ward[57] refere que, numa carta de 1870 dirigida ao júri do *Salon* e publicada no *Paris-Journal*, Edgar Degas descreve uma série de erros que foi encontrando na forma como as obras eram dispostas e, de forma audaz, sugere algumas correcções. Propõe que em vez de se acumularem massivamente, estas se deveriam expor em apenas duas filas horizontais e estarem separadas por, pelo menos, 20 a 30 centímetros[58]. Degas acreditava

57 Ward, 600.

58 Apesar destas preocupações, Brian O'Doherty conta-nos que: «Na sua primeira exposição em 1874, os impressionistas puseram as pinturas lado a lado, como as teriam pendurado no Salão». O'Doherty, 17.

que nem todas as pinturas deveriam ser observadas do mesmo ponto de vista e que, cabia a cada artista especificar as suas intenções ao enviar a peça para ser exibida publicamente. Para além disso, declara que o *Salon* deveria incluir obras de diversos tamanhos e contrabalançar a exposição através do desenho, porque a sensação que prevalecia, para o observador, era que diferentes tipologias exigiam condições de visualizações diferentes, dado que a maioria dos óleos eram expostos em áreas centrais, de tráfego mais intenso, enquanto que os trabalhos em papel apenas surgiam em ambientes mal iluminados e zonas mais isoladas. Por fim, Degas afirma ainda que o conceito primário que deveria determinar uma instalação deveria ser a integridade do artista individual e que as características de cada obra deveriam sempre substituir a estética decorativa do conjunto em si.

Para Ward, a história das instalações impressionistas iniciou-se não no plano da prática, mas precisamente através da divulgação do seu desacordo com as práticas expositivas em vigor através deste tipo de documento[59]. Posto isto, será que se pode entender este importante testemunho de Degas como uma primária aproximação a um documento curatorial (crítico)? Esta dúvida surge porque, para além de demonstrar o seu desagrado de forma criteriosa, o artista propõe uma novo entendimento expositivo que pretende aproximar o espectador da obra e valorizar a individualidualidade de cada criador. Anton Vidokle (1965), artista e co-fundador da *e-flux*, conta-nos que:

> [...] historicamente existem artistas que fazem uso de certos aspectos do trabalho curatorial e organizacional na sua prática, assumindo o papel de curadores. Por vezes esta tem sido uma resposta à inadequação das instituições existentes, à sua hostilidade para com os artistas, ou à sua total ausência - levando à criação de muitos dos *artist-run spaces* nos anos 1970 [...]. [...] [A] curadoria pode tornar-se parte da prática artística tal como qualquer forma ou actividade social o pode. [...] Cada artista pode aspirar a uma certa soberania, o que hoje em dia implica que em adição à produção de arte, este tenha também de produzir condições que viabilizem essa produção [inicial], os seus canais de circulação. Por vezes, a produção destas condições pode tornar-se tão crítica

59 Ward *apud* Jürgens, 36-37.

para a produção do trabalho que chega a assumir a forma do trabalho em si. E isto não deve ser confundido com o papel que os curadores têm e com o trabalho que fazem[60].

Actualmente existe uma quase convergência entre a prática artística e a actividade curatorial[61]. O curador passou a trabalhar em grande proximidade com o artista, numa ampliação daquilo que era o seu centro de trabalho, para uma visibilidade sem precedentes, dentro e fora do espaço expositivo. O universo de espaços museológicos, galerias, centros culturais e iniciativas "independentes"[62] aumenta de dia para dia. A contemporaneidade tem vindo a fomentar novas propostas de comunicação, exposição e divulgação artísticas que, sem a formatação do tradicional *white cube*, vieram diversificar a aparência dos espaços expositivos. Estes são hoje mais flexíveis e propícios à criação de novos diálogos sobre formatos alternativos de curadoria. A concepção tradicional do curador-conservador - cuja principal função era cuidar (do latim *curare*, "cuidar"[63]), responsável por uma colecção de itens de

60 Anton Vidokle. "Art Without Artists?", *e-flux*, Maio 2010. www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists, 8.

61 «Pelo menos desde Duchamp [...] que selecionar uma obra de arte é o mesmo que criar uma obra de arte. Isto, é claro, não significa que toda a arte desde então se tenha tornado *readymade*. Significa, no entanto, que o acto criativo se tornou um acto de selecção: desde Duchamp que produzir um objeto não é suficiente para que o seu produtor seja considerado um artista. [...] Desde Duchamp que o autor se tornou curador. [...] Em suma, uma vez estabelecida a identidade entre criação e seleção, os papéis do artista e do curador também se tornam idênticos.» Cf. Boris Groys. *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 101 e 102.

62 Temos assistido nos últimos anos a uma contínua discussão que diz respeito à nomenclatura utilizada para definir estas iniciativas resistentes ao mercado da arte e, principalmente, à estrutura, organização e funcionamento das instituições culturais ditas tradicionais. Contudo, como sabemos, a utilização deste termo surge pela necessidade de afirmação destes espaços enquanto lugares livres, alternativos e autónomos. O conceito de *alternativo* e a sua genealogia são profundamente abordados em: Jürgens, 179-220. Sobre questões de autogestão neste tipo de locais, deve ler-se: Stine Hebert, e Anne Szefer Karlsen. *Self-Organised* (Londres / Bergen: Open Editions / Hordaland Art Centre, 2013).

63 O termo começou a ser utilizado em meados do século XIV para descrever aqueles que estavam encarregues de menores ou lunáticos. Segundo George, 2.

valor patrimonial ou cultural[64] - expandiu-se[65]. A curadoria contemporânea[66] (que começa a tomar forma em meados do século XIX e que se vai cristalizando ao longo do século XX) é hoje mais abrangente do que nunca. A panóplia de responsabilidades do curador do século XXI tem-se modificado de forma a atender a estas novas dinâmicas, desafios e oportunidades[67]. Para Vidokle, a curadoria «[...] baseia-se na existência de produção artística e tem um papel coadjuvante na sua actividade. Enquanto os artistas podem produzir arte na ausência de curadores [...]»[68], o inverso não se verifica[69].

Mas poderá esta iniciativa expositiva de Degas ser vista como uma derivação/extensão da sua prática artística[70]? Ou devemos entender o seu pensamento instalativo como uma forma de investigação[71] crítica e de

64 Anteriormente, os curadores tinham como tarefa principal zelar pelas colecções e pelos objectos recém adquiridos por instituições, um papel que girava em torno da preservação. Tal configuração esteve presente na maioria dos museus de arte ao longo de todo o século XIX e de grande parte do século XX. Convém ressalvar que o seu desenvolvimento está inexoravelmente ligado ao do coleccionismo - que possui as suas raízes nos *Kunstkammer* e nos *Wunderkammer* alemães do século XVII - nos séculos XVIII e XIX. George, 2-3.

65 Em relação à expansão evolutiva do papel do curador deve ler-se: Especial, Ana Luís Ferreira Braga. "Os Curadores em Exposição. Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea" (Tese de Doutoramento, ISCTE - IUL, 2012).

66 Relativamente a este conceito leia-se: Terry Smith. *Thinking Contemporary Curating* (Nova Iorque: Independent Curators Internacional, 2012).

67 Aqui importa consultar o texto de Paul O'Neill. "The curatorial turn: From practice to discourse" in *Issues in curating contemporary art and performance*, ed. Judith Rugg e Michèle Sedgwick (Bristol: Intellect Books, 2012), 13-28.

68 Vidokle, 1.

69 Sobre excepções a esta regra, consultar: *Ibid.*, 6-7.

70 Vidokle alerta: «[...] devemos [...] ser muito cuidadosos por forma a evitar atribuir qualquer tipo de capacidade meta-artística à prática curatorial. Embora as medidas nesta direcção tenham sido frequentemente feitas com boas intenções, invocando a expansão de uma categoria mais geral de "prática cultural", estas carregam consigo o perigo de credibilizar uma potencial colonização da prática artística pela academia e por uma nova classe de gestores culturais». *Ibid.*, 7.

71 Borgdorff distingue 3 tipos de investigação "artística": research on the arts (perspectiva interpretativa), research for the arts (perspectiva instrumental) e research in the arts (perspectiva imanente e performativa). Não esquecer que todas questionam as fronteiras entre arte, filosofia e ciência. Henk Borgdorff. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. (Leiden: Leiden University Press: 2012), 37-41.

produção de conhecimento[72]? Quais são realmente as fronteiras da curadoria? O investigador holandês Henk Borgdorff (1954) afirma que já no tempo de Aristóteles «[...] o conceito de *episteme*, conhecimento intelectual, surgia em contraste com o de *techne*, conhecimento prático requerido para a feitura (*poiesis*) e o fazer [em si] (*praxis*)»[73]. Este distanciamento tem sido fortemente cultivado e incentivado ao longo de toda história. No entanto, os tempos mudaram e o sistema artístico também. Pensar o campo expandido da curadoria em termos de investigação "artística"[74] tem o potencial de demonstrar novos entendimentos estéticos, epistemológicos e ontológicos sobre as relações sujeito-objecto de uma forma mais ampla. O curador Simon Sheikh (1965) afirma que «[...] a curadoria pode agora ser definida como uma forma de investigação [...] que pode ou não assumir a forma espacial e temporal de uma exposição. [...] A curadoria é, neste sentido, não necessariamente algo que toma a forma e o carácter eventual de uma exposição, mas algo que emprega o pensamento envolvido no fazer-expositivo e na investigação»[75]. Segundo Vidokle, os curadores actuam neste momento: «[...] como intermediários entre os produtores de arte e as estruturas de poder da nossa sociedade»[76]. Para além da concepção, implementação, desenvolvimento e produção de projectos expositivos, estes promovem uma espécie de *mediação*: escrevem ensaios para catálogos, textos de

72 Sobre investigação artística e produção de conhecimento, é imperativo consultar: Behzad Khosravi Noori. "Artistic Research and Abyssal Thinking" in *Futures of Artistic Research. At the intersection of Utopia, Academia and Power,* ed. Jan Kaila, Anita Sëppa e Henk Slanger (Helsínquia: The Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki, 2017), 171-180.

73 Borgdorff, 47.

74 Aqui convém ressalvar que a utilização desta nomenclatura não reúne consenso. O artista Florian Dombois, por exemplo, tenta a todo o custo evitá-la, dado que seria como «[...] estabelecer a "investigação matemática" como uma nova disciplina ao lado da matemática. A investigação é um aspecto de uma disciplina e não uma disciplina distinta. Ou seja, a investigação em arte também deve necessariamente ser concebida como parte da arte». Florian Dombois. *"<florian.dombois@zhdk.ch> kirjoitti 17.6.2017 12.04:" in Futures of Artistic Research. At the intersection of Utopia, Academia and Power*, ed. Jan Kaila, Anita Sëppa e Henk Slanger (Helsínquia: The Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki, 2017), 76.

75 Simon Sheikh. "Towards the exhibition as research" in *Curating Research*, ed. Paul O'Neill e Mick Wilson (Londres: Open Editions, 2015), 33-34. No entanto, importa ressalvar que o autor distingue investigação curatorial e artística.

76 Vidokle, 1.

parede, interagem com a imprensa, dão entrevistas e palestras, participam em actividades para angariação de fundos, eventos de patrocinadores e mecenas, leccionam seminários, organizam residências, etc[77]. O *artista-curador* Adrian George (1944-2021), chega mesmo a afirmar que o curador do século XXI: «[...] deve ser um diplomata, um mentor, um mediador e um motivador. O curador deve criar uma estrutura de experimentação, ao mesmo tempo que equilibra as necessidades do artista e do público. O curador precisa de ser pragmático - incorporar uma ampla gama de capacidades práticas, mas permanecer flexível e inquisitivo»[78]. No entanto, Degas e os impressionistas já o faziam, no século XIX.

Figura 12. Edgas Degas; *[Self-Portrait in Library (Hand to Chin)]*; Impressão de prata em gelatina; 5.8 × 8.7 cm; (provavelmente) 1895; The Metropolitan Museum Art Collection, Nova Iorque. CC0 Public Domain Designation.

77 George, 2-3.
78 *Ibid*., 308.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação permitiu-me pensar a forma como Degas e os impressionistas desafiaram, ou melhor, rejeitaram as injustiças do sistema académico e salonista, para depois repensar a importância do seu legado para o século XXI. Este grupo de pintores passou não só a estar alerta para as suas condições e direitos, mas também a compreender a idiossincrasias de cada um, a questionar a hierarquia entre diferentes *media*, a investir na recepção, fruição e captação do seu público, a dar valor à autonomia da obra de arte e a explorar as múltiplas práticas de instalação expositiva e espaços disponíveis para apresentarem os seus trabalhos.

Na primeira parte deste longo texto explora-se uma época e um lugar que eram outrora o encontro do mundo artístico internacional. Afirmou-se a importância do *Salon* e o papel dos primeiros artistas que tomaram a iniciativa de se auto-promoverem, de começarem a procurar novos espaços expositivos e a emancipação possível em relação à Academia.

Num segundo momento enunciou-se a herança deixada por uma geração de artistas jovem e corajosa, que começou a questionar a recepção e fruição do público, a relação obra-espaço, e a dicotomia entre espaço público e privado. O facto destes possuírem a confiança de um grupo de amigos que, inspirados pelo *Salon des Refusés*, iniciaram o que poderia ser descrito como um original acto de empreendedorismo colectivo - porque, para além de organizarem as suas próprias exposições, motivados não apenas pela sua recusa nos Salões, mas também porque o sistema de exposições oficiais falhava em servir os seus interesses -, abriu um precedente inédito (apesar de, por vezes, existir alguma falta de organização e uma linha definida de actuação) que viria a marcar os anos vindouros.

Por fim, convém ressalvar que apesar de se saber que muitos foram os artistas que se destacaram, por múltiplas razões, nesta época, e na organização destas iniciativas, apenas se procurou investigar em profundidade o papel de Edgar Degas. Um artista atemporal que carrega uma multiplicidade única e que deixa um legado que incita ao reconhecimento da permanente actualidade do seu papel no âmbito da afinidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e a criação. As suas preocupações instalativas, em conjunto com uma dinâmica e inovadora intervenção na instauração de diversas propostas expositivas, obrigam-nos a repensar a noção de curadoria contemporânea, questionando as

suas fronteiras. Uma contextualização importante não apenas para um entendimento do papel do artista, do curador e do *artista-curador* nos dias de hoje, mas igualmente para entendermos a actual definição do mercado e da crítica de arte.

Após a escrita deste artigo, que me permitiu relembrar as duras e frequentes críticas feitas ao sistema artístico, alcancei uma maior compreensão da complexa teia de confrontos e interdependências que caracteriza a relação histórica e cultural entre artistas, museus e galerias, confirmando a necessidade de se fazer um balanço das transformações ocorridas nos últimos séculos, para se poderem projectar, num futuro próximo, outras possibilidades de acção, que consigam realmente celebrar a cumplicidade entre a actividade curatorial, a investigação artística e a criação artística. Convém sublinhar que este artigo nunca pretendeu apresentar conclusões, mas sim questionar e reflectir sobre os diversos temas que foram emergindo ao longo desta investigação.

O presente ensaio é escrito segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 e utiliza a normalização bibliográfica do *Chicago Manual of Style* (sistema de Notas e Bibliografia).

REFERÊNCIAS

Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History,* vol. 1. Londres: Phaidon Press, 2008.

Boggs, Jean Sutherland. *Degas*. Paris / Ottawa / Nova Iorque: Galeries Nationales du Grand Palais / National Gallery of Canada / The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press: 2012.

Dombois, Florian. "*<florian.dombois@zhdk.ch> kirjoitti 17.6.2017 12.04:*" In *Futures of Artistic Research. At the intersection of Utopia, Academia and Power,* editado por Jan Kaila, Anita Sëppa e Henk Slanger, 73-81. Helsínquia: The Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki, 2017.

Duret, Théodore. *Histoire de Éduard Manet et de son oeuvre*. Paris: M. Floury, 1902.

Especial, Ana Luís Ferreira Braga. "Os Curadores em Exposição. Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea". Tese de Doutoramento, ISCTE - IUL, 2012.

George, Adrian. *The Curator's Handbook*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

Grimme, Karin. *Impressionismo*. Colónia: Taschen, 2009.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Hebert, Stine e Karlsen, Anne Szefer. *Self-Organised*. Londres / Bergen: Open Editions / Hordaland Art Centre, 2013.

Jürgens, Sandra Vieira. *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta) / STET - livros & fotografias / IN.Transit Editions, 2016.

Luckhurst, Kenneth. *The Story of Exhibitions*, Nova Iorque: Studio Publications, 1951.

Mainardi, Patricia. "Courbet's Exhibitionism". *Gazette des Beaux-Arts* (1991): 253-266.

Moulin, Raymonde. *The French Art Market. A Sociological View*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

Noori, Behzad Khosravi. "Artistic Research and Abyssal Thinking" In *Futures of Artistic Research. At the intersection of Utopia, Academia and Power,* editado por Jan Kaila, Anita Sëppa e Henk Slanger, 171-180. Helsínquia: The Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki, 2017.

O'Dohery, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco: The Lapis Paul. "The Press, 1986.

O'Neill, Paul. "The curatorial turn: From practice to discourse" In *Issues in curating contemporary art and performance,* editado por Judith Rugg e Michèle Sedgwick, 13-28. Bristol: Intellect Books, 2012.
Ribas, João. "Contexts: Notes Towards a History of the Solo Exhibition". *Afterall,* nº 38 (2015): 4-15.
Sheikh, Simon. "Towards the exhibition as research" In *Curating Research,* editado por Paul O'Neill e Mick Wilson, 32-46. Londres: Open Editions, 2015, 32-46.
Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators Internacional, 2012.
Thomson, Richard. *Edgar Degas*. *Waiting*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1995.
Vidokle, Anton. "Art Without Artists?". *e-flux,* Maio 2010. www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists
Ward, Martha. "Impressionist Installations and Private Exhibitions". Art Bulletin, vol. 73, n.º 4, (1991): 599-622.

Acordar o gesto: regresso à prática do Desenho em cumplicidade com a escrita e actividade curatorial

RESUMO
Como recuperar o gesto da prática do Desenho que a escrita de uma investigação suplanta e uma opção curatorial medeia?
É esse o mote do presente ensaio que propõe um questionamento sobre a relação entre o Desenho, a escrita e a actividade curatorial, através de um exercício prático. A estrutura orgânica intrínseca às pulsões da criação não é exclusiva do artista. Convém não esquecer o prazer e descoberta do investigador no seu processo de gerar conhecimento, bem como o "acto criativo" da mediação do curador com o artista, público e instituição. Assim, pretendemos não só ensaiar, como recuperar uma gestualidade que ficou parada e esquecida no tempo devido à proeminência do texto, que o trabalho académico ainda dá primazia. Esse encontro expressa uma escolha artística e curatorial, que encaminha o leitor e público para a investigação desenvolvida, e para a ideia de que *desenhar é essencialmente descobrir*.

PALAVRAS-CHAVE
Desenho; Gesto; Escrita; Actividade curatorial; Fronteiras.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma reflexão sobre a natureza e as potencialidades do Desenho como prática aberta à escrita e actividade curatorial. Enquadra-se num projecto de doutoramento em curso (área dos Estudos Artísticos) que se centra nele como forma de pensamento e conhecimento de um lugar, através de uma prática artística e colaboração museológica. Neste espaço, problematizamo-lo num exercício que visa recuperar uma *gestualidade* que deixou de ser trabalhada, devido à presença dominadora do texto no trabalho académico. A investigação artística é assim o marco de um novo tempo: a testagem da componente prática que se antevê.

Desenhar é essencialmente descobrir. Assente nesta premissa, reforçamos a crescente autonomia do Desenho, pondo em causa as suas fronteiras (plásticas, filosóficas, espácio-temporais, ...). Indisciplinamos, ainda mais, a (in)disciplina. Uma obra cria linhas de sentido, mas também alguns vazios, portanto a experiência estética precisa de ser discutida e argumentada. Mas todo o modo de expressão artística vai muito para além da linguagem. As marcas ou sinais deixados pela passagem do riscador não são tão importantes como aquilo que nos levam a descobrir. Seja qual fôr o suporte, revelam muito mais aquilo em que nos transformámos do que o que vimos (Berger 2007, 3). Assim, o conhecimento abarca um desconhecimento e incompletude incomensuravelmente maiores – toda a matéria extravasa a disciplina que a contém (Bebiano, Menezes, Ramalho e Neves 2022). Um dos actuais problemas é como trabalhar o conceito de "invisível". À medida que cresce a nossa compreensão sobre a complexidade

do mundo e novos modos de ver e fazer, também cresce a percepção de que os problemas são mais dificilmente resolvidos dentro de fronteiras disciplinares bem delimitadas. Neste sentido, torna-se fundamental estimular a sua comunicação, escutarmos e sabermos o que outras pessoas estão a falar de lugares que não são os nossos (Bebiano, Menezes, Ramalho e Neves 2022).

Para começar, situamos os termos que aqui usamos. "Desenho" indica a própria disciplina num amplo sentido – como o meio mais primário de formulação de ideias, e de descodificação e descoberta daquilo que vemos. Já "desenho", engloba as imagens e objectos concretos que referimos e mostramos. Os suportes e materiais que utilizámos foram um *software* de imagem vectorial, assim como papel e sépia. Ao longo do ensaio, saímos progressivamente do ambiente digital para o mais "manual". Ao nível técnico, não exploramos o Desenho como escultura/instalação, isto é, acções como "escavar", "edificar" (Inácio 2021, 107) ou "subtrair" o material (Cruz e Paola 2021, 130). Interessa-nos, apenas no plano bidimensional, *sentir* o corpo que desenhamos através de uma linha, ao qual adicionamos rectângulos brancos que funcionam como biombos – escondem e revelam novos sentidos e significados.

Em relação à estrutura, o artigo é composto por autores ligados às três áreas temáticas da presente edição da *RIACT* (actividade curatorial, investigação e criação artística), embora o fio condutor seja a própria investigação artística. Num primeiro momento, analisamos a permeabilidade dos papéis do artista, curador e em particular do investigador. Sendo uma extensão da escrita do texto, usamos diagramas auxiliares para visualizar alguns problemas e questões da investigação artística. De seguida, afunilamos a reflexão pensando na natureza do Desenho e da actividade curatorial. Por fim, apresentamos o exercício proposto: uma montagem de imagens que marca o regresso à prática artística e gestualidade do Desenho.

AUTORES, INVESTIGADORES E CURADORES FLUTUANTES

Ernst Gombrich (2001, 15) diz-nos que não há arte, apenas artistas. Mas poderá existir o seu oposto? Quem também os constrói é o curador. E um investigador, pode simultaneamente ser um artista e curador?

***

Se por um lado podemos questionar o papel e autoria do artista e curador, por outro, podemos também questionar os do investigador. Em certa medida, a própria investigação já é um "exercício artístico e curatorial", uma mediadora que (re)liga culturas, mapeia e abre novos trilhos e diálogos possíveis. Contamos sempre uma história, invariavelmente, por mais que a ocultemos.

Há obras que imediatamente levantam a questão da "autoria" do artista[1]. A sua circulação e reconhecimento, dentro e além-fronteiras, poderão não ser suficientes para ele existir. A título de exemplo, nalguns casos da chamada "Arte Bruta" ou "Arte *Outsider*", parece-nos que só falta o artista: a sua intencionalidade ou consciência da sua autoria. No entanto, os próprios artistas "contemporâneos" também diluem fronteiras: as disciplinares, as convenções dos *medium* e os posicionamentos políticos (Sullivan 2011, 93). Ou seja, não estão presos a fronteiras disciplinares ou a locais físicos e culturais que limitam o que pode ser visto de outra maneira. Ao trabalharem com base na arte contemporânea, as concepções de "disciplina" são incertas e os critérios abertos. Ademais, os artistas agem no discurso cultural como criadores, críticos, teóricos, professores, activistas e/ou arquivistas (Sullivan 2011, 95-96). Incluímos aqui os curadores. Apesar de a escrita ser o seu lado mais visível, eles podem envolver-se de tal forma com os artistas, que influenciam em grande medida os objectos artísticos durante o seu processo de criação e, consequentemente, as exposições e acontecimentos daí resultantes. Até aí chegar, o processo de "curar" também demora um tempo considerável de preparação, produção e divulgação, algo semelhante às fases de uma investigação.

E é nesta flutuação que encontramos o "artista-investigador" e, a nosso ver, o "curador-investigador". Ele é visto como participante de uma prática pós-disciplinar. Desconfiando de uma metodologia prescrita e tentando

1 . Um desses casos é o do agricultor Jaime Fernandes que, em internamento psiquiátrico e para passar o tempo, desenhava. Sem ele próprio saber foi transformado em Jaime, o "artista". Apesar de hoje a sua aceitação no meio artístico e interpretação serem mais amplos, os seus desenhos colocam em causa três coisas: os conceitos de «arte» e de «artista», e o potencial valor artístico de obras de "não-artistas" na história e circuito das artes. Contudo, há obras e histórias de vida que porventura não devessem ter saído da esfera privada.

sustentar as suas perguntas, vai para além dos limites de conteúdo existentes. Apesar do ambiente universitário exercer uma autoridade disciplinar, o desafio é como ser informado por ele mantendo uma certa integridade e liberdade sobre a natureza "pós-disciplinar" da investigação artística (Sullivan 2011, 96). Importa agora defini-la. Segundo Shaun McNiff (2008, 29), há uma distinção fundamental a fazer entre:

a. A investigação *art-based*, que implica o uso sistemático do processo artístico, a criação real de expressões artísticas nas diferentes formas de arte (ex. desenho, cinema, dança, ...) como um meio *primário* de compreender a experiência e vivência dos investigadores e das pessoas envolvidas no estudo;

b. As investigações em que as artes desempenham um papel significativo, mas que são sobretudo usadas como um conjunto de *dados* em disciplinas que utilizam métodos mais tradicionais (ex. história da arte, sociologia).

A investigação *art-based* tem estado cada vez mais presente em estudos que abordam a natureza da experiência artística, tanto no ensino superior como na prática profissional. Tal como a ciência, usa a *experimentação* sistemática para gerar conhecimento sobre o mundo. No entanto, facilmente nos perdemos numa investigação *art-based* quando as questões se pessoalizam demasiado e afastam de um foco maior, ou se tornam muito complexas e dispersas (McNiff 2008, 33). No fundo, quando ficamos presos a uma narrativa ou poética, o que naturalmente acontece com os artistas e até curadores. Podemos visualizá-lo no diagrama que mostramos (ver Figura 1). A linha[2] emaranhada representa o ponto de partida (a conceptualização) e chegada da investigação (a tese). Sendo impossíveis de localizar, opõe-se a uma investigação sem prática artística, ou que desconsidera o contexto e as práticas concretas dos artistas (um caminho linear e menos aberto a outras disciplinas).

2 . Tim Ingold, antropólogo, usa o Desenho como meio de visualização do seu discurso no livro Lines: *A Brief History* (2007). A linha é o dispositivo conceptual e visual que articula a ideia de que, no dia-a-dia, os humanos criam linhas em todo o lado (relações). Gestos como caminhar, desenhar e escrever são constituídos por linhas em permanente movimento. O autor pretende assim definir um novo campo de pesquisa: a "antropologia da linha" (Ingold 2007, 1).

Figura 1. Autora; *Diagrama do caminho a percorrer numa investigação (da conceptualização à tese)*; Desenho; *Software* de desenho vectorial; 2115x2115 px; 2022; Autora.

Com efeito, a experimentação e compreensão da investigação *art-based* podem ser o seu primeiro resultado e base para futuras aplicações. Idealmente, o método desenvolvido deverá poder ser replicado por outros investigadores. Podemos partir de um conceito ou questão, mas cedo percebemos que as ferramentas das ciências sociais e humanas são insuficientes ou inadequadas. Por isso, acabamos por desenvolver o nosso próprio método, um processo que pode ser mais demorado e exigente de argumentar e comunicar aos pares. Assim sendo, parece-nos que esta é a mais interessante e desafiante característica da investigação artística: o (re) desenhar do próprio método.

E aí levanta-se um outro problema: a delineação das fronteiras disciplinares. Para Henk Borgdorff, a investigação artística move-se entre o mundo da arte e da academia. A relação entre a ciência e a arte pode parecer óbvia. Tentar distinguir o que pertence à investigação artística envolve criar fronteiras entre o que é e o que não é ciência. Demarcar o nosso assunto implicaria distinguir a arte da "não-arte", como Arthur C. Danto propôs (Borgdorff 2013, 131). Tal não será tão interessante como a demarcação entre o domínio da prática artística e da ciência ou do domínio do quotidiano. A "essência" ou natureza da arte foi suplantada pela dinâmica

do seu mundo, onde diferentes domínios da vida se podem interrelacionar. A arte é um conceito histórico e cultural que se molda com o tempo. Não é estável porque as supostas fronteiras desse mundo são permanentemente redesenhadas (Borgdorff 2013, 132). O nosso segundo diagrama representa-as (ver Figura 2). Contém três disciplinas distintas com relevância variável (espessuras de traço), mas que se aproximam através da ligação *única* feita pela própria investigação (a linha laranja). O método será determinante para aferir a sua sustentação e "qualidade".

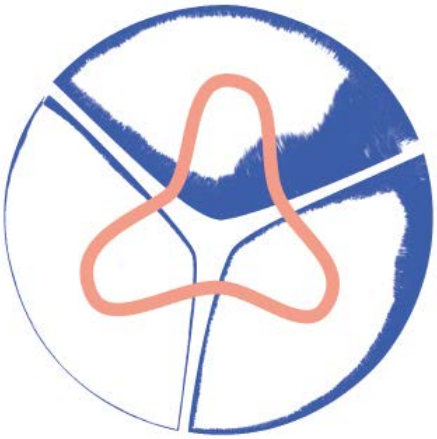


Figura 2. Autora; *Diagrama das fronteiras disciplinares de uma investigação*; Desenho; *Software* de desenho vectorial; 3769×2115 px; 2020; Autora.

A investigação artística também é um trabalho de fronteira em duas direcções. Primeiro, os seus temas, questões e resultados são apreciados e têm significado, tanto no mundo da arte como da academia. Aqui a investigação artística parece divergir da investigação académica mais tradicional, cuja relevância e validade são sobretudo determinadas numa espécie de "fortaleza": os pares, a academia e as universidades. Contudo, isso tem vindo a alterar-se. O debate internacional sobre a relevância e valorização da investigação académica, o aparecimento de programas de pesquisa inter ou transdisciplinares e o reconhecimento de formas não-tradicionais de produção de conhecimento, indicam que a sociedade não deve ser descurada. A sua qualidade é determinada por um grupo de pares alargado, no qual os participantes também têm espaço para a sua voz. No

entanto, acaba sempre por ser julgada e avaliada pela comunidade científica (Borgdorff 2013, 132).

Numa qualquer investigação, com ou sem prática artística, o mais relevante talvez seja a própria *descoberta*, ao invés da confirmação daquilo que já sabemos ou tomamos como garantido. Movendo-se na fronteira entre o mundo da arte e da academia, consideramos o investigador como o mediador entre o artista e curador. Mostramos um diagrama em árvore elaborado no decurso do nosso projecto que o exemplifica (ver Figura 3). Trata-se de uma representação simbólica dos encontros e ideias gerados ao longo da investigação (pessoas, áreas e temáticas), partindo de uma singularidade (a investigadora). O intuito é ir adicionando outras camadas de informação.

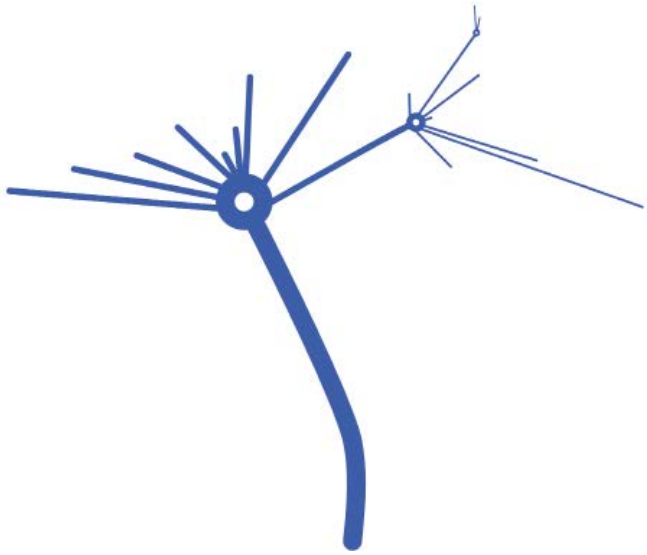


Figura 3. Autora; *Diagrama em árvore dos encontros e ideias gerados ao longo do projecto*; Desenho; *Software* de desenho vectorial; 3769×2115 px; 2021; Autora.

DISCIPLINAS INDISCIPLINADAS

“Disciplina” pode significar controlo e vigilância, mas dificilmente as podemos descartar. De outro modo, como definiríamos a nossa área e nos apresentaríamos? No fundo, como nos defenderíamos perante os nossos pares?

⁂

A que abordamos é o Desenho. Os nossos mais ancestrais antepassados também observavam e faziam traços, muito antes do primeiro “artista” descobrir que, pela linha, conseguiria delinear algo. Delinear é criar

uma espécie de fronteira invisível, tanto naquilo que observamos como naquilo que desenhamos. Na mesma lógica, o Desenho é uma disciplina "indisciplinada", dado que ainda não tem consolidado um estatuto artístico e, muito menos, epistemológico. Os museus de maior escala integram colecções de Desenho, embora com estatuto inferior em relação a obras fisicamente menos frágeis. Contrariamente a uma pintura ou escultura, não raras vezes, um desenho perde-se por entre livros, manuscritos ou até noutros desenhos. Devido às suas características físicas, uma folha de papel (o suporte ainda mais comum e tradicional), mais facilmente adquire marcas do tempo, como dobras, manchas e sujidade. Esboços documentativos de uma prática em ateliê geralmente não são assinados. Há que seguir e reconhecer certas pistas e sinais para "encontrarmos o autor". Contudo, no pensamento contemporâneo, o Desenho tem deixado de ser visto como algo mais acessório ou prova de uma obra"final", como uma pintura (Petherbridge 2014, 9). Autonomamente, revela-se uma área ainda pouco estudada na investigação fora das Belas-Artes. A lacuna de investigações é maior se considerarmos abordagens interdisciplinares, isto é, aquelas que se libertam da sua disciplina e dialogam com outras, como é o caso dos Estudos Artísticos. Com efeito, a própria noção de "disciplina" relativamente ao Desenho é bastante discutível, pois o seu conceito é, eminentemente, problemático. Será que é arte? Esta pergunta parece-nos da maior relevância para o definir. Pedro A. H. Paixão defende que não é uma arte. Para além de não ser um *medium*, enquanto suporte material, técnico ou lógico, também não é uma arte enquanto técnica ou conjunto de regras transferíveis entre gerações, a partir de cânones fundados numa determinada historicidade (Paixão e Robalo 2016, 72). Além disso, por ser muito permeável ao contexto, adquire diversos usos e funções. A título indicativo: (i) permite documentar, estudar e compreender *in situ* a Natureza e o meio envolvente, através de esquissos e esboços; (ii) auxilia na visualização do conhecimento nas ciências, utilizando ou não instrumentos técnicos; (iii) e é a forma originária das escritas mais antigas (as ideográficas, como a chinesa). Por agora, deixamos questões de ordem ontológica de lado.

Em paralelo, a curadoria é um campo que também tem vindo a ganhar terreno. De certa forma, é um trabalho não de "curar", mas de tratar algo. Envolve a pesquisa, selecção, organização e montagem de várias obras e artistas para criar um diálogo ou "família", com consonâncias e

discordâncias, que é depois apresentada publicamente para poder ser fruída, divulgada e discutida. Nas últimas décadas, o curador tem muitas vezes substituído o artista, ganhando autoridade ao ransformar-se numa instituição em si mesma (Moon 2015, 235), ou profissionalizando-se através de cursos e formações. Não obstante, há que dinstinguir o "curar" da "actividade curatorial" (Martinon 2015, 12). A primeira, abarca as práticas profissionais de montar exposições. A segunda, a que nos interessa, relaciona-se com o contexto expositivo intencional e intencionalmente, ou seja, os conhecimentos e encontros gerados com as pessoas, situações e objectos. Não é uma linha de montagem, mas mais uma escrita para os outros, uma dádiva de imagens, palavras e gestos que se abrem ao público e à discussão (Martinon 2015, 12-13). Já fora da exposição pública, há algo muitas vezes desconhecido: as *cumplicidades* entre o artista e o curador. Existem duas atitudes: uma que leva o curador a trabalhar com os artistas de quem se sente próximo e nutre mais afinidades (estéticas e não só); e outra mais "técnica" que o faz trabalhar com qualquer artista, focando-se mais nos objectos e menos num certo pendor (auto)biográfico (Faro, Matos e Melo 2015, 117). O contexto de ateliê é especialmente propício para se afirmarem estas relações, e condicionarem futuras escolhas e colaborações. Assim, um curador não deixa de ter a sua marca autoral em diversos momentos, dado que tem um discurso e prática próprios. Mas não quer dizer que crie uma obra de arte ou seja artista (Faro, Matos e Melo 2015, 120-121). Provavelmente, não conseguirá ter a distância necessária para ser o seu melhor artista, e vice-versa. As leituras que cria não devem ser meras ilustrações de pensamento ou de modelos curatoriais. Em última análise, consideramos que um curador deve sempre *estar ao serviço* do artista. Ou seja, trabalhar para, com e em função dele e das suas obras, nunca esquecendo de as contextualizar (Faro, Matos e Melo 2015, 124-126). Isto também se aplica aos que são paralelamente conhecidos como "artistas", e/ou que trabalham em duplas, grupos e exposições colectivas. Tal como no Desenho, a actividade curatorial é um lugar de fronteira e de possibilidades. Não está presa a um determinado discurso, disciplina, área bibliográfica ou ideologia.

> Drawing is the basis of everything, of my thought, of my work, (...). For me, the process of drawing with my hand and my pencil and the process of writing are one and the same, and my ideas flow in a visual or verbal but absolutely intimate way... It probably has more to do with the intuition behind the writing of a diary. (Chafes, *n.d.*)

Se uma pintura é algo para ser apresentado ao público, um desenho é essencialmente um trabalho *privado* – está intimamente ligado às pulsões, necessidades e espontaneidade do artista (Berger 2007, 4). Não só torna um pensamento imediatamente visível como o abre a futuras interpretações e desenvolvimentos, por isso, muitas vezes é acompanhado por texto. Na criação e na própria investigação artística, o Desenho e a escrita não são de todo inconciliáveis, muito pelo contrário. Sendo a sua forma primordial, o Desenho desenrola-se num processo semelhante ao da linguagem – desenha-se pensando. Pedro A. H. Paixão defende que não se encontra na esfera da arte, a escrita sim. Ao contrário desta ou de quaisquer outras práticas ditas "não-disciplinares" de hoje, é emergente mas mais presente: um mediador. Anuncia um lugar de possibilidades, alinhado com os seres e as coisas, embora a todos comum. Isso permite-lhes serem imaginados para além das fronteiras da sua identidade, tempo e lugar. Nada se desenha sem a esfera imaterial (Paixão e Robalo 2016, 72-74).

Defendemos a separação dessas duas temporalidades. Chegará a altura de distanciarmos mais claramente o trabalho artístico (a prática) do académico (a teoria). Por um lado, vamos ao encontro do Desenho uma vez que é o nosso objecto de estudo. Por outro, afastamo-nos da sua prática ao nos embrenharmos numa vastidão de autores e teorias. Esse equilíbrio de forças é um exercício longe de ser resolvido na investigação artística. Em que momento é que a prática deve surgir? O que propomos reflecte-o: o regresso à prática do Desenho. Começamos com um treino para recuperar o *gesto "adormecido"* do acto de desenhar e a motricidade da mão e do corpo. O resultado é redefinir e próprio traço, que também ficou cristalizado no tempo e escondido pela escrita, mas que sempre esteve presente.

⁂

Entrando no exercício prático, apresentamos um único desenho elaborado a partir de um outro de Leonardo da Vinci (ver Figura 4), autor denominado "clássico" profusamente estudado (Pedretti 2005, 18-20). Não a escolhemos para encaixar num programa conceptual pré-determinado. Distanciamo-nos da lógica de que a investigação tem de responder a questões e problemas interpretáveis em contextos reais (Sullivan 2011, 81).

Figura 4. Leonardo da Vinci; *Adoração dos magos*; Desenho. Tinta-da-China sobre papel; Dimensões desconhecidas; c. 1480; Museu do Louvre, Paris; Arquivo Giunti.

O desenho "original" é um estudo (o verso da folha) para a pintura *Adoração dos magos* (c. 1480). Leonardo não usava o Desenho a seu "belo-prazer" e apenas como meio para compreender o mundo e a Natureza. Mesmo sem essa intenção, as suas diversas capacidades eram também colocadas ao serviço dos patronos para a consolidação do seu poder e área de influência (política e geográfica). Na sua obra não falta o rigor de um programa sistemático, porém, entram em jogo outras dimensões: a mera curiosidade e *prazer* do acto de desenhar. Apesar de não ter desaparecido, nomeadamente da academia, o Desenho libertou-se da função mimética, envolvendo-se mais com processos de descoberta. Hoje, espera-se que um aluno traga à partida um certo estilo, autografia ou conjunto de tópicos antes de conhecerem certos "mestres" (Petherbridge 2014, 282). Ao não tentarmos fazer uma cópia fiel do desenho de Leonardo, ele tornou-se num meio de redescoberta do gesto individual, numa execução acima de tudo lúdica e desinteressada.

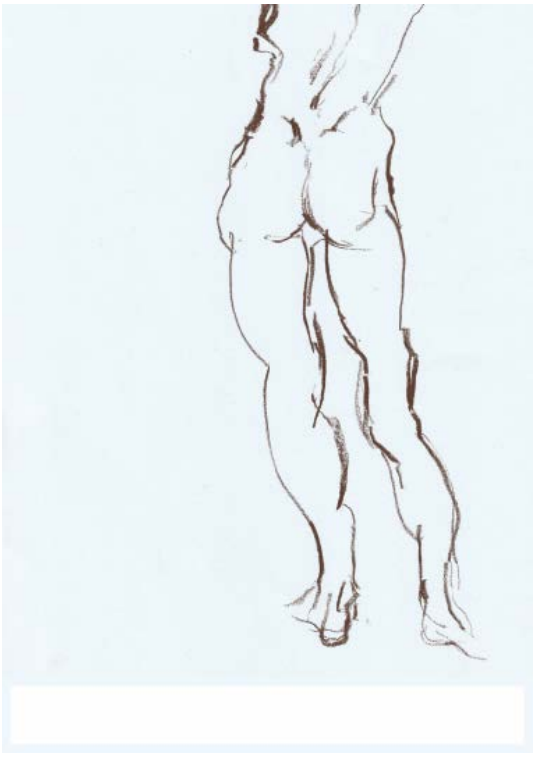


Figura 5. Autora; *Interdito*; Desenho; Barra de sépia sobre papel de impressão azul 120 gr; 297×210 mm; 2022; Autora.

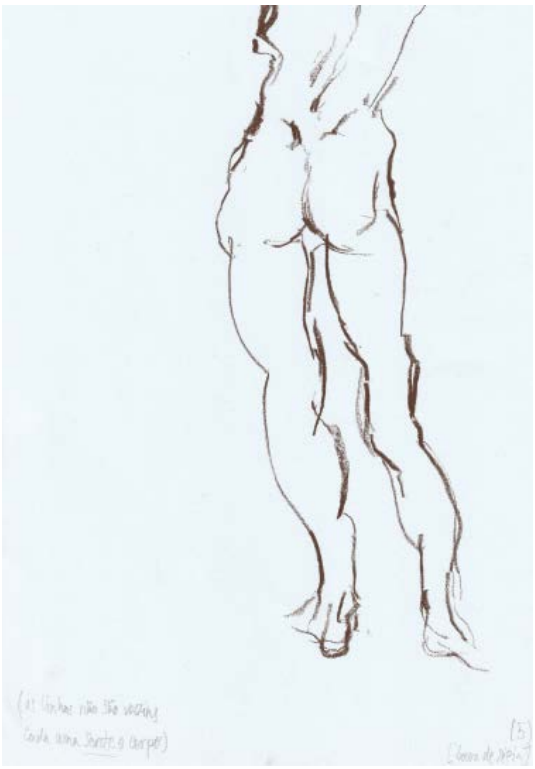


Figura 6. Autora; *Interdito*; Desenho; Barra de sépia sobre papel de impressão azul 120 gr; 297×210 mm; 2022; Autora.

No primeiro desenho (ver Figura 5), isolámos e recortámos parte da imagem. Através de um "biombo" (rectângulo branco), subtraímos e ocultámos texto que funciona como legenda. As linhas possuem um determinado ritmo e movimento como se se quisessem abrir, porém, parte do torso daquele corpo foi interrompido pelos limites do suporte, a folha de papel.

No segundo (ver Figura 6), surge texto lado-a-lado com a imagem, uma pequena autorreflexão sobre a experiência vivida e a indicação do material usado. Essa nova camada tanto abre como encerra sentidos. A matéria não o demonstra, porém, o texto revela o gesto ou execução como uma experiência táctil. Nele pode ler-se a ténue nota "as linhas não são vazias / cada uma sente o corpo". Com efeito, o olhar demorou-se muito mais tempo no suporte da reprodução (uma revista) do que na folha de papel. Neste sentido, o desenho no seu todo desenvolveu-se mais *fora* dos limites físicos do que dentro dele, como se as linhas ansiassem confrontar-se com o seu falso reflexo ou o "original" de Leonardo. Independentemente da matéria, um

desenho não é uma mera imagem, é igualmente um objecto que *age* no real. O corpo representado por Leonardo poderão ser muitos outros. Esse corpo por nós vivido sempre dele fugiu, pois outras imagens foram irrompendo na mente, algo fora do controlo.

No terceiro (ver Figura 7), cortamos de novo o texto, agora aparecendo a frase "as linhas não / cada uma sen". O corpo tanto parece entrar como sair para um outro espaço.

No quarto (ver Figura 8), ocultámos aquilo que antes eram pernas, como se estivéssemos a semicerrar e refocar o olhar.

No quinto e último desenho (ver Figura 9), o "biombo" toma conta da folha de papel e do corpo quase por completo. Desse modo, cada vez o vemos menos, cada vez se torna menos corpo e abre a outras coisas. Restam traços que poderiam vir de uma qualquer escrita. Serão todos estes desenhos escrita ou eventuais "modelos ideográficos"?

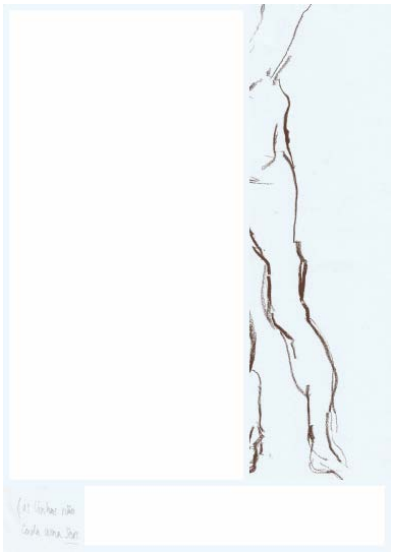


Figura 7. Autora; *Interdito*; Desenho; Barra de sépia sobre papel de impressão azul 120 gr; 297×210 mm; 2022; Autora.

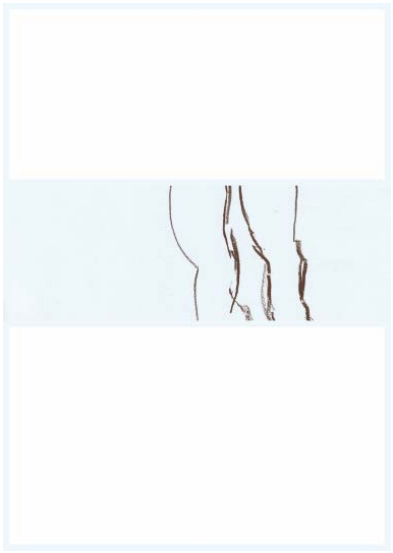


Figura 8. Autora; *Interdito*; Desenho; Barra de sépia sobre papel de impressão azul 120 gr; 297×210 mm; 2022; Autora.

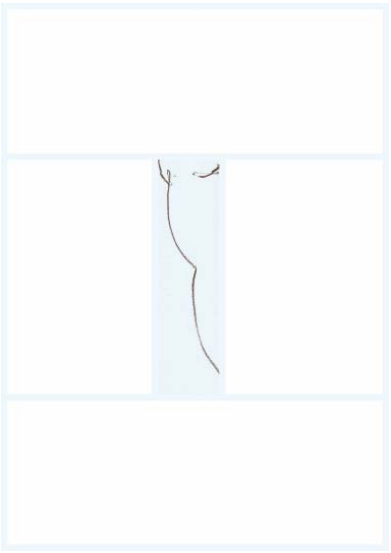


Figura 9. Autora; *Interdito*; Desenho; Barra de sépia sobre papel de impressão azul 120 gr; 297×210 mm; 2022; Autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artista? Investigadora? Curadora? A arte não é um valor absoluto e estanque. Hoje, o nosso conceito de "arte" e das figuras que nela se

movem é muito mais amplo. Poderíamos ter convidado três pessoas que desempenhassem estes papéis, mas dificilmente saberíamos quando é que deixavam de ser um e passavam a ser outro. Interessou-nos aquilo que cada um pode trazer para a investigação, sobretudo numa primeira etapa do processo criativo – o desenho de um desenho. Fizemos então uma *passagem* entre o Desenho (o lugar do artista) e a escrita (o lugar do investigador), a criação e a investigação artística.

Até há pouco tempo, havia uma dualidade: entre artistas a criar as suas obras e, em particular, historiadores da arte a fornecer as estruturas de interpretação do seu trabalho. Esse "sobrevoo" ou distância tem vindo a diminuir. As fronteiras podem ser vistas como um espaço-tempo de passagem e encontros. Actualmente, as práticas artísticas mostram que arte e método não são de todo incompatíveis. Podem ligar-se de diversas maneiras construtivas, uma vez que se mudou o foco da "obra final" para o processo. O ateliê não deixa de o ser, mas ambientes experimentais como laboratórios e espaços informais fora da academia (ex. associações e projectos comunitários) trouxeram novas formas de criar conhecimento. Não rejeitamos em absoluto os autores e modelos que Henk Slager considera "obsoletos", como Ernst Gombrich e os modelos binários de verdade (o método hermenêutico) e ilusão (o método criativo visual) (Slager 2015, 83). À semelhança do Desenho, não fechamos os autores num determinado tempo ou movimento. Acreditamos num encontro entre as figuras mais directamente ligadas a ele (aqui o artista, investigador e curador) e o público.

Essa "flutuação", como lhe chamámos, por vezes transforma uma investigação quase num corpo próprio e autónomo, algo que sai fora do controlo e toma conta de nós. Cedo ficamos perdidos em referências, teorias e escolas que escondem outros caminhos possíveis – a descoberta e o prazer da própria investigação e da sua prática. Nesses momentos, há que exercitar uma saída para parar e reflectir. Um assunto pode ser tão intrínseco ou pré-adquirido que acaba por perder o sentido. Assim sendo, há que evitar o esvaziamento de conceitos, o que por vezes implica a concepção de algo novo. Temos de usar aquilo que faça sentido para a natureza, princípios e questões da nossa investigação, mas sem cair numa armadilha: estarmos a falar para ninguém. Este é o principal problema com que nos debatemos, no qual a investigação artística nos tem ajudado a respondê-lo. Mas o que é o "rigor" na arte como investigação? Quais os critérios que a definem? No

nosso caso, quais aqueles que definem o que é o Desenho e um desenho? Temos muitos obstáculos intelectuais e cognitivos pela frente. Além disso, o conhecimento é complexo e parcial, por isso, as disciplinas são inevitáveis. Contudo, uma área, tema ou conceito (ex. o "invisível" ou o "nada") não pertencem a uma única. Neste sentido, é importante enquadrar e clarificar os termos com que trabalhamos. Assumir uma abordagem interdisciplinar implica uma reflexão sobre ela mesma (o que é, porquê, como e para que serve), bem como das suas limitações e possibilidades. A matriz é sempre a mesma: a necessidade de mentes abertas para nos encaminharmos para novas formas de conhecimento.

O Desenho pode ser uma delas. Voltar ao "básico", as cópias dos "clássicos", foi apenas o gatilho. Não excluímos este treino do corpo maior da nossa investigação. Mas há um aspecto que gostaríamos de destacar: uma opção curatorial, não em relação a uma "obra final" ou exposição, mas à prática deste mesmo ensaio. O texto facilmente satura e anula a imagem e a sua compreensão. Os diagramas que mostrámos talvez sejam a principal ponte entre a imagem e o texto, pois documentam o processo de construção do pensamento e intersectam-no com o corpo maior do projecto. Já nos desenhos "manuais", ocultar e cortar o corpo fez-nos pensar na relação com a prática e teoria, e posteriores modos de exibição e comunicação da investigação. Procurámos não apenas escrever sobre e com o Desenho, mas igualmente *para* ele. Procurámos ir para além do curador, artista e investigador. A estratégia narrativa que usámos (poético-ensaística) é algo difícil de conciliar, mas a desenvolver. Ao longo do texto, o tom do discurso assumiu-o. Apesar de não ser uma ciência, encontramos na poesia formas de dizer as coisas que não existem noutras disciplinas.

E é assim que gostaríamos de terminar. Por detrás de um desenho ou palavra, esconde-se um mundo. Por detrás desse mundo, escondem-se mundos. Mundos ou gestos ou marcas, passageiras. O desenho é apenas uma das formas de desbravar esse caminho e de o descobrir. Agora, há que "desemaranhá-lo. O desafio que este espaço lança não é só desenhar um corpo. É também situarmos o nosso corpo e o próprio Desenho num lugar físico e comunidade. Desenhámos um corpo, um *gesto*, para chegarmos ao corpo, à *marca*.

REFERÊNCIAS

Berger, John. 2007. "Life-drawing". Em *Berger on Drawing*, editado por Jim Savage, 1-9. Irlanda: Occasional Press.

Faro, Pedro, Matos, Sara, e Melo, Alexandre. 2015. *Cúmplice dos Artistas – Conversas com Sara António Matos e Pedro Faro seguido de uma conversa com João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira*. Lisboa: Ateliê-Museu Júlio Pomar & Sistema Solar (Documenta).

Gombrich, Ernst. "Introduction – On Art and Artists". Em *The Story Of Art*, 15-38. Londres: Phaidon Press, 2001.

Martinon, Jean-Paul (ed.). "Introduction". Em *The Curatorial – A Philosophy of Curating*, 1-14. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.

Moon, Je Yun. "This Is Not About Us". Em *The Curatorial – A Philosophy of Curating*, 235-240. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.

Pedretti, Carlo. 2005. "Il disegno, strumento di conoscenza". Em *Leonardo – Il disegno* DOSSIER ART, 19. Florença: Giunti Editore. n.º 67.

Petherbridge, Deanna. 2014. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. New Haven e Londres: Yale University Press.

WEBGRAFIA

Borgdorff, Henk. "Artistic Research as Boundary Work". Em *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, ed., 128-139. Leiden: Leiden University Press, 2013. http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887.

Cruz, Filipa e Paola, Grécia. "Do que nada se vê, só se sonha: Uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desaparição e do efémero como processos criativos na práxis escultórica". *RIACT – Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia*, n.º 2 (Maio 2021): 117-148. http://riact.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/05/RIACT_2.pdf.

Inácio, Sara. "Silêncio, contemplação e vazio na prática da escultura". *RIACT – Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia*, n.º 2 (Maio 2021): 82-116. http://riact.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/05/RIACT_2.pdf.

Ingold, Tim. 2007. "Introduction". Em *Lines: A Brief History*, 1-5. Londres: Routledge/Taylor and Francis Group. https://epdf.pub/linesa-brief-history-5ec3947ace668.html.

McNiff, Shaun. "Art-Based Research".

Em *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, editado por J. Gary Knowles e Ardra L. Cole, 29-40. Califórnia: SAGE Publications, 2008. https://dx.doi.org/10.4135/9781452226545.n5.

Paixão, Pedro Abreu Henriques, e Robalo, Cristina. "Aprender a viver com poucas coisas". Em *Pela Bruma Dentro: Conversa com Cristina Robalo em Torno do Desenho*, 69-78. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016. https://issuu.com/sistemasolar/docs/pedro_paixa_o_pela_bruma_dentro_excerto.

Rui Chafes. n.d. "DIÁRIOS – Rui Chafes", Acedido Fevereiro 16, 2022. https://www.pierrevonkleist.com/products/diarios-rui-chafes?utm_campaign=emailmarketing_118717481099&utm_medium=email&utm_source=shopify_email.

Slager, Henk. 2015. "Experimental Aesthetics". Investigação em Artes. *A Oscilação dos Métodos*, editado por José Quaresma, 83-92. https://www.academia.edu/19199096/Research_in_Arts_The_Oscillation_of_the_Methods.

Sullivan, Graeme. "The Artist as Researcher: New Roles for New Realities. Em *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, editado por Janneke Wesseling, 79-102. Amsterdão: Valiz, 2011. https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf.

COMUNICAÇÕES [EM LINHA]

Bebiano, Adriana, Menezes, Maria Paula, Ramalho, Irene Maria, e Neves, Vítor. "CES: inter / transdisciplinaridade para o século XXI". Conferências apresentadas no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Janeiro 25, 2022. https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-deeventos/2022/ces.

Produção de conhecimento na mediação entre a prática artística e a investigação curatorial

RESUMO
A criação artística e as práticas curatoriais contemporâneas são resultado de um conjunto de mudanças que aconteceram ao longo dos últimos anos que, não só as aproximou, como introduziu a investigação e a educação nos seus processos. Esta série de transformações contribuiu para um diluir de fronteiras institucionais entre funções e disciplinas e resultou na construção de projetos curatoriais baseados no trabalho colaborativo e em rede. O breve estudo dos projetos *Fragments of Repair* (2021, BAK, Utrecht) e *CARTA ABERTA* (2022, Hangar, Lisboa) é o ponto de partida para uma reflexão sobre a aproximação entre a atividade curatorial, a produção artística e a investigação enquanto produção de conhecimento com base na colaboração.

PALAVRAS-CHAVE
curatorial; colaboração; mediação; investigação artística.

INTRODUÇÃO

No seguimento da premissa lançada para o nº4 da RIACT, este artigo é uma reflexão sobre a aproximação entre a criação artística, a prática curatorial e a investigação. A segunda metade do século XX trouxe uma série de transformações na forma de produzir exposições. O curador passa a assumir um papel de mediação entre as diferentes entidades que concretizam as exposições de arte contemporânea: os artistas, os educadores, os públicos, as instituições (George 2015). O início do século XXI introduz uma viragem educativa na curadoria, que passa a focar-se em processos transformativos de produção de conhecimento, de questionamento e de aprendizagem (O'Neill and Wilson 2010; Rogoff 2008). A distinção do conceito "curatorial" enquanto a dimensão que transcende a curadoria e que se estabelece nos campos da reflexão e do pensamento crítico está intrinsecamente ligada à aproximação da investigação às práticas artísticas e curatoriais (Martinon and Rogoff 2013). Tudo isto resulta numa série de projetos curatoriais que exploram métodos experimentais de produção e apresentação (Farquharson 2013), rejeitam hierarquias tanto na estrutura de equipas como nos seus programas que são transdisciplinares (Doherty 2004) e que introduzem a investigação, as conversas, os workshops não enquanto "programação paralela", mas enquanto parte estrutural da exposição (Lind 2007).
São o caso do BAK, espaço de arte, teoria e ação social em Utrecht e o Hangar, centro de investigação artística em Lisboa. Os seus mais recentes programas curatoriais refletem todas estas dimensões: a longa-duração, o foco no processo, a liberdade da investigação, a mistura de funções naquela que é uma forma de criar a partir da colaboração. Esta colaboração adiciona camadas ao pensamento artístico – ao invés de retirar ou de substituir

aquele que é o pensamento original – e abre o processo à participação dos públicos. Num momento em que os limites entre a teoria e a prática, o fazer e o refletir, o artista e curador estão cada vez mais diluídos, este artigo pretende estudar a produção de conhecimento através da colaboração.

Ao longo do tempo, e em paralelo com a evolução de instituições artísticas e culturais como os museus, as exposições passaram de espaços fechados e institucionais para espaços abertos, de aprendizagem e de experimentação (Ferguson 1994). Foi durante a segunda metade do século XX que as mudanças mais evidentes aconteceram tanto ao nível da estrutura dos museus como da conceção de exposições. A exposição passou a adotar um conceito curatorial à volta do qual toda a investigação e apresentação expositiva se desenvolvem, deixando para trás a estrutura histórica e estritamente cronológica que organizava os objetos nas exposições e nas coleções de museus (Meijers 1992). Adicionalmente, o curador – figura que aparece inicialmente enquanto conservador, responsável por preservar e cuidar de objetos valiosos presentes em coleções privadas – torna-se num organizador e produtor de exposições, trabalhando em conjunto com artistas, instituições e públicos (George 2015).

Na década de 1990 a figura do curador atingia o pico da sua independência e autonomia durante a chamada era da "star-curator"[1]. De acordo com David Balzer, esta tornou-se a mais nova entidade institucional, alterando assim o "avant-garde" para sempre (2014). Na mesma altura, surge um movimento chamado Novo Institucionalismo com o propósito de questionar o papel dos museus e instituições artísticas (Doherty 2004) e de transformar e desconstruir as suas estruturas de dentro para fora (Tallant

1 David Balzer descreve o fenómeno: "The job description may seem complicated from afar, but it can be reduced to what the twentieth-century curator has always done: parse, manage and thus act as a type of midwife for the avant-garde, the new. The curator remains in charge of stuff – and since the turn of the millennium, it's more stuff than ever. What's different, however, is that the contemporary curator has come to play a pivotal role both in cataloguing stuff and generating it. When the contemporary curator's job altered from advocating for new objects (the modernist era) to advocating for new ideas (the conceptualist era), to advocating for herself as the newest institutional entity, she changed the avant-garde forever. The star curator has created an incestuous cycle that signals the end of the avant-garde." (2014, 55)

2009). O movimento pretendia romper com as rigorosas separações entre profissões e responsabilidades, rejeitar estruturas hierárquicas, e promover a importância da colaboração, participação e diálogo no desenvolvimento de práticas curatoriais (Farquharson 2006). Ao contrário do Institutional Critique[2], o Novo Institucionalismo não identificava a instituição como o problema, mas sim como parte de uma solução coletiva (Sheikh 2009). O emergir do século XXI, no seguimento e sob influência destes movimentos, introduziu uma viragem educativa na curadoria[3]. Segundo os autores Paul O'Neill e Mick Wilson, na publicação *Curating and the Educational Turn,* "formatos educacionais, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos difundiram-se nas práxis da curadoria e da produção de arte contemporânea e nas estruturas críticas correspondentes." (2010, 12)[4] Mais do que utilizar a educação como tema, esta começou a ser adotada enquanto prática e processo transformativo na operação curatorial, permitindo a produção de conhecimento, o questionamento de formatos convencionais de aprendizagem e o desenvolvimento de pensamento crítico (O'Neill and Wilson 2010; Rogoff 2008).

Por outro lado, e simultaneamente, deu-se uma aproximação entre a criação artística e a pesquisa enquanto estrutura académica, o que deu lugar ao campo da investigação artística. A investigação artística é um domínio que junta dois outros domínios: a arte e a academia (Borgdorff 2012); e esta combinação entre práticas artísticas e abordagens teóricas ambiciona produzir conhecimento (Hannula 2004). A prática artística (o trabalho criativo, a produção de objetos, as decisões no processo artístico) não é apenas a

2 Institutional Critique foi um movimento criado por artistas na década de 1960 com o objetivo de mudar radicalmente o sistema dos museus e galerias (Raunig e Ray 2009). Mais do que identificar-se como um movimento artístico, pretendia ser um instrumento de autorreflexão crítica e política das instituições (Sheikh 2009).

3 "In a "turn," we shift away from something or towards or around something, and it is we who are in movement, rather than it. Something is activated in us, perhaps even actualized, as we move. And so I am tempted to turn away from the various emulations of an aesthetics of pedagogy that have taken place in so many forums and platforms around us in recent years, and towards the very drive to turn." (Rogoff, 2008: 8)

4 Citação original: "educational formats, methods, programmes, models, terms, processes and procedures have become pervasive in the praxes of both curating and the production of contemporary art and in their attendant critical frameworks." (O'Neill and Wilson, 2010: 12)

motivação e o tema da investigação artística, mas sim o centro do próprio processo de investigação (Borgdorff 2012). A investigação artística surge assim como uma atividade crítica e de autorreflexão, em desenvolvimento e em crescimento, numa procura constante do seu lugar na arte contemporânea e consequente discurso (Hannula 2004). A verdade é que a investigação sempre esteve inerente à prática artística: o processo de trabalho desdobra-se em diferentes tipos de pesquisa para pensar e encontrar materiais, assuntos, técnicas, modos de apresentação, entre outros (Borgdorff 2012). Da mesma forma, esta encontra-se intimamente ligada ao lado privado da prática, a solidão e aprendizagem do estúdio, sendo este o espaço que dá a lugar a novas descobertas, tentativas, experiências, aperfeiçoamentos e criações (Borgdorff 2012). A existência entre a teoria e a prática faz com que este tipo de investigação contribua não só com novas linhas de pensamento e reflexões teóricas, mas também com novos resultados. Na sua diversidade de formatos, a investigação artística pode resultar em objetos artísticos, instalações, performances e outras práticas artísticas. Esta característica diferencia-a das investigações científicas e sociais, onde a prática artística pode ser o assunto, mas não o resultado. É neste contexto que surgem as expressões "practice-based research" ou "studio-based research" (Borgdorff 2012). Para além de produzir novos objetos e dimensões artísticas, Henk Borgdoff define esta prática como "investigação conduzida *na* e *através* da produção artística." (2012, 157)[5]

Tal como nos outros domínios da investigação, a investigação artística é um processo iniciado por alguém que pretende aprofundar o seu conhecimento (ou compreensão) sobre um determinado tópico através de um estudo original (Borgdorff 2012). A originalidade do estudo requer que este ainda não tenha sido desenvolvido por outros e que acrescente novas camadas de conhecimento ao corpo de investigação em que se insere (Borgdorff 2012). Novamente como outros processos de investigação, a investigação artística parte de uma pergunta (ou conjunto de perguntas) ou um tópico específico que seja relevante para a área de pesquisa.

5 Citação original: "In other words, as well as generating new or innovative art, the research is conducted *in* and *through* the making of art." (Borgdorff 2012, 157)

Esta pergunta ajuda a delimitar o espaço e o processo de pesquisa, tendo em consideração que esta limitação, especialmente no campo artístico, tem de ser fluida e passível de ser alterada ao longo do processo. A própria metodologia deve ter em si instabilidade e flexibilidade, de forma a permitir a sua evolução e desenvolvimento por diferentes caminhos ao longo do processo de investigação (Hannula 2004). Neste sentido, a investigação artística, assim como a generalidade do trabalho académico e da prática artística, requer que o progresso se desenvolva na base do imprevisto (e improviso), da intuição e da aleatoriedade (Borgdorff 2012). Apesar da validação de projetos de investigação artística seguir um conjunto de normas que estruturam a sua apresentação, documentação e divulgação (Borgdorff 2012), a sua dimensão heterogénea abre espaço para dinâmicas de tolerância, diversidade e de inclusão (Slager 2004). Deste modo, Henk Slager conclui que provavelmente o único ponto de partida metodológico da investigação artística define-se como "uma forma de pesquisa consciente da diferença, sem implicar qualquer domínio por qualquer discurso." (2004, 37)[6] A investigação artística expande a experiência artística para lá da experiência estética e introduz uma nova dimensão: a da reflexão (Borgdorff 2012). Por meio da reflexão, a investigação artística estabelece-se enquanto um espaço possível para o desdobrar multidimensional deste que é um conteúdo abstrato, complexo e de difícil definição, através do discurso, da crítica, da performatividade e da apresentação (Borgdorff 2012). A investigação artística, desde logo criada no limite entre dois campos distintos, desenvolve-se da mesma forma numa dimensão paradoxal: o conteúdo artístico, não conceptual e pré-reflexivo que está na génese da experiência estética e nos objetos artísticos é posteriormente "articulado, amplificado, contextualizado e pensado através da investigação." (Borgdorff 2012, 171)[7] Assim, a investigação artística não pode nem deve resultar em respostas absolutas, mas sim em

6 Citação original: "a way of research aware of difference without implying any dominance by any discourse." (Slager 2004, 37)

7 Citação original: "Artistic research is the acceptance of that paradoxical invitation. The artistic, pre-reflective, non-conceptual content enclosed in aesthetic experiences, embodied in artworks, and enacted in artistic practices is articulated, amplified, contextualised, and thought through in the research." (Borgdorff 2012, 171)

novos cruzamentos de perspetivas e de correntes de pensamento. Mika Hannula argumenta que as questões e problemas que surgem durante a investigação (sobre o próprio processo) devem ser endereçados e incluídos nos resultados finais do trabalho (2004). Não só estes devem ser expostos, como comentados e argumentados pelo investigador, deixando assim expressa as suas perspetivas e opiniões sobre o tema de investigação e a investigação em si. Por conseguinte, a crescente aproximação entre a criação artística e a investigação é uma forma de problematizar e questionar os métodos convencionais para chegar a conclusões utilizadas tradicionalmente na academia (Eisner 2008). Contribui, assim, para o constante questionamento não só sobre a estrutura académica, mas sobre tópicos atuais e urgentes, no sentido de acrescentar algo ao discurso comum (Klein 2017). De acordo com Borgdorff, "a investigação artística diz respeito e afeta os fundamentos da nossa perceção, a nossa compreensão, a nossa relação com o mundo e com as outras pessoas, assim como a nossa perspetiva sobre o que é ou deveria ser. Esta articulação do mundo em que vivemos é o que podemos chamar de realismo da investigação artística." (2012, 172)[8]

Se a investigação artística procura abrir novas realidades dentro da criação e da apresentação artística, a dimensão curatorial surge como um lugar-comum onde estas investigações existem e são articuladas. Liam Gillick, no artigo intitulado "The Complete Curator" (2015), defende que a produção, interpretação e partilha de arte existe numa dicotomia: a primeira opção é canalizá-la num circuito comercial, acessível por um pequeno grupo de pessoas e mostrada apenas temporariamente a grupos maiores de público; a segunda requer o trabalho conjunto com o curador, e consequentemente com os seus processos e questionamentos críticos, para projetar o potencial da arte enquanto veículo para repensar criticamente as formas através das quais vivemos. O mesmo autor afirma que o curador tem a capacidade de ver potenciais conexões no trabalho artístico que o artista, por várias razões, pode ignorar. O diálogo e a colaboração potenciam

8 Citação original: "Artistic research concerns and affects the foundations of our perception, our understanding, our relationship to the world and to other people, as well as our perspective on what is or should be. This articulation of the world we live in is what we may call the realism of artistic research." (Borgdorff 2012, 172)

estas novas ligações e visões sobre o trabalho artístico. A produção e a apresentação de objetos artísticos encontram-se num processo de transformação, de desconstrução dos seus métodos tradicionais e de exploração de novas possibilidades no domínio da produção de conhecimento e do envolvimento dos públicos (Halsall 2012; Krysa 2017; Rito 2020). Nesse sentido, o trabalho curatorial, na relação com a artista, é um trabalho de colaboração, mediação e de negociação. Não só nas dimensões artística e curatorial, mas também no trabalho com as instituições e na relação de aproximação com os públicos (Moon 2020).

Esta série de momentos na evolução da curadoria, das práticas artísticas e da investigação, de uma forma mais ou menos intencional, resultou num conjunto de estruturas auto-organizadas e de projetos curatoriais e artísticos baseados na colaboração e no trabalho em rede. Estes projetos exploram métodos experimentais de produção e de apresentação artística (Farquharson 2013); rejeitam hierarquias enraizadas na estruturas das equipas (Doherty 2004); criam programas transdisciplinares, colocando a exposição ao mesmo nível que projetos de investigação, workshops, debates, performances, que incluem todos os tipos de tópicos e pensamentos na produção de exposições (Lind 2007); reconhecem o visitante como elemento central das práticas de colaboração, participação e integração no processo criativo – processo este que se torna mais importante do que propriamente o resultado final (Doherty 2004; Farquharson 2006; Lind 2007) e adotam um formato laboratório-escola-oficina ao tornarem-se espaços de produção e não apenas de apresentação e exposição (Esche 2013). Explorado por autores como Irit Rogoff, Maria Lind, Jens Hoffmann e Jean Paul Martinon, a evolução das práticas curatoriais moldou, da mesma forma, a distinção entre os conceitos "curadoria" e "curatorial". No prefácio da publicação *The Curatorial: A Philosophy of Curating,* Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff distinguem estas duas dimensões: "Se a 'curadoria' é uma gama de práticas profissionais que têm a ver com a montagem de exposições e outros modos de exposição, então 'o curatorial' opera num nível muito diferente: explora tudo o que acontece na montagem do *palco*, tanto intencional e não intencional, pelo curador e vê-o

como um evento de conhecimento." (2013: 2)[9] Assim, a curadoria define-se enquanto o conjunto de processos necessários à produção de uma exposição tais como a elaboração de um conceito, investigação, contacto com artistas, seleção de obras, negociação com instituições, instalação no espaço expositivo; e o curatorial surge como a dimensão que transcende os aspetos práticos, estabelecendo-se ao nível da produção de conhecimento e do pensamento. O curatorial torna-se processual, encorajando a reflexão, a crítica e o trabalho num campo expandido. Este campo expandido (ou em expansão) é transdisciplinar, estendido no tempo (Gillick 2015) e, mais do que orientado para resultados concretos, "abriu-se para processos inconclusivos cujo resultado pode ser aprender ou pesquisar ou conversar ou reunir ou trazer uma nova perspetiva para os circuitos de especialização." (Rogoff 2013, 42)[10] Este campo abrange a aproximação entre a investigação e as práticas artísticas e curatoriais, pois tal como Simon Sheikh argumenta, "no campo expandido da curadoria, o curatorial é em si uma atividade de investigação." (2015, 34)[11]

A cumplicidade, baseada na colaboração, entre a evolução curatorial, a investigação e a criação artística revela-se bastante clara em casos como o BAK, base voor actuele kunst, um espaço de arte, teoria e ação social, criado em 2000 em Utrecht, na Holanda. Na seção "Sobre" do website, é possível ler que "o BAK está comprometido com a noção de arte como esfera pública e espaço político, e fornece uma plataforma crítica para experiências estético-políticas com e através da arte. O BAK reúne artistas, teóricos e outros membros das classes precárias para imaginar e adotar formas transformadoras de estar juntos de outra forma."[12] O trabalho do BAK está organizado em áreas que trabalham juntas e se entrelaçam: 1) *Prospections*

9 Citação original: "If 'curating' is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then 'the curatorial' operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge." (Martinon and Rogoff 2013, 42)

10 Citação original: "has opened up to inconclusive processes whose outcome might be learning or researching or conversing or gathering or bringing a new perspective into circuits of expertise." (Rogoff 2013, 42)

11 Citação original: "In the expanded field of curating, the curatorial is itself an activity of research." (Sheikh 2015, 34)

12 Excertos retirados do website do BAK, base voor actuele kunst. Mais informação aqui: https://www.bakonline.org/.

"é um fórum digital de discurso antecipatório e propositivo, investigação e intervenção, impulsionado pelas urgências que moldam o mundo no presente". Reúne documentação, documentos, investigação, experiências partilhadas. As mais recentes publicações formam um conjunto intitulado "Stand With Ukraine", que é uma coleção contínua de textos, documentos e recursos *online* disponibilizados por trabalhadores da cultura ucraniana para partilhar as suas perspetivas sobre o conflito atroz entre a Ucrânia e a Rússia que ocorre neste momento. 2) *Fellowship* é um programa pós-académico que o BAK organiza desde 2017 cujo principal foco é a "investigação sobre o restruturar e o repensar das condições da contemporaneidade através da arte e do questionamento teoricamente informado e politicamente orientado." 3) *Publications* e 4) *Long-term projects* que partem de questões sociais, ambientais e tecnológicas urgentes e "se desdobram como processos de pensamento e ação coletiva, e se manifestam publicamente em eventos intermitentes de investigação – exposições, palestras, publicações, workshops e conferências performativas com elementos expositivos, discursivos e performativos". O mais recente programa de longa duração do BAK, *Propositions for Non-Fascist Living*, ocorreu entre 2017 e 2021. Inspirado no trabalho de Michel Foucault, e em resposta ao "ressurgimento dramático e normalização dos fascismos, históricos e contemporâneos", reuniu propostas para um viver coletivo, em toda a sua diversidade e multiplicidade, reijeitando dinâmicas de poder e hierarquias. Através das suas dimensões expositivas, discursivas e performativas, o programa desdobrou-se em diversos eventos: lançamentos de livros, performances, formações/oficinas, visitas guiadas, tertúlias, jantares, simpósios, palestras, programas públicos, colaborações com o festival de música Le Guess Who?, festas, Yallah Sabava (noites dedicadas a mulheres), apresentações, bolsas de investigação, exposições, mostras de filmes.

Uma das *Propositions for Non-Fascist Living* foi *Fragments of Repair*, "um projeto de várias partes que consiste numa exposição, um programa de estudo coletivo e uma série de encontros, coorganizado pelo artista Kader Attia e o fórum decolonial ~~La Colonie~~, Paris". Kader Attia é artista, cresceu entre a Argélia e Paris, e vive em Berlim. A sua prática transdisciplinar foca-se nos conceitos de dano e de reparação e na multiplicidade de consequências causadas pelo colonialismo e pela hegemonia cultural ocidental. Esta "proposta" aconteceu entre abril e setembro de 2021. Attia

propôs “a noção de reparação decolonial como uma tática para se relacionar com as urgências planetárias da saúde mental coletiva num mundo ferido pela pandemia da Covid-19.” Endereçando conceitos como dano, ferida e reparação – que estão profundamente envolvidos na sua prática – Attia procurou estabelecer um diálogo sobre as injustiças e consequências que ainda se fazem sentir pela violência colonial, adicionando os efeitos da pandemia como o isolamento social, o medo, a perda e a incerteza. O projeto pretendeu pensar e descobrir os tipos de caminhos que podem levar à reparação num contexto de pandemia. Foi criado por Kader Attia e Wietske Maas (curadora de investigação e de publicações do BAK) em diálogo com Maria Hlavajova (diretora geral e artística do BAK), Rachael Rakes (curadora de práticas públicas do BAK), Françoise Vergès (teórica política, feminista e ativista decolonial) e a restante equipa do BAK. Este projeto composto por múltiplas partes desenrolou-se em eventos diferentes mas complementares (também designados por “fragmentos”): *Fragments of Repair/Kader Attia*, a exposição por Attia no BAK; *Fragments of Repair/~~La Colonie~~ Nomade* (ver figura 1), o programa de estudos ministrado por Françoise Vergès na La Dynamo de Banlieues Bleues (Paris); e *Fragments of Repair/Gatherings*, o programa público híbrido (online/offline), composto por palestras, conversas, exibições de filmes e assembleias que contaram com a participação de Kader Attia (Alemanha), Maria Hlavajova (Holanda), Wietske Maas (Holanda/Alemanha), Françoise Vergès (França), do historiador de arte e consultor de investigação do BAK Sven Lütticken (Holanda), da filósofa Catherine Malabou (França), do filósofo e pensador político Achille Mbembe (África do Sul), do filósofo Souleymane Bachir Diagne (EUA/Senegal), do crítico de arte Chris Cyrille (França), do escritor, crítico e curador Olivier Marboeuf (França), do investigador na área do património crítico e cultura material e curador Wayne Modest (Holanda), do escritor e crítico Omedi Ochieng (EUA), da antropóloga médica Stefania Pandolfo (EUA), do investigador decolonial Rolando Vázquez (Holanda) e da investigadora e ativista abolicionista Ruth Wilson Gilmore (Portugal). Ao longo do projeto, Attia continuou a investigar e a desenvolver um novo trabalho artístico. Este trabalho, *Repair & Listen,* materializou-se na forma de podcast e instalação sonora de doze partes, com base em conversas entre o artista e investigadores, estudantes e ativistas, de Utrecht e internacionais, e que trabalham em áreas como a filosofia, história da ciência, economia, psiquiatria, e epidemiologia social.

Figure 01 – *Fragments of Repair/~~La Colonie~~ Nomade*, La Dynamo de Banlieues Bleues (Paris), 2021. Source: BAK. Figure Description: programa de estudo coletivo La Colonie Nomade, durante três meses, acolhido por La Dynamo de Banlieues Bleues.

O trabalho colaborativo é também a base do Hangar, um centro de investigação artística fundado em 2015 em Lisboa, Portugal, cujo programa inclui exposições, residências (artísticas, curatoriais e musicais), conversas e atividades de formação. É um espaço que promove a investigação, a experimentação, a reflexão e a troca de ideias nas práticas artísticas. A transdisciplinaridade da sua programação transforma este lugar num ponto de encontro de diversas disciplinas artísticas contemporâneas, que procura relacionar-se com a comunidade local. É um espaço independente fundado por artistas e curadores que trabalham em conjunto para promover a discussão e a produção de conhecimento a partir de um programa assente nas potencialidades da investigação. O Hangar divide-se em várias áreas, também elas ligadas entre si: 1) *Exposições*, que têm lugar na galeria e são acompanhadas por um programa de conversas, seminários, oficinas, performances e mostras de filmes; 2) *Residências Internacionais*, uma oportunidade para artistas não residentes em Portugal ou Lisboa de viver e trabalhar em Lisboa num período de 1 a 3 meses com atividades promovidas pelo Hangar; 3) *Participação*, um programa que oferece um espaço para

a troca criativa e o diálogo entre artistas e o público local através de um conjunto de atividades para todas as idades e contextos; 4) *Hangar Books*, especializada em publicações no contexto das artes contemporâneas com foco nas epistemologias do sul, na tradução para português de obras determinantes e na edição de publicações que juntam artistas e investigadores/curadores; 5) *Hangar Music*, uma editora independente que promove residências, programas de criação, formação e concertos; 6) Programas internacionais de intercâmbio artístico e curatorial, tais como *Residências em Trânsito, Triangle Network e 180º Artistas ao Su*l; 7) Residências Permanentes, destinadas a artistas residentes em Lisboa que assentam o seu estúdio de trabalho no Hangar em períodos de longa duração; 8) Programa de eventos propostos e desenvolvidos em conjunto com os parceiros do Hangar, tais como concertos, conversas, conferências, performances, apresentações de livros, entre outros. Todas estas atividades acontecem num prédio no bairro da Graça, cujo andar térreo é ocupado pela Criolense Kitchen Club, um espaço que oferece "comida preta contemporânea"[13] e que muito bem representa o espírito de convívio e de partilha que o Hangar promove. Para dar continuidade a uma programação diversa, crítica e em rede, o Hangar constituiu um conselho consultivo que reúne periodicamente com a equipa do espaço para discutir programação, sugerir alterações, partilhar ideias, endereçar o que não funciona e reforçar o que resulta. O conselho consultivo curatorial conta com Ângela Ferreira (Portugal), Paula Nascimento (Angola) e Azu Nwagbodgu (Nigéria); o de investigação com Luísa Santos (Portugal), Marissa J. Moorman (EUA) e Cristina Roldão (Portugal); e o educativo com Francis Nii Obodai Provençal (Gana), Ekua Nyansua Yankah (Gana/Alemanha), e Mark Miller (Reino Unido).

O mais recente projeto curatorial do Hangar, *CARTA ABERTA*, partiu de um convite ao artista Kiluanji Kia Henda (Angola), a quem foi dada carta branca para a ocupação do espaço nos mais variados formatos. Kiluanji Kia Henda é artista, vive e trabalha em Luanda. Explora a fotografia,

13 Frase retirada da página de Instagram da Criolense Kitchen Club. Mais informação aqui: https://www.instagram.com/criolensekitchenclub/.

o vídeo, a performance, a instalação e a escultura como forma de pensar as complexidades inerentes à construção da história, da identidade e de temas como a pós-independência e a modernidade em África. Kia Henda começou por convidar três artistas emergentes angolanos, Hélio Buite, Mwana Pwo e Rui Magalhães para uma residência no Hangar durante o mês de Março. Ainda durante o mês de Março, o projeto *CARTA ABERTA* desenvolveu eventos como Bouts of self-alianation, uma performance e sessão de improviso com os artistas Ihosvanny, Ana, Simões e Borja Caro; uma conversa entre o curador João Silvério e os artistas em residência Hélio Buite, Mwana Pwo e Rui Magalhães; Para lá dos meus passos, uma sessão de cinema e conversa entre Kamy Lara (realizadora do filme com o título do evento) e Maria Barbosa. O projeto culminou, no início de Abril, com a exposição *Now that we found freedom, what are we gonna do with it? | Narrativas sobre a pós-independência e processos de descolonização* (ver figura 2), que pretende ser um estudo de longa duração sobre "as narrativas dos povos que conquistaram a independência após longos séculos de colonialismo."[14] Para a curadoria da exposição, Kia Henda convidou a curadora e escritora Ana Sophie Salazar (Equador/Portugal), cujo trabalho explora "subjetividades nómadas, subjetividades nómadas, poli-linguísticas e transculturais, propondo questionamentos inventivos dos mapeamentos geopolíticos atuais." Na exposição participam os três artistas em residência, assim como Castiel Vitorino Brasileiro (Brasil), Clara Ianni (Brasil), Daniela Ortiz (Peru), Mussunda N'zombo (Angola) e Yoel Díaz Vázquez (Cuba). O projeto continua até ao mês de Maio com a publicação de uma entrevista a Kia Henda, em formato podcast, sobre o processo de criação deste projeto curatorial; uma performance na finissage da exposição; visitas guiadas à exposição pela curadora Ana Sophie Salazar a escolas e faculdades; e duas sessões ART CLUB com a Susana Anágua, para crianças/jovens entre os 6 e os 14 anos, com o título "Estórias em Movimento", onde os participantes se vão relacionar com as obras da exposição para criar o seu próprio caderno gráfico com colagens e fotografias.

14 Excertos retirados do website do Hangar. Mais informação aqui: https://hangar.com.pt/.

Figure 02 – *Now that we found freedom, what are we gonna do with it?*, Hangar, 2022. Source: Teresa Pinheiro.
Figure Description: Vista da exposição *Now that we found freedom, what are we gonna do with it?* na galeria do Hangar.

De uma forma bastante significativa, a base do trabalho destes dois casos é a colaboração. De acordo com Michael Birchall, a essência destas novas práticas parte da vontade do curador para trabalhar com artistas e para envolver o público durante o processo (2020). Assim, o foco não está na individualidade dos participantes, mas sim na potencialidade da colaboração entre os indivíduos. Artistas, curadores e públicos comprometem-se num diálogo cujo propósito (independente da estrutura da exposição) é produzir novo conhecimento – o que não passa necessariamente pela produção de objetos artísticos (Birchall 2020). Ambos os projetos desconstroem a ideia da exposição de arte contemporânea, que passa a estabelecer-se enquanto projeto curatorial – cuja definição se mantém instável – criado a partir de processos colaborativos. A duração dos projetos é também desconstruída e passa a estender-se no tempo. A extensão dos projetos a longo-prazo foca-se na possibilidade de explorar o processo em si e de estabelecer a investigação como prática integrante do trabalho artístico e curatorial. A pressão para uma produção artística constante, a necessidade de que esta seja sempre instantânea e atual e as condições precárias em que esta é feita são, também, motivos para esta transformação:

> "Eles [os artistas] são incapazes de produzir novos trabalhos para cada exposição. Eles precisam de tempo para trabalhar, pesquisar, trocar e testar ideias. A sua prática já não é necessariamente baseada no estúdio. Nutridos pelas ciências sociais e pela investigação cultural ou científica, os artistas encontram-se muitas vezes a adotar metodologias de investigadores vindos de diversas disciplinas e áreas da produção de conhecimento. A sua prática baseia-se na colaboração com múltiplos interlocutores e visa aproximar diferentes temas, discursos e áreas de conhecimento, entre os quais imaginam ligações alternativas. Os artistas produzem novos modos narrativos que desconstroem métodos clássicos de constituição de conhecimento e reconsideram e reorganizam o conhecimento de maneiras novas" (Bouteloup 2020, 166)[15]

Tanto o projeto *Fragments of Repair* como a *CARTA ABERTA* partem de conceitos curatoriais que definem o desenrolar de atividades e da investigação artística e curatorial gerada ao longo do processo. Os objetos artísticos continuam a ser produzidos e apresentados nos dois projetos, mas o envolvimento dos artistas (em simultâneo com os outros participantes) não fica por aí e ocorre ao longo da duração dos mesmos. Simon Sheikh argumenta que esta transição altera, naturalmente, a noção de objeto artístico dado que a sua forma, contexto e espectador não são fixos ou estáveis e estabelecem relações em constante negociação (2014). Destaca-se, novamente, a transformação – ou fusão – entre os papéis do artista, do curador e do investigador. A verdade é que, apesar da ideia de investigação artística enquanto disciplina ser relativamente recente, a maior parte dos artistas atualmente expostos em galerias, museus e bienais são

15 Citação original: "They are unable to produce new works for every show. They need time to work, research, exchange, and test ideas. Their practice is no longer necessarily based in the studio. Nourished by social science and cultural or scientific research, artists are often finding themselves adopting the methodologies of researchers who originate from diverse disciplines and areas of knowledge production. Their practice is based on collaboration with multiple interlocutors and aims to bring together disparate subjects, discourses, and fields of knowledge, between which they imagine alternative connections. They produce new narrative modes that deconstruct classic methods of constituting knowledge and reconsider and rearrange knowledge in novel ways." (Bouteloup 2020, 166)

formados por instituições académicas (Sheikh 2014) e muitos artistas, principalmente durante o século XX, produziram textos e ensaios sobre o seu próprio trabalho (Hannula 2004). Ao assumir este novo (ou, de certa forma, adaptado) papel, o artista torna-se um investigador que se compromete com as estratégias de produção de conhecimento e de incentivo à participação (Birchall 2020). Ao contrário da ideia tradicional da academia, associada a um certo isolamento, a investigação artística caracteriza-se pela transdisciplinaridade, trabalho de equipa, colaboração e interatividade (Slager 2004; Hannula 2004). A transdisciplinaridade, por exemplo, destaca-se nos dois projetos, que se desdobram num conjunto de eventos que ocupam os espaços – do BAK, do Hangar, e outros (físicos, abstratos, online) – em diferentes formatos e através de diferentes disciplinas. Os eventos têm em comum a estrutura pedagógica e de produção de conhecimento, assim como a introdução de tópicos do dia-a-dia para dentro dos espaços, promovendo a discussão e a troca de ideias. Segundo Slager, a evolução das práticas curatoriais transformou precisamente o momento da situação/apresentação artística em discurso (2004). O autor acrescenta que cada projeto de investigação artística deveria ser uma contribuição significante para os modelos experimentais de exposição (2004). O foco destes projetos curatoriais passa, efetivamente, pelo próprio (muitas vezes experimental) processo. Coincidentemente, tanto Kader Attia como Kiluanji Kia Henda pensam e documentam os seus processos de forma aproximada, através da gravação de conversas/entrevistas em formato áudio para partilha gratuita. A documentação do processo é também criação artística, que ao decorrer nestes espaços, confirma a já mencionada transição de espaços de apresentação para espaços de produção, que passam a assemelhar-se ao formato do laboratório ou atelier. A operação curatorial assenta nas (e, posteriormente, desperta) experiências e memórias, e são os visitantes que ativam esse conjunto de possibilidades (Moon 2020). O trabalho colaborativo é aberto à inclusão do público, não necessariamente no momento tradicional de apresentação, mas sim ao longo de todo o processo (Krysa 2017). Desta forma, a produção artística e de conhecimento deixam de ser um domínio exclusivo de especialistas ou de ter lugar apenas dentro da biblioteca ou do atelier, para passarem a acontecer numa rede complexa de partilhas. A programação cujo fio condutor é a investigação traz para dentro destes espaços os tópicos sociais, culturais e políticos da

contemporaneidade no sentido de promover a discussão, o pensamento crítico, a procura coletiva e criativa de respostas e de novas perguntas (Rito 2020). Isto só é possível porque há uma clara passagem da educação (transferência unidirecional de informação) para a aprendizagem (partilha multilateral de conhecimentos), o que reflete a transformação da nossa dimensão ontológica e epistemológica pelas nossas diferentes estruturas socioeconómicas e políticas (Moon 2020). Sheikh argumenta que "o olhar do espectador, é claro, não depende apenas da obra e do seu posicionamento, mas também do posicionamento social do espectador (em termos de idade, classe, origem étnica, género, política etc.)" (2014 4)[16]

A base de todas estas dimensões - e dos projetos *Fragments of Repair* e *CARTA ABERTA* — é a colaboração: a combinação de diferentes processos criativos requer necessariamente um complexo processo de mediação, de negociação e de comunicação que fragiliza a linha entre autoria e participação (Moon 2020). Estes processos são resultado de um contínuo diluir entre disciplinas, mas principalmente entre funções e responsabilidades. A evolução do papel do curador está cada vez mais estabelecida na mediação, curatorial e/ou artística, assente no trabalho em conjunto e na investigação partilhada, e não numa disputa pela autoria. Ambas as organizações aqui estudadas, BAK e Hangar, jogam com estas noções e não só têm equipas curatoriais compostas por diferentes perfis (curadores, investigadores, artistas, educadores, entre outros) como convidam criadores externos para pensarem programas, projetos, eventos. O que esta aproximação provoca é uma rotura com o isolamento (tanto do artista na criação, como da obra na apresentação) e uma desconstrução da ideia (eventualmente ultrapassada) da exposição. A exposição agora expande-se no tempo, no formato (que se desdobra em diversas atividades ligadas ao discurso e ao conhecimento), no envolvimento do público, nas metodologias mais experimentais e mais ligadas à investigação. Mélanie Bouteloup argumenta que "as antigas divisões entre o fazer e a teoria, o

16 Citação original: "The gaze of the spectator is, of course, not only dependent on the work and its placement, but also on the placement of the spectator socially (in terms of age, class, ethnic background, gender, politics etc.)." (Sheikh 2014, 4)

arquivo e a exposição, ou mesmo a crítica de arte e a curadoria se erodiram há muito tempo. O fazer artístico contemporâneo é moldado por questões de pedagogia, performatividade e transmissão. Inúmeras iniciativas visam criar e partilhar ferramentas entre as comunidades, abrangendo campos disciplinares cada vez mais amplos e que vão além do objeto de arte em si, para abranger a produção, mediação e receção artísticas." (2020, 167) Acima de tudo, o que as transformações aqui estudadas causaram – para além da aproximação entre a curadoria, a educação, a criação artística e a investigação – foi reforçar o acesso. O acesso desempenha uma multiplicidade de significados e de dimensões mas, segundo Irit Rogoff, uma delas é a "capacidade de cada um[a] formular as próprias perguntas, em oposição a simplesmente responder às que lhe são colocadas em nome de um processo democrático aberto e participativo." (2008, 8) A estrutura renovada destes espaços torna-os confortáveis, torna-os espaços de encontro e torna-os de tal maneira acessíveis que os públicos os conseguem sentir como seus. Este acesso é também a capacidade para o questionamento, para o pensamento crítico, para a discussão sobre tópicos sociais e atuais através de práticas artísticas. O conhecimento, segundo Arjun Appadurai, é fundamental para o exercício de uma cidadania informada e o trabalho de investigação é a chave para o efeito (2006). A progressiva abertura da colaboração entre o artista e o curador estabelece as condições necessárias para que a produção de conhecimento aconteça na mediação entre a prática artística e a investigação curatorial.

Assim, a cumplicidade entre a atividade curatorial, a investigação e a criação artística é simultaneamente ponto de partida e resultado de um processo de desconstrução da ideia tradicional de produção artística e de exposição. A relação cada vez mais próxima entre artista e curador desafia o isolamento do trabalho artístico, promove novas ligações e referências no processo de criação, facilita a partilha e o acesso à obra, e problematiza formatos convencionais de criação artística, de apresentação e de investigação. A dimensão curatorial, na relação com o artista e com o público, estabelece o próprio processo, a investigação e a colaboração enquanto elementos fundamentais para que exista produção de conhecimento. O envolvimento do artista ao longo do processo, a dimensão experimental, a aprendizagem e a ligação com a obra a partir do diálogo, a preocupação com o envolvimento do público, e o incentivo

ao questionamento, ao pensamento crítico e à discussão sobre assuntos urgentes e do dia, são características e consequências desta aproximação cuja intenção, concluo, não é competir pela autoria da obra, mas sim partir de práticas colaborativas para produzir conhecimento e descobrir novas formas de pensar a arte e o mundo.

REFERENCES

Appadurai, Arjun. 2006. “The right to research.” *Globalisation, Societies and Education*, 4:2: 167-177.

Balzer, David. 2014. Curationism: *How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. London: Pluto Press.

Birchall, Michael. 2020. “Discursive practice: the role of public practice in the museum.” In *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 110-123. London: Sternberg Press.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.

Bouteloup, Mélanie. 2020. “Authohistoria as praxis.” In *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 156-161. London: Sternberg Press.

Doherty, Claire. 2004. “The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism”, *engage publication*, Issue 14, Summer 2004, https://engage.org/wp-content/uploads/2019/03/Engage15_ClaireDoherty_Theinstitutionisdead.pdf.

Eisner, Elliot. 2008. “Art and Knowledge.” In *Handbook of the Arts in Qualitative Research* edited by Gary J. Knowles and Ardra L. Cole, 3-12. London: Sage Publications.

Esche, Charles. 2013. “We were learning by doing.” Interview by Lucie Kolb & Gabriel Flückiger. *(New) Institution(alism)*, OnCurating.org Issue 21, December 2013: 23-27. http://www.on-curating.org/issue-21.html.

Farquharson, Alex. 2006. “Bureaux de Change.” *Frieze*, September 2, 2006. https://frieze.com/article/bureaux-de-change.

Farquharson, Alex. 2013. “Institutional Mores.” *(New) Institution(alism)*, OnCurating.org Issue 21, December 2013: 54-58. http://www.on-curating.org/issue-21.html.

Ferguson, W. Bruce. 1994. “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense.” In *Thinking about Exhibitions* edited by Reesa Greenberg; Bruce W. Fergunson and Sandy Nairne, 126-136. London; New York: Routledge.

Finley, Susan. 2008. “Arts-Based Research.” In *Handbook of the Arts in Qualitative Research* edited by Gary J. Knowles and Ardra L. Cole, 71-82. London: Sage Publications.

George, Adrian. 2015. *The Curator’s Handbook*. London: Thames & Hudson.

Gillick, Liam. 2015. “The Complete Curator.” In *Curating Research* edited by Paul O’Neill and Mick

Wilson, 24-31. London: Open Editions; Amsterdam: de Appel Arts Centre.
Halsall, Francis. 2012. "An Aesthetics of Proof: A Conversation between Bruno Latour and Francis Halsall on Art and Inquiry." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 30, January 1, 2012. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/d3005int.
Hannula, Mika. 2004. "River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research." In *Artistic Research - Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Volume 18 edited by Annette W. Balkema and Henk Slager, 70-79. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
Klein, Julian. 2017. "Seven answers." In *Futures of Artistic Research: at the Intersection of Utopia* edited by Jan Kaila; Anita Seppa and Henk Slager, 55-62. Helsinki: Academy of Fine Arts.
Krya, Joasia. 2017. "Exhibitionary practices at the intersection of academic research and public display." In *Futures of Artistic Research: at the Intersection of Utopia, Academia and Power* edited by Jan Kaila; Anita Seppa; and Henk Slager, 63-72. Helsinki: Academy of Fine Arts.
Lind, Maria. 2007. "The Collaborative Turn." In T*aking Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* edited by Johanna Billing and Lars Nilsson Szerk, 15-31. London: Black Dog Publishing.
Martinon, Jean-Paul and Rogoff, Irit. 2013. "Preface." In *The Curatorial: A Philosophy of Curating* edited by Jean-Paul Martinon, viii-xi. London: Bloomsbury.
Meijers, Debora J. 1992. "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The Latest Gimmick by Arbiters of Taste, or an Important Cultural Phenomenon?" In T*hinking about Exhibitions* edited by Reesa Greenberg; Bruce W. Fergunson and Sandy Nairne, 5-14. London; New York: Routledge.
Moon, Je Yun. 2020. "Curatorial research as the practice of commoning." In I*nstitution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 32-43. London: Sternberg Press.
O'Neill, Paul and Wilson, Mick. 2010. "Introduction." In *Curating and the Educational Turn* edited by Paul O'Neill and Mick Wilson, 11-22. London: Open Editions.
Raunig, Gerald and Ray, Gene. 2009. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.
Rito, Carolina. 2020. "What is the curatorial doing?" In *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 44-61. London: Sternberg Press.
Rogoff, Irit. 2008. "Turning." *e-flux journal #0*, November 2008.

http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/.
Rogoff, Irit. 2013. “The Expanded Field.” In *The Curatorial: A Philosophy of Curating* edited by Jean-Paul Martinon, 41-48. London: Bloomsbury.
Sheikh, Simon. 2009. “Notes on Institutional Critique.” In *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* edited by Gerald Rauning and Gene Ray, 29-32. London: MayFlyBooks.
Sheikh, Simon. 2014. “Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy.” Pavilion – Journal for Politics and Culture. https://www.pavilionmagazine.org/simon-sheikh-spaces-for-thinking-perspectives-on-the-art-academy/.
Sheikh, Simon. 2015. “Towards the exhibition as research.” In *Curating Research* edited by Paul O’Neill and Mick Wilson, 32-46. London: Open Editions.
Slager Henk. 2004. “Discours de la Méthode.” In *Artistic Research - Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, Volume 18* edited by Annette W. Balkema and Henk Slager, 34-38. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
Tallant, Sally. 2009. “Experiments in Integrated Programming.” T*ate Papers,* Issue 11, Spring 2009. http://www.tate.org.uk/research/publications/tate- papers/11/experiments-in-integrated-programming.

Criar, curar e investigar: a cumplicidade dessas ações e a sua relação com o meio acadêmico

ABSTRACT
This essay is proposed to investigate the relations between academy and the stages of creation, curatorship and research in the field of the arts, using art as a science, which it is, requiring academic recognition. However, without dispensing with the rigor of this evaluation by the academy, the artistic collections through their creative experience of curatorial actions and the condition of scientific verification, launch a suit for adequacy in the modalities of judgment and recognition of art productions by the academy. The essay develops considerations about the stage of creating a work of art, dedicating special importance to the process of conception and process of creative experimentation. It also recognizes the necessary look of the other in the stage of curatorial action and significantly points to an indispensable research action for the being of the work of art, which needs to study its procedures and impose itself as a mediating science of the various branches of human knowledge. The themes are supported by reflections made by thinkers such as Heidegger (1987), Rosa Dias (2015) and Quaresma (2015), which defend more fierce and grounded discussions, seeking to endow their proposals in order to revisit the evaluating instruments used by the academy in relation to artistic collections. In addition to thinkers and researchers, this discussion also considers the participation of forces that gravitate around the academy, as is the case of cultural facilities, taking as a clipping the Afro-Brazil Museum and the outstanding curatorial action of the Brazilian artist and curator Emanoel Araújo, who enlisted the Nelson Lerner's artistic collection in an imposing speech in conditions of self-presentation.

KEYWORDS
Creation, curatorship, scientific research, academy, artwork.

INTRODUÇÃO

O ato de criação é um processo que envolve muitas variantes, vetores e pulsões. Dele podem ser extraídas as motivações do artista, seu repertório particular e a sua maneira de observar o mundo, de modo que nele próprio, no artista, é que se encontra a movimentação interior necessária para criar, curar e investigar. Entre o ato criador e o ato curador muitas conexões podem se fazer presentes, assim como ambos, por vezes, podem também ser alimentados pelas investigações científicas, exigindo que o meio acadêmico seja sempre um lugar de pluralidade no seu ofício de analisar e julgar as obras artísticas, sem cair no perigo de um olhar único, engessado e canonizador. A natureza artística, tão simbiótica em seus ofícios, deve ser sempre entendida e valorizada em todas as suas instâncias para melhor percepção de fenômenos singulares e conectados. Criar, curar e investigar não são ações estanques, ao lançarmos um olhar mais minucioso para cada uma delas poderemos perceber que há um diálogo íntimo entre elas que as conecta de forma particular.

CRIAR

Criar é um desafio, oficiar o tempo de criação é acalentar todas as possibilidades de provocação no âmbito do real para referendá-lo como um sistema de produção reconhecido pelo mundo que verifica essa criação. Sem o ato de criar não há obra, e logo, impossibilitada está a existência do artista. Conforme Heidegger (1950, 8) "O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Não obstante, nenhum dos dois porta, por si só, o outro". O ponto principal da criação é justamente o que vai ser gerado, tanto artista como obra, neste duplo nascimento que o autor alemão aponta: o artista que nasce ao criar uma obra se credencia para assumir o ser artista, assim como na obra gerada, muito dele estará presente.

Assim também, a obra quando submetida a uma ação curatorial, ainda que seus significados sejam mantidos, passará por uma nova construção de olhar que permitirá que ela seja vista por um aspecto especial, ainda que mantida a integridade de sua proposta. Isto porque o ato de realizar uma curadoria é também um ato de criação sobre obras já criadas, agrupando elas sob um mesmo fio condutor que irá realizar o convite à apreciação de determinados aspectos nelas condensados. Esse ponto de vista criado pelo curador, de acordo com Amaral (2006, p. 52), não se trata, de forma alguma, de uma maneira mais assertiva de ler as obras ou a tendência de determinado artista, sendo apenas um enfoque individual, passível de confrontos ou até mesmo de uma revisão. Faz-se necessário, então, no ato de curar, que as máximas postas em atividade na criação artística sejam mantidas, respeitando o seu conteúdo, utilizando apenas lupas diferentes para captarem aquilo que está impregnado na sua essência enquanto obra que expõe sua significância. Ao expor sua significância, ela se deixa ver no que toca ao seu campo explícito, mas sem esquecer do que está presente de maneira implícita, elaborando o seu significado, em estado subjetivo.

Na medida que o ato de curar está sendo realizado, de certa forma, uma criação está sendo feita, como apontou Amaral (2006). Ela está acontecendo com todos os parâmetros éticos de conservação da significação primeira daquelas obras como posto anteriormente, todavia sem perder o fio conceitual que irá uni-las. Como todo conceito pressupõe um criador, a curadoria irá caminhar também por essa instância, preservando o que é próprio do artista e impregnando esse conceito. Isto que é dito pode ser percebido nas atividades de Emanoel Araújo, um

importante criador e curador brasileiro que durante muito tempo trabalhou no Museu Afro Brasil, organizando exposições que dialogavam com a temática proposta pelo espaço. Sua criação sempre procurou reverberar as contribuições da população negra para a cultura brasileira, observando suas narrativas para além daquelas ligadas à escravidão, período deformado durante a colonização brasileira, gerador de profundos males na sociedade da época.

Figura 1. Emanoel Araújo, *Sem título*, 1972, coleção do artista; São Paulo, Brasil.

Em sua obra de 1972, Araújo, como artista, apresenta uma estrutura estética que é marcada por traçados negros e terrosos que podem fazer uma alusão aos diferentes tipos de tons de pele das pessoas negras, sendo atravessada por expansões de amarelos vívidos como as cores das vestes utilizadas em alguns cortejos africanos. Há um atravessamento que perpassa esses corpos contando histórias de seus antepassados, da herança desse povo, colocando-os em um lugar de contribuição e não mais utilizando a sua observação apenas pela ótica da opressão, que também vai estar presente na sua poética visual, porém sem estigmatização.

Vale ressaltar que Emanoel Araújo é um artista negro, logo, ele parte de um lugar de protagonismo dessas temáticas, já que vive na pele todas as agruras e belezas de ser uma pessoa de cor em terras brasileiras. O que ele leva para as suas obras é um lugar de exploração bastante sensível, um contraponto de narrativa que precisa ser amplamente divulgado: a beleza da cultura negra e sua contribuição para a cultura brasileira. Ao pensarmos, por exemplo, em um dos nossos símbolos artísticos mais famosos e associados ao nosso povo como o samba, iremos conhecer que o seu lugar de origem provém dos rituais religiosos dos cultos afro-brasileiros, sendo este apenas um exemplo ínfimo. Araújo apresenta-se a si mesmo como artista quando a sua obra escolhe essa vertente racializada, política e militante, engajada na luta libertadora dos valores negros, servindo-se dos detalhes para colocar em evidência a sua leitura de uma realidade pouco apreciada.

Assim ele cura a própria obra em favor de uma maior compreensão para o conceito a explorar.

Uma produção artística envolve um cenário para percepções das mais diversas e é chamada à pesquisa porque detém um universo ampliado em sua condição mediadora de mundos, além de uma entrega de novos mundos erguidos pelo seu fazer (Heidegger 1977). É um fazer prático, cuja teoria se esgueira entre fluxos que apascentam as "ligações interdisciplinares já existentes" (Quaresma 2015, 146), imprescindível ao performático estado da arte na atuação de suas necessidades sem, no entanto, rechaçar as conquistas já pacificadas. É deste modo que a criação artística se expande em sua significação estética e social, visto que as reflexões postas sobre elas atravessam a coletividade em sua divulgação e apreciação.

Continuando a observação do ato criador na obra de Emanoel Araújo enquanto artista, fica constatado o simbolismo da influência das questões negras que impulsionam o artista a promover uma ação curatorial a partir do que a ele, como criador, parece pedir uma contribuição de um olhar cuja preocupação não esteja apenas na experiência de criar, mas na contemplação sobre a obra pronta, possibilitando um acolhimento, uma conformação de rumo presente no que a obra já pronta exala.

Figura 2. Emanoel Araújo, *Baobá*, sem data, acervo do Museu Afro Brasil, São Paulo, Brasil.

A escolha do artista e curador Emanoel Araújo para falar sobre criação, curadoria e pesquisa, recaiu sobre o fato que ele reúne o que é preciso verificar em todas essas áreas. O mesmo fio que conduz as suas criações também irá conduzir os seus atos curadores, exibindo a possibilidade de interligação entre as duas ações.

Na figura 2 podemos ver a representação de uma árvore muito simbólica para os afro-brasileiros: o baobá. Esta árvore originária do continente africano possui uma grande força simbólica por representar esse elo entre Brasil-África que liga grande parte do povo negro. Em nosso território pode ser percebida a presença dessas árvores ancestrais que por vezes recebem um espaço particular para a sua apreciação, como é o caso do Jardim dos Baobás, localizado em Recife, cidade do nordeste brasileiro, lugar formado por antigas árvores que compõem um espaço aberto ao público para usufruírem de forma particular dessas árvores e deixarem-se fotografar entre esses imponentes ícones africanos. O *Baobá*, enquanto obra, possibilita essa identificação entre pessoas negras num processo de visualização de si mesmas nesta obra que existe enquanto metáfora artística da força e resistência do povo negro.

Ao construir esta obra visual, Emanoel Araújo demonstra sua sensibilidade para esta temática que abraça grupos específicos de maneira especial. Ao criar este gênero de obras, o artista se coloca por meio de um aspecto bem definido: ele nasce ao criar essa obra que denuncia quem ele é, um sujeito ligado à história do seu povo com a valorização de sua cultura, ancestralidade e denúncias dos apagamentos das contribuições da negritude e a negação da dignidade dentro do compasso histórico da arte brasileira, sendo estas observações pertinentes para a criação do Museu Afro Brasil, existindo este por via desta razão. Assim, emerge o Emanoel Araújo como curador e será esse mesmo espírito que ele vai levar em suas curadorias, estreitando as relações dessas duas atividades que estão mais entrelaçadas do que se percebe *a priori*.

CURAR

Em outra etapa, o acervo de arte que se submete ao arrojo curatorial ao se apresentar publicamente em ambiente acadêmico, sustenta-se como obra em si mesma, de forma a conservar intacta sua identidade de obra de arte ao olhar do fruidor.

Segundo Heidegger (1987, 11) a obra em si se sobrepõe ao carácter de coisa: “pois a obra de arte, ultrapassando o [seu] caráter de coisa, é ainda algo de outro. É este algo de outro que aí está que constitui o artístico”. Então, por si mesma, sob o olhar fruidor, ela corresponde ao enigmático estado que é próprio da produção artística, sustentando essa condição por ser arte. A condição de enigma, própria da arte, vem neste ensaio clamar por um olhar diferenciado em seu julgamento acadêmico levando em conta a importância do ato de curar. A aceitação acadêmica atingirá através do circuito “artístico e inteligível” (Quaresma 2015, 143-144) uma adequada consideração dos valores da experimentação, denunciados em uma produção que se deixa refletir no espírito da sua concepção e na sua mostra para o domínio público.

Além de criação, como visto em Amaral, a prática da curadoria também pode ser vista como uma ação de mediação, conforme Gonring (2015, 287). O curador, portanto, também pode ser visto como aquele que promove o encontro entre a obra artística e um determinado público por meio da criação conceitual em torno da sua escolha de leitura. O seu olhar se volta como uma mão que "guia" o público por um caminho específico, promovendo assim uma experiência única.

Com a mediação sendo um conceito chave nessa discussão, volta-se a falar da ação curatorial que se põe em prática como levantamento de um mundo cenográfico específico para receber a presença prática da produção artística. O desdobramento que faz o curador com o espaço que abriga a apresentação pública de um acervo artístico que também pode integrar o mundo acadêmico, sendo a figura do curador brasileiro já citado, Araújo, como exemplo do que se pretende colocar, representando uma parceria ideal para o que Quaresma (2015) chama de “apresentação apropriada” ou “preocupação instalativa” (p. 149) do acervo. O cenário é enxergado pelo curador como o médio para desenhar, fazer valer a força total da obra, sem que na obra se tenha desvirtuado o que quer que seja da sua essência.

Essa apresentação não pode ser tida como uma recriação da obra do artista, mas a sua exploração de maneira particular. A mediação fala sobre seu curador, os valores que estarão presentes nas suas criações enquanto escolhas curatoriais. Toda a escolha irá abrir mão de outras possibilidades, outras que ficarão de fora para que determinadas possuam destaque.

O ofício curatorial provoca um levantamento das condições já estabelecidas no mundo da academia para reconhecer a necessidade de construção de novas possibilidades ligadas ao exercício investigativo. O artista e curador brasileiro Emanoel Araújo usa a montagem de um cenário para criar a defesa da produção artística como inserção da mesma na ordem da história, da antropologia, da cenografia em montagens que curam tal produção artística com visões foto-científicas dispostas em montagens, sejam elas instalativas ou tradicionais, acompanhadas com discurso ou apenas deixando-se ficar a leitura em si mesma, pela força da apresentação do acervo. Essas considerações feitas sobre a força e autonomia da obra em si é o que o presente ensaio propõe quanto a ser um direito de apresentação dos atributos artísticos como defesa de si mesmo diante do mundo acadêmico, dispensando as solicitações convencionais próprias da academia formalizadas em textos explicativos, mas deixando a sua natural condição de competência para entrada no mundo acadêmico pela força implícita do seu ser-obra.

Tratando dos limites entre curadoria e ação artística, o referido curador no exercício do seu trabalho na direção do Museu Afro Brasil, onde ele detecta a alma africana na cultura brasileira, desenha um gesto de tensão subentendido no entrecruzamento permitido entre os fazeres da arte e os fazeres da curadoria. Entretanto, mesmo sob tensão, o artista-curador desenha o caminho por onde se pode atingir o circuito criar-curar, apresentar-se e aceitar um julgamento público e acadêmico como consagração da obra de arte. voltando a referir Heidegger (1987, 72), "a realidade efetiva mais autêntica da obra só chega a ter efeito aí onde a obra é resguardada na verdade que por ela mesma acontece."

Considere-se, portanto, diante do que reflete o pensador alemão que as situações de avaliação e chancelas de crédito aos acervos artísticos pela academia, deverá percorrer caminhos mais libertos dos cânones, onde ela, a obra em si, acontece em sua "verdade" e tem como oportunidade de se revelar apenas onde se deixa resguardar no acontecimento ativado por ela mesma em sua autonomia. Apresentamos um exemplo de curadoria que se emancipa numa apresentação coerente com a força da obra:

Exposta no Museu Afro Brasil em 2017, a obra de Nelson Leirner, escolhida por Araújo para compor o acervo de exposição do museu, pode ser observada de maneira particular. A obra tem na sua estrutura o formato de

uma embarcação que vem trazendo várias figuras que compõem o cenário religioso brasileiro, com personagens católicas como Nossa Senhora de Fátima, Padre Cícero e Jesus Cristo, juntamente com outros personagens das religiões de matrizes africanas. É possível perceber na escolha curatorial de Emanoel a mesma evidência em que ele vai procurar percorrer enquanto artista: a presença da contribuição da cultura africana no Brasil. Será essa mesma presença que vai relacionar a curadoria e a criação artística como eixos concomitantes.

Figura 3. Curadoria de Emanoel Araújo da obra *Cortejo* (2009), de Nelson Leirner; 2017; Museu Afro Brasil; Carla Brito.

Esta obra remete não apenas a um lugar do passado histórico, onde o culto ao sagrado africano precisou ser substituído por figuras religiosas do catolicismo, num movimento sincrético, mas remete também ao poder curatorial aqui estudado, deixando clara a percepção da curadoria quanto à inegável necessidade dessa ação mediadora para o mundo da produção artística. Marcado por grande repressão religiosa, os escravos vindos da África não podiam cultuar suas divindades livremente, usando como estratégia a substituição da figura dos orixás pelas estátuas dos santos católicos para que ao serem surpreendidos em suas práticas religiosas, pudessem afirmar que estavam seguindo a religião da Coroa Portuguesa.

Para além deste lugar histórico, a instalação *Cortejo* remete a um presente bem latente no cotidiano brasileiro, já que esse movimento sincrético foi incorporado nas práticas religiosas dos cidadãos, compondo a diversidade de crenças que é própria do nosso território.

Considerar o fazer e a leitura do artista no exercício da sua obra para entregá-la e comprometê-la com outra leitura feita por um olhar curador, deve desaguar em um espaço híbrido, contaminado pela essência e a sensibilidade da gestão curatorial. Por maior que seja a tentativa de imparcialidade do curador, a cenografia criada por ele permite entregar "algo de outro" (1987, 12) na obra, sendo este o mister do fazer curatorial.

Neste ensaio, considera-se a ação mediadora da curadoria como possibilidade de um recurso específico, onde a avaliação acadêmica dirigida para o mundo das artes seja montada em pilares onde a experiência com a obra acabada conquiste diante da academia o julgamento dos seus atributos pela força implícita na sua presença imperativa e a pesquisa sobre a obra seja o objetivo dos seus julgadores.

A ponte teórica com o artista-curador do Museu Afro-brasileiro, Emanoel Araújo, trouxe, em suas reflexões e trabalho, luz ao que foi considerado importante investigar quanto a titulações acadêmicas para a área das artes visuais. O curador, por sua vez, ergueu um trabalho que defende o acervo justificado pela imposição de um cenário autoexplicativo da sua importância. A constatação feita por esta averiguação está confortada pelas duas fundamentações e deixa claro que a produção artística em si mesma já constitui uma ação de produção de conhecimento e reconhece a pertinência para um esforço que transforme os canais acadêmicos em modalidades de avaliações mais pertinentes para atender as demandas em arte.

INVESTIGAR

As possibilidades de verificação em arte passam por um anseio curatorial. Entretanto, a diferença entre a pesquisa e a curadoria está na legitimidade dada ao curador de direcionar um estado artístico para uma melhor interpretação da obra e a verificação apenas atesta esse estado, deixando-o exposto, mas sem um propósito de ser contextualizado. A experimentação no exercício artístico está pensada como a "espinha dorsal" das verificações quando a essas interessa acompanhar o dinâmico e oscilante tempo de construção de um acervo, que vagueia entre

a intuição e a razão.

Por mais que já seja reconhecida sua específica forma de pertencer ao mundo da investigação, a esfera artística necessita do *status* científico, no entanto, ele deve chegar de maneira respeitosa quanto aos limites da obra em sua autonomia ante a rigidez acadêmica. “Threrefore, artistic research needs a resolute, institutional emancipation” (apud Quaresma 2015, 147): é o que ressalta Slager resgatando o fazer e o "curar" para o âmbito dos estágios que trazem a necessidade da presença emancipada e firme do mundo da pesquisa para qualificar o exercício da produção artística, onde a arte deve ser considerada em seus afazeres tão peculiares que trazem interpelações muito específicas.

Para deixar muito clara a intenção que o ensaio propõe colocar para discutir e investigar, há que ser considerado em primeiro lugar a etapa da criação artística que qualifica o artista e a obra. Considerando o que diz Heideger (1950, 69), quando afirma que “permanecem desconhecidos o artista e o processo e as condições do surgimento da obra”, o caminho perceptivo avança em direção ao reconhecimento do outro enquanto fruidor, enquanto curador e, pelo interesse aqui denunciado, pelo mundo avaliador, ou seja, o mundo acadêmico.

A investigação em arte se qualifica como condição imprescindível no mundo artístico que se propõe a ser credenciado nas hostes da academia. A função curatorial, como foi dito no início deste texto, direciona a regulamentação do estado artístico com vistas a deixar esse estado melhor compreendido, sendo uma grande mediação para a compreensão desses acervos. A pesquisa, entretanto, se ocupa da sistematização desses acervos apenas para escriturar essas presenças sem o comprometimento de facilitar didaticamente a compreensão ou significação de tais assuntos, mas considerando-os como patrimônio importante do saber investigado dentro da ciência do ser arte.

O cunho de toda verificação em arte, dissocia a compreensão da arte, que é como um enigma (Heidegger 1950, 8). Na constatação de que esse enigma que é a própria arte, é para ser verificado como tal, mas não é prevista a sua resolução. Esse enigma só pode ser compreendido através dos acervos artísticos em si, não estando dentro das expectativas das verificações a fatura de uma teoria demonstrativa, como se faz nas ciências exatas com os teoremas. Para Heidegger (1950, 9), fica claro o valor

demonstrativo da pesquisa, mas ela deve revelar-se a partir do contínuo da investigação e não de uma síntese apresentada como resultado: “Aquilo que a arte é deve poder depreender-se a partir da obra”.

Nesse discurso sobre a verificação artística não é plausível o anseio por definições do verificado, mas que seja constante a consciência de que não se está na pesquisa pelo resultado, e sim pelo valor do pensar sobre tal. Ao entrar pelas "entranhas" da investigação sobre arte, há que se tomar como investigação a produção artística em si: “Trilhar esse caminho é a força, e permanecer nele é a festa do pensar, supondo que o pensar é um ofício” (Heidegger 1950, p. 9). Citar o pensador alemão é um caminho para também citar o pesquisador José Quaresma (2015, 142) quando o assunto é a força e a experimentação do ofício- prática, onde o pesquisador baseado em Elliot Eisner reflete sobre que o reconhecimento dessa postura como legítima: “a tomada de uma posição de força para assegurar a especificidade da investigação em artes a partir da respectiva prática, assim como a ousadia acadêmica para afirmar o que *Art Based Research (ABR)* como uma modalidade legítima de realizar investigação em artes só tem lugar nos anos 1990”.

Então, seguindo o pesquisador citado, há que se pensar no tocante a clareza que pode ficar comprometida com os chamados métodos oscilantes (Ibidem, p. 142) durante a pesquisa da prática artística, onde não pode ser evitado o fato de trazer surpreendentes e diferentes compreensões dentro desse tempo investigativo. O olhar de Quaresma sobre o assunto possibilita uma vivificação do pensar o teor acadêmico de avaliações para apresentar, no estudo feito pelo próprio pesquisador, uma possibilidade de mais autonomia nesses julgamentos. Na verdade, é pensado por ele uma tipologia prático-teórico que ao contrário de dar uma ênfase teórica em detrimento da prática, como vem sendo ordinariamente realizado, valoriza o tempo de construção da obra quando essa está a erguer por inteiro um mundo, durante o seu tempo de concepção até o seu autônomo existir. Dar ênfase à experimentação, faz parte das preocupações em discussão neste trabalho.

O tempo dedicado à obra em estado de concepção ou produção, que para essa abordagem é um tempo alargado, pode ser compreendido como um todo contido no intervalo desde a instigante postura da concepção da ideia até a sua existência como obra. Dentro dessa propriedade temporal utilizada para o fazer artístico está o interesse maior da investigação em

arte. Esse campo que compreende toda a pertença da criação carece de ser ativado contando com todas as peculiaridades de cada estado desse fazer, sendo levado em conta como estrutura espacial que ocupa desde o estado da matéria até o âmbito da sua significância, muitas vezes presente de maneira não explícita, mas subjetiva. A temporalidade que abastece o ir e vir do afã construtivo unifica o duplo interesse da pesquisa em arte, que constata um redobrar do processo investigativo, da criação em andamento e também da obra estando já concebida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação artística é, portanto, uma propriedade do artista em um simbiótico papel com a sua possibilidade de curadoria. Possui, inerente à sua natureza, uma carência do olhar do outro onde a produção de um acervo instiga um movimento de cura para o seu estado autoral, sem que seja invasivo ou deformante, mas consciente. O movimento de criar pede a confirmação, a contestação, a cumplicidade ou ainda, a maturidade de ser avaliado, exposto, julgado e confirmado na sua relação com o outro. Todo esse processo que se configura antes, durante e *a posteriori* à criação, pede um acompanhamento, uma observação sobre si, deflagrando um estado investigativo, imprescindível para a existência da arte enquanto ciência.

Criar não é uma ação egoísta, mas reparte seu ânimo criador. No momento criador, o artista se divide quando compartilha seus mundos interiores, anseios e conflitos que povoam a obra de espaços implícitos carregados, de força para erguer o mundo projetado pelo seu ser obra. O tempo de criação, extenso e multifacetado, vai projetando sentidos que permanecem na obra como alma das imagens que delas emanam.

A conduta do tempo de ação criativa e o estado de satisfação do artista com a sua obra enquanto mundo erguido para o domínio do outro que pode ser presente numa ação de cura precisa ser presente em um estado instituído de ações avaliativas e julgadoras, ou seja, um mundo avaliador com poder de rubrica. Assim, criação e curadoria pedem um olhar do mundo acadêmico com novos instrumentos, para legitimar como investigação a produção artística.

Algumas das reflexões feitas pelo pesquisador José Quaresma (2015) sao um dos alertas sobre a propriedade das discussões mais aguerridas, objetivas e com muita dedicação para conseguir resolver as distorções

metodológicas da investigação artística. A verdade da obra falando de si nos acervos artísticos com a força de uma tese ante os julgamentos acadêmicos e a cumplicidade da ação curatorial estão elencados nessa pesquisa para resolver as preocupações postas em pauta. Ficam nítidas as intenções de verificar e sugerir outros moldes para a academia em se tratando de avaliação dos acervos artísticos, ampliando os métodos para estimar graus e valores. O ensaio aceita, portanto, provocar o empenho do trato acadêmico com uma maior apropriação para a avaliação das produções artísticas.

REFERÊNCIAS

Amaral, Aracy A. *Textos dos Trópicos de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Gonring, Gabriel Menotti. "(O que) pode a curadoria inventar?" *Galáxia* 29 (2015): 276-288. https://www.scielo.br/j/gal/a/XzNdSQxBsxstbT6wZL58Pvy/?format=pdf&lang=pt

Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Heidegger, Martin. C*aminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Quaresma, José., & Dias, Fernando Rosa. I*nvestigação em artes: a oscilação dos métodos*. Lisboa: FCT, 2015.

CV's

Ana Lanita

Ana Lanita (1994). Investigadora doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, acolhida pelo Instituto de História da Arte (IHA/ NOVA FCSH) no grupo MuSt. Co-fundou o projecto e colectivo artístico independente Cão Português – Espaço Difusor de Arte em Coimbra, que agora funciona como ateliê.
O alvo da sua presente investigação é o Desenho como forma de conhecimento de um lugar, revelando as suas marcas e histórias ocultas. Ancora-se numa prática artística interdisciplinar e colaboração com o Museu Nacional Resistência e Liberdade, em Peniche.
A sua proposta plástica verte questões sobre a (in)visibilidade, o gesto e o "nada" num encontro entre o Desenho e a escrita, explorando o movimento flutuante e qualidade caligráfica da linha. Paralelamente, usa mapas conceptuais/diagramas para articular conceitos e disciplinas, bem como documentar o processo de construção do pensamento. Colabora com artistas e escreve para exposições e revistas (ensaios, artigos, projectos artísticos, ...).

Mafalda Duarte Barrela

Mafalda Duarte Barrela (1993, PT). Curadora de arte contemporânea.
É licenciada em Gestão pela Nova School of Business and Economics, onde desenvolveu vários projetos com instituições culturais de Lisboa, tais como a Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva e a Spark Art Agency. Enquanto curadora no Museu Municipal Carlos Reis, de 2018 a 2020, criou o EMERGÊNCIA, um programa anual de exposições de arte contemporânea dedicado ao trabalho de artistas emergentes a viver em Portugal. Além disso, no 3º ciclo do Parallel – European Photo-based Platform, realizou a curadoria da exposição UGGA, com artistas da Alemanha, Estados Unidos, Lituânia, Itália, Reino Unido e Taiwan.
Nos seus projetos curatoriais, aborda questões frequentemente relacionadas com equidade social e a relação entre abjeção e subjetividade. Para além disso, interessa-se pela exploração da prática curatorial enquanto meio alternativo de produção de conhecimento através da observação e estudo de objetos artísticos.
Encontra-se neste momento a frequentar o Mestrado em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
www.mafaldaduartebarrela.com

Mathias Hinke & Joaquin Macedo

Mathias Hinke and Joaquin Macedo work in collaboration developing multimedia, music theatre, and digital pieces, as well as designing and teaching seminars on art and music as speculative practices.

Mathias Hinke is an Associate Professor for experimental music at the Berlin University of the Arts (UdK-Berlin). Joaquin Macedo is a doctoral candidate in the artistic research program (Composition – Dr. Sc. Mus.) of the University of Music and Drama Hamburg (HfMT-Hamburg) and lecturer (Lehrbeauftragter) at the UdK-Berlin.

Rita Cêpa

Doutoranda em História de Arte Contemporânea (NOVA FCSH). Licenciada e Mestre em Pintura (FBAUL). Pós-graduada em Curadoria de Arte (NOVA FCSH) e em Fotografia e *New Media* (IADE). Membro Colaborador do CIEBA e da Bolsa de Consultores e Especialistas da DGARTES. Faz parte do *board of curators* do UmbigoLAB. Criadora/Coordenadora do projecto VENI VIDI. É Assistente de Comunicação no Atelier Joana Vasconcelos. Foi Bolseira de Investigação (ROSSIO-NOVA FCSH) e desenvolveu, em colaboração com o Arquivo.pt e a Biblioteca de Arte da FCG, um projecto de curadoria digital intitulado *Para Sempre*. Trabalhou no MAAT e no FEA Lisboa.

Sónia Carvalho

Sónia Carvalho (1978, PT). Artista plástica, performer e investigadora [ID+ (UA/DeCA] e CIEBA]. Investigadora subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Atualmente está a estudar o Doutoramento em Belas Artes, especialidade de Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
Expõe o seu trabalho desde 2002, destacando a exposição individual "In Between", na Galeria de Arte Contemporânea Plumba, no Porto; a coletiva "Opções e Futuros" comissariada por Miguel Amado na Galeria de Arte Contemporânea "Arte Contempo", Lisboa. Artista representada pela galeria de arte contemporânea Zet Gallery e UmbigoLab magazine. Tem obra plástica em várias coleções portuguesas destacando-se a Fundação PLMJ. Mais recentemente com o projeto artístico "Struggle Like A (Wo)Man #1", 2019, foi selecionado ao abrigo do programa de estímulo à criação promovido pela Câmara Municipal de Torres Vedras, Portugal; bem como participou no mesmo ano, no workshop "Cleaning The House" da artista Marina Abramovic, na Grécia. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: ""Arquétipo(grafia) obscura do feminino", 2020. Performance instalativa multimédia com a colaboração da artista/performer Sol Casal (Br) e a participação da Cantadeira Sara Grenha, na Galeria Ana Lama, (25/10/2020), Lisboa"; no livro de atas do "Avanca Cinema – International Conference, 2021, e ""Grafías" del Cuerpo Arquétipo (Interacción): Represent(acción) del Dios Hembra (Arte y Tecnologia), no livro de atas do "Fugas e interferências" VI International Performance Art

Conference, 2021.
www.soniacarvalho.com

Teresa Pinheiro
É doutoranda em Estudos de Cultura pela UCP, onde também completou o mestrado. A sua pesquisa procura estudar e questionar o desenvolvimento da exposição de arte contemporânea enquanto forma de produzir conhecimento, explorando processos de colaboração, participação e mediação.
Concilia o seu trabalho de investigação com a produção cultural: trabalhou em vários eventos e foi responsável pela comunicação e programa de residências do Hangar. Nos últimos anos integrou a equipa da CTL, onde fez a coordenação da convenção do MIL Lisboa e a programação de exposições na Casa do Capitão.

Suzana Azevedo
Doutoranda em Pintura pela Universidade de Lisboa, mestra em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, 2012) e licenciada em Educação Artística — Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (2002).
É membro efetivo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap — Brasil). Desenvolve pesquisas em Poéticas Visuais e tem realizado diversas atividades na área, como as recentes exposições Impressões, realizada no Museu do Estado de Pernambuco, em 2014; Sala de (re)tratos, organizada na Galeria Arte Plural, no ano de 2018, em Pernambuco — Brasil) e Corporeoextracorpóreo, realizada no Museu do Carmo, em Lisboa, em março de 2020.

———————————————————

PhD student in Painting at the University of Lisbon, Master in Visual Poetics at the Faculdade de Santa Marcelina (São Paulo, 2012) and graduated in Art Education — Fine Arts by Universidade federal de Pernambuco (2002). Member of an effective the Associação Nacional de Pesquisadores em Artes (Anpap — Brazil). Develops research in Visual Poetics and has carried out various activities in the area, such as the recent Impressions exhibitions, at the Museu do Estado de Pernambuco, in 2014; (Re)tratos room, organized at Galeria Arte Plural, in 2018, in Pernambuco — Brazil) and Corporeoextracorpóreo, held at the Museu do Carmo, in Lisbon, in March 2020. Official Vasconcelos Sobrinho Award — CPRH — Government of Pernambuco. 2005, Member of the Tropicologia Seminar created by Gilberto Freire — Joaquim Nabuco-PE Foundation — Tacaruna Woman Award for Culture 2014.
suzanaazevedoart@gmail.com

Comissão Científica
International Committee

Alys Longley (NZ)
Alys Longley is an interdisciplinary artist and teacher working with choreography and creative writing as expanded fields. She has worked closely with scientists, geographers, poets, visual and fashion-based artists. She recently led*18 Horas Entre Nosotros/ 18 Hours Between Us* — a series of performances and public research events between Santiago, Chile and Auckland, New Zealand which in 2020 is manifesting as a series of postal and digital art works. Her book *The Foreign Language of Motion* was published in 2014 with Winchester University Press's Preface Series and her book *Radio Strainer* was published in 2016, these artist-books both emerged out of choreographic projects for theatre and film. Alys created the artist--research resource SmudgeSkittle, in 2018, in digital and game form. Her edited books include *Undisciplining Dance in Nine Movements and Eight Stumbles* (2018, Cambridge Scholars Press, with Carol Brown) and *Artistic Approaches to Cultural Mapping, Activating Imaginaries and Means of Knowing* (2018, Routledge, co--eds N. Duxbury and W. Garrett Petts). Alys's work has been performed in NZ, Australia, UK, Germany, Vienna, Portugal, Croatia, US and Chile. Alys is an Associate Professor in the Dance Studies Programme, University of Auckland, New Zealand.

Amelia Jones (US)
Amelia Jones is Robert A. Day Professor and Vice Dean of Academics and Research in Roski School of Art & Design, USC. Recent publications include *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories,* co-edited with Erin Silver (2016); the catalogue *Queer Communion: Ron Athey* (2020), which accompanies a retrospective of Athey's work at Participant Inc. (New York) and ICA (Los Angeles), has just been listed among "Best Art Books 2020" in the *New York Times*. Her book entitled *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* is published in 2021 by Routledge Press.

Ane Thon Knutsen (NO)
Dr. Ane Thon Knutsen is an artist and graphic designer living and working in Oslo. She was educated as a Graphic Designer from The Oslo National Academy of The Arts, and in 2019 she defended the first practice based PhD in graphic design in the nordic region. For the last ten years, Ane has worked as a freelance graphic designer, lecturer, and artist and has presented work in a wide range of institutions internationally. She has also been part of establishing *Fellesverkstedet*, a production facility for art and design in Oslo, ranging from screen print, to woodworking, laser engraving,

and CNC-milling. Thon Knutsen PhD titled A Printing Press of One's Own, is a practical examination of the relationship between art and technique, hand and spirit, thought and printers ink. The project came out of an interest in printed matter in a digital age.Through in-depth close reading of Woolf's authorship, seen through the first-hand experience as typesetter and printer, Thon Knutsen has found new ways to read Woolf, and a direction for her own artistic and research-based practice. Thon Knutsen has recreated the short story that Woolf printed whilst teaching herself typesetting, The Mark on the Wall, in its whole, but with a new aesthetic appearance.
She has done this with a method that Thon Knutsen claims must have been used by Woolf; the thought and the writing must have been influenced by the experience of typesetting and printing as a pendulum between the mind that writes and the hand that compose.

Ana Telles (PT)
Ana Telles é pianista, professora associada com agregação e diretora da Escola de Artes da Universidade de Évora. Estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo obtido o grau de Bachelor of Arts (Piano Performance) na Manhattan School of Music e o de Master of Musical Arts (na mesma especialidade) na New York University. Estudou com Yvonne Loriod-Messiaen, Sara D. Buechner, e Nina Svetlanova, entre outros, tendo sido bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Programa Fulbright. Doutorou-se pela Universidade de Paris IV — Sorbonne (França), em cotutela com a Universidade de Évora, em 2009. Desde então, publicou um número significativo de estudos (artigos, capítulos de livros, edição crítica, entre outros) incidindo sobretudo sobre música e escrita instrumental para piano, em Portugal e França, nos sécs. XX e XXI. Tem tocado como solista e integrada em grupos de música de câmara em Portugal, Espanha, Alemanha, França, Itália, Irlanda, Polónia, Cuba, Brasil, Taiwan, Coreia do Sul e E.U.A. A sua discografia conta actualmente com dezanove títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo com orquestra e integrada em grupo de música de câmara.

Annette Arlander (FI)
Annette Arlander is an artist, researcher and a pedagogue, one of the pioneers of Finnish performance art and a trailblazer of artistic research. She is educated as theatre director, Master of Arts (philosophy) and Doctor of Art (theatre and drama). Arlander was the first to be awarded a doctorate from the Theatre Academy, Helsinki (in 1999). In 2001 she was invited as professor of performance art and theory to instigate the MA degree program in performance art and theory (or Live Art and performance studies, as it is called today) a position she held until 2013. In 2007-2009 she was

also head of the research department or Performing Arts Research Centre (Tutke) at the Theatre Academy. In 2015-2016 she was professor of artistic research at the University of the Arts Helsinki Theatre Academy and (temporary) vice dean for research there, as well as visiting professor at Stockholm University of the Arts. In 2016 she was professor of artistic research at Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki and is since 2017 a visiting researcher there. In 2017 Arlander was a postdoctoral fellow in the arts at Helsinki Collegium for Advanced Studies. In 2018-2019 she was professor in performance, art and theory at Stockholm University of the Arts with the artistic research project, funded by Vetenskapsrådet, Performing with Plants. She is principal investigator of the Academy of Finland funded research project How to Do Things with Performance (2016-2020). She is member of the editorial board of JAR (Journal for Artistic Research) and Ruukku, member of the executive committee of IFTR (International Federation for Theatre Research) and co-convener of the Artistic Research Working Group of PSI (Performance Studies International). Arlander's research interests are related to artistic research, performance-as--research, performance studies, site--specificity and the environment. Her artwork is focused on performing landscape by means of video or recorded voice, and moves between the traditions of performance art, video art and environmental art.

Bernadette Wegenstein (AT)
Bernadette Wegenstein is an Austrian-born linguist, author and critically acclaimed filmmaker living in Baltimore. Her work brings together her feminist thought and her interest in human-centric storytelling. She studied semiotics with Umberto Eco at the University of Bologna and received her PhD in Linguistics from Vienna University. As a post-doc she studied Comparative Literature and Film at Stanford University. Bernadette is the recipient of numerous academic, film, and Austrian governmental awards, and is professor of media studies at the Johns Hopkins University where she directs the Center for Advanced Media Study. Bernadette is the author of several books in the field of media studies with MIT Press, including *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, *The Cosmetic Gaze*: *Body Modification and the Construction of Beauty*. She is currently working on a monograph about two women filmmakers: Jane Campion (Bloomsbury, 2022), and Naomi Kawase (Bloomsbury, 2023). Her anthology (together with Lauren Mushro) about a global feminist filmmaking tradition *Radical Equalities: Global Feminist Filmmaking* is forthcoming with Vernon Press, 2021. Her numerous articles and book chapters include most recently "Media in the Age of Apophenia: Why the Study of Media Art and Theory

is More Important Today Than Ever," inaugural contribution to MAST: The Journal of Media Art, Study and Theory ; "Ideas of Physical Beauty", in: *A History of Beauty, Volume I* The Modern Age," ed. Paul Deslandes, Bloomsbury (2021); and "Beauty Politics in the Age of #metoo," in *Beauty Politics*, ed. by Maxine Craig, which is also being translated into Portuguese for the Brazilian Revista Rosa. She has directed four feature-length documentaries, including *The Conductor*, *See You Soon Again*, and *The Good Breast*, as well as the documentary short, *See Me*: *a Global Concert*. She is currently in production with the music short *Converging Waters* (composition by Huang Ruo) and in post-production with the partly animated documentary *Devoti tutti*

António Quadros Ferreira (PT)
Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes (desde 2017). Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (desde 2014). Professor Catedrático Aposentado da FBAUP (desde 2013). Membro do programa de doutoramento *La realitat assetjada*: *posicionaments creatius,* Universitat de Barcelona (desde 2012). Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES (desde 2009). Professor Catedrático da FBAUP (desde 2007). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno de questões associadas à investigação artística, as relações entre o pensar, o fazer, e o dizer, as metodologias específicas da investigação em pintura, o ensino artístico em contexto de escola de arte, e a teoria e a história da pintura. Recentemente: *O Lado de Cá, Conversas com Fernando Lanhas*, Afrontamento, Porto, 2011; *Fazer Falar a Pintura* (coordenação), Editora UP, Porto, 2011; *Nadir, Afonso, Arte, Estética e Teoria*, Afrontamento, Porto, 2012; *Água:Porto/Aigua:Barcelona* (com Domènec Corbella Llobet, co-edição, i2ADS/FBAUP e FBAUB, 2013; *Pensar o Fazer da Pintura* (coordenação, co-edição i2ADS/FBAUP e Afrontamento, Porto, 2017; *Jaime Isidoro, A Arte Sou Eu* (Afrontamento, Porto, 2017), *Almada entre o Performare e o Spectäre* (in "Revista de Ciências da Arte, Convocarte", Nº 5, Arte e Activismo Político, CIEBA/FBAUL, Lisboa, 2018; *Domènec Corbella, Navigatio Vitae*, co-edição Afrontamento e Universitat de Barcelona, Porto, 2019; *Nadir, Subjectum* (curadoria), MACNA, Chaves, 2020; *Nadir, Mestre de Si Mesmo*, U. Porto Press, Porto, 2020. *100 Anos Nadir, Inéditos* (curadoria), Casa Comum, Universidade do Porto, 2020.

Carlos João Correia (PT)
Carlos João Correia (1956-) doutorou-se na Universidade de Lisboa, em 1993, com uma tese sobre o pensamento filosófico de Paul Ricœur. É actualmente Professor Associado da Universidade de Lisboa, onde lecciona desde 1980. Áreas de investigação:

Filosofia da Arte, Filosofia da Religião, Identidade Pessoal (Metafísica), Idealismo Alemão, Pensamento Clássico Indiano. É autor ou editor de 21 livros e mais de 100 ensaios científicos. Preside a duas associações culturais, "AIEM, Associação Interdisciplinar da Mente Humana" e Associação "O que é?". É membro do Mind-Brain College da Universidade de Lisboa e diretor da revista Philosophy@Lisbon.

———————————————————

Carlos João Correia (1956-) graduated (PhD) at the University of Lisbon in 1993 with a thesis on the philosophical thought of Paul Ricœur. He is currently Associate Professor at the University of Lisbon, where he has taught since 1980. Research areas: Philosophy of Art, Philosophy of Religion, Personal Identity (Metaphysics), German Idealism, Classical Indian Thought. He is the author or editor of 21 books and more than 100 scientific essays. He presides over two cultural associations, "AIEM, Interdisciplinary Association of the Human Mind" and Association "What is it?". He is a member of the *Mind-Brain College* of the University of Lisbon, and director of the journal Philosophy@Lisbon.

carlosjoaocorreia@gmail.com

Corina Caduff (CH)
*1965, studied German Literature in Zurich and did her doctorate in 1991 on Elfriede Jelinek. She then worked as a journalist for radio and as a scholar at the University of Zurich with guest lectureships in Amsterdam, Berlin and Chicago. The habilitation took place in Berlin in 2001. 2004-2017 Prof. at the Zurich University of the Arts. 2011--2017 member of the Research Council of the SNSF (Swiss National Science Foundation) and member of various committees for the promotion of culture. Since 2018 she is vice-rector research at Bern University of Applied Sciences BFH. Research interests: Death and Dying; Relationship of Arts; Artistic Research. Head of the running project "Sterbesettings", SNSF, 2020-2023. Co-Editor of the Books: Artistic Research and Literature. Fink Verlag Munich 2019 DOI: 10.30965/9783846763339 / Art and Artistic Research. Scheidegger & Spiess Zurich 2010.

Cristina Azevedo Tavares (PT)
Doutoramento em História de Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 2000). Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 1984). Licenciatura em Filosofia pela FLUL (1979). Professora Associada da FBAUL na Área de Ciências da Arte e do Património. Vice-Presidente da FBAUL e Diretora da Biblioteca da FBAUL. Investigadora integrada do CFCUL (Head de Ciência e Arte) e investigadora colaboradora do CIEBA. Docente nos programas doutorais em associação PD-FCTAS (CFCUL) e PD-EA (IEUL, FBAUL, FBAUP e ICEUP. Área de Especialização: Publica regularmente e exerce atividades diversas nas áreas de História da

Arte Contemporânea, critica de arte, teorias da arte (estética, curadoria, teoria da crítica da arte). Investigação Atual: Arte, curadoria, teorias da arte, estética e filosofia, arte e ciência. Últimas publicações: *Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmento: a unidade do diverso,* in Fragmentos de Viagem na obra de Julião Sarmento, Ed. CHAM/FCT. Lisboa: 2020, p.45-53. *Da natureza da arte em Rui Filipe,* in Catálogo *Rui Filipe em busca do Absoluto,* Ed. Museu Neorrealismo. Vila Franca de Xira: 2020, p.21-33.

Danny Butt (AU)
Dr. Danny Butt is Associate Director (Research) at the Victorian College of the Arts, University of Melbourne, where he convenes programmes in Social Practice and graduate research in the PhD and MFA programmes. His book *Artistic Research in the Future Academy* was published by Intellect/University of Chicago Press in 2017. He is the editor of *PLACE: Local Knowledge and New Media Practice* (with Jon Bywater and Nova Paul) (Cambridge Scholars Press 2008) and *Internet Governance: Asia Pacific Perspectives* (Elsevier 2006). He works with the Auckland-based collective Local Time, whose practice engages the dynamics of visitor and host in the context of mana whenua and discourses of indigenous self-determination.

Dirk Dehouck (BE)

Dirk Dehouck a étudié le dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole Supérieure des Arts où il enseigne actuellement. Il est également philosophe et enseigne la philosophie à l'Ecole Supérieure des Arts de Mons, et à l'Université Libre de Bruxelles comme assistant. Il poursuit des recherches dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie. Fondateur de l'Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, il édite la revue *Art, enseignement & médiation*. Depuis 2017, il est également responsable éditoriale de la revue de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Oeil*.

———————————————————

Dirk Dehouck studied drawing at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels, Ecole Supérieure des Arts where he currently teaches. He is also a philosopher and teaches philosophy at the Ecole Supérieure des Arts de Mons, and at the Université Libre de Bruxelles as an assistant.
He pursues research in the field of aesthetics and philosophy. Founder of the Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, he publishes the magazine *Art, enseignement & médiation*. Since 2017, he has also been responsible for the editorial management of the journal of thought in the plastic arts, *La Part de l'Oeil*.

Emília Ferreira (PT)

(Lisboa, 1963) Licenciada em Filosofia (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), mestre e doutora em História de Arte Contemporânea (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa), respectivamente com a dissertação "História dos Museus Públicos de Arte no Portugal Oitocentos: 1833-1884" (2001) e com a tese "Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes e Materialização" (2010). Historiadora de Arte, Conferencista, Curadora, Educadora pela Arte, Autora de Ficção com vários romances e volumes de contos publicados. Desde Dezembro de 2017, dirige o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Estelle Barrett (AU)
Estelle Barrett is an Honorary Professorial Fellow of the Victorian College of the Arts, University of Melbourne. She has co-edited three books with Barbara Bolt including *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, (2007; 2010), as well as reviews and articles in: *Cultural Studies Review*; *Zetesis; Real Time*; *Artlink; Text; Social Semiotics; Double Dialogues; Studies in Material Thinking; The International Journal of Critical Arts* and the *Journal of Visual Arts Practice*. Her monograph, *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts,* (2011), examines the relevance of the work of Julia Kristeva for the creative arts and creative arts research. Her research interests include psychoanalytical and New Materialist perspectives on art and trauma studies. Her field of practice is creative writing. She has worked with Indigenous Australian researchers to develop a research training pedagogy using relational methodologies built on Indigenous epistemologies and that articulate the ethics and protocols for conducting intercultural and Indigenous research. She has developed several Higher Degree by Research Intensive programs. Seminars and workshops in Creative Arts research and Indigenous Research presented nationally and internationally.

Fernando António Baptista Pereira (PT)
Lisbon (Portugal), 1953-7-6. Graduated (MA) in History, post-graduated (MA) in Museum Studies and PhD in History of Art (University of Lisbon, Portugal). Professor at the Faculty of Arts (1979-1986) and at the Faculty of Fine Arts (from 1987 to the present day), both belonging to the University of Lisbon. He is the author of the curricula of the BA and MA in Heritage and Museum Sciences and in Conservation Studies in the Faculty of Fine Arts where he is Full Professor and has headed for the last seven years both the Scientific Committee and the Research Centre. Curator and programmer of several major exhibitions and museums in Portugal, Spain and Brazil, namely,

only to mention the most recent ones, the first Exhibition of the Hermitage Museum in Portugal (*Art and Culture of the Russian Empire*, 2007) and the *Museum of the Orient*, in Lisbon (2008). Author of the Scientific Revision for the Portuguese Version of the *Janson's History of Art* for the Gulbenkian Foundation, published January 2010. Author of several papers and books on Art Critics, Museum Collections and History of Portuguese Art and Culture, namely *Portuguese Art in the Time of the Maritime Discoveries* (1996), *Flemish Art in the Museum of Sacred Art, Funchal, Madeira* (1997), *The Gothic Altarpiece of Saint James fighting the Moors* (2002, together with José António Falcão), *Portuguese Presence in the East* (Editor, Museum of the Orient Catalogue, 2008), *The Convent of Jesus Altarpiece by Jorge Afonso (1520-1530) in Setúbal* (2013, together with several other authors). He was recently the Curator of the Exhibition *The Islands of White Gold. The Artistic Patronage in Madeira in the 15th and 16th centuries*, Lisbon: MNAA, 2017-2018 (APOM Best Exhibition Award). He was appointed by the Minister of Culture of Portugal Deputy Minister for Heritage and Museums of the Government of Portugal from 2017-2-1 to 2018-10-15. He is presently the Dean of the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, Portugal.

Fernando Crêspo (PT)
03/02/1958. Formação Académica: Doutor em Belas-Artes, na Especialidade de Arte Pública — Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, 2016. Master of Arts in Dance Studies. Council for National Academic Awards/ Laban Centre for Movement and Dance. Londres, Janeiro 1989. Professor Educador pela Arte. Escola Superior de Educação pela Arte. Conservatório Nacional de Lisboa, 1980. Docência: Universidade do Algarve; Universidade de Aveiro; Instituto Politécnico do Porto; Professor Adjunto, Escola Superior de Dança-Instituto Politécnico de Lisboa. Criações, exposições e publicações recentes: Coreografia: "Pedra-Tesoura-Papel". Vídeo/Dança. Música: G. Ligeti. 2020; Vídeo/ Performance. "O Meu Corpo é a Minha Cicatriz" , 2013. Exposição: "Presencia e Ausência - Performance e Documentação". Museu Arqueológico do Carmo. 2015. Artigo: A força da gravidade e a origem do movimento. In AULP, *Artes Performativas e da Imagem em Movimento* (81-100). Revista Internacional em Língua Portuguesa. 2020.

Filipe Figueiredo (PT)
Filipe Figueiredo (Lisboa, 1973), é investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a Linha de Investigação "Teatro e Imagem". Desenvolveu estudos de mestrado em História da Arte (FCHS/UNL) com incidência na obra de Domingos Alvão e na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX. Integrou o

projeto OPSIS — Base Iconográfica de Teatro em Portugal (2008-10) (CET/ FLUL) e tem colaborado em diversas iniciativas e projetos no cruzamento dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos e de pesquisa e análise iconográfica. Doutorado em Estudos Artísticos (FLUL, 2016), com uma tese dedicada aos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal — "O Insustentável Desejo da Memória (1868-1974)" (bolseiro FCT) —, é, atualmente, investigador responsável, com Cosimo Chiarelli, do projeto PERPHOTO — *Dramaturgias do Olhar. Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no Contexto Português e Internacional* (PTDC/ ART-PER/31693/2017). Foi professor adjunto na ESTAL — Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (até 2019) e é professor auxiliar no IADE — Universidade Europeia (desde 2007). Recentemente, foi co-curador das exposição "Amélia" (TNDM II, 2018) e "José Marques: fotógrafo em cena" (TNDM II, 2019).

Filipe Rocha da Silva (PT)
Filipe Rocha da Silva is Professor Catedrático at Universidade de Évora and also taught in the School of Visual Arts and Studio Art College International. He collaborates with the research center CHAIA/UÉ. As a painter he has a rich career, exhibiting in important museums and being part of major collections. During the last decade, he has mostly used wool thread in his work. The most recent of his personal exhibitions were held at the Fundação Arpad Szenes/ Vieira da Silva in Lisbon in 2016, Centro de Artes de Tavira in 2017, and Art Projects International in New York in 2018. This last art gallery presently represents his work. In 2021 he was the main organizer of Ponto- Textile Arts in Perspective in Arraiolos and coordinated the production of Livro do Ponto, published by Documenta, Lisbon.

Francisco Laranjo (PT)
Estudou Artes Plásticas na Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1973/78. Foi Bolseiro da JNICT, da Fundação Calouste Gulbenkian,1981/83 em Pós-Graduação em Portugal e na Holanda e do Goethe Institut na Alemanha ,2001. É Professor Catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem exposto em prestigiadas Galerias e Museus em Portugal, Dinamarca, Espanha, Alemanha, Itália, Holanda, Reino Unido, Canadá, Brasil, Chile, Índia, Japão, Coreia do Sul, entre outros países, e a sua obra está representada nas coleções do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto; Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museu Amadeo de Souza Cardoso, Amarante; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil; Museu ASP, Wroclaw, Polonia; Institute of Contemporary Arts, Kunsan, Coreia do Sul; Museu KNU, Coreia do Sul, entre outros.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga, Departamento de Artes e Estudos Culturais. Coordenador do Centro de Investigação Art as Forum, Copenhaga.

Gerd Elise Mørland (NO)
Gerd Elise Mørland is an art writer and curator currently employed as Director of Learning at MUNCH in Oslo. Previously, she worked as an assistant professor at Oslo Metropolitan University, and as editor-in-chief for Periskop.no. In 2015 she co-published the antology *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections* with Heidi Bale Amundsen (Hatje Cantz) and *The Political Potential of Curatorial Practice* (magazine, ZHDK, 2010). Mørland has worked as a senior curator at the Kistefos-Museum and as a curator at Henie Onstad Kunstsenter (HOK), and earned her MA in Art History on the changing role of the curator at the University of Oslo and Goldsmiths University of London (MFA Curating).

Hanneke Grootenboer (NL)
Professor Hanneke Grootenboer is the Chair of the History of Art Department at Radboud University. Prior to her appointment, she was a Professor of the History of Art and a Fellow of St Peter's College at the University of Oxford, where from 2014 to 2016 she served as the Head of the Ruskin School of Art. She also taught at Tulane University, the University of Amsterdam and the Jan van Eyck Academy in Maastricht.

Grootenboer is the recipient of numerous awards, including from the Leverhulm Trust, the Getty Institute, the Clark Art Institute, the Andrew Mellon Foundation and the Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS). In the Spring of 2019, she was a visiting professor at the Free University in Berlin. Het book *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting* (UP Chicago, 2005) was the winner of the ASCA Book Prize, while *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Eighteenth-Century British Eye Miniatures* (UP Chicago, 2012) was awarded the Kenshur Prize for best interdisciplinary study. Grootenboer's research is transhistorical. She approaches early modern visual culture through the lens of contemporary theory and art practice. Her research critically engages with philosophy, theory, literature, and material culture. She has published articles on the semiotics of still life, intimate vision in portrait miniatures, the phenomenology of portraiture in *The Art Bulletin* and *Art History*, among other venues. An article on early modern dollhouses as art cabinets came out in a volume on *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe* (Routledge, 2020). Her third monograph, *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking* (Chicago UP) came out in January 2021. Recently, she

co-edited (together with Anne Goldgar, Marisa Bass and Claudia Swan) a volume on*Conchophilia: Shells, Art and Curiosity in the Early Modern Period* (Princeton UP, 2021). Grootenboer is a member of the Editorial Board of the *Oxford Art Journal*.

Helena Ferreira (PT)
Helena Ferreira (Lisboa, 1982) é artista plástica e desenvolve o seu trabalho no âmbito do vídeo, instalação e desenho. É licenciada em Escultura pela FBAUL, concluiu o mestrado em Ensino de Artes Visuais no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e actualmente encontra-se a concluir o seu doutoramento em Arte e Multimédia na FBAUL, tendo sido bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Na última década, Helena Ferreira tem participado em exposições nacionais e internacionais, tem desenvolvido trabalhos de curadoria, apresentado conferências e orientado seminários e workshops. Co-editou livros de ensaios e catálogos de exposições, é autora de diversos artigos e capítulos sobre temáticas relacionadas com investigação em criação artística, arte pública, instalação artística, ecrãs e imagens projectantes. Foi também co-coordenadora do Post-Screen: Festival Internacional de Arte, Novas Media e Ciberculturas entre 2013 e 2017.

Henk Borgdorff (NL)
Henk Borgdorff is professor of Research in the Arts and Academic Director of the Academy of Creative and Performing Art, Leiden University and professor ('lector') at the Royal Conservatoire, University of the Arts, The Hague (The Netherlands). He was professor in Art Theory and Research at the Amsterdam School of the Arts (until 2010), and visiting professor in Aesthetics at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg (until 2013). Borgdorff served as editor of the *Journal for Artistic Research* (until 2015), and as president of the Society for Artistic Research (2015-2019). His has published widely on the theoretical and political rationale of research in the arts. A selection is published as *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press 2012). See his profile page on the Research Catalogue: www.researchcatalogue.net

Henk Slager (NL)
As Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Art 2010--2015) and as Dean of MaHKU Utrecht, Henk Slager has made significant contributions to the debate on the role of research in visual art. In 2004, Henk Slager — together with Jan Kaila and Gertrud Sandqvist — initiated the European Artistic Research Network (EARN), a network that investigates the impacts of artistic research on current art education through symposia, expert meetings, and presentations. Departing

from a similar focus on research, he has also (co-) produced various curatorial projects, a.o. *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Tamara Kvesitadze: Any-medium--whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011), *TAR — Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion, Shanghai Biennale 2012), *Doing Research* (dOCUMENTA 13, 2012), *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012), *Joyful Wisdom* (Parallel Project, Istanbul Biennial, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery NYU New York, 2014), *Aesthetic Jam* (Parallel Project Taipei Biennial) and *Experimentality* (1st Research Pavilion, Venice Biennale, 2015), *Asia Time* (5th Guanzhou Triennial 2015-16), *To Seminar* (BAK, Utrecht, 2017), *The Utopia of Access* (2nd Research Pavilion, Venice Biennale 2017), *Freedom, What was that all about?* (7th Kuandu Biennale, Taipei 2018), *Research Ecologies* (3rd Research Pavilion, Venice Biennale 2019), and 9th Bucharest Biennale (2020). He recently published *The Pleasure of Research* (an overview of educational and curatorial research projects 2007-2014), Hatje Cantz, Berlin 2015.

Jay David Bolter (US)
Jay David Bolter is the Wesley Chair of New Media and co-Director of the Augmented Environments Lab at the Georgia Institute of Technology. He is the author of Remediation (1999), with Richard Grusin; and Windows and Mirrors (2003), with Diane Gromala. Bolter is working with colleagues Blair MacIntyre and Maria Engberg to create AR and VR experiences for cultural heritage, entertainment, and expression. Bolter, Engberg, and MacIntyre are currently completing a book entitled Reality Media (Fall 2021, MIT Press).

Jessica Stockholder (US)
Jessica Stockholder was born in 1959 in Seattle, Washington; raised in Vancouver, Canada, and currently lives in Chicago where she teaches at the University of Chicago. Her work is represented in the permanent collections of numerous museums including the Vancouver Art Gallery, the Whitney Museum of Art, New York; The Art Institute of Chicago; MoCA LA; SF MoMA; The British Museum, London; and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Drawing attention to ordinary everyday materials Stockholder engages the sensuality and pleasure evoked by color and formal order in an effort to call attention to the edges of understanding. She orchestrates an intersection of pictorial and physical space, probing how meaning derives from physicality.

José Quaresma (PT)
Home town: Santarém, Portugal (1965) Lives and works in Lisboa. Painter

and Researcher in Visual Arts, Philosophy of Art and Aesthetics. 1996. Graduated in Painting, Faculty of Fine Arts, University of Lisboa (FBAUL), 2008. PhD in Philosophy of Art at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *Intersubjectivity and Abyss in Aesthetics Discussion*). 2001. Master in Philosophy of Art, at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *The Experience of the Sublime in Suprematism*). Assistant Professor at FBAUL (Faculty of Fine Arts of Lisboa's University) in the Painting Department where currently teaches the following subjects: Painting I; Painting Models, Printmaking, and Pictorial Thinking. Since 1997 has curated many artistic projects, in Portugal and abroad, in the Painting field, Contemporary Printmaking, Public Art Projects and other artistic expressions. Since 2008 has edited and co-edited several books about Research in the Arts, Painting, Digital Sphere, Sciences of Art, Contemporary Printmaking, Art and Public Space, and organized lectures about Research in Arts, Public Art and the Public Sphere, Printmaking, others. Individual and Group Exhibitions since 1982.

João Castro Silva (PT)
É Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa onde lecciona nos três ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura. Licenciou-se e doutorou-se na mesma Faculdade. Director da Área de Escultura e Coordenador do Doutoramento da Área de Escultura. É membro do Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e colaborador estrangeiro no Grupo de Pesquisa LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes), da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Desenvolve investigação prático-teórica na área da escultura de talhe directo em madeira. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais. Tem desenvolvido projectos de curadoria de exposições de Escultura e integra comissões científicas de Residências Artísticas.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)
(Montefrío, 1962). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada, ciudad en la que reside e imparte docencia de grabado y litografía como profesor Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 1986. Compatibiliza su actividad docente e investigadora con la actividad artística. Publica diversos artículos y libros entorno a los procedimientos gráficos. Ha recibido, entre otros, Premio Nacional de Grabado, Beca de Grabado de la Academia de España en Roma y la Medalla a las Bella Artes Hermenegildo

Lanz. Su obra se encuentra en distintas colecciones públicas y privadas. Calcografía Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Estatal de Arte de Urbino (Italia), Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Santo Domingo, Museo Español de Grabado Contemporáneo, Museo del Hermitage (San Petersburgo), Galería Republicana de Arte (Bielorusia), Fondos de Caja Madrid, Fondos de Caja Salamanca, Fondos de la UNESCO (París), Fondos del Salón Internacional del Grabado Contemporáneo (Estampa), Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (España), Universidad de Ciencias de la Educación de Valparaíso (Chile), Ministerio de Asuntos Exteriores, Academia de España en Roma, Columbia College de Chicago. (E.E.U.U), University of Akron. (E.E.U.U), Library of Congress Home — Washington D.C. (E.E.U.U).

Kate Mondloch (US)
I am Professor of Contemporary Art History and Theory in the Department of the History of Art and Architecture at the University of Oregon, where I hold a joint appointment as Faculty-in-Residence in the Clark Honors College. Prior to joining the Honors College, I served for two years as Interim Vice Provost and Dean of the Graduate School, three years as Department Head, three years as the founding director of the University's graduate certificate program in New Media and Culture, and five years as Director of Graduate Studies. I earned my MA and PhD in art history from UCLA. My research interests focus on late 20th- and early 21st-century art, theory, and criticism, particularly as these areas of inquiry intersect with the cultural, social, and aesthetic possibilities of new technologies. My research fields include media art and theory, installation art, feminism, new media, science and technology studies, digital humanities, and contemplative studies. I am especially interested in theories of spectatorship and subjectivity, and in research methods that bridge the sciences and the humanities. My first book is *Screens: Viewing Media Installation Art*(University of Minnesota Press, 2010). My second book is *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art*(University of Minnesota Press, 2018), for which I developed a related multimedia publication, *Installation Archive: A Capsule Aesthetic,* using the *Scalar* platform. I am currently working on a third book, tentatively entitled *Art of Attention,* which explores body-mind awareness in art since 1950. I have published in a variety of journals, including *Art Journal, Art Bulletin, Feminist Media Studies, Leonardo,* and*Vectors,* and contributed essays to anthologies such as *Exhibiting the Moving Image* (JRP/Ringier), *Screen/Space*(Manchester University Press), and *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. I currently serve on the editorial board of *Afterimage* and advisory

board of *Media:Art:Write:Now* (Open Humanities Press), and am a former editorial board member of *Art Journal*. I have been awarded research fellowships from the American Council of Learned Societies (ACLS), University of California Humanities Research Institute, Banff Centre, and Oregon Humanities Center. My research has also been supported by the Getty Research Institute and the Clark Art Institute. I received the University of Oregon's Faculty Excellence Award in 2013.

Kirsi Heimonen (FI)
Doctor of Arts in Dance, is an artist--researcher with a long career in dance, improvisation, and experimental poetic writing. She is a certified teacher of the Skinner Releasing Technique, a somatic movement method, which has also influenced her artistic research in multidisciplinary research projects and various research environments. She is currently a Visiting Researcher at the Performing Research Center of the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, Finland and is a collaborator in a multidisciplinary research project, *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals*. Her other recent research interests have circled around slowness and silence.

Laura Marks (CA)
Laura U. Marks works on media art and philosophy with an intercultural focus and an emphasis on appropriate technologies. She is the author of four books, most recently *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image* (MIT, 2015). One of the pioneers of scholarship in non-Western media genealogies, Marks co-founded, with Dr. Azadeh Emadi, the Substantial Motion Research Network for artists and scholars working on cross-cultural approaches to media technologies. She is the Primary Investigator of the research group Tackling the Carbon Footprint Streaming Media and the founder of the Small File Media Festival. She programs experimental media art for venues around the world. Marks is Grant Strate Professor in the School for the Contemporary Arts at Simon Fraser University in Vancouver.

Madalena Xavier (PT)
Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde atualmente coordena o Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Doutorada pela Faculdade de Motricidade Humana da UL, na especialidade de Motricidade Humana – Dança (2017). É investigadora no INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança - Polo FMH.
Mestre em Ciências da Comunicação na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de

Lisboa (2010). Entre 2003 e 2004 frequentou e concluiu o curso de Profissionais de Audiovisuais da Restart – Escola de Criatividade e Novas tecnologias. Em 2001 licenciou-se em Dança – Ramo de Espetáculo, pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Detém o diploma do Curso de Bailarinos Profissionais da Escola de Dança do Conservatório Nacional (1997). Profissionalmente trabalhou como intérprete em trabalhos de Frédéric Flamand - Charlerois Danses, Ana Rita Barata, Rui Lopes, entre outros. Coreografou, "Estar de Fora Para Ver" (2004), "The End and Then"(2004), "Super-heróis"(2006), "Qualquer Um"(2007), "A possibilidade de"(2009), "Entro, atravesso, percorro, meço" (2011); "quantos podemos ser" (2013); "Adormece que o sonho aparece" (2014), "Principio da queda, início do fim" em cocriação com João Fernandes (2019). Em 2022 coreografou para "Fogo-Fátuo" um filme de João Pedro Rodrigues, a estrear em Cannes 2022 – *Quinzaines des Réalisateurs*.

Maibritt Borgen (DK)
Maibritt Borgen is the acting Director of the Laboratory for Arts Research and an associate professor of Art Theory at the Royal Danish Academy of Fine Art. Maibritt Borgen received her ph.d. in art history from the Department of History of Art, Yale University, in 2018 with a dissertation centering on the work by Öyvind Fahlström and his cybernetic inquiry into the production of meaning through language. Her research engages the multiple intersections of art and technology in the postwar period ranging from concrete poetry and performance to painting and film, as well as the conditions for the production of knowledge (or awareness) through artistic research. Borgen was a 2010/2011 Helena Rubenstein Critical Studies Fellow at the Whitney Independent Study Program in New York. She helped organize the show *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, which opened at the Yale Art Gallery in 2017. She is currently at work on an article about the founding moments of digital life and its visual fossilations, a book manuscript of her dissertation, and heads the artistic research project *Digital Materialities* at the Royal Danish Academy of Fine Art.

Maria José Fazenda (PT)
Professora coordenadora na Escola Superior de Dança — Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora no CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Polo ISCTE-IUL. Licenciada em Antropologia e mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa. Fez o Curso de Dança da Escola de Dança do Conservatório Nacional, onde também foi professora de Técnica de Dança Clássica. Exerceu

atividade como crítica de dança no jornal *Público*. Autora, entre outras publicações, de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações — 2ª edição revista e atualizada* (Colibri, 2012 [Celta, 2007]) e *Da Vida da Obra Coreográfica* (Imprensa Nacional, 2018).

Mark Harvey (NZ)
Mark Harvey is an Aotearoa/New Zealand based artist, of Pākehā/ Māori (Matawaka iwi) heritage who works with a range of approaches, especially performance and video and sometimes writing and curating. His focus has included physical endurance performance, productive idiocy, social justice, environmentalism and climate change, ecologies, social ecologies and kaupapa Māori related research. He has presented in a range of international contexts such as: the 55th Venice Biennale for Visual Arts (2013), ANTI Contemporary Art Festival, Finland (2018), New Performance Turku Festival, Finland (2014, 2016), Performance Space, Sydney (2017), Trondheim Kunstmuseum, Norway (2012), ZET, Amsterdam (2011), Hitparaden, Copenhagen (2014), Live Art for Born, Aalborg, Denmark (2016), Laznia Contemporary Art Centre, Gdansk (2016), Climarts Festival, Melbourne (2016), and Anna Leonowens Gallery, Halifax (2018), Artspace (2019), The Physics Room (Christchurch, 2002, 2009, 2017-2018), City Gallery and the New Zealand International Festival of the Arts (Wellington, 2012), Te Uru Gallery (Auckland, 2016, 2017, 2019), Te Tuhi Gallery (Auckland, 2012, 2014, 2016), Govett Brewster (Taranaki, 2006), and St Paul St (Auckland, 2005, 2006, 2012, 2016). He holds a PhD (AUT University) and is a Senior Lecturer in Creative Arts & Industries at The University of Auckland. He has published in a range of publications such as *The South Project* (2013), *Performance research* (2013, 2018), *Convocarte* (2017), and his own book *Play Book* (2016).

Martin Jay (US)
Martin Jay is Sidney Hellman Ehrman Professor Emeritus of History at the University of California, Berkeley. Among his works are *The Dialectical Imagination* (1973 and 1996); *Marxism and Totality* (1984); *Adorno* (1984); *Permanent Exiles* (1985); *Fin-de-Siècle Socialism* (1989); *Force Fields* (1993): *Downcast Eyes* (1993); *Cultural Semantics* (1998); *Refractions of Violence* (2003); *La Crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, ed. Eduardo Sabrovsky (2003*); Songs of Experience* (2004*); The Virtues of Mendacity* (2010), *Essays from the Edge* (2011), *Kracauer: l'Exilé* (2014), *Reason After its Eclipse* (2016), *Splinters in Your Eye* (2020), *Trois études sur Adorno* (2021) and *Genesis and Validity* (2021). His research interests are in modern European Intellectual History, Critical Theory and Visual Culture.

Michael Schwab (GB)
Michael Schwab is a London-based artist and artistic researcher who investigates postconceptual uses of technology in a variety of media including photography, drawing, printmaking, and installation art. He holds a M.A. in philosophy (Hamburg University) and a PhD in photography (Royal College of Art, London) that focuses on post-conceptual post-photography and artistic research methodology. He is the founding Editor-in-Chief of the Journal for Artistic Research (JAR), co-editor of Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research. (2012), co-editor of The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia (2013), editor of the book Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research (2015) as well as the editor of Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research. (2018). His most recent book, Futures of the Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research, co-edited with Paulo de Assis, was published in 2019. Through a focus on experimentation and the exposition of practice as research, Schwab has developed a conceptual approach that links artistic freedom with academic criticality in support of what has been called the 'practice turn in contemporary theory'.

Michel Guérin (FR)
Michel Guérin, professeur émérite de l'AMU (Aix-Marseille Université). Est né à Nantes (France) en 1946.
À la fin de ses études secondaires, il obtient le 2e prix au Concours général de philosophie (1964), ce qui lui vaut d'être admis au Lycée Louis-le-Grand à Paris. Inscrit à la Sorbonne, il est reçu à l'agrégation de philosophie (1970). Il enseigne à Nantes, puis à Marseille, avant d'entamer en 1982 une carrière diplomatique : attaché à Bonn (alors capitale de la RFA), puis conseiller culturel à Vienne (1986) et à Athènes (1990) : dans ces deux postes, Michel Guérin dirige également l'Institut culturel. Parallèlement, il publie des livres de littérature et de philosophie. *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* paraît en 1986, *La Terreur* en 1990 (*La Pitié* dix ans plus tard). Il soutient en 1989 sa thèse sur travaux (complétée par une HDR en 1995). Rentré de l'étranger, il enseigne à Aix-en-Provence, dirigeant le LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art). En 2005, Michel Guérin est élu sur la chaire « Théorie de la culture » de l'IUF (Institut universitaire de France). Auteur d'une quarantaine d'ouvrages, ses recherches portent sur l'esthétique (la Figure, l'espace plastique, l'image) et l'anthropologie (*Philosophie du geste*, 1995/2011 ; *André Leroi-Gourhan, L'Évolution ou la liberté contrainte,* 2019). Deux livres sur l'acte de créer (*Le Temps de l'art — Expérience et intention*, 2018 et 2020) combinent ces deux perspectives.

Peggy Phelan (US)
Peggy Phelan is the Ann O'Day Maples Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University. She is the author of *Unmarked: the politics of performance* (Routledge 1993) and *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Routledge 1997). More recently, she edited *Live Art in LA: Performance In Southern California, 1970-1983* (Routledge 2012).

Peter Osborne (GB)
Peter Osborne is Professor of Modern European Philosophy and Director of the Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University London. He has held Visiting International Chairs in the Philosophy Department at the University of Paris 8 (2014, 2019), the Royal Institute of Art, Stockholm (2015) and Yale University School of Art (2017). Osborne has contributed to a range of international journals (including: *Afterall*, *Artforum*, *Art History*, *Cultural Studies*, *New German Critique*, *New Left Review*, *October*, *Oxford Art Journal, Telos, Texte zur Kunst*) and catalogues for art institutions (including: Manifesta *5*, Tate Modern, Biennale of Sydney, Walker Art Center Minneapolis, Office of Contemporary Art Norway, National Museum of Art, Architecture and Design Oslo, Reina Sofia Madrid, MMK Frankfurt). He was co-curator of the Norwegian Representation at the Venice Biennale 2011. From 1983 to 2016 he was an editor of the British journal *Radical Philosophy*. His books include *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (1995; 2011), *Philosophy in Cultural Theory* (2000), *Conceptual Art* (2002), *Marx* (2004),*Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (2013) and *The Postconceptual Condition* (2018). His next book, *Crisis as Form*, is forthcoming in 2022.

Peter Peters (NL)
Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)
Pierre Baumann is a visual artist and arts researcher, University Professor in visual Arts, attached to the UR CLARE, EA4593, ARTES team, of the University Bordeaux Montaigne. He is in charge of the research master in Plastic Arts. His experimental research work focuses on the multiple forms of art ecology. He has published in 2016, *L'usure*, (co-dir.) PUB/ARBA, in 2017 *De Cibecue à Lemniscate*, (dir.), PUB, in 2018 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (dir.), PUB, *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019, PUB and *Sillage Melville*, 2020, PUB. Since 2017, he has been leading the *Moby-Dick* experimental research project (action research and creation research) in the arts, which focuses on the study of creative ecosystems, based on a re-reading and updating of Herman

Melville's novel, *Moby-Dick*. www.mobydickproject.com

Rachel Armstrong (BE)
Professor of Regenerative Architecture at the Department of Architecture at KU Leuven, Belgium, a Senior TED Fellow and a Robert Rauschenberg Foundation, Rising Waters II confab Fellow. Armstrong holds a First-Class Honours degree with 2 academic prizes from the University of Cambridge (Girton College), a medical degree from the University of Oxford (The Queen's College), was admitted as a Member to the Royal College of New Zealand General Practitioners 2005-2015 and awarded a PhD (2014) from the University of London (Bartlett School of Architecture). Her career is characterised by design thinking as a fusion element for interdisciplinary expertise. Exploring the transition from an industrial era of architectural design to an ecological one, Armstrong pioneers an ecological, technological, and life-centred practice called "living architecture" that considers the implications for designing and engineering in a world thrown off balance. She is author of a number of books including *The Art of Experiment: Post-pandemic Knowledge Practices for 21st Century Architecture and Design* with Rolf Hughes (2020), *Experimental Architecture: Prototyping the unknown through design-led research* (2019), *Liquid Life: On non-linear materiality* (2019), *Soft Living Architecture: An alternative view of bio-informed design practice* (2018) and other titles.

Rebecca Schneider (US)
Rebecca Schneider is Professor of Theatre Arts and Performance Studies and affiliate of Modern Media and Culture at Brown University in Providence, RI, USA. She is the author of *The Explicit Body in Performance* (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), *Theatre And History* (2014). Her long-form ssay "Slough Media" appears in *Remain,* a book co-written with Jussi Parikka (2018). She has edited several collections, including special issues of *TDR: The Drama Review* on "Performance and New Materialism," "Precarity and Performance," and "Performance and Social Reproduction." An award--winning essay, "That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up" was published in *Theatre Journal* in 2018 and over fifty other essays appear in journals and anthologies internationally. An essay "This Shoal Which is Not One" is forthcoming in *Island Studies,* part of a larger project on the oceanic. Her work has been supported by the Mellon Foundation and she has served as a Distinguished Visiting Professor at Queen Mary University in London and was a Mercator Fellow at Goethe University in Frankfurt in 2020.

Richard Grusin (US)
Richard Grusin is Distinguished Professor of American Literature and Media Studies at University of Wisconsin-Milwaukee, where he directed the Center for 21st Century Studies from 2010-2015 and 2017-2021. He has published four books in English: *Transcendentalist Hermeneutics*: *Institutional Authority and the Higher Criticism of the Bible* (Duke, 1990);*Remediation*: *Understanding New Media*, with Jay David Bolter (MIT, 1999), *Culture, Technology, and the Creation of America's National Parks*, and*Premediation*: *Affect and Mediality after 9/11* (Palgrave, 2010). He has also edited five books with University of Minnesota press: *The Nonhuman Turn* (2015); *Anthropocene Feminism* (2017); *After Extinction* (2018); *Ends of Cinema* (2020); and *Insecurity* (forthcoming 2022). He has published one book in Italian, *Radical Mediation*: *Cinema, Estetica e Tecnologie Digitali* (Pelligrini, 2017). His work has been translated into multiple languages.

Robin Nelson (GB)
Formerly, Director of Research and Professor of Theatre and Intermedial Performance (2010-2015) at University of London, Royal Central School of Speech and Drama, Robin remains (in semi-retirement) a Professorial Fellow. He is also an Emeritus Professor of Manchester Metropolitan University where he worked for many years. Twice an RAE/REF sub-panel member, he has himself published widely on the performing arts and media. Books include *Practice as Research in the Arts*: *Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*(2013), *Stephen Poliakoff on Stage and Screen*(2011), and *Mapping Intermediality in Performance*(co-edited with S.Bay-Cheng et al.) (2010). Books/ articles: Benjamin, Walter (1936) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" reprinted Penguin Great Ideas, 2008. Dutton, Dennis "Authenticity in Art" in Jerrold Levinson, ed, *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: OUP. Murdoch, Iris (1953, 1st edition; 1987 revised 2nd edition) *Sartre*: *Romantic Rationalist*, Cambridge:Bowes & Bowes; London: Chatto & Windus. Philipps, David (2003) *Exhibiting Authenticity*. Manchester: MUP. Scaff, Julian H (2011) Art and Authenticity in the Age od Digital Reproduction" http://www.digitalartsinstitute.org/scaff/, retrieved 26 April 2019

Rui Penha (PT)
Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica, Rui Penha nasceu no Porto em 1981. Completou um Doutoramento em Música (Composição) na Universidade de Aveiro. A sua música foi tocada e gravada por músicos como Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble ou Orquestra Gulbenkian. Foi fundador e curador da Digitópia

(Casa da Música) e tem um grande interesse pela relação entre a música e a tecnologia. A sua produção recente inclui interfaces para expressão musical, software para espacialização sonora, instalações interactivas, robôs musicais, autómatos improvisadores e software educativo. Nos últimos anos, tem-se debruçado em particular sobre o papel da criação artística em contexto académico. Leccionou em diversas instituições de ensino superior Portuguesas (FEUP, DeCA-UA, ESART, ULP), e é actualmente Professor Adjunto na ESMAE e Investigador no CESEM. Mais informações em www.ruipenha.pt

Rune Gade (DK)
Rune Gade (b. 1964) is Associate Professor in Art History at the University of Copenhagen, Denmark, specializing in contemporary art. His research areas include theory of photography, museum studies, visual culture and gender theory. He has published and edited several books, mostly in Danish but also some in English: (*Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus: Aarhus University Press, 1999; *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2005; *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013). Gade was a member of the board of PSi (Performance Studies international) from 2006-2010 and is series editor (together with Professor Edward Scheer) of *In Between States*. Gade's current research explores alternative art historical practices, which challenge the prevalent ideals of objectivity still dominant within the discipline. Beside his academic practice Gade has also since 1994 worked as a freelance art critic for the Danish national newspaper *Information*. He was the Chairman of The Danish Arts Council from 2012-2013.

Sabeth Buchmann (AT)
Sabeth Buchmann is art historian and critic, Berlin/ Vienna, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna. In collaboration wih Helmut Draxler, Clemens Krümmel, and Susanne Leeb she edits *PoLyPen*. a series on art criticism and political theory (b_books, Berlin). Board member of *Texte zur Kunst* and Escola das Artes/ Católica/ Porto. Publications include: *Erprobte Formen oder Kunst als Infrastruktur des Ästhetischen* and *Broken Relations: Infrastructure, Aesthetic, and Critique*, co-ed. with Martin Beck, Beatrice von Bismarck, and Ilse Lafer (both will be published in autumn 2022, *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film. Theater, Theory, and Politics* (2016), co-ed. with Ilse Lafer and Constanze Ruhm; *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik* (2015), co-ed. with Rike Frank; *Hélio Oiticica, Neville D'Almeida and others: Block-*

Experiments in Cosmococa (2013), co-authored with Max Jorge Hinderer Cruz; *Film Avantgarde Biopolitik* (2009), co-ed. with Helmut Draxler and Stephan Geene; *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, (2007); *Art After Conceptual Art* (2006), co-ed. with Alexander Alberrro.

Sandra Leandro (PT)
Historiadora de Arte e Professora Auxiliar na Universidade de Évora onde lecciona desde 2001. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da Pintura, Desenho Humorístico, Teoria e Crítica de Arte, Museologia, Escultura e Mulheres Artistas em Portugal. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo* (2009) é licenciada e mestre, pela mesma Universidade, com a dissertação *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)* (1999). Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa e colaboradora em vários outros centros, destacando-se Faces de Eva — UNL, a que pertence desde o ano 2000. Tem assinado o comissariado de diversas exposições entre as quais *Lino António (1898-1974)*, Leiria, (1998–1999), *Redes sem mar*, Luxemburgo (2010), *Museu Infinito*, Lisboa (2016), *Mão inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) — ilustração e aguarela*, Amadora (2017-2018), *Nós e os outros*, Leiria (2018-2019). Tem proferido conferências e comunicações em Portugal e no estrangeiro como por exemplo no Kunsthistorisches Institut in Florenz, na USP, ou na Université Paris-Sorbonne. Foi atribuído o Prémio Grémio Literário 2014, ao seu livro *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo — uma ópera*. O último livro que coordenou e de que é autora intitula-se *Artistas Plásticas em Portugal*, 2020.

Sandra Vieira Jürgens (PT)
Art critic and curator, with a PhD in Art History (FBAUL). She currently teaches and coordinates the Postgraduate Programme in Curatorship at the Faculty of Social Sciences and Humanities [NOVA FCSH] and the BA in Photography and Visual Culture at IADE - Faculty of Design, Technology and Communication [Universidade Europeia]. Research Fellow at Instituto de História da Arte [IHA, NOVA FCSH], her research projects, essays and articles cover topics related to artists-curators, practices of exhibition-making, independent spaces, and cultural and art criticism. She is initiator and artistic director of Wrong Wrong Magazine (www.wrongwrong.net) and of RAUM: online artist residencies project (www.raum.pt). Among the most recent exhibitions she organized, some highlights are: *RED LIGHT: Sexuality and Representation in the Norlinda and José Lima Collection* (Oliva Art Center, 2020); *Feast. Fury. Femina. Works from FLAD'S Collection* (MAAT,

2020); Catarina Botelho — *Something in Between* (Pavilhão Branco, 2020); *Against Abstraction: Works from Caixa Geral de Depósitos Collection* (Ponte de Sor Arts and Culture Center, Oliva Art Center and Sines Cultural Center, 2018-2019); *BF18* and *BF20 — Vila Franca de Xira Photography Biennale* (2019, 2021); *COSMO/POLITICS* Cycle (Neo-realism Museum, 2017-2021).
www.sandravieirajurgens.com

Sierra Rooney (US)
Dr. Sierra Rooney is Assistant Professor of Art History at the University of Wisconsin-La Crosse, specializing in American visual culture, public art and commemoration. Her forthcoming anthology, co-edited with Jennifer Wingate and Harriet F. Senie, is titled *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies* (Bloomsbury, Spring 2021). Her writing has appeared in outlets such as *Public Art Dialogue, De Arte*, and *Journal of Urban History*, and the volumes, *Artists Reclaim the Commons and Museums and Public Art?*. She is currently working on a book project examining contemporary public commemorations of women in the U.S. Sierra earned a PhD in Art History and Criticism from Stony Brook University, and an MA in Art History from The City College of New York (CUNY). Her research has been supported by United States Capitol Historical Society Fellowship and the Center for the Study of Inequities, Social Justice, and Policy Research Grant, among others.

Simone Osthoff (US)
Simone Osthoff is Professor of Critical Studies in the School of Visual Arts at the Pennsylvania State University. A Brazilian-born and US-based scholar, her research focuses on the intersections of experimental art practices, histories, and archives. She holds a PhD from the European Graduate School, an MA degree from the School of the Art Institute of Chicago, and an MFA degree from the University of Maryland. Her numerous lectures and symposia worldwide include the Chicago Museum of Contemporary Art, The Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, the Paço das Artes in São Paulo, and the University of the Arts in London. Her essays were featured in among others, *Leonardo*, *Flusser Studies*, *Ars*, *New Art Examiner*, *World Art*, *Art Journal*, *Neural magazine*, as well as gallery and museum catalogues in the US, Spain, England, Slovenia, Brazil, Argentina, Colombia, and also the Venice Biennale, and the Bienal do Mercosul. Osthoff's multiple book chapters were published by the MIT Press, Routledge, La Maison de La Photographie, in addition to University Presses in the US and Brazil. She is the author of the book *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from a Repository of Documents to an Art Medium*, from Atropos, and is in the editorial team of the multilingual journal *Flusser Studies*.

Steven Henry Madoff (US)
Steven Henry Madoff is the founding chair of the Masters in Curatorial Practice program at the School of Visual Arts in New York. Previously, he served as senior critic at Yale University's School of Art. He lectures internationally on such subjects as the history of interdisciplinary art, contemporary art, and art pedagogy. He has served as executive editor of *ARTnews* magazine and as president and editorial director of AltaCultura, a project of the Museum of Modern Art in New York. His books include *What About Activism?* (editor) from Sternberg Press *Art School (Propositions for the 21st Century)* from MIT Press; *Pop Art: A Critical History*from University of California Press; *Christopher Wilmarth: Light and Gravity* from Princeton University; *To Seminar* (contributor) from Metropolis M Books; *After the Educational Turn: Critical Art Pedagogies and Decolonialism* (contributor) from Black Dog Press; and forthcoming, *Thoughts on Curating* from Sternberg Press (editor). Essays concerning pedagogy and philosophy have recently appeared in volumes associated with conferences at art academies in Beijing, Paris, Utrecht, and Gothenburg. He has written monographic essays on various artists, such as Marina Abramović, Georg Baselitz, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Y. Z. Kami, Shirin Neshat, and Kimsooja, for museums and art institutions around the world. His criticism and journalism have been translated into many languages and have appeared regularly in such publications as the *New York Times*, *Time* magazine, *Artforum*, *Art in America*, *Tate Etc.*, as well as in *ARTnews* and *Modern Painters*, where he has served as a contributing editor. He has curated exhibitions internationally over the last 30 years in the United States, Europe, and the Middle East. Madoff is the recipient of numerous awards, including from the National Endowment for the Arts and the Academy of American Poets. He holds his BA in English Literature from Columbia University, his MA in English and American Literature from Stanford University, and his PhD in Modern Thought and Literature from Stanford University.

Trond Lossius (NO)
Professor e Coordenador do Doutoramento na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Caracterização da RIACT
Description of RIACT

Para uma apresentação geral da RIACT sugerimos a leitura do *Editorial* da Revista, pelo facto de partilhar as orientações gerais do projecto. Porém, como transição para as condições de submissão de textos e projectos artísticos, apresentamos aqui uma breve caracterização da mesma.

A RIACT — *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* — é uma publicação dedicada à Investigação Artística, Projectos Artísticos e Questões Tecnológicas, editada pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). A Revista é exclusivamente digital, operando em acesso aberto (*open acess*), conectando-se a várias plataformas existentes para esse fim.

A RIACT solicita um pagamento simbólico mediante a submissão de artigos de investigação artística ou de projetos artísticos, devido à necessidade de tradução (e apenas por esse motivo) de algumas secções da Revista como os "Editoriais", "Introduções", "Horizontes Temáticos" propostos em cada número da Revista e as "Chamadas para Trabalhos".

É inteiramente gratuito o processo conducente à admissão para Conferências Internacionais semestrais (realizadas pelos ensaístas ou artistas dos quais são admitidos artigos e projectos) e emissão de Certificados pela Coordenação da RIACT e pela FBAUL.

A RIACT é uma Revista temática que lança convocatórias semestrais com temas específicos, integrando diversas manifestações teóricas e práticas de investigação em diferentes expressões artísticas. A Revista está preparada para a publicação de textos e edição de projetos artísticos submetidos a uma Comissão Científica que realiza uma "revisão por pares" (duplamente cega), sendo esta Comissão constituída por um grupo de trinta e quatro especialistas de muitas instituições europeias e extra-europeias das quais podem ser consultados os respectivos currículos e contextos de actuação artística e académica

A Revista é multilíngue e acolhe textos e projetos em português, inglês, francês e castelhano. Todos os resumos de artigos são apresentados em inglês como segunda língua, para além de outras secções da Revista como o "Editorial", a "Introdução", o "Meta-artigo", as "Condições para submissão de artigos" e a "Chamada para Trabalhos".

———————————————————

For a general presentation of the RIACT we suggest the reading of the Journal's *Editorial,* due to the fact that it shares the general guidelines of the project. However, as a transition to the submission conditions of texts and artistic projects, we present here a

brief characterization of the Journal.

RIACT — *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* (*Journal of Artistic Research, Creation and Technology*) — is a publication dedicated to Artistic Research, Artistic Projects and Technological issues edited by FBAUL (Lisbon University School of Fine Arts). The Journal is exclusively digital, operating in *open access*, connecting with existing platforms for this purpose.

RIACT charges a symbolic fee for the submission of artistic research articles or artistic projects due to the required translation (and only beacuse of this reason) of some parts of the Journal like the "Editorials", the "Introductions", the "Thematic Issues" and "Call for Papers".

RIACT does not charge the process for the International Lectures (performed by the essaysts or artists) and Certificates that follows the acceptaion of the submittred projects for each number of the Journal. The authors of the admitted papers and projects are invited to lecture in International meetings that are organized twice a year.

RIACT is a thematic Journal launching bi-annual "calls for papers" with specific themes and is meant to integrate several practical and theoretical research manifestations across different artistic expressions. The Journal is prepared for the publication of texts and the edition of artistic projects submitted to a Scientific Committee. RIACT does a regular double-blind "peer reviewing" by a group of thirty four experts from many European and extra--European institutions.

The Journal is multilingual and it welcomes texts and projects in Portuguese, English, French, and Spanish. All the paper's abstracts are presented in English as the second language, as well as sections of the Journal such as the "Editorial", the "Introduction", the "Meta-article", the "Conditions for Paper's submission" and the "Calls for papers".

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão
Publication Ethics and Submitting Directions

A RIACT respeita e tenta pôr em prática as orientações gerais do COPE — Committee on Publication Ethics → https://publicationethics.org/about/our-organisation

SUBMISSÃO DE TEXTOS E PROJECTOS ARTÍSTICOS

A Coordenação da RIACT dialoga permanentemente com os elementos da Comissão Científica escolhidos para realizar a Avaliação por Pares. Os textos e projectos submetidos à Comissão Científica da RIACT são avaliados em duas fases distintas, através de dois pareceres complementares em cada uma delas. Se um parecer for positivo e outro negativo, opta-se pela aceitação do texto na referida fase.

No caso de um artigo ou projecto ser aceite na primeira fase, isso significa que os dois especialistas escolhidos para o artigo ou projecto se mantêm para a segunda fase de avaliação desse processo particular. Porém, as provas são totalmente "cegas", significando isso que o autor proponente não tem conhecimento da identidade concreta dos avaliadores, estes não têm conhecimento da identidade do autor, e os avaliadores não têm conhecimento de quem é o seu "par" de avaliação. Para tal, tanto os textos e projectos como os respectivos pareceres são submetidos sem referências ao nomes ou instituições das pessoas envolvidas, consistindo a referênciação em números a atribuir pela coordenação da RIACT.

Seja qual for a fase de avaliação considerada, os candidatos têm a incumbência de tentar interpretar as sugestões dos avaliadores, trabalhando posteriormente no sentido de assimilar criticamente aquilo que foi sugerido.

As propostas submetidas são pensadas e formalizadas em função de um horizonte temático previamente proposto em "Chamadas para Trabalhos", sendo esse um dos critérios de avaliação a utilizar na avaliação por pares.

Os candidatos assumem que os textos e projectos submetidos são originais, autênticos e nunca foram parcial ou integralmente editados em outras publicações ou contextos, mesmo que se trate de textos outrora publicados em outras línguas.

As línguas aceites para as duas fases de avaliação por pares são o portugês, o inglês, o francês, ou o castelhano. Nos casos em que os textos sejam submetidos em língua portuguesa, concede-se liberdade aos autores e artistas no uso do acordo ortográfico existente.

CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DOS TEXTOS E PROPOSTAS SUBMETIDAS

(A) A própria noção — ou meta-noção — de *investigação artística* deverá ter uma boa formulação por parte do (a) candidato (a), através de referências, propósitos, enquadramentos, entre outros aspectos da investigação artística e científica.
(B) Uma indicação forte da exploração e da compreensão do tema escolhido, assim como dos sub-temas propostos para cada edição da RIACT.
(C) Noção de engendramento de temporalidade artística e reflexão sobre a peculiaridade da mesma, com um esforço evidente de ancoragem da noção de temporalidade nas obras ou situações artísticas propostas.
(D) Noção de experimentação artística ancorada na obra ou situação artística apresentada à apreciação e discussão pública.
(E) Qualidade e pertinência projectual das imagens (estáticas ou dinâmicas) e das situações artísticas submetidas.

————————————————————

RIACT respects and tries to follow the key guidelines set by COPE — Committee on Publication Ethic → https://publicationethics.org/about/our-organisation

SUBMISSION OF TEXTS AND ARTISTIC PROJECTS

The RIACT coordination maintains a permanent dialogue with the Scientific Committee members chosen to carry out the *peer review*. The texts and projects submitted to the Scientific Committee are assessed in two stages, through two complementary readings. In cases where one of the readings is positive and the other negative, the decision will be to accept the text at the corresponding stage.

If an article or project is accepted in the first stage, this means that the two reviewers chosen to assess the article or artistic project will be kept on for the second stage, following up that particular process of evaluation throughout. However, the assessment is totally "blind", that is, not only submitting authors and corresponding reviewers ignore each other's concrete identity, but reviewers also ignore who is who in the *peer review* process. To this end, both the texts/projects and their assessment are totally anonymized, without any references that may identify authors or institutions of the people involved, consisting of "numbers" to be assigned by RIACT's coordination.

Whatever the assessment phase in question, candidates are tasked with the interpretation of the reviewers' suggestions, working on them to critically assimilate what has been suggested.

The submitted proposals are conceived and formalized according to a thematic horizon proposed in each "Call for Papers", which in turn will set one of the assessment *criteria* to be used in the *peer review*.

Candidates assume that the texts and projects submitted are original, authentic and have never been partially or fully edited in other publications or contexts, even if they have been previously published in other languages.

The languages accepted for the two phases of *peer review* are Portuguese, English, French, or Castilian. In cases where the texts are submitted in Portuguese, authors and artists may choose to use the current orthographic agreement or to refuse it.

CRITERIA FOR THE ASSESSMENT OF TEXTS AND PROPOSALS

(A) The very notion — or meta-notion — of artistic research should have a good formulation through references, purposes, contexts, among other aspects of artistic and scientific research.
(B) Strong signs of exploration and understanding of the chosen theme, as well as the sub-themes proposed for each RIACT's number.
(C) Notion of artistic temporality and reflection on its peculiarity, with a clear effort to anchor the notion in the presented art pieces or artistic situations.
(D) Notion of artistic experimentation anchored in the presented art piece or artistic situation.
(E) Quality and relevance of the images (static or dynamic) and the artistic situations submitted.

Meta-artigo
Meta-paper

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO A SUBMETER

A primeira fase deste processo consiste na submissão de textos e projectos artísticos com a extensão de 2000 palavras. No caso de transição para a segunda fase, a proposta apresentada à revisão por pares deverá ter entre 7.500 e 10.000 palavras, sugerindo-se que tenha a orientação que exemplificamos nos próximos parágrafos. Informa-se que o formato do texto submetido, nomeadamente as margens da página, a proporção entre a imagem e a etiqueta da mesma, entre outros detalhes de edição, serão objecto de reconfiguração no momento da edição final a realizar, em função dos critérios gráficos adoptados pela revista RIACT.

Na redacção dos textos e das propostas submetidas propõe-se a utilização do *Chicago Style*, embora com a possibilidade de escolher entre o sistema de "autor-data" ou o sistema "de citação-nota. Se a opção for o sistema "citação-nota", sugere-se a modalidade de notas de rodapé. Os textos são submetidos em letra Arial ou Times New Roman, corpo 12, espaço entre linhas: 1.15.

SUMÁRIO E PALAVRAS-CHAVE

— Um sumário com 250 palavras, com tradução para inglês ou francês, que indique sinteticamente a questão central explorada no trabalho de investigação artística.
— Um conjunto criterioso de cinco palavras-chave, ou seja, as cinco noções mais representativas de todo o artigo.

INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO

— Uma Introdução consistente na qual sejam referidas as ideias a defender, as noções a investigar, os materiais e métodos usados, assim como uma breve apresentação das partes que compõem o desenvolvimento do artigo.
— Um desenvolvimento robusto que se baseie numa apresentação densa de contributos próprios e alheios para a sustentação das ideias artísticas desenvolvidas, que inclua trabalho de citação em conformidade com um uso autónomo, mas coerente, das regras existentes nos meios académicos para a extensão das citações a realizar.

IMAGENS

Sugere-se que o artigo integre um conjunto generoso de imagens esteticamente pertinentes para o tema a desenvolver, tendo em consideração as seguintes indicações gerais.

As imagens são submetidas mediante autorização de reprodução pelos respectivos autores, excepto nos casos em que dispensem tais exigências e tenham o devido enquadramento legal. Os autores podem apresentar até quinze (15) imagens a cores (se for esta a opção), em format *tiff* ou *jpeg*, no mínimo com 300 dpis. As imagens são submetidas em pastas específicas para o efeito.

Não serão consideradas imagens que não apresentem estas especificações técnicas.

Por outro lado, nos casos em que não se verique qualidade artística e pertinência estética relativamente aos temas de uma determinada edição, os elementos da Comissão Científica desse processo particular podem recusar e sugerir a escolha de outras para substituição.

Muito genericamente as imagens devem ser referenciadas da seguinte forma, embora tendo sempre em vista adaptações tidas como necessárias para os casos particulares que são apresentados:

1. Imagem de pintura, escultura, desenho, gravura, instalação, BD, Arte Pública, outra.

Legenda:
Nome do artista; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica utilizada; materiais; dimensões; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra; autor da fotografia da imagem.

2. Imagem fotográfica

Legenda:
Nome do artista ou responsável pela realização da fotografia; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica fotográfica utilizada; materiais empregues na apresentação pública da fotografia (se se justificar); ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

3. Imagem de vídeo ou cinema

Legenda:
Nome do artista ou responsável pela realização do registo (*still*) apresentado; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*) da obra a que pertence; momento exacto do *still* apresentado; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

CONSIDERAÇÕES FINAIS
Apresentação crítica dos resultados da investigação após o desenvolvimento da perspectiva defendida pelo autor em confronto com outras perspectivas existentes.

BIBLIOGRAFIA
Conjunto de referências bibliográficas trabalhadas e aludidas no artigo.

WEBGRAFIA
Conjunto de referências da Web consultadas e aludidas no artigo.

————————————————————

GENERAL FEATURES OF THE RESEARCH PROPOSAL

The first stage of this process consists in the submission of the essay or the artistic proposals under 2000 words. In case of acceptance to the second stage, the proposal submitted for peer review should be between 7,500 and 10,000 words, and we suggest following the guidelines laid out in the next paragraphs. Authors should be aware that the format of the submitted text, namely page margins, image labelling, among other editing details, will be adjusted in the final edition according to the graphic criteria adopted by RIACT.

When writing the texts and preparing the artistic proposals, the use of Chicago Style is expected as the preferred referencing system, although we allow the choice between "author-date" or "quote-note" systems. If the option is for the latter, we suggest the use of footnotes. Texts are submitted in *Arial* or *Times New Roman*, character-size 12, line spacing 1.15.

ABSTRACT AND KEYWORDS

— An abstract of 250 words, with translation into English or French, summarizing key concepts and arguments explored in the research proposal.
— A judicious set of five keywords, that is, the paper's five most representative notions.

INTRODUCTION AND DEVELOPMENT

— An Introduction should present the main arguments to be made, the key notions under research, the materials and methods used, as well as a brief presentation of the article's development.
— A robust development is based on the description of the notions proposed by author in critical relation with other relevant authors, supported by quotations with an autonomous but consistent value, according to the accepted practice within academic circles.

IMAGES

We suggest the article include a generous set of images that are aesthetically relevant to the theme in point, taking into account the following aspects: The images are submitted with the author's permission of reproduction, except in cases where they do not require such procedures and have the appropriate legal framework. Authors may submit up to fifteen (15) images (color or black and white) in *tiff* or *jpeg* format, with a minimum of 300 *dpi*s. Images must be submitted in a separate folder with clearly labeled documents for this purpose.

Images that do not possess the required technical specifications will not be considered. On the other hand, in cases where submitted images are found to lack artistic quality and aesthetic relevance in relation to the themes of a given edition, the Scientific Committee can refuse them and suggest their replacement.

As a rule, images should be labeled as follows, notwithstanding the need to allow for necessary adaptations in specific cases:

1. Image of painting, sculpture, drawing, engraving, installation, Comics, Public Art, other

Caption:
Author; *Title in italics (or without title in italics);* media; materials; dimensions; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work; photographic credits.

2. Photographic image

Caption:
Author; *Title in italics* (or *untitled*); used photographic technique; used materials in the public presentation of the photography (if justified); year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

3. Motion picture (Video, Cinema, Graphic Novel)

Caption:
Name of the artist or person responsible for producing the work; *Title in italics* (or *Untitled*); exact time of the presented *still* frame; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

FINAL CONSIDERATIONS
Critical presentation of the research results supporting the author's perspective and further possibilities of inquiry.

BIBLIOGRAPHY
Set of bibliographic references used or mentioned in the article.

WEBGRAPHY
Set of web references accessed or mentioned in the article.

Chamada de Trabalhos
Call for Papers

Disponível para consulta no site da RIACT a partir de Julho de 2022.

→ riact.belasartes.ulisboa.pt/chamada-de-trabalhos/

Available for consultation on the RIACT website from July 2022.

→ riact.belasartes.ulisboa.pt/en/call-for-papers/

©2022, FBAUL. Todos os direitos reservados. All rights reserved.

N.4
SEMESTRAL BIANNUAL
MAIO MAY 2022
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT.BELASARTES.ULISBOA.PT

b
a

belas-artes
ulisboa