



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

Fotografia Artística Contemporânea: Tendências, Problemáticas e Desafios Curatoriais

Mestrado em História da Arte e Património

Mariana Campos Ferreira dos Reis Pessoa

2024

Relatório de estágio especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre,
orientado pelo Professor Dr. Fernando Grilo

Índice

Resumo	1
Abstract	2
Introdução	3
Parte I Da Teoria à Interrogação ou A Bússola I	6
1. O Discurso Fotográfico Contemporâneo	7
1.1. En(m)cena(s)	10
1.1.1. <i>I am a woman and I feast on memory</i> (2015)	13
1.1.2. <i>The Honeymoon</i> (2014-16)	16
1.1.3. <i>Your next step would be to do the Transmission</i> (2018)	18
1.2. Era uma Vez	21
1.2.1. <i>A Myth of Two Souls</i> (2013-2021)	23
1.2.2. <i>Fire Island Night</i> (2017-18)	26
1.2.3. <i>Red Lotus</i> (2019)	29
1.3. À Flor da Pele	31
1.3.1. <i>Fuck Me</i> (2015-2018)	34
1.3.2. <i>Goldie (Mother)</i> (2016-2018)	37
1.3.3. <i>When I was ill</i> (2017-2018)	40
1.4. Cronicando [ou a(s) voz(es) do(s) mundo(s)]	42
1.4.1. <i>Temporarily Censored Home</i> (2018-2019)	44
1.4.2. <i>An Elegy for the Death of Hamun</i> (2019)	47
1.4.3. <i>American Mirror</i> (2014-2021)	50
1.5. A Arte de Furtar	52
1.5.1. <i>The Wake of Dust</i> (2015-2018)	56
1.5.2. <i>Traces</i> (2015-2017)	58
1.5.3. <i>Worry for the Fruit the Birds Won't Eat</i> (2018)	61
2. O Discurso Curatorial	63
2.1. Uma Breve História da Curadoria	64
2.2. Os Desafios da Curadoria Contemporânea	92
2.2.1. Perspectiva(s) Curatorial(ais)	95
2.2.1.1. Perspectiva(s) de artistas-curadores/curadores-artistas	95
2.2.1.2. Perspectiva(s) de economistas-curadores, sociólogos-curadores e filósofos-curadores	101
2.2.1.3. Perspectiva(s) de historiadores-curadores	105
2.2.2. Curadoria Fotográfica Contemporânea – Da Incógnita à Multiplicidade de Percursos	109
Parte II Da Teoria à Prática ou A Arte de Marear I	118

1. Antes da navegação Carta Náutica.....	119
1.1. A Nau O Arquivo Municipal de Lisboa Fotográfico.....	122
1.2. Diário de Bordo 	125
1.2.1. Ainda sobre o Diário de Bordo <i>A Imagem Contextualizada</i> – História e Propósitos do Projecto	128
1.2.2. Ainda sobre o Diário de Bordo Processo de Selecção de Artistas	130
1.2.3. Ainda sobre o Diário de Bordo A Importância da Entrevista no Processo Curatorial.....	132
1.2.3.1. / À Conversa com.....	133
/... Juliana Campos	133
/... Anita Marante	136
/... Rita de Almeida Leite	139
/... Francisca Soares	144
/... Sebastião Paz Costa	150
1.2.4. Ainda sobre o Diário de Bordo Folha de Sala.....	153
1.2.5. Ainda sobre o Diário de Bordo A Montagem da Exposição	154
1.2.6. Ainda sobre o Diário de Bordo Outubro de 2019 – A <i>Vernissage</i>	155
Conclusão.....	156
Referências.....	158

Resumo

Fotografia Artística Contemporânea: Tendências, Problemáticas e Desafios Curatoriais reflecte acerca do percurso da fotografia perante um fluxo de imagens digitais que veio alterar a função tradicional do *medium*. Sendo assim, atenta nas manifestações de criadores que, apesar das adversidades, a continuam a promover como forma de arte e veículo de ideias. A partir desta premissa, apresenta motivações, tendências e formas de expressão que caracterizam o discurso fotográfico contemporâneo.

Posteriormente, centra-se na relevância do curador, como figura dinâmica do mundo da arte. Refere-se, então, às metamorfoses que a sua actividade sofreu e que lhe permitiram conquistar uma voz própria. Seguidamente, aborda os desafios com que a curadoria contemporânea se confronta, mencionando, ainda, as problemáticas decorrentes de estratégias, *modus operandi* ou linhas de acção específicas. Incide, também, na história da curadoria, debruçando-se sobre os séculos XX e XXI e aludindo aos seus momentos definidores. Destaca, de igual modo, a arte de curar fotografia contemporânea.

De seguida, o relatório abre espaço de reflexão para as diferentes fases do estágio curricular, levado a cabo no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico. Neste contexto, expõe as etapas conducentes ao processo curatorial de uma nova edição d'*A Imagem Contextualizada*. Revela como o projeto, experienciado na primeira pessoa, foi uma profunda imersão numa narrativa museológica multifacetada, que adquiriu novas dimensões. Remete, ainda, para a reinvenção da Sala de Leitura, que acolheu a mostra, dando voz a novos modos de ver a fotografia emergente. Consequentemente, realça a importância dada ao suporte de mesa, à organização do local em ilhas expositivas e à poética lumínica. A explanação sublinha, também, a pertinência de um estreito contacto entre curador e criador, comprovando o enriquecimento mútuo resultante de uma profícua partilha de ideias. Por fim, dá palco à urgência do repensar da folha de sala, enquanto elemento dinamizador da exposição.

Palavras-chave: arte; fotografia contemporânea; curadoria; exposição; *A Imagem Contextualizada*

Abstract

Entitled *Fotografia Artística Contemporânea: Tendências, Problemáticas e Desafios Curatoriais*, the present dissertation reflects on the trajectory of photography towards a flow of digital images that changed the traditional function of the medium. As such, it pays attention to the statements of creators who, despite adversities, continue to promote it as a form of art and a tool to convey ideas. Based on this premise, it presents motives, trends and forms of expression that characterize the contemporary photographic discourse.

Subsequently, the research focuses on the importance of the curator as a dynamic figure in the world of art and brings up the metamorphoses that his work underwent and that allowed him to gain his own voice. Then, it addresses the challenges faced by contemporary curatorship, centering on the problems that arise from strategies, *modus operandi* or specific lines of action. The study also covers the history of curatorship, with a focus on the 20th and the 21st centuries alluding its defining moments. It highlights, next to that, the art of curating contemporary photography.

After that, the report makes it possible to reflect on the different phases of the curricular internship that was carried out at the Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico. In this context, it exposes the steps that led to the curatorial process of a new edition of *A Imagem Contextualizada* and reveals how the project was a deep immersion in a multifaceted museum narrative. The work also refers to the reinvention of the Sala de Leitura, which housed the exhibition, creating new ways of seeing emerging photography.

Finally, the paper underlines the importance given to the table as a way of showcasing the artworks, the organization of the exhibition space into islands and the illumination. It emphasizes, as well, the relevance of close contact between curator and creator, proving the mutual enrichment of sharing ideas, and reveals the urgency of rethinking the flyer with the curatorial statement as a dynamic element of the exhibition.

Key words: art; contemporary photography; curatorship; exhibition; *A Imagem Contextualizada*

Introdução

Nas décadas mais recentes, o mundo tem sido invadido por um fluxo incomensurável de imagens digitais, o que condicionou a função tradicional atribuída à fotografia – a de documentar o mundo. Porém, apesar das adversidades, várias foram as manifestações de criadores que a conseguiram promover como forma de arte e veículo de ideias. Tal obrigou galerias, museus e livros de artista a abrir portas a esta forma de expressão.

Fotografia Artística Contemporânea: Tendências, Problemáticas e Desafios Curatoriais baseia-se nestas questões, dividindo-se em duas grandes partes - *Da Teoria à Interrogação ou A Bússola* e *Da Teoria à Prática ou A Arte de Marear*.

A primeira começa com *O Discurso Fotográfico Contemporâneo*, apresentando as motivações, tendências e linguagens que o caracterizam. Pretende, portanto, divulgar os trabalhos de artistas emergentes, com o intuito de proporcionar uma viagem que neles se adentre. Assim, *En(m)cena(s)* detém-se sobre o *medium* e a sua vertente *mise en scène*, descendente de uma tradição documental ligada às *performances* conceptuais das décadas de 60 e 70. As criações de Ilona Szwarc (1984-), Juno Calypso (1989-) e Valentine Bo (1985-) são, então, analisadas. *Era Uma Vez* centra-se na produção fotográfica contemporânea como forma privilegiada de *storytelling*. A reflexão recai sobre os projectos de Vasanta Yoganathan (1985-), Matthew Leifheit (1988-) e Kamonlak Sukchai (1994-). Em *À Flor da Pele* exploram-se emoções, relações pessoais e diários de intimidade, através das obras de Josh Kern (1993-), Pat Martin (1992-) e Alyona Kochetkova (1988-). *Cronicando [ou a(s) voz(es) do(s) mundo(s)]* tem como mote a utilização do *medium* sob um prisma subjectivo e documental, dotado das especificidades da linguagem artística. Por lhe darem corpo, os registos imagéticos de Guanyu Xu (1993-), Hashem Shakeri (1988-) e Philip Montgomery (1988-) são alvo de atenção. Este momento culmina com *A Arte de Furtar*, destacando a prática fotográfica que se move no mundo da apropriação. Trabalhos como os de Thomas Hauser (1984-), Weronika Gęsicka (1984-) e Sophie Gabrielle (1992-) propõem uma incursão reflectida aos conceitos de autoria, autenticidade e originalidade.

Posteriormente, abre-se espaço para *O Discurso Curatorial*, constatando a relevância da figura do curador no mundo da arte. Referem-se as metamorfoses que a

sua actividade foi sofrendo, permitindo-lhe criar uma voz própria, usada como elemento mediador entre público e criação artística. De seguida, surge o subcapítulo intitulado *Uma Breve História da Curadoria*, no qual se mencionam os momentos determinantes e definidores da narrativa curatorial, com destaque para os séculos XX e XXI. São, também, dados a conhecer os percursos heterodoxos de Alexander Dorner (1893-1957), no Landesmuseum, de Willem Sandberg (1897-1984), no Stedelijk Museum, de Pontus Hultén (1924-2006), no Moderna Museet, de Knud W. Jensen (1916-2000), no Louisiana Museum, e de Jean Leering (1934-2005), no Van Abbemuseum. Do mesmo modo, é feita menção à abordagem ímpar de Harald Szeemann (1933-2005) e de Hans Ulrich Obrist (1968-).

Logo a seguir, em *Os Desafios da Curadoria Contemporânea*, apresentam-se as problemáticas deste discurso, decorrentes de estratégias, *modus operandi* ou linhas de acção específicas. Nesta altura, revela-se incontornável aludir às *Perspectivas Curatoriais* de artistas-curadores, sociólogos-curadores, economistas-curadores, filósofos-curadores e curadores-historiadores.

A primeira parte da explanação culmina com *Curadoria Fotográfica Contemporânea – Da Incógnita à Multiplicidade de Percursos*. É, então, que o protagonismo recai sobre a fotografia, essa linguagem que dá vida a desafios curatoriais diversos, porque repleta de peculiaridades nas várias tendências que a caracterizam. Pela sua exemplaridade, *Facing East: Contemporary Landscape Photography from Baltic Areas* (2004-07), exposição curada por Liz Wells (1948-), e a primeira edição do *Imago Lisboa Photo Festival* (2019) são tratados como casos de estudo.

A segunda parte desta reflexão – *Da Teoria à Prática ou A Arte de Marear* – divide-se em subcapítulos, que remetem para as diversas etapas do estágio curricular. Assim, em *A Nau – O Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico* recua-se ao ano de 1942, para explorar a história de uma instituição nascida com o propósito de reunir, salvaguardar e divulgar o espólio imagético da cidade das sete colinas. Na sua sequência, *Diário de Bordo* é o relato de primeira pessoa na imersão de uma narrativa museológica multifacetada. Orientada por José Luís Neto (1966-) e Paula Figueiredo Cunca (1970-), adquiriu novas dimensões, partindo do confronto enriquecedor com a realidade. Desta forma, renasceram contornos para a curadoria de uma nova edição d’*A Imagem Contextualizada*. Ainda sobre o *Diário de Bordo* permite a entrada nos

diversos momentos desse projeto. Deste modo, *A Imagem Contextualizada – história e propósitos do projecto* revela a reinvenção da Sala de Leitura como espaço expositivo. Em *Processo de selecção de artistas* são definidas as etapas fulcrais para a organização e desenvolvimento do processo curatorial, que viria a dar voz a cinco autores emergentes e às suas visões inusitadas. Interligada com esta subparte, *A importância da entrevista no processo curatorial* reforça a pertinência de um estreito contacto entre criador e curador, dando vida a um produto final que enriquece o universo do espectador. As perspectivas peculiares dos autores, explorando assuntos tão vastos como o papel do jovem artista na sociedade actual e os conflitos do mesmo com a instituição, aparecem elencadas em *À conversa com...* De seguida, surge *Folha de sala* a destacar a urgência de repensar a função da mesma enquanto elemento dinamizador da exposição. Na verdade, propõe-se que esta funcione como *mapa*, abrindo múltiplos caminhos de significância.

Com o processo a chegar ao fim, *A montagem da exposição* deixa transparecer o olhar minucioso dedicado à cenografia espacial. Salienta a importância dada ao suporte de mesa e à organização da Sala de Leitura em ilhas, com o intuito de respeitar a individualidade de cada trabalho autoral. Tal permitiu, igualmente, a construção de um diálogo profícuo entre elas. Mostra, também, como a iluminação é elemento fulcral para a fruição das obras expostas. *Outubro de 2019 – a vernissage* refere o momento inaugural d'*A Imagem Contextualizada*. O confronto do público com as possibilidades oferecidas pela mostra e a troca de ideias entre artistas, curadora e visitantes são alguns dos aspectos sobre os quais se reflecte neste segmento.

Parte I

**I Da Teoria à Interrogação
ou
A Bússola I**

1. O Discurso Fotográfico Contemporâneo

Ao longo das últimas décadas, várias foram as manifestações de criadores que, contra todas as impossibilidades, uniram esforços para promoverem a fotografia como forma de arte e veículo de ideias. Porém, nunca tantas como aquelas a que assistimos hoje em dia. Consequentemente, o mundo da arte abriu, por fim, as suas portas a esta forma de expressão, passando a galeria, o museu e o livro de artista a ser os meios privilegiados para a exibirem.

Face a um fluxo sem precedentes de imagens digitais, a função tradicional do *medium* – documentar o mundo – foi irrevogavelmente alterada. Qual será, então, o papel do mesmo na era da pós-verdade? Ou o dos retratos, numa época em que a *selfie* reduziu o género ao mero captar de um reflexo casual, quiçá narcisista?

Partindo destas premissas, o presente capítulo centrar-se-á numa breve apresentação das motivações, tendências e formas de expressão que caracterizam o discurso fotográfico contemporâneo. É pertinente ressaltar que a abordagem escolhida não pretende, de todo, expor uma extensa lista de autores relevantes para o panorama artístico actual, já que cada um deles, com as suas peculiaridades, contribui, de forma notável e diversa, para o mesmo. Tendo tal em conta, propõe-se antes a promover uma experiência imersiva, semelhante às que se têm quando se visita uma exposição num dos maiores centros difusores da fotografia, como Nova Iorque, Berlim, Tóquio ou Londres. Muitos serão deixados de fora. Em primeiro, porque qualquer selecção é tremendamente subjectiva e, em segundo, por se julgar urgente dar espaço aos menos conhecidos, que, apesar de nunca terem estado na sombra de outrem, acabaram abafados pelo peso de um nome comercialmente maior. Naturalmente, haverá uma gramática visual semelhante nas obras que serão elencadas. Contudo, não são as questões formais, mas as semelhanças existentes entre os processos de trabalho e as motivações partilhadas por determinados artistas que levarão, assim, ao agrupar das suas criações. Deste modo, surgirão cinco categorias distintas, sob a forma de subcapítulos.

O primeiro deles destacará registos que questionam o estereótipo da fotografia tradicional e do fotógrafo como mero operador de câmara que, refém do momento perfeito, se limitava a congelá-lo. *En(m)cena(s)* irá debruçar-se sobre o *medium* e a sua vertente *mise en scène*, descendente de uma tradição documental ligada às *performances* conceptuais das décadas de 60 e 70. Todavia, as imagens brindam-nos

com uma notória diferença – deixam de ser apenas documento de acções efémeras e assumem-se como objecto de arte *per se*. Neste contexto, as obras de Ilona Szwarc (1984-), Juno Calypso (1989-) e Valentine Bo (1985-) serão alvo de análise.

Era Uma Vez centrar-se-á na produção fotográfica contemporânea como forma privilegiada de *storytelling*. As possibilidades da fotografia *tableau* e dos seus personagens, imersos num enredo pitoresco e dramático, merecerão destaque. Com raízes na pintura figurativa ocidental dos séculos XVIII e XIX, as criações a apresentar não resultam de uma tendência para o revivalismo. Pelo contrário, atentam na conjugação de acessórios, poses e gestos, verdadeiros elementos potenciadores do conteúdo narrativo. A reflexão recairá sobre os projectos de Vasanta Yoganathan (1985-), Matthew Leifheit (1988-) e Kamonlak Sukchai (1994-).

No terceiro sub-capítulo, *À Flor da Pele*, será criado espaço para o explorar de emoções, relações pessoais e diários de intimidade. Frequentemente obtidas com câmaras instantâneas, estas imagens são despreziosas, aproximando-se, não raras vezes, de um *snapshot* casual e amador. No entanto, há algo de inusitado e de profundo neste estilo que se concretiza em sequências dinâmicas. Por vezes focadas em momentos inesperados da vida quotidiana, outras pautadas por olhares menos casuais e mais ponderados, desvelam a ambiência emocional e familiar do sujeito retratado. Todos estes aspectos serão notórios nas obras de Josh Kern (1993-), Pat Martin (1992-) e Alyona Kochetkova (1988-).

Posteriormente, *Cronicando [ou a(s) voz(es) do(s) mundo(s)]* terá como mote a utilização do *medium* numa vertente subjectiva e documental, dotada das especificidades da linguagem artística. Questionando as fronteiras estabelecidas pelas convenções impostas à fotografia-documento, emergem apontamentos que dão palco a comunidades geograficamente isoladas ou a terrenos repletos de cicatrizes de agitação político-social. Apoderando-se da parede da galeria ou da página do livro de artista, denunciam igualmente a exclusão social. Por darem corpo a esta tendência, as criações de Guanyu Xu (1993-), Hashem Shakeri (1988-) e Philip Montgomery (1988-) serão oportunamente analisadas.

Por último, no quinto sub-capítulo, *Arte de Furtar*, será dado protagonismo à prática fotográfica que se move no mundo da apropriação. Partindo de fragmentos publicitários, de fotografias de família e de outros registos, manipula-os estéticamente e conceptualmente, transformando-os em objecto de questionamento. A autoria,

aumentando a autenticidade e originalidade são apenas alguns dos conceitos em discussão em criações como as de Thomas Hauser (1984-), Weronika Gęsicka (1984-) e Sophie Gabrielle (1992-).

1.1. En(m)cena(s)

A estética apresentada ao longo deste subcapítulo expressa, claramente, a proeminência adquirida pela fotografia no seio da produção artística contemporânea. Nos antípodas das noções tradicionais encontram-se não só as obras que se vão elencar como outras que lhes são análogas. Ainda que todas estas derivem de um *happening* orquestrado pelo fotógrafo, com o único intuito de *dar vida a*, não se resumem a tal. Isto significa que o processo criativo se inicia muito antes de a máquina estar posicionada no ângulo *correcto* e de o botão de disparo ser premido, gerando-se *a imagem*. Na verdade, tudo começa com o planeamento do conceito que lhe subjaz.

Deste modo, é incontornável estabelecer uma ligação entre a tendência mencionada e a arte conceptual, cujas raízes remontam aos inícios do século XX, estando irrevogavelmente ancoradas ao nome de Marcel Duchamp (1887-1968). Em 1917, quando um urinol, produzido numa fábrica, foi apresentado no Armory Show, em Nova Iorque, o frequentemente apelidado pai da Arte Conceptual estabeleceu os princípios pelos quais esta se passaria a reger: *art could be anything the artist designated it to be*. (COTTON, 2014:22) Na realidade, a intervenção de Duchamp consistiu em inverter o urinol – que abandonou a sua funcionalidade vertical – e em assinar a peça com “R Mutt, 1917”¹. A *Fontaine* original chegou aos nossos dias através dos registos feitos por Alfred Stieglitz (1864-1946)², na 291 Gallery, em Nova Iorque, sete dias após o júri do Armory Show a ter rejeitado. Desde então, são múltiplas as cópias da escultura que têm vindo a surgir, gerando um questionamento contínuo acerca do conceito de original na obra de arte, que Duchamp sempre pretendeu pôr em causa.

No seguimento desta efervescência cultural, entre meados dos anos 60 e 70, o *medium* acaba, também, por estar ao serviço da divulgação e documentação da recém-nascida *performance* e de outras acções artísticas efémeras. É então que passa a povoar as páginas das revistas da especialidade e ainda as paredes das galerias. Assaz distinta da fotografia artística criada durante estas décadas, no respeitante aos motivos e ao estilo, não elevava os seus criadores a mestres da fotografia, subvalorizando o conceito de autoria:

¹ Assinatura resultante de um espantoso trocadilho entre o nome do fabricante do urinol e o título da outrora afamada banda desenhada *Mutt and Jeff*.

² Consultar anexos - Figura 1

It made an asset of photography's unshakable and everyday capacity to depict things: it took on a distinctly "non-art", "deskilled" and "unauthored" look and emphasized that it was the act depicted in the photograph that was of artistic importance. (COTTON, 2014:21)

Porém, urge esclarecer que a referência a estes momentos históricos não tem como objectivo confirmar a existência de uma dinâmica peculiar entre a arte *avant-garde* e a fotografia, nos dias de hoje. Pelo contrário, pretende antes instigar o pensamento face à posição ambígua por ela assumida – já não se trata somente do documento que eterniza uma obra de arte, mas, acima de tudo, de uma herança utilizada pelos autores contemporâneos de formas inesgotavelmente criativas. Veja-se o exemplo de Sophie Calle (1953-), que conjuga magistralmente a arte e o quotidiano. Esbatendo os limites da realidade e da ficção, do exibicionismo e do *voyeurismo* e da *performance* e da observação, Calle constrói cenários que a consomem, que não funcionam como o expectável, que se revelam incompletos ou que a conduzem ao imprevisível.

Daqueles que considera os seus *private games* destaca-se *Suite Vénitienne*³, de 1980, projecto surgido da casualidade de se cruzar duas vezes no mesmo dia com um estranho, na cidade de Paris. Deste, conhecido como Henri B., obtém a informação de que se irá deslocar a Veneza. Sem o seu conhecimento, Calle decide segui-lo pelas ruas de Itália, documentando a inesperada viagem através de fotografias e de pequenos apontamentos escritos. No ano seguinte, encarnando a personagem de uma empregada de hotel, a artista fotografa os itens pessoais dos hóspedes e, qual detective, aventura-se a decifrar as suas vidas. Todas estas intrusões, sistematicamente registadas e acompanhadas por notas, resultam em *L'Hôtel* (1981)⁴, trabalho exposto e publicado. Mais tarde, a autora colaborou com Paul Auster (1947-), servindo de inspiração para conceber Maria, personagem que viria a integrar *Leviathan* (1992). No romance, a figura feminina segue, nalgumas semanas, algo que apelida de dieta cromática. Na tentativa de se sentir na pele dela, Calle actua de forma idêntica:

Some weeks she would indulge in what she called the "chromatic diet", restricting herself to foods of a single color on any given day. In order to bring Maria and myself closer together during the week of December 8-14, 1997, I decided to go by the book. (CALLE, 2007)

³ Consultar anexos - Figura 2

⁴ Consultar anexos - Figura 3

Desta fusão entre o real e o ficcionado surge, então, *Le Régime Chromatique* (1998) ⁵.

Posto isto, cria-se o momento propício para dar voz às mais recentes criações de artistas que seguem esta tendência.

⁵ Consultar anexos - Figura 4

1.1.1. *I am a woman and I feast on memory* (2015)

Nascida em 1984, em Varsóvia, na Polónia, Ilona Szwarc vive e trabalha, actualmente, em Los Angeles, na Califórnia. Mestre em fotografia pela Universidade de Yale, em New Haven, o seu trabalho já foi exibido internacionalmente numa série de exposições colectivas e individuais. Foi ainda publicado nas revistas *TIME*, *The Telegraph* e *The New Yorker*. Em 2015, ganhou o Richard Benson Prize, atribuído pela Universidade de Yale.

A construção do género, o ser mulher, é a temática central que perpassa o trabalho de Szwarc. Este processo de formação, marcadamente social e meticulosamente encenado para a câmara, imagem por imagem, é visível no livro de artista, que publicou em 2015.

I am a woman and I feast on memory divide-se em três tomos⁶, qual trindade profana reveladora de uma autodeterminação imaculada. Merecedor de uma leitura arguta, pela forma obstinada como dá corpo à sua mensagem, o primeiro volume (*I am a woman and I feast on memory*⁷) abre com uma jovem mulher ruiva, formalmente vestida, como que preparada para uma entrevista de emprego. O seu olhar foge da câmara. Na continuidade da sequência, uma jovem mulher ruiva caracteriza uma outra jovem mulher ruiva com maquilhagem. Neste momento, o observador cai na cilada. Quem é quem? Szwarc flutua entre o retrato e o autorretrato? Na verdade, a artista recorre a um duplo que elegeu num *casting*. Todavia, é sua intenção alertar o espectador para o quão frequentemente o ser humano é um estranho para si próprio. Nas fotografias seguintes, o contorno da face torna-se mais demarcado e surgem padrões diversos, cujos significados causam perplexidade. Serão linhas orientadoras para uma plausível cirurgia plástica? O mais cativante na obra de Ilona Szwarc são os indícios subtis que propiciam um constante questionamento, abrindo amplo espaço para que a imaginação flutue. A série culmina com o retrato figurativo de uma mulher claramente envelhecida.

*I am a woman and I play the horror of my flesh*⁸, a segunda parte da trilogia, inicia-se numa paleta de tons rosa, dando continuidade ao *tutorial de maquilhagem* da sequência anterior. A atenção é captada pela segunda imagem da série, na qual se

⁶ Consultar anexos - Figura 5

⁷ Consultar anexos - Figura 6

⁸ Consultar anexos - Figura 7

vislumbra uma toalha bordada, que poderá representar as raízes identitárias polacas de Szwarc. Já em *I am a woman and I feast on memory*, um pano branco com a expressão *Polski Len* (linho polaco) cobria as roupas da figura feminina, protegendo-a. Será toda esta metamorfose um tornar-se americana? O ganhar de uma outra identidade? Salientam-se ainda, na segunda fotografia, as manchas vermelhas que cobrem o rosto da jovem mulher, numa representação simplificada, quase infantil. Tratar-se-á de uma doença? Será algo contagioso? Terminal? As transformações sucedem-se, dando lugar a um outro rosto disforme, intumescido, rebocado camada sobre camada, sobre camada... Quem é quem?

Segundo a artista:

As a foreigner to the United States, I stand outside the dominant order while immersed in my own process of becoming. This position, unique in that it is my own, and communal in that it is a space I share with so many others, is the source of my interrogation.(SZWARC, 2015)

*I am a woman and I cast no shadow*⁹, o tomo final, é fotografado contra um pano de fundo, roxo intenso, no qual uma jovem ruiva, de face pálida, sujeito/objecto, está a ser ajustada para a pele de outra pessoa. Inicialmente, são-lhe tiradas as medidas e, de seguida, é-lhe protegida a cabeça com uma substância semelhante ao látex. Na quarta fotografia, uma mão arripantemente firme segura uma tesoura que corta os excedentes da matéria protectora, deixando emergir a face. Após este acto de violência de quem arranca a pele da pele, surge uma outra, difusa e indefinida, feita de cera. Meticulosamente encenada, a imagem exhibe a máscara de uma morte-viva. Esta surge, quase no fim da série, ancorada à parte de trás da cabeça da jovem. Qual Jano¹⁰, conjuga em si dois rostos – o de um *eu* que vê e o de um que fala, embora cativo do silêncio. Por fim, são postas lado a lado, num paralelo macabro, a máscara-morte (a de cera) e a máscara-vida. Quantas camadas de pele terão de ser rasgadas para perscrutar a mulher que nelas se perde? A sombra do duplo já se esvaiu há muito. Resta o nada, o vazio.

Através dos seus projectos Szwarc aprendeu que:

⁹ Consultar anexos - Figura 8

¹⁰ Antigo deus romano protector das entradas e das saídas, das mudanças, dos inícios e dos fins. Com um rosto voltado para a frente e outro para trás, Jano olha para o futuro ao mesmo tempo que vê o passado; em inglês o seu nome é frequentemente associado à palavra *faced* (Janus-faced), para referir alguém hipócrita, falso, “que tem duas caras”.

[...] becoming is a process of elimination, a construction that moves progressively towards a void, an erasure of meaning [...] At first, I would observe myself in the eyes of the double, an act of mimicry that mirrored myself back to me, all the intricate details of how I embody and occupy myself. Now, I imagine myself in a space of emptiness. (SZWARC, 2015)

1.1.2. *The Honeymoon* (2014-16)

Nascida em 1989, no Reino Unido, Juno Calypso vive e trabalha em Londres. Em 2012, licenciou-se em Fotografia, no London College of Communication, pertencente à London Arts University. Em 2016, com a série fotográfica *The Honeymoon* (2014-16) foi vencedora do International Photography Award, atribuído pelo *British Journal*. O seu trabalho tem vindo a ser exibido internacionalmente em diversas exposições colectivas e individuais. Foi também publicado na *VICE*, no *The Guardian*, no *The Financial Times* e na *Dazed & Confused*.

Solidão, desejo e feminilidade são variáveis constantes na obra de Calypso. Movida, desde cedo, pela ânsia do auto-retrato, sempre produzido em privado, a artista começou a aceder a casas desabitadas, que pertenciam à sua família ou que arrendava *online*. Ainda que de forma inconsciente, usava-as como cenário de eleição para eternizar a *performance*, que meticulosamente preparava para a objectiva. Como a própria refere, era *an attempt to re-enact the private underlife of a woman* (CALYPSO apud FRIZZELL, 2015), explorando a relação obsessiva com o seu corpo.

Após a conclusão da licenciatura, Calypso estava ainda à procura da *sua linguagem* – a fotografia – para expressar convicções femininas muito próprias. Foi então que decidiu partir para a Pensilvânia, local onde descobrira a existência de um hotel rural destinado a casais em lua-de-mel. Este, onde uma banheira em forma de coração era rodeada por um leque de espelhos, viria a ser o seu destino durante uma semana:

I got dropped off at a diner in the middle of nowhere in Pennsylvania and had to tell a woman there that I was going to the love hotel. She looked me up and down and said “Just you? Just one?” Then I got picked up by The Love Machine, this flowery van full of ripped smelly seats that drives couples around the resort because they’re too lazy to walk. (CALYPSO apud FRIZZELL, 2015)

The Honeymoon (2014-16)¹¹ foi o resultado desta estadia solitária. Uma vez no interior do hotel, Calypso escondeu-se sob a pele de uma escritora de roteiros de viagem, conseguindo, assim, ter livre acesso a todas as *suites* nupciais. Dentro delas, munida da sua câmara e de uma mala com perucas e *lingerie*, rapidamente montava o cenário pretendido e elegia a postura perfeita para fotografar o seu alter-ego, personagem a quem deu o nome de Joyce. Esta figura, resultado da forma como a

¹¹ Consultar anexos - Figura 9

criadora encara a fotografia – verdadeiro acto performativo –, tem como propósito dar corpo ao tédio, à sexualidade latente e às inseguranças que experiencia. Todavia, o seu trabalho oscila entre a realidade e a ficção: *It's sort of half fictional. There's this woman, alone in a hotel room exploring herself. But then I actually am a woman, alone in a hotel room. There is no Joyce, it's just me. I'm the creep.* (CALYPSO apud FRIZZELL, 2015) Na *suite* do hotel, autêntico pesadelo rosa dos anos 60, surge o alter-ego com uma máscara anti-rugas¹² de controlo-remoto da década de 70. Eis um verdadeiro *frame* de um filme de terror.

Numa imagem¹³ distinta da série, ajoelhada numa cama redonda, Joyce tem o rosto e parte do corpo ocultados por um longo véu, vislumbrando-se apenas as ligas que usa. Através da clarabóia, penetra uma luminosidade azul-acinzentada, que intensifica a atmosfera. Ao contrário do que sucede em alguns dos registos, a personagem parece ignorar a existência da câmara.

Noutra ocasião, a atenção do observador é roubada pela estranheza de um corpo nu, pintado de verde¹⁴, que se multiplica, infinitamente, nos reflexos da parede coberta de espelhos. Esta criação imagética, a preferida da artista, resultou de um processo peculiar:

I'd tried one of those deep sea clay body masks months before. I didn't have nipples anymore; I looked like an alien. It stayed in my mind, so I bought some green body paint and just stared at myself. That image is all about why we feel ugly. Why, on some days, we look in the mirror and just see a gargoyle. We actually see a monster. And why we spend hours in the bathroom trying to shed, shave and wash off this horror to reveal our true "beautiful" selves. (CALYPSO apud FRIZZELL, 2015)

Uma nítida sensação de claustrofobia tira o fôlego a quem ousa entrar no labirinto destas imagens, inquestionáveis estudos críticos não só acerca dos rituais modernos de beleza e de sedução mas também do forçado edificar da feminilidade.

¹² Consultar anexos - Figura 10

¹³ Consultar anexos - Figura 11

¹⁴ Consultar anexos - Figura 12

1.1.3. *Your next step would be to do the Transmission* (2018)

Nascido em 1985, em Lutsk, na Ucrânia, Valentine Bo vive e trabalha, actualmente, em Kiev. Estudou no Departamento de Arquitectura, na Universidade Politécnica Nacional de Lviv e na Children's Art School, em Lutsk. Em 2010, tornou-se membro da Ukrainian Photographic Alternative (UPHA), uma associação independente, criada para apoiar o desenvolvimento da fotografia contemporânea ucraniana. Em 2017, Bo recebeu o primeiro prémio no Concurso Nacional de Fotografia Ucraniana, promovido pelo M17 Contemporary Art Centre. As suas imagens vieram a público em exposições individuais e colectivas, em países como a Suécia, a Rússia, os Estados Unidos da América, a Polónia e o Reino Unido.

Valentine Bo é claramente influenciado pelo contexto da fotografia contemporânea ucraniana. Marcada pelo fluxo da vida mundana, resultante da intersecção entre o ecletismo social e político, esta reflecte um olhar crítico sobre o mundo envolvente. As suas criações oscilam entre retratos de amigos, elementos arquitectónicos, fotografia-documento e fotografia-ficção.

Participar em FLOW, um projecto de grupo formado por quatro autores, foi a grande alavanca que impulsionou o trabalho autoral de Bo. A sua obra mais recente explora a ténue fronteira entre a realidade e a utopia. O ponto de partida para a mesma são sempre histórias reais e as temáticas que decide abordar são alvo de uma investigação histórica exaustiva. Posto isto, constrói uma perspectiva peculiar e um modelo próprio de representação do real, enfatizando a natureza absurda e manipulativa da História:

I address a specific topic, a story, and then create my own script, working with associations, allegories, and building a set of symbols. I find it captivating when the audience's perception is based on internal disputes and the destruction of rational foundations. (BO apud O'REGAN, 2019:28)

Your next step would be to do the Transmission (2018) é uma história acerca do Movimento Raëlian – religião baseada na crença em OVNI's e na procura da utopia, nascida em França, em 1973. As suas actividades consistiam na clonagem humana, em práticas de meditação sensual, em serviços sexuais providenciados por um grupo de mulheres e na angariação de fundos para edificar uma embaixada onde os extraterrestres – responsáveis pela origem do ser humano – seriam acolhidos aquando do seu regresso à Terra. Embora Bo se baseie na história que está na origem

desta religião, não faz dela o foco central da obra. Muito pelo contrário, pretende reflectir sobre a pretensão, a sinceridade, o conformismo e a capacidade manipuladora dos humanos. Segundo Kateryna Radchenko (1984-), curadora, artista e investigadora na área da fotografia, Valentine Bo *takes an existing manipulative model as the basis and reduces it to even greater absurdity*. (RADCHENCKO, 2018:86)

Para executar *Your next step would be to do the Transmission*, o autor contratou modelos amadores que se adaptavam, na perfeição, ao conceito que tinha em mente. Em estreita colaboração com estes, encenou processos imaginários de clonagem e um pretense laboratório no qual cirurgia e prazer se complementavam. O palco destes actores foi igualmente construído em estúdio, recorrendo a adereços diversos e a impressoras 3D, que deram origem a partes do corpo humano hiper-realistas. Faces artificiais, criaturas mergulhadas em líquido de embalsamamento e órgãos sexuais são apontamentos recorrentes que capturam a memória do observador.

Uma das fotografias¹⁵ mostra uma peça de um corpo feminino feito de “carne”. Nesta, o espaço outrora ocupado pelo aparelho reprodutor foi extraído e substituído por um implante de uma vagina. Do seu interior surge um feixe luminoso, vislumbrando-se estranhos mecanismos e um fio eléctrico – símbolos de uma nova era em que os humanos são criados artificialmente.

Noutra¹⁶, uma mulher velha em biquíni, excessivamente maquilhada, verifica se a máscara de um rosto jovem se ajusta ao de uma outra mulher. Os seus corpos reflectem um contraste temporal – o da mulher velha, bronzeado e coberto por rugas, irradia confiança; o da outra, jovem, delgado e de pele branca, posa petrificado numa nítida atitude de obediência.

Surge ainda um trabalho¹⁷ no qual, num estranho tubo de ensaio, um feto desproporcionalmente pequeno, quase imerso num líquido avermelhado, parece ter sido recentemente arrancado do ventre. Esta imagem junta-se às restantes da série¹⁸, marcadamente sarcásticas e absurdas, repletas de cores vibrantes :

This works look like a series of advertising posters; vivid, attractive images alluding to the biotechnological processes. [...] the rich colourful photos give way

¹⁵ Consultar anexos - Figura 13

¹⁶ Consultar anexos - Figura 14

¹⁷ Consultar anexos - Figura 15

¹⁸ Consultar anexos - Figura 16

to the images of abnormal flesh, to deformed bodies in embalming liquid where one can hardly distinguish between human and animal. (RADCHENKO, 2018:86)

1.2. Era uma Vez

Ao ramificar-se numa das suas múltiplas variantes, a fotografia contemporânea apresenta-se, também, como forma privilegiada de *storytelling*. Esta alude, com frequência, a fábulas, contos de fada e mitos urbanos – parte integrante de uma consciência colectiva. Ainda presenteia o observador com verdadeiras descrições imagéticas abertas, que o impelem a arquitectar uma história invariavelmente subjectiva, porque influenciada pelas peculiaridades da sua bagagem e pelos carris do seu pensamento. Esta vertente da prática artística é regularmente apelidada de *tableau* ou *tableau-vivant*¹⁹. Actualmente, por oposição ao que sucedia em meados do século XX, a narrativa fotográfica deixou de ser sugerida através da sequência pictórica, passando a estar concentrada numa só imagem. Contudo, nalguns casos, pode integrar um corpo de trabalho mais extenso. As raízes da fotografia *tableau* remontam à era pré-fotográfica e à pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX, cuja importância cultural é inquestionável. Porém, urge esclarecer que as afinidades existentes entre estas formas de expressão jamais se prendem com questões tão vãs como as do mimetismo ou do revivalismo. Na verdade, esta estética resulta da partilha do entendimento de que é possível “coreografar” uma cena para o observador, de modo a que este reconheça que há uma história a ser contada.

Neste ponto da reflexão, torna-se incontornável mencionar a obra do artista canadiano Jeff Wall (1946-), aclamada pela crítica, no final dos anos 80. Depois de ter obtido a pós-graduação em História da Arte, o criador começou a desenvolver a sua prática autoral, no fim da década de 70. Afastando-se da componente académica, os seus registos passaram a revelar um conhecimento aprofundado do mundo da imagem e da forma como esta, *per se*, funciona e é construída. Wall divide a sua produção em duas áreas vastas. Uma delas define-se por um estilo mais ornamentado, no qual o artifício fotográfico se torna óbvio, através da fantasia inerente às histórias que narra. Para tal, recorre, muitas das vezes, a meios digitais de manipulação de imagem. A outra resulta da encenação de um acontecimento passageiro, como que olhado de relance.

¹⁹ Termo francês usado, pela primeira vez, no século XVIII, pelo filósofo Denis Diderot. É utilizado para descrever uma pintura ou fotografia na qual as personagens são apresentadas totalmente absortas, parecendo inconscientes da existência do olhar do espectador.

*Insomnia*²⁰, fotografia a cores de 1994, é, no respeitante à composição, criada de forma idêntica à de uma pintura Renascentista. Os ângulos e os objectos utilizados na cena de cozinha direccionam o observador, conduzindo-o na interpretação da acção e da narrativa da mesma. Nesta encenação, a forma como os adereços estão dispostos oferece pistas que permitem descortinar a possível sequência de eventos na origem do momento captado pela câmara – os movimentos do homem ao redor da pequena cozinha, num estado de profunda insatisfação e inquietude, terminam com uma atitude resignada que o compele a deitar-se no chão, numa tentativa desesperada de adormecer. A ausência de detalhes próprios de um lar poderá ser reveladora do estilo de vida da personagem. A teatralidade exagerada leva o espectador a suspeitar que o acontecimento é coreografado, funcionando como uma alegoria de conflitos psíquicos.

Em *Overpass* (2001)²¹, quatro pessoas carregadas de bagagens caminham, afastando-se do olhar do observador. De costas voltadas, as figuras mantêm-se no anonimato. Serão turistas que visitam a cidade ou nómadas que passam por ela? Uma paleta de tons frios, azuis e cinza, confere uma unidade à imagem, estabelecendo uma estreita ligação entre as roupas, as malas e um céu pesado que deixa adivinhar uma tempestade. À medida que o caminho se perde de vista, surge um sentimento de peregrinação física e emocional ou, talvez, de exílio. *Overpass* dá continuidade à tendência de fotografia de rua iniciada pelo autor vinte e cinco anos antes, ainda que de forma mais subtil.

Nas galerias e nos museus, Wall apresenta muitas das suas criações em caixas de luz, o que lhes confere uma presença física distinta. De larga escala, estas exigem um olhar atento e demorado para que a sua fruição aconteça.

A fotografia *tableau* define, portanto, o artista como colecionador que conjuga, imaginativamente, fantasias colectivas e realidade nos seus trabalhos autorais.

Abre-se agora a galeria a artistas mais jovens, a fim de reflectir sobre as suas obras mais recentes.

²⁰ Consultar anexos - Figura 17

²¹ Consultar anexos - Figura 18

1.2.1. *A Myth of Two Souls* (2013-2021)

Nascido em 1985, em França, Vasantha Yoganathan vive e trabalha em Paris. É fotógrafo auto-didacta e co-fundador da Chose Commune, editora independente que se dedica à publicação de livros de artista. Em 2015, foi galardoado com o Magnum Photos International Award e com o Prix Scam Roger Pic. Dois anos depois, recebeu o ICP Infinity Award: Emerging Photographer of the Year. Foi-lhe ainda atribuído, em 2019, o Prix Immersion pela Fondation d'Entreprise Hermès. O seu trabalho tem vindo a ser exibido em diversas exposições colectivas e individuais em Lausanne, Paris, Londres, Amesterdão, Nova Iorque, Dubai e Tóquio. *Piémanson* e *A Myth of Two Souls*, dois dos projectos do criador, foram já publicados sob a forma de livro de autor. Algumas das suas obras integram as colecções do Victoria & Albert Museum, do Musée de l'Elysée e da Bibliothèque Nationale de France.

O profundo interesse pela pintura fê-lo optar pelos tradicionais géneros fotográficos do retrato, da natureza-morta e da paisagem. Usando-os como ponto de partida, redefiniu-os, criando o seu próprio estilo. A paleta de tons suaves, conseguida através do uso exclusivo da luz natural, é um traço unificador de toda a sua produção artística.

A Myth of Two Souls (2013-2021) inspira-se em *The Ramayana*, épica narrativa hindu. Nesta, Rama, o lendário príncipe de Kosala, e Sita, sua esposa, são expulsos do seu reino. Enquanto estavam abrigados nas florestas da Índia, foram surpreendidos por Ravana, demónio de Lanka, que raptou a princesa. Ultrapassados obstáculos vários, a prisioneira foi salva pelo marido. Inegavelmente viva, a história de *The Ramayana* continua a ser reescrita e reinterpretada, inclusive em versões contemporâneas. Tendo tomado contacto com a mesma em criança, uma vez que o seu pai nasceu no Sri Lanka, o artista sentiu-se, desde cedo, seduzido pela lenda:

My first memories of The Ramayana are a bit vague. As a kid I was looking at the comic books – the most popular version of the story – but I could not read English so I was only looking at the pictures. Twenty years later, I bought an abridged French translation and I remembre being blown away by the story. Everything we experience in life was there. (YOGANANTHAN apud SALES, 2017:91)

Recorrendo à fotografia, também Yoganathan decide recontá-la, de forma original. Tal leva-o a percorrer o território indiano de Norte a Sul, com a sua câmara de grande formato, que lhe permite obter uma diversidade de registos. Entre eles,

surgem retratos encenados, nos quais os habitantes posam frente à objectiva. Captando-os na rudeza original que os caracteriza, o criador transporta para a sua narrativa maior autenticidade. Aparecem, ainda, apontamentos a preto e branco ilustrados, resultantes do contributo de locais que dominam a tradição da pintura madhubani, uma das formas de arte mais antigas da região de Mithila. Paralelamente, há outros em que a escala de cinza vai desaparecendo, porque coloridos por artistas, exímios utilizadores de uma técnica ancestral de pintura à mão. Uma multiplicidade de paisagens completa o projecto.

A Myth of Two Souls foi publicado sob a forma de livro de autor, em diferentes volumes. Cada um deles corresponde a um dos sete capítulos do poema épico original, possuindo um *design* único, inspirado no conteúdo que versa. O plano da imagem é sempre complementado com reinterpretações de *The Ramayana*, de escritores indianos. Apesar de exigente, este trabalho colaborativo permite a Yogananthan recontar a lenda a várias vozes:

When I started my research about The Ramayana I quickly realized that so many people were also working with it, and especially in India. Building a collaborative project allows me to have multiple voices telling one story. It is hard, it demands a lot of energy, a lot of dialogue with everyone involved, but it is fulfilling. (YOGANANTHAN apud SALES, 2017:92)

O primeiro livro, *Early Times*²², retrata a infância e a educação dada aos protagonistas, Rama e Sita, cujos destinos se irão cruzar. Repleto de criações em que dominam os tons suaves, numa íntima ligação com a ambiência pueril, este tomo aproxima-se da estética predominante nas histórias infantis.

*The Promise*²³, o segundo volume, celebra o amor entre o príncipe e a princesa. A sua união, simultaneamente festiva e desafiante, povoa as páginas de um colorido intenso, assemelhando-as às do típico álbum de casamento indiano. No entanto, algumas das fotografias deixam já antever o momento em que Rama será banido do reino.

Relatando o exílio a que o herói foi sujeito durante catorze anos, *Exile*²⁴ é constituído por uma série de paisagens envoltas numa bruma cerrada e misteriosa. Impressas em folhas de papel envelhecido, são acompanhadas por notas fragmentadas que aparentam ter sido escritas à mão, da autoria de Arshia Sattar (1960-).

²² Consultar anexos - Figura 19

²³ Consultar anexos - Figura 20

²⁴ Consultar anexos - Figura 21

Entre figuras humanas, representações paisagísticas e registos simbólicos, *Dandaka*²⁵ – correspondente ao quarto capítulo de *The Ramayana* – remete para o rapto de Sita pelo rei do Sri Lanka, que a mantém prisioneira por pura vingança.

O quinto tomo da série, *Howling Winds*²⁶, ecoa um mundo mágico, reunindo fotografias a cores com outras pintadas à mão, a tinta acrílica. Captadas ao longo da linha costeira de Tamil Nadu e do Sri Lanka, mostram vários animais que, segundo a lenda, se juntaram para salvarem a princesa das mãos de Ravana.

Segue-se *Afterlife*²⁷, fascículo centrado na guerra violenta entre os exércitos de Ravana e de Rama. Durante a mesma, emerge a faceta negra do príncipe-herói. A partir de então, a obra reveste-se de uma nova significância, assumindo-se como exploração visual das trevas existentes na alma humana. Recolhidas em Rajasthan e Tamil Nadu, aquando da Dussehra²⁸, as imagens revelam corpos em transe que tentam escapar de si mesmos, conduzindo o pensamento a adentrar-se no labirinto da morte e da reencarnação.

A Myth of Two Souls ficou concluído em 2021, aquando da publicação de *Amma*²⁹. Gravitando em torno do conceito de pureza, corporizado por Sita, o último livro transporta o observador até à cidade de Ayodhya e à selva de Bihar, na Índia. A escala cromática recria um mundo onde a civilização desaparece de forma gradual, abrindo portas a um universo exclusivamente metafísico.

Verdadeira viagem no tempo e no espaço, a criação autoral de Vasantha Yoganathan foi responsável por mudar a visão que o mesmo tinha da humanidade:

This project has changed me as a human being and as an artist. Indian culture is so diferente than Western culture. In India, things are never black or white, you are navigating in a grey zone and the challenge, as an artist, is to make pictures that don't simplify the world you experience. (YOGANANTHAN apud SALES, 2017:92)

²⁵ Consultar anexos - Figura 22

²⁶ Consultar anexos - Figura 23

²⁷ Consultar anexos - Figura 24

²⁸ Festival Hindu realizado, anualmente, entre os meses de Setembro e Outubro. Apesar das variações regionais de que se pode revestir, envolve danças, cânticos e procissões que terminam com a destruição de estátuas de Ravana. Desta forma, celebra-se a vitória do bem sobre o mal.

²⁹ Consultar anexos - Figura 25

1.2.2. *Fire Island Night* (2017-18)

Nascido em 1988, em Chicago, Matthew Leifheit vive e trabalha em Brooklyn, Nova Iorque. Em 2011, licenciou-se em Fotografia, na Rhode Island School of Design e, em 2017, terminou o mestrado na mesma área, na Yale School of Art, no Connecticut. Desde 2010, ocupa o cargo de editor-chefe na *MATTE Magazine*, plataforma dedicada à fotografia emergente. Ao longo da sua carreira, tem colaborado com a *Vice Magazine*, a *Aperture*, a *Time* e com o blogue *Art Fag City*. Em 2017, foi galardoado com o Richard Benson Prize, que lhe permitiu a integração temporária no corpo docente da Yale University. O seu trabalho tem vindo a ser exibido em diversas exposições colectivas e individuais, em locais como Los Angeles, Miami, Amesterdão, Bruxelas, Londres e Cidade do México. Algumas das obras de Leifheit integram as colecções do International Center of Photography, do Smithsonian Museum of American History e da MoMA Library. Actualmente, lecciona Fotografia no Pratt Institute, em Brooklyn.

Largamente influenciada pelas séries de *tableaux-vivant*³⁰ de Gregory Crewdson (1962-)³¹, a sua prática fotográfica explora a relação existente entre o ser humano e o lugar que este elege como complemento de si mesmo. Desta forma, o *medium* é usado como ferramenta privilegiada para a encenação de realidades ficcionadas.

Mergulhando na histórica tradição dos retiros *gay*, Leifheit apresenta uma narrativa fantasiada de Fire Island, próspera cidade-resort da comunidade homossexual. Situada a sul de Nova Iorque, a ilha atraiu, inicialmente, vários escritores e artistas que fugiam ao bulício citadino. A partir da década de 70, numa época em que o assumir da diferença ainda gerava violência, os Pines³² começaram também a ser ocupados por todos os que ansiavam escapar desta dura realidade. Espaço marcado pela libertinagem, era, nas palavras de Edmund White (1940-)³³, a

³⁰ Consultar anexos - Figura 26

³¹ Reconhecido artista, docente e director do departamento de Fotografia da Yale School of Art. A sua acção originou uma nova vaga de fotógrafos americanos particularmente atentos ao detalhe e às variáveis cor e luz, que, associadas à pós-produção, dão vida a narrativas encenadas.

³² Nome dado a uma das zonas da Fire Island.

³³ Aclamado escritor e crítico literário americano cujas obras versam sobre as problemáticas da comunidade homossexual. *A Boy's Own Story* (1982), *The Beautiful Room is Empty* (1988) e *The Farewell Symphony* (1997) são algumas das suas produções mais mediáticas.

place of rituals, where dinners, tea-dances, and sex parties rhyme in the imagination with the rituals of medieval Japan or Versailles. (WHITE apud BENNER, 2019)

O conceito subjacente a *Fire Island Night* (2017-18) começou a delinear-se na mente do fotógrafo, após uma primeira visita ao local, em 2014. Durante a mesma, fora documentar, para a revista *Vice*, uma *underwear dance party* (FRAME, 2020:95), no Ice Palace.

Ainda em fase de desenvolvimento, o projecto impeliu-o a investigar a produção artística do grupo PaJaMa³⁴, repleta de imagens encenadas³⁵. Nelas, os membros do colectivo ou o seu círculo de amigos posavam nus, em praias. Marcadas pelo erotismo, evocavam estátuas clássicas gloriosas que se salientavam através de um jogo contrastante de luz e sombra. Combinando pesquisa e criatividade, Leifheit deu vida a uma série totalmente capatada em película colorida de 35 mm, revestida de uma duplicidade significativa. Por um lado, retrata o hedonismo febril de uma cultura *queer* assombrada, em plenos anos 80, pelo aparecimento abrupto do vírus da imunodeficiência humana (VIH). Por outro, busca incessantemente o reerguer das ruínas de um paraíso outrora idílico. Revisitando o Ice Palace, a zona de Meat Rack, a Sunken Forest e o Hotel Belvedere, o artista convida o observador a participar numa viagem delirantemente mórbida.

Numa das criações, intitulada *The Balcony* (2018)³⁶, perpassa a ironia. Figuras de uma seriedade bíblica sobrepõem-se a um cenário com nuvens, no qual se antevê uma estrutura semelhante à de uma igreja. Corpos nus e viris apoderam-se da varanda, numa atitude de quem julga, com soberba, o outro.

Em *The Venetian Room* (2018)³⁷, o olhar alheado de um indivíduo em pose parece perder-se num ambiente dominado pelo barroco e pelo *rocaille*. Pontos de luz de um tom quente derivam de lustres majestosos, deixando adivinhar luxúria e decadência. O quarto amplia-se para lá do espelho, numa réplica envolta em fantasia, enlaçando-se numa nova narrativa.

O espectador confronta-se, ainda, com registos de um fogo sedento, que parece consumir personagens e espaços. Uma das torres do Hotel Belvedere

³⁴ Acrónimo que designa o colectivo artístico formado pelos pintores Paul Cadmus (1904-1999), Jared French (1905-1988) e Margaret Hoening French (1906-1998).

³⁵ Consultar anexos - Figura 27

³⁶ Consultar anexos - Figura 28

³⁷ Consultar anexos - Figura 29

incendeia-se³⁸. A pureza do retrato de um homem é devorada pelas chamas³⁹. Um quadro ameaça desaparecer⁴⁰. Porém, a noite persiste e as cinzas, quiçá existam, serão sempre mote para o recomeço.

Culminando numa exposição na Deli Gallery, aberta ao público entre 26 de Outubro e 2 de Dezembro de 2018, *Fire Island Night is an image of intimacy that feels true to the island's word; an image, simply, of fighting fire with fire.* (PARLET, 2022)

³⁸ Consultar anexos - Figura 30

³⁹ Consultar anexos - Figura 31

⁴⁰ Consultar anexos - Figura 32

1.2.3. *Red Lotus* (2019)

Nascida em 1994, em Ratchaburi, na Tailândia, Kamonlak Sukchai é fotógrafa auto-didacta e argumentista. Em 2015, licenciou-se em Production Design for Cinema and Digital Media, na Srinakharinwirot University, em Bangucoque. Porém, o interesse naquela que viria a tornar-se a sua área de eleição, só emergiu mais tarde, quando o pai lhe ofereceu a câmara que o tinha acompanhado durante a adolescência. Tal fê-la trocar a produção cinematográfica pela fotografia, levando-a a frequentar um mestrado em Visual Arts, na já referida instituição. Em 2018, publicou a *zine Folk Frong* e, em 2020, o seu trabalho ocupou um lugar de destaque na *FOAM Talent*. A sua obra veio a público em diversas exposições colectivas na Tailândia, em Amesterdão e em Berlim.

A prática autoral de Sukchai constrói efabulações a partir da cultura popular, usando-as como forma de questionamento dos tabus da sexualidade, inerentes à sociedade Budista. As técnicas da colagem e da sobreposição, que frequentemente utiliza, resultam em registos de visível crueza estética.

Repleta de reminiscências do Budismo Therevada⁴¹, o projecto *Red Lotus* (2019) nasce de alusões promíscuas ao mito e ao folclore. O título do mesmo invoca a flor de lótus – símbolo do desapego – que se mantém à superfície da água por ter pétalas impermeáveis. Assim, conserva-se inalterada e bela, independentemente das condições que a rodeiam. Quando branca, é sinónimo de pureza, revestindo-se, no entanto, de uma simbologia mais enigmática, se possuir uma coloração avermelhada. Curiosamente, a Tailândia é dos poucos pontos do globo a associar a espécie botânica a uma figura feminina divina. Resultante da ambivalência entre as crenças tailandesas e a conotação universal do vermelho com a sensualidade da paixão, a série conta a antiga história de uma jovem imaculada, nascida de um rio sagrado. Depois de muito flutuar, a rapariga aproximou-se da margem, sendo acolhida pelos habitantes da vila aí existente. Porém, a sua presença angelical atraiu homens oriundos de diferentes locais⁴². Com o intuito de a afastarem do pecado, os residentes exilaram-na numa

⁴¹ Religião predominante no sudeste asiático alicerçada na *anicca*, uma das três qualidades do universo pelas quais se rege o Budismo. A mesma espelha a transitoriedade da vida e a transformação contínua rumo à dissolução. Para além disso, esta filosofia encara o desejo e o apego à materialidade como elementos que geram dor.

⁴² Consultar anexos - Figura 33

floresta, passando a mesma a viver na companhia de um ermita⁴³ e de um grupo de mulheres entregues à vida espiritual e contemplativa. Todavia, a chegada da puberdade e, conseqüentemente, do desejo pôs em causa a eficácia da estratégia adoptada, levando-a a envolver-se com um feiticeiro⁴⁴. Mais tarde, ao participar num ritual religioso, a jovem banhou-se num lago que adquiriu uma tonalidade vermelha, revelando a perda da sua virgindade. Sentindo-se ultrajada, a comunidade ascética sacrificou o corpo da outrora personificação da pureza, como forma de implorar perdão. A figura feminina acabou por reencarnar sob a forma de uma flor de lótus vermelha, metáfora de castidade⁴⁵.

Ciente da supremacia que o poder ideológico tem sobre a sociedade, a artista põe a nu o jogo de manipulação que o caracteriza, *exploring how tales can be re-made or re-told in order to counter the ideologies they have been made to serve*. (CURTIN, 2020:160) Dramatizando tensões existentes entre divino e quotidiano, a obra revela a subversão social de lendas centenárias transmitidas de geração em geração. A estética que a perpassa resulta de um trabalho meticuloso e sistemático de montagem, com recurso a *software* de edição de imagem. Na verdade, tal adiciona ao registo-base diversas camadas de informação visual – ora recortadas ora justapostas – conferindo-lhe uma pluralidade de significâncias. Em estreita harmonia, técnica e conceito corporizam a célebre asserção de que *quem conta um conto acrescenta um ponto*:

Red Lotus was created from montage, a technique that imitates the collage-like nature of tales. Constructed from many sources (religion, cultural beliefs, folklore), they are not seamless sources of truth but assemblages that can serve pernicious interests. (CURTIN, 2020:160)

⁴³ Consultar anexos - Figura 34

⁴⁴ Consultar anexos - Figura 35

⁴⁵ Consultar anexos - Figura 36

1.3. À Flor da Pele

O presente sub-capítulo versará as narrativas da vida íntima e a forma como as mesmas têm vindo a ser apresentadas no cenário fotográfico contemporâneo. O modo confessional, aparentemente inconsciente e subjectivo, usado para captar o dia-a-dia é caracterizador desta tendência. Apropriando-se da peculiaridade da linguagem subjacente ao álbum de família, redirecciona-a. Assim, consegue engrandecê-la técnica e conceptualmente, elevando-a à categoria de arte. Cenas desfocadas, fora de enquadramento, com *flashes* demasiado fortes e sujeitos de olhos vermelhos, não raras vezes semi-ocultos por um dedo que, na altura do clique, teimou em aparecer frente à câmara, são alguns dos falsos erros que distinguem estes registos. Na verdade, o uso intencional dos mesmos não só cria o léxico perfeito para partilhar a experiência privada com o observador como também enfatiza a intimidade existente entre o artista e o sujeito retratado. Ao contrário do que sucede no arquivo familiar, repleto de imagens marcadamente positivas, que congelam conquistas pessoais e laços de afectividade, a fotografia artística centra-se no que permanece ausente do primeiro. Explorando o mundano e o tabu, capta vícios, disputas, doenças e um ambiente emotivo, profundamente negro. Os não-eventos do dia-a-dia – dormir, falar ao telefone, estar entediado – são recorrentes. Se o *pastiche* grosseiro ousa aparecer, a sua intenção é a de reforçar o fracasso de convenções sociais que teimam em se impor – de repente, o espectador é surpreendido pela cor vibrante de um ramo de flores, ao lado de uma cama de hospital, ou pelo sorriso lacrimajante de um sujeito que posa para a câmara. Deste modo, a fotografia íntima é *an exercise in pathology, an editing and sequencing of seemingly unguarded private moments that reveal the origins and manifestations of the subjects' emotional lives.* (COTTON, 2014:138)

A criadora que, de forma mais evidente, tem vindo a trabalhar este universo é Nan Goldin (1953-). Registando a sua família de amigos e companheiros, a mesma retrata as narrativas do seu círculo. Apesar de ter iniciado esta jornada no início dos anos 70, foi apenas a partir de 1990 que a sua obra ganhou notoriedade internacional e forte presença no mercado da arte. Tal foi decisivo para que influenciasse, sobremaneira, trabalhos de outros autores, ditando o *padrão* desta estética. No final da adolescência, Goldin iniciou a sua carreira com película a preto e branco, verdadeira testemunha do dia-dia das *drag queens* com quem partilhava casa. Porém, em meados da década de 70, após abandonar os estudos e deixar de ter acesso a um laboratório

fotográfico, começou a usar *slides* a cores, que acabaram por dominar a sua prática autoral.

Os seus trabalhos vieram pela primeira vez a público, em 1979, num clube nocturno nova-iorquino, acompanhados por uma sequência musical escolhida pela criadora. *The Ballad of Sexual Dependency*, título que acabaram por adquirir, transformou-se, com o passar do tempo, numa apresentação multimédia de quarenta e cinco minutos, com mais de novecentas fotografias. Em 1986, o projecto foi publicado sob a forma de livro⁴⁶, revelando a profícua intensidade das suas imagens a um número mais alargado de pessoas. Explorando aprofundadamente temas como os do relacionamento sexual, da violência doméstica e do abuso de substâncias, o ensaio imagético de Nan Goldin é acompanhado de um outro, escrito, que reforça a já evidente necessidade de captar aqueles que ama. As palavras emotivas que usa para descrever os efeitos resultantes do suicídio da irmã (tinha então Nan onze anos) são apenas mais um exemplo de que, para si, é urgente congelar os momentos significativos. *The Ballad of Sexual Dependency* é, portanto, um sincero retrato nu e cru do mundo íntimo da autora:

My desire is to preserve the sense of people's lives, to endow them with the strength and beauty I see in them. I want the people in my pictures to stare back. I want to show exactly what my world looks like, without glamorisation, without glorification. This is not a bleak world but one in which there is an awareness of pain, a quality of introspection. (GOLDIN, 1996)

Em *Nan one month after being battered* (1984)⁴⁷, registo a cores que integra *The Ballad of Sexual Dependency*, a artista direcciona o seu olhar para a câmara. Um vermelho intenso brota de um dos seus olhos inchados e nódoas negras contornam o seu olhar. Em nítido contraste, os lábios pintados de vermelho vibrante, o uso de acessórios e o cabelo bem arranjado são reveladores de uma mulher que, apesar de fisicamente fragilizada, ousa enfrentar o mundo. Uma cortina branca bordada e um móvel escuro funcionam como pano de fundo, do qual emergem sombras indicadoras do uso de *flash*. Na verdade, aqui se representa o término de uma longa relação:

For a number of years I was deeply involved with a man. We were well suited emotionally and the relationship became very interdependent. Jealousy was used

⁴⁶ Consultar anexos - Figura 37

⁴⁷ Consultar anexos - Figura 38

to inspire passion. His concept of relationships was rooted in... romantic idealism... I craved the dependency, the adoration, the satisfaction, the security, but sometimes I felt claustrophobic. We were addicted to the amount of love the relationship supplied... Things between us started to break down, but neither of us could make the break. The desire was constantly re-inspired at the same time that the dissatisfaction became undeniable. Our sexual obsession remained one of the hooks. One night, he battered me severely, almost blinding me. (GOLDIN, 1996)

Em 1990, a artista inicia um novo projecto autoral constituído por imagens de glamorosas *drag queens*, captadas em Berlim, Paris e Nova Iorque. Recuperando uma obsessão antiga, Goldin centra-se em relacionamentos que ultrapassam as fronteiras de género socialmente impostas:

I met a whole new crowd of queens in N.Y. in 1990. My old obsession was reawakened. I developed one fixation after another. I photographed my new friends constantly. After years of experiencing and photographing the struggle of the two genders with their codes and definitions and their difficulties in relating to each other, it was liberating to meet people who had crossed these gender boundaries. (GOLDIN:1993)

*Jimmy Paulette and Taboo! undressing, NYC (1991)*⁴⁸, fotografia a cores de grandes dimensões, integra o corpo de trabalho já mencionado. No seu apartamento em Nova Iorque, uma das *drag queens*, Jimmy Paulette, aparece de pé, encostada à ombreira de uma porta, semi-descaracterizada. O seu olhar vai ao encontro da câmara. A outra, *Taboo!*, cuja presença se adivinha através do reflexo no espelho, está sentada no chão, absorta em algo que o enquadramento não revela. Uma luz ténue desvenda partes musculadas do seu corpo que, marcadamente masculinas, contrastam com a maquilhagem dramática dos olhos. Este e outros registos surgem compilados em *The Other Side (1993)*⁴⁹, terceiro livro publicado pela fotógrafa.

As criações de Nan Goldin são habitualmente conotadas como retratos de um estilo de vida boémio e contra-cultura. Porém, outras realidades surgem também representadas. À medida que substitui o círculo social que a rodeava por outro, a luz do dia entra nas suas imagens. Consequentemente, o ambiente da vida nocturna é substituído por paisagens poéticas e por novos sujeitos.

No subcapítulo que se segue serão mencionados outros autores contemporâneos cujo trabalho reflecte a vertente íntima da fotografia.

⁴⁸ Consultar anexos - Figura 39

⁴⁹ Consultar anexos - Figura 40

1.3.1. *Fuck Me* (2015-2018)

Nascido em 1993, em Kaiserslautern, na Alemanha, Josh Kern vive e trabalha, actualmente, em Colónia. Em 2022, licenciou-se em Fotografia, na FH Dortmund-University of Applied Sciences and Arts. Em 2019, foi seleccionado como finalista do 1st Online Portfolio Walk, pela Deutsche Fotografische Akademie. O seu trabalho tem vindo a ser exibido internacionalmente, na Alemanha, na Suíça e na China, em diversas exposições colectivas. Foi ainda publicado pelas revistas *Further*, *Komma*, *Flutter*, *Pure Nowhere* e *Monster Children*. O seu projecto *Fuck Me* foi impresso sob a forma de livro de artista, em 2018, pela Dienatch Publishing. Em 2020, a Eigensinn Publishing deu vida a *Love Me* e, em 2021, a *Räuber*, ambos sob o formato de *notebooks* intimistas.

Uma estética peculiar dos anos 90 parece perpassar a sua prática autoral, repleta de registos íntimos nos quais o próprio e quem o rodeia são mote para a construção de um diário visual.

Tendo descoberto a fotografia durante a adolescência, quando passava tardes a andar de *skate* e a retratar os seus companheiros, Kern cresceu, lado a lado, com o *medium*. Porém, este começou a ser encarado com seriedade, tomando conta dos seus dias, no momento em que o libertou de uma prisão construída pela própria mente. Com apenas dezoito anos, envolto num turbilhão de emoções⁵⁰ que o faziam sentir à margem da sociedade, o criador considerava que algo de errado existia em si:

I was so trapped in my mind, worrying what other people might think and constantly afraid of their rejection. I always thought that something was very, very wrong with me and I put all my energy into hiding this fact, even though I had no idea what exactly it was. It's crazy, but going to a family dinner or even for a bus ride after school was one of the scariest things I could imagine. Like one time, I was waiting at a bus stop and someone came up to me, probably asking what time it was, and I just blacked out and found myself on the floor a few minutes later.
(KERN, 2018)

Surgiu, então, a epifania da sua vida – o *notebook* – que lhe permitiu exteriorizar os seus sentimentos, dando-lhe espaço para ser ele mesmo:

But I discovered a way to do it [...] It gave me permission to not be shy and the ability to show how intense and beautiful I perceive life. I found something where I

⁵⁰ Consultar anexos - Figura 41

can shamelessly express what I feel, my critical view on our generation and myself and my love for life in general. (KERN, 2018)

É assim que surge *Fuck Me* (2015-2018)⁵¹, um registo íntimo sobre amizade, amor e um vórtice de sentimentos ainda por decifrar. Está repleto de auto-retratos tirados no espelho, rostos esmurrados, um novo corte de cabelo feito pelos amigos, cabeças desfalecidas pelo vômito, muita poesia e uma ânsia de liberdade infindável que quase magoa. A câmara transforma-se numa extensão do corpo e da mente do criador, cuja linguagem, crua e confessional, capta a sua família de amigos em momentos de honesta espontaneidade. *Snapshots* de festas, imagens de longas noites, obtidas com câmaras descartáveis, ou digitalizações com partículas de pó, propositadamente sujas e imperfeitas, conjugam-se numa plástica unificadora do projecto autoral. Na verdade, o recurso ao analógico e a entrega ao processo de revelação, sempre intenso, transformam o instante numa presença que jamais escapará das suas mãos. Tudo isto proporciona uma simbiose perfeita com a temática trabalhada. À recolha obsessiva dos que o rodeiam associa-se a escrita. De carácter fragmentado, não surge com o objectivo de complementar o sentido das fotografias, mas, sobretudo, como uma urgência interior de clarificar o pensamento:

When I write down words, I don't think about the fact how they complete each other or the picture in the end. It helps me so much to write down my thoughts, when I don't know what's wrong with me. If I feel bad, I write about it. My mind seems clearer afterwards. (KERN apud KAY, 2019)

Do folhear de cadernos antigos, na ânsia de encontrar novas séries para logo de seguida as descartar e começar tudo de novo, eis que surge *Fuck Me*, uma compilação amadurecida sob a forma de livro de autor. Verdadeiro diário, de autenticidade reforçada pelo formato intimista de 10,5 cm por 15 cm e pela presença da caligrafia, *the book refers completely to me, even though I take photos of my friends most of the time.* (KERN apud KAY, 2019)

Ao manusear a publicação, o observador poderá identificar-se, facilmente, com o conteúdo das suas páginas. Testemunha material da fugacidade da juventude, a obra de Josh Kern tenta eternizar esse momento:

You've never met the subjects in his photos, but you may as well have [...] Josh's work is a subtle reminder that youth—in all of its heightened emotions and

⁵¹ Consultar anexos - Figura 42

carefree existence—is temporary, so you'd better try capture it before nights of cheap alcohol get rid of the memories on your behalf. (PENNING, 2018)

1.3.2. *Goldie (Mother) (2016-2018)*

Nascido em 1992, em Los Angeles, na Califórnia, Pat Martin é um jovem fotógrafo amador. A partir do momento em que o seu irmão lhe ofereceu a primeira câmara, o artista foi intensamente absorvido pelas possibilidades desta forma de expressão. Tal fez com que, desde os quinze anos de idade, começasse a estagiar nos Smashbox Studios. Após esta experiência, certo de que faria da fotografia a sua carreira, Martin tornou-se assistente de diversos profissionais que recorriam ao *medium* para produzirem retratos. Posteriormente, usou todos os conhecimentos adquiridos, aplicando-os à sua prática autoral independente. Em 2019, foi o vencedor do Taylor Wessing Photographic Portrait Prize, que lhe valeu uma exposição na National Portrait Gallery, em Londres. O seu trabalho foi publicado no *The Guardian*, na *Pylot Magazine* e noutros *media* relevantes.

Os registos íntimos que capta revelam uma profunda conexão com memórias pessoais, permitindo-lhe questionar-se acerca da sua relação com o fluir do tempo.

Quando tinha apenas três anos, o álbum de família de Martin passou a revestir-se de uma ausência – a do pai – que o marcou profundamente. A partir desse momento, instalou-se um período caótico no núcleo familiar de então. Uma ruptura intermitente assolou o lar, devido aos problemas de dependência e de saúde mental do único pilar da família. As mudanças drásticas de humor e os desaparecimentos repentinos e inexplicáveis da mãe, Gail, devido a internamentos em clínicas de reabilitação, fragmentaram os alicerces basilares para o crescimento da criança que ainda era. Consequentemente, surgiu *Goldie (Mother) (2016-2018)*⁵², como forma de preencher todo um vazio. Recorrendo ao *medium* com o intuito de encontrar equilíbrio e de tentar reestabelecer os laços de uma afectividade nunca existente, o criador começou a retratar, com frequência, a figura materna. Porém, foi o internamento desta, devido a graves problemas respiratórios, que levou Martin a tomar consciência da possibilidade de um término abrupto da vida de Gail. Tal fê-lo adoptar um olhar mais subjectivo, perscrutando no sujeito fotografado o que de mais profundo nele existia. Uma objectiva próxima, sempre crua e intimista, salienta os traços pesados de um rosto endurecido pela vida. Ainda que ternas, as imagens

⁵² Consultar anexos - Figura 43

obtidas são inexoravelmente verdadeiras e revelam domínio técnico a nível de enquadramento, composição e tratamento da luz:

They are tender images, but his gaze is unflinching. He is portraying his mother as she is. His technique is incredibly sophisticated for one so young – the pose, the proximity, the play of the light. The apparent simplicity of his portraits belies his ability. (KEANEY apud O’HAGAN, 2019)

Pela sua dureza, os retratos de Pat Martin aproximam-se da estética dos do aclamado fotógrafo britânico Richard Billingham (1970-), que regista a sua família disfuncional com uma doçura violenta. O trabalho encontra-se publicado em *Ray’s a Laugh* (1996)⁵³, icónico livro de autor. Todavia, há um aspecto que os afasta – *Goldie (Mother)* não nasce no interior do turbilhão do drama familiar, sendo resultado de um silêncio poderoso, posterior à tempestade. A este alia-se a proximidade emocional com a figura retratada, o que contribui para a complexidade imagética. Na verdade, o criador explora cada milímetro de pele da mãe, na esperança de descobrir algo revelador da sua conturbada existência. Concomitantemente, inicia um processo de auto-conhecimento e de reconciliação:

For most of my life, I misunderstood my mother and witnessed how the world misunderstood her. Photographing her became a way of looking into a mirror and finding details never noticed. There were always new ones to discover and something new to hide. (MARTIN apud COWAN, 2019)

Contudo, embora o uso da câmara fosse comum, a intrusão da mesma não agradava a Gail, tornando-a relutantemente esquiva. Quando questionado acerca da cooperação da figura-chave do projecto, o artista não hesita em assumir as dificuldades sentidas: *My mom was not an easy subject. She would get bored quickly, like my young nephews do. Or impatient. If she was in a bad mood, it’d be, “Are you done?” or “I really don’t want to do this right now.”* (MARTIN apud O’HAGAN, 2019)

Numa das imagens⁵⁴, um *close-up* intimista capta uma mulher envelhecida, cujo cabelo, acabado de pintar, emoldura a palidez de um rosto de traços vincados. A dor irrompe de forma contundente, deixando adivinhar o olhar clínico do autor.

⁵³ Consultar anexos - Figura 44

⁵⁴ Consultar anexos - Figura 45

Noutra⁵⁵, Gail confronta severamente a máquina fotográfica, enquanto segura um cão muito pequeno que, de alguma forma, contrasta com o que aparece impresso na camisola que usa.

*Mom (our last one)*⁵⁶, vencedora do Taylor Wessing Photographic Portrait Prize, apresenta um semblante profundamente entristecido, de olhos semicerrados, perdidos no vago. O registo surge como tentativa de fazer a mãe sentir-se melhor, após a morte de uma amiga próxima. Não o tendo conseguido, Martin optou por respeitar o seu luto, interrompendo as sessões. Coincidentemente, dois meses depois, *Goldie* morre, sendo este o seu último verdadeiro retrato.

Ao longo do projecto, o criador editou centenas de fotografias, reduzindo-as apenas a uma reflectida selecção de dez, que ia ao encontro do que idealizara. Actualmente, o conjunto integra uma série mais vasta, ainda em curso, intitulada *The Family*. Esta é essencialmente sobre *my constructed family: my nephews, my brother and his partner, my girlfriend's family, some older folks that call me their grandson. It's the family I have chosen for myself*. (MARTIN apud O'HAGAN, 2019)

⁵⁵ Consultar anexos - Figura 46

⁵⁶ Consultar anexos - Figura 47

1.3.3. *When I was ill* (2017-2018)

Nascida em 1988, em Kaluga, na Rússia, Alyona Kochetkova é fotógrafa *freelancer* e professora. Apesar de se ter licenciado em Economia, rapidamente passou a dedicar todo o seu tempo à arte de fotografar. A sua obra tem vindo a ser exibida nacional e internacionalmente, sobretudo em exposições colectivas. Ao longo da sua carreira, foi galardoada diversas vezes. Em 2018, obteve o Grand Prix no The Andrei Stenin International Photo Contest e, no ano seguinte, foi-lhe atribuído o 3.º prémio, na categoria de Retrato, no World Press Photo Contest. O seu trabalho foi publicado na *Time*, na *La Vanguardia*, na *Folha de São Paulo* e na *Russian Reporter*.

A fotografia é a linguagem eleita pela autora para retratar a sua vida íntima, permitindo-lhe expressar os seus sentimentos. Usa-a, igualmente, para reflectir acerca das origens do ser humano e das raízes culturais e históricas do mesmo.

When I was ill (2017-2018)⁵⁷, série desenvolvida por Kochetkova a partir do momento em que lhe é diagnosticado cancro da mama, acompanha, de forma íntima, o medo de perder a vida e, simultaneamente, a luta constante pela mesma. Após dez anos, ao longo dos quais as narrativas eram espelho do que ocorria no exterior, a artista decide virar a câmara para si mesma, transformando-se no sujeito das suas criações. Repleta de imagens sombrias e depressivas, de retratos reveladores de um cansaço interminável e de uma introspecção mórbida, *When I was ill* é metáfora do reavaliar da existência. Embora possa ser interpretado como mero documento das diferentes fases do cancro ou como uma história assustadora, o seu projecto autoral afasta-se deste propósito. Pelo contrário, apresenta registos visualmente impactantes que quebram o estigma existente em torno do diagnóstico, conduzindo o observador a sentir na pele o turbilhão de emoções de alguém gravemente doente. Contudo, de acordo com a criadora, *it's not easy to show the sensations, which are totally internal and not visible to observers*. (KOCHETKOVA, 2019) Por isso mesmo, decide recorrer a um laser (utilizado para aliviar a dor) e a uma lâmpada, ambos vermelhos, que na sua óptica não poderiam simbolizar melhor o sofrimento que tentava ultrapassar. Coincidência ou não, a medicação principal que lhe fora prescrita tinha também a mesma cor:

⁵⁷ Consultar anexos - Figura 48

During chemotherapy, my immune system was weakened. I was making self-portraits lying on my bed during nausea attacks. I started to experiment with my red night lamp and its color perfectly matched my feelings, an interesting coincidence considering one of the main prescribed chemotherapy drugs was also red. (KOCHETKOVA, 2019)

Uma das fotografias⁵⁸ mais cativantes da série é um auto-retrato de Alyona, na cozinha da sua própria casa, tirado após sucessivos tratamentos de quimioterapia. Na composição estabelece-se um estranho equilíbrio entre a sua cabeça rapada e a tigela de *borsch*, típica sopa russa de beterraba de cor arroxeada:

[...] Cuando llegué a mi cocina, vi la maravillosa luz del sol a primerísima hora de la mañana. Comencé a experimentar con el tetragono blanco de la mesa, el círculo del plato con borsch y el óvalo de mi cabeza calva. (KOCHETKOVA apud CASANOVAS, 2018)

De costas propositadamente voltadas para a câmara e para o estigma, o corpo prostrado deixa adivinhar a inexistência de força para levar à boca uma colher que seja do seu prato favorito. Recorrendo a um tripé e a um controlo remoto, foi apenas depois de vários disparos que a artista obteve este resultado – uma imagem que fala por si.

Outra⁵⁹, igualmente marcante, mostra uma trança, sobre um pano de renda, amarrada por elásticos vermelhos. Habituada a um cabelo longo, Kochetkova viu-se obrigada a cortá-lo, no momento em que este começou a cair. Retratando *a painless, but emotional loss* (KOCHETKOVA, 2019), tornou-se numa das mais memoráveis criações do projecto, por ser símbolo das mudanças físicas e psicológicas que teve de aceitar.

Desta forma sensível e vertiginosa, a autora usa o *medium* como arte-terapia, numa clara introspecção acerca da sua intimidade:

I was unable to travel and shoot outside as before. Sometimes I even couldn't go out. I felt like a prisoner in my own house. Photography became my only activity and the link to my life before the disease. It also became a form of art therapy, which was important when, feeling ill and staring at my swollen face and newly bald head, I felt like isolating myself. (KOCHETKOVA, 2019)

⁵⁸ Consultar anexos - Figura 49

⁵⁹ Consultar anexos - Figura 50

1.4. Cronicando [ou a(s) voz(es) do(s) mundo(s)]

O presente subcapítulo explora a fotografia artística enquanto testemunha de modos de vida, de acontecimentos da História e de questões sociais. Confrontando-se com a drástica diminuição de projectos documentais financiados e com um lugar crescentemente usurpado pelos *media*, esta envereda pelos diversos caminhos que a arte lhe proporciona. Assumindo, na sua maioria, uma postura anti-reportagem, os criadores contemporâneos optam pela produção selecta de imagens, recorrendo a câmaras de médio e grande formato. Para além disso, ausentam-se sempre do centro da acção, captando unicamente o momento posterior ao *instante decisivo*. Longe da névoa caótica do evento e do sofrimento do sujeito, representam os destroços da tragédia, num estilo subjectivo, pertencente à esfera da arte.

O olhar da francesa Sophie Ristelhueber (1949-), um dos nomes mais influentes no respeitante à estética em questão, tem vindo a captar a perda funesta e repetitiva da natureza e das civilizações. Tal é visível nos trabalhos que pontuam o início da sua carreira, como *Beyrouth*⁶⁰.

Em 1991, aquando da primeira Guerra do Golfo, Ristelhueber deslocou-se ao Koweit para registar as evidências físicas deixadas pelo conflito. A série resultante, intitulada *Fait* (1992)⁶¹, apresenta registos, aéreos e ao nível do solo, dos rastros deixados pelos bombardeamentos e pelos movimentos das tropas. A cor e a preto e branco, as fotografias de trincheiras, poços de petróleo ainda em chamas, roupas abandonadas e detritos de explosivos espalhados pela areia transformam a parede da galeria num verdadeiro campo de batalha.

O carácter sombrio do cenário de guerra é ainda mais acentuado em *Irak* (2001)⁶², conjunto imagético a cores produzido durante a estada da autora no país que deu título ao mesmo. Sophie Ristelhueber descreve esta experiência como:

[...] a striking shortcut of thousands of years: from the oldest civilizations who had lain on this land to those of the first Gulf War, while the American F-16s were flying over our heads on surveillance missions. The fossilized vision is a pattern

⁶⁰ Iniciada em 1984, aquando da guerra civil do Líbano, a série documenta ruínas desprovidas da presença humana. As fotografias que a integram, de grande impacto visual, afastam-se do choque gratuito oferecido pelas reportagens jornalísticas. Consultar anexos - Figura 51

⁶¹ Consultar anexos - Figura 52

⁶² Consultar anexos - Figura 53

that haunted me since the Beirut work, a cycle of more than twenty years that is on the verge of ending. (RISTELHUEBER apud COTTON, 2014:167)

Nalgumas das imagens, nas quais a dizimação é óbvia, os troncos queimados das árvores são metáforas que remetem não só para a perda de vida mas também de riqueza ecológica na região.

Seguidamente, será dado destaque ao trabalho autoral mais recente de artistas emergentes que integram esta tendência.

1.4.1. *Temporarily Censored Home* (2018-2019)

Nascido em 1993, em Pequim, na China, Guanyu Xu vive e trabalha actualmente em Chicago. Em 2016, licenciou-se em Belas-Artes, na School of the Art Institute of Chicago e, em 2019, concluiu o mestrado na mesma instituição. O seu trabalho autoral tem vindo a ser exibido internacionalmente, em diversas exposições colectivas e individuais, na Grécia, no Reino Unido, na Suíça, na Alemanha e nos Estados Unidos da América. Em 2018, foi-lhe atribuída a James Weinstein Memorial Fellowship e, no ano seguinte, foi vencedor do Lenscratch Student Prize, do Lensculture Emerging Talent Award e do Aperture Foundation Portfolio Prize. Foi publicado na *The New Yorker*, na *Musée Magazine* e na *Der Greif*.

Temporarily Censored Home (2018-2019)⁶³ versa a temática da homossexualidade. Há décadas enclausurados no armário, e ainda assim submetidos a uma vigilância perturbadora e a um escrutínio doentio, os indivíduos homossexuais vêem-se obrigados a navegar entre implícito e explícito, conhecido e desconhecido e, acima de tudo, entre o que é dito e o que é silenciado. Embora esta realidade seja progressivamente mais aceite na Europa e nos Estados Unidos, na China é ainda tabu, sendo muito difícil assumir uma orientação sexual que foge ao padrão. Tendo crescido num seio familiar conservador, Xu debate-se, como muitos outros chineses, com esta questão. Ciente da problemática, numa das suas viagens ao país natal, o artista transportou consigo uma mala repleta de centenas de impressões das suas fotografias. Numa caixa de cartão, escondeu as mais provocatórias. Certo dia, depois de os pais terem saído para trabalhar, o criador transformou a casa da sua adolescência reprimida numa instalação. As paredes, os armários e as janelas foram cobertos com registos de encontros fortuitos com outros homens, combinados através do *Grindr*, e com retratos de família. A estes juntavam-se recortes de revistas que promoviam filmes de Hollywood (curioso que o *Capitão América* – aqui metáfora de libertação – surja várias vezes) e postais. Coladas em diferentes superfícies, espalhadas pelo chão, em cima das camas, pendendo de fio de pesca ou saindo de gavetas, as imagens eram abundantes. Em *Temporarily Censored Home* o autor reivindica um espaço que nunca lhe pertenceu em pleno:

⁶³ Consultar anexos - Figura 54

The project thus affords him the chance to occupy the space, to fill it beyond full, making explicit what was implicit, known what was unknown. Outside in and inside out. Then after inhabiting or to rife on one of his titles reanimating a space, it's all taken down before his parents return, packed away. (MCGLOTTEN, 2020: 247)

Antes de desmontar as suas instalações, Xu documenta-as fotograficamente. A *posteriori*, os registos resultantes deste processo darão vida às paredes das galerias e dos museus.

Em *Worlds Within Worlds* (2019)⁶⁴, o espaço aparece repleto de dezenas de imagens. O artista parece estar numa outra divisão da casa, olhando para o corredor. Porém, será essa a realidade ou tratar-se-á de uma impressão pendurada numa porta, na qual figura o próprio? Talvez seja um espelho e este ocupe a posição do observador, olhando para si mesmo, para a sua verdadeira identidade, momentaneamente sem restrições. Ainda que de forma temporária, o criador apressa-se a ocupar o lugar a que teria direito, mas que nunca foi seu.

Em *Space of Ruptures* (2019)⁶⁵, surge o que aparenta ser uma diversidade de satélites. Embora estes sejam recorrentes na série, revestem-se, aqui, de particular interesse. Descendo ao pormenor, verifica-se que são constituídos por fotografias tiradas pela mãe de Xu, posteriormente transformadas, através de um software 3D, em satélites fragmentados. Verdadeiros pedaços coloridos, flutuam, sem rumo, no espaço sideral. Todavia, ao mínimo contacto poderão sair de órbita, caindo num vazio profundo. Metáfora para uma identidade não reconhecida socialmente, estes desmoronam-se com facilidade, sobretudo em locais como na China, nos quais a obrigação filial desempenha um papel tão importante.

Em *Parents' Bedroom* (2018)⁶⁶, a cama é coberta por impressões de corpos nus. Numa clara evocação da bandeira americana, uma parte da colcha está tapada por pequenas estrelas e a outra por riscas brancas e vermelhas. Desta forma, é inevitável a leitura de uma mensagem de liberdade – a de se assumir perante os pais.

Devido aos *media* ocidentais, ao crescer, o autor consciencializou-se da existência de um sonho americano que, na sua óptica, prometia liberdades inimagináveis:

⁶⁴ Consultar anexos - Figura 55

⁶⁵ Consultar anexos - Figura 56

⁶⁶ Consultar anexos - Figura 57

The ideology made room for Xu to reflect on the intersections of sexuality, race, and nation, even as the dreams of bootstrap success remain illusive: life in the US is after all riven with racism, homophobia and xenophobia, all amplified by Donald Trump and his administration. (MCGLOTTEN, 2020:248)

Chamando a atenção para a problemática da homossexualidade na China, Guanyu Xu cria um espaço no qual, momentaneamente, a censura fica à porta. A quantidade de imagens que o preenchem é surpreendentemente avassaladora, estando a série envolta por uma ambiência de melancolia:

Filial obligation creates filial resentments and even fantasies of revenge. While the volume of images sometimes threaten to overwhelm, the overall effect of the series is tender melancholy, a sense that some things are and will be lost (or closeted) and the best one can hope for is to occupy unwelcome spaces if and when it is possible, in order to reclaim something of what has been lost. (MCGLOTTEN, 2020: 248)

1.4.2. *An Elegy for the Death of Hamun* (2019)

Nascido em 1988, no Teerão, Hashem Shakeri é fotógrafo e realizador. Em 2008, licenciou-se em Arquitectura, na TAFE (New South Wales Technical and Further Education Commission of Iran), tendo também participado no Photography Foundation Program, na mesma universidade. Em 2018, ganhou uma bolsa para frequentar a Danish School of Media and Journalism, onde deu continuidade aos seus estudos pós-graduados. Desde 2010, é fotógrafo *freelancer* no Irão, na Turquia, na Coreia do Sul, na Malásia, em França e na Dinamarca. O seu trabalho autoral tem vindo a ser exibido internacionalmente, em diversas exposições colectivas e individuais, em festivais e bienais. Foi também publicado no *Sunday Times*, no *British Journal of Photography*, no *New York Times*, no *Paris Match* e na *National Geographic*.

Marcadamente influenciado pelo contexto da fotografia documental e fotojornalística iraniana, especialmente pela criada durante a revolução e a guerra Irão/Iraque, Shakeri capta o conflito latente no mundo capitalista actual, com perplexidade e inquietação.

An Elegy for the Death of Hamun (2019)⁶⁷ aborda, simultaneamente, as questões políticas e as mudanças climáticas da mais pobre e devastada província iraniana, Sistan-Baluchistan. A região, de raízes milenares, localiza-se no sudeste do país, fazendo fronteiras com o Afeganistão e com o Paquistão. Outrora conhecida pelo verde das suas florestas e pelo seu solo fértil, confronta-se agora com a aridez de um deserto. Perdurando há vinte anos, a seca e, conseqüentemente, a fome e a falta de emprego conduziram ao afastamento de cerca de 25% da população. De acordo com o artista, Sistan-Baluchistan está condenada ao desaparecimento:

Since 1999, with decreasing rainfall and intermittent periods of drought, the volume of water that used to pour from Hirmand River into Lake Hamun declined steadily. The other set of causes, which Iran is to blame for, includes the inefficient management of water resources, wasteful withdrawal of groundwater, excessive dam construction, half-completed water management projects, and disregard for the future of the province – all of which have caused precious underground water resources to dry up completely. (SHAKERI, 2018)

⁶⁷ Consultar anexos - Figura 58

Apesar dos diversos obstáculos característicos das zonas mais recônditas do Irão, Shakeri perseverou, de forma apaixonada e diligente, conseguindo captar as imagens que integram esta série. Nem o perigo nem os elevados custos do projecto o demoveram de percorrer a área da província, de Norte a Sul, documentando a escassez de água e a seca severa que consomem a região. Constituída, maioritariamente, por retratos da população local contra um pano de fundo que não poderia ser outro senão o de uma paisagem desértica, *An Elegy for the Death of Hamun* foi inteiramente fotografada com uma câmara analógica de médio formato. Intencionalmente sobreexpostos, os registos adquirem um tom desmaiado, revelador de um silêncio absoluto do território e das suas gentes, que parecem viver num luto constante. A serenidade e o entorpecimento que inundam o campo visual advêm de um disparo reflectido:

[...] at a time when everything is happening so rapidly, it may be better to slow down a little bit, pause and press the shutter in a more thoughtful manner – to resist the fast pace of the world so one can get a glimpse of the souls of things instead of trying so hard to capture the movements, the acts. (SHAKERI apud SMYTH, 2018)

Numa das fotografias⁶⁸, observam-se quatro raparigas que recolhem água de um *houtag*⁶⁹. Na região de Cha'bahar existem vários, porém, durante o período da seca, o precioso líquido que neles se junta é lamacento e sujo. Apesar disso, o gado bebe-o e as famílias com mais dificuldades usam-no nas tarefas diárias, como a lavagem da roupa. Quando a água potável escasseia, as pessoas vêem-se obrigadas a ferver a que é insalubre para a poderem consumir. Mostrar esta realidade é um dever-obsessão para Shakeri:

I need to [...] try to capture the dimensions of drought as a social catastrophe. I feel this urge, this sense of responsibility, that makes me want to capture the deeper layers of the situation, the suffering and the predicament of the people of Sistan and Baluchistan. (SHAKERI apud EDWARDS, 2020)

Noutra⁷⁰, um animal moribundo pisa a terra estalada de Sistan-Baluchistan. Numa harmonia acutilante funde-se com esta, antecipando o pó em que se irá tornar.

⁶⁸ Consultar anexos - Figura 59

⁶⁹ Depressão do solo onde se acumula a água das chuvas.

⁷⁰ Consultar anexos - Figura 60

Na realidade, *An Elegy for the Death of Hamun* é um documento veemente acerca das vidas interrompidas de uma das mais pobres povoações do Irão. Segundo Anahita Ghabaian Etehadieh⁷¹, *Hashem's photos are free of any over-excitement or haste. He shows the general atmosphere of the region and the suspended lives of the locals who all seem to live in expectation of water returning to lake Hamun.* (ETEHADIEH, 2020:176)

⁷¹ Curadora e directora artística iraniana, responsável pela fundação da Silk Road Gallery, primeiro espaço destinado à divulgação da fotografia no Teerão. Em 2012, publicou *La Photographie Iranienne: Un regard sur la Création Contemporaine en Iran.*

1.4.3. *American Mirror* (2014-2021)

Nascido em 1988, na Califórnia, nos Estados Unidos da América, Philip Montgomery viveu e trabalhou, durante a última década, em Nova Iorque. Coursou Documentary Practice and Visual Journalism, no International Center of Photography, em Manhattan. O seu trabalho já veio a público em várias exposições individuais e colectivas, nos Estados Unidos, na Alemanha e em Itália. Em 2015, foi nomeado como um dos 30 fotógrafos emergentes pela *Photo District News*, conquistando o primeiro prémio na categoria *Features*. No ano seguinte, recebeu o título de Documentary Photographer of the Year, que lhe foi atribuído pelos LEAD Awards. Em 2018, para além de obter uma bolsa da Rita & Alex Hillman Foundation, foi premiado pelo seu projecto relacionado com a epidemia de opióides nos Estados Unidos, pela The American Society of Magazine Editors. Contribui, regularmente, para a *Vanity Fair*, a *The New Yorker* e a *The New York Times Magazine*.

Marcadamente documental, a obra de Montgomery foca temáticas como o racismo, a toxicodependência, a pobreza, a violência e a morte, às quais o fotógrafo reduz o dia-a-dia americano. Retratando-o com dureza, expõe uma realidade na qual a dignidade humana de uns é constantemente posta em causa pela falta de humanismo de outros.

Em *American Mirror* (2014-2021)⁷², a América é apresentada como se de uma cena de crime se tratasse. A composição rigorosa e a subtileza das cenas permitem que a acção se estenda para além dos limites da imagem. Depois desses, permanece ainda a fúria, a amargura, o desespero e a exasperação. O cenário é de turbulência. Philip Montgomery traz à luz da ribalta um mundo de trevas, oculto e ilícito, cuja história urge ser contada. Cada fotografia deixa transparecer uma profunda sensibilidade perante a angústia humana e a urgência de um lar:

My country was not well. [...] America still sold its own mythology—that it was a country of equal rights and protections and opportunity; that to be born in America was itself a stroke of exceptional luck—even as most American lives and deaths filled this narrative with cracks. What we had actually become was a churning, fractured state, allowing for the radicalization of what the civil-rights historian Jelani Cobb has described as “a movement waiting for its demagogue”. (MONTEGOMERY apud TALBOT, 2017)

⁷² Consultar anexos - Figura 61

Com a câmara numa mão e o *flash* na outra, o artista consegue, simultaneamente, documentar a cena e ser testemunha da mesma. Desta forma, aproxima-se da estética da fotografia de cena de crime das décadas de 40 e 50 do século XX⁷³. Em tons de cinza ou com fortes contrastes entre preto e branco, os seus registos não deixam o observador indiferente, provocando-lhe reacções emocionais imediatas.

Numa das imagens⁷⁴, uma mãe estende o braço, agarrando, com as forças que lhe restam, o corpo agora inerte do seu filho. Este, selado num saco para cadáveres, jaz na maca parada, rodeado de luto, de polícia e de cabeças baixas, que desviam o olhar. Absorta no seu mundo, a que lhe deu vida, de olhos cerrados, agora secos, confronta-se com a certeza de um toque final que não quer deixar partir quem já partiu.

Noutra⁷⁵, uma figura masculina encoberta por um capuz guarda os restos de amor, de alegria, de uma celebração. Da sua mão pende uma árvore de Natal pronta a ser encaixotada, a última evidência de uma família e de um lar. Não há rigorosamente mais nada na sala. Predomina um tom acinzentado que rouba a cor a um espaço já vazio, já sem vida. No centro de tudo, permanece um homem perdido num processo de desmembramento de pertences e de pertença.

American Mirror é, portanto, um vívido documento das fissuras que caracterizam a América:

Each photo reveals a chapter of historical importance happening contemporaneously. Each scene references a fractured land with common denominators. [...] The tight palette of Montgomery's tonality reveals evidence of life, evidence of death, evidence of our current crisis, a portrait of America now.
(LOWE, 2020:70)

⁷³ Consultar anexos - Figura 62

⁷⁴ Consultar anexos - Figura 63

⁷⁵ Consultar anexos - Figura 64

1.5. A Arte de Furtar

Multifacetada ao longo do seu percurso, a fotografia divergiu, também, no sentido da apropriação. Movendo-se num mundo repleto de particularidades – o dos álbuns de família, dos *stills* cinematográficos, dos registos de vídeo-vigilância, da publicidade ou mesmo das obras de arte – esta prática recorre a imagens pré-existentes, transfigurando-as estéticamente e conceptualmente. As suas raízes remontam ao Cubismo Sintético (1912-1914)⁷⁶ e à técnica *papier collé*⁷⁷ usada por Pablo Picasso (1881-1973)⁷⁸ e Georges Braque (1882-1963)⁷⁹. O *apropriar* ganhou novos contornos com os *ready-made*⁸⁰ da autoria de Marcel Duchamp (1887-1968). Entre alguns dos mais notórios, contam-se *Roue de bicyclette* (1913)⁸¹ e *À bruit secret* (1916)⁸². Por sua vez, também o Surrealismo⁸³ e a Pop Art⁸⁴ tenderam para a apropriação. O primeiro fê-lo através de colagens e de objectos como *Téléphone-Homard* (1938)⁸⁵, de Salvador Dalí (1904-1989), e a segunda notabilizou-se com *On the Balcony* (1955-

⁷⁶ Fase que se caracteriza pelo retorno estratégico à realidade, pela redução dos pontos de vista e pela sintetização dos planos. Coincide com o aparecimento, na tela, de objectos reais e tridimensionais, como recortes de jornal, alfinetes e areia. Foi esta prática que veio revolucionar o conceito de obra de arte pictórica, esbatendo as fronteiras entre pintura e escultura.

⁷⁷ Termo francês usado para designar um tipo de colagem que se aproxima mais do desenho do que da pintura.

⁷⁸ Consultar anexos - Figura 65

⁷⁹ Consultar anexos - Figura 66

⁸⁰ Termo utilizado, pela primeira vez, pelo artista francês Marcel Duchamp para se referir às suas criações que partiam de objectos já existentes. Estes eram descontextualizados, sendo-lhes atribuída uma nova função e, conseqüentemente, um novo valor – o de obra de arte. Questionando, de forma provocatória, os conceitos de arte e de museu, os criadores confrontaram o público com uma nova estética que desnudava, na sua óptica, o vazio e o absurdo das convicções artísticas tradicionais.

⁸¹ Consultar anexos - Figura 67

⁸² Consultar anexos - Figura 68

⁸³ Movimento artístico decorrente do Dadaísmo, iniciado em França, por volta de 1919. Estendeu-se à literatura com André Breton (1896-1966), às artes plásticas pela mão de Max Ernst (1891-1976), à fotografia com Man Ray (1890-1976), ao cinema através de Salvador Dalí (1904-1989) e de Luis Buñuel (1900-1983) e à música com as composições de Eric Satie (1866-1925). Caracterizava-se pela liberdade e pela irracionalidade, presentificadas em obras metafóricas, insólitas e inverosímeis, marcadas pelo sonho e pelo automatismo psíquico.

⁸⁴ Nascida nos finais da década de 50, primeiramente em Londres e só depois em Nova Iorque, esta utilizou uma linguagem figurativa ligada à cultura *pop*. Recorrendo a processos mecânicos e semimecânicos, como a fotografia e a serigrafia, a Pop Art incluía tiras de banda desenhada, recortes de revistas e de jornais, *stills* de filmes e fotografias, nas obras criadas. Saliente-se que as mesmas descontextualizavam todos estes elementos do quotidiano, transformando-os em verdadeiros ícones da sociedade de consumo.

⁸⁵ Consultar anexos - Figura 69

57)⁸⁶, de Peter Blake (1932-), e *Rebus* (1955)⁸⁷, de Robert Rauschenberg (1925-2008). Todavia, o termo passou apenas a ser utilizado, na sua verdadeira acepção, nos anos 80, surgindo ancorado à obra de Sherrie Levine (1947-)⁸⁸ e de outros autores ligados ao Conceptualismo Neo-Geométrico⁸⁹, como Ashley Bickerton (1956-2022)⁹⁰, Jeff Koons (1955-)⁹¹ e Peter Halley (1953-)⁹².

Ao usarem a apropriação como mais do que mera ferramenta formal, os elementos que integram esta vertente recontextualizam o material imagético, construindo novas ficções. Estas reflectem sobre os conceitos de originalidade, autenticidade e autoria, questionando a natureza da arte *per se*.

Uma das artistas que se inclui nesta tendência é Cindy Sherman (1954-). Destacando-se pela apropriação e pelo *pastiche* de registos tipificados, a autora americana tem vindo a receber atenção por parte da crítica, desde o final da década de 70. Em grande parte das criações, o recurso a *frames* cinematográficos, a fotografia de moda, a pornografia ou a pinturas icónicas é apenas o ponto de partida para o desenvolvimento de um conceito.

Em *Untitled Film Stills*, série datada dos finais da década de 70, Sherman encarna uma diversidade de mulheres-tipo de filmes, demonstrando que a feminilidade é uma ideia socialmente construída e não uma qualidade inerente ao sexo feminino. O conjunto de sessenta e nove retratos a preto e branco, de pequenas dimensões, evoca cenários de películas americanas das décadas de 50 e 60. O título do projecto tem por objectivo dar liberdade total ao observador para construir a sua interpretação. A este propósito, a fotógrafa esclarece ainda que o nome *Untitled Film Stills* surgiu *mostly because I was thinking of publicity stills like you'd see around 42nd Street, in boxes of hundreds of them for thirty-five cents each*. (SHERMAN apud TAYLOR, 1985:78) Na verdade, a sua intenção era afastar as imagens do âmbito artístico, aproximando-as da vulgaridade. (TOMKINS, 2000:78)

⁸⁶ Consultar anexos - Figura 70

⁸⁷ Consultar anexos - Figura 71

⁸⁸ Consultar anexos - Figura 72

⁸⁹ Popularmente conhecido pela abreviatura Neo-Geo, o termo começou a ser usado, na América dos anos 80, para descrever o trabalho de artistas que criticavam a mecanização e o consumismo do mundo moderno.

⁹⁰ Consultar anexos - Figura 73

⁹¹ Consultar anexos - Figura 74

⁹² Consultar anexos - Figura 75

Em *Untitled Film Still #48* (1979)⁹³, num cenário escuro, uma figura feminina vulnerável, acompanhada de uma mala, aguarda por transporte, na berma de uma estrada rural. Nesta imagem, como em muitas outras, é a própria artista que desempenha, em simultâneo, diferentes papéis – actriz, realizadora, aderecista, cenógrafa e fotógrafa. A confluência entre sujeito e criador abre espaço para reflectir sobre a feminilidade, recorrentemente associada à mulher. Perante tal, o observador é confrontado com questões diversas – Quem está representado? Quem constrói esta tipificação? E para quem?

Uma outra série da sua autoria, de título *History Portraits*, desenvolvida entre o final da década de 80 e o início da de 90, desenrola-se em torno de uma ficção habilmente construída sobre os já existentes alicerces deixados pelos mestres europeus da pintura clássica. Ainda que realizado em Roma, *La Città Eterna*, o conjunto fotográfico afasta-se curiosamente das paredes dos museus, valorizando a reprodução imagética:

When I was doing those history pictures I was living in Rome but never went to the churches and museums there. I worked out of books, with reproductions. It's an aspect of photography I appreciate conceptually: the idea that images can be reproduced and seen anytime, anywhere, by anyone. (SHERMAN apud KIMMELMAN,1995:16)

Untitled #205 (1989)⁹⁴ tem a particularidade de transcender as barreiras do tempo cronológico, conduzindo o espectador, de imediato, para *La Fornarina*⁹⁵, pintura a óleo, executada por Rafael. As semelhanças entre as duas representações parecem inquestionáveis. O hipotético quadro do mestre Renascentista acaba por se afirmar um reflexo claro do pensamento da época. A mulher, qual Vénus mítica, posa sob a observação perscrutante do pintor, evidenciando-se toda a sua beleza contra um pano de fundo negro de somenos importância. Demasiadamente pudica, a jovem deixa transparecer a intenção de ocultar parte do seu corpo desnudado com um panejamento. Curiosamente, a transparência do mesmo impede-a de tal feito. Todavia, é nítida a cautela de uma mente politicamente correcta, que opta por esconder uma parte inferior, claramente mais delicada porque conotada como eminentemente sexual. Contudo, resultará a sua postura da própria vontade ou de um olhar masculino que sobre ela se debruça, conotando-a como puro objecto de prazer?

⁹³ Consultar anexos - Figura 76

⁹⁴ Consultar anexos - Figura 77

⁹⁵ Consultar anexos - Figura 78

Pondo a descoberto o que, eventualmente de forma camuflada, já poderia ter sido expresso, através da pintura do século XVI, surge a perspectiva feminina de Cindy Sherman, marcadamente contemporânea. Em *Untitled #205* (1989), há uma desconstrução óbvia de toda a narrativa até aqui enunciada. A mulher, desta vez de carne e osso, afasta-se do ideal de beleza clássico, revelando-se tremendamente humana. Este factor assume-se como determinante não só por conferir um carácter de verosimilhança à ficção criada pela artista mas, essencialmente, por comunicar a ideia de imperfeição e de defeito, inerente à humanidade. Partindo desta linha de pensamento, facilmente se compreende o adorno da retratada com próteses que enfatizam a zona dos seios e do ventre. Modificando um corpo de proporções áureas, estas geram uma espécie de ser grotesco e deformado, outrora alvo de desejo. Na verdade, o olhar crítico da fotógrafa descortina um segredo religiosamente guardado. Por mais floreados que povoem o plano de fundo da representação, numa tentativa quase astuciosa de fazer a atenção enveredar por outros caminhos – os do engano – o busílis da questão continuará sempre a residir numa massa central, tratada como amorfa, reduzida ao que se entende ser primordial – os seios, o ventre pronto a acolher uma outra vida e o fantasma dos órgãos genitais, indiciado pela trajectória de uma mão.

Posto isto, serão focados os trabalhos de autores mais jovens que, através das suas criações inusitadas, têm vindo a traçar novos caminhos para o *medium* fotográfico.

1.5.1. *The Wake of Dust* (2015-2018)

Nascido em 1984, em França, Thomas Hauser utiliza a fotografia como forma primordial de expressão. Em 2008, licenciou-se na École Supérieure d'Art & Design Marseille-Méditerranée. No ano seguinte, participou num intercâmbio que o levou até ao California College of Arts (CCA), em São Francisco. O seu trabalho tem vindo a ser exibido nacional e internacionalmente em Londres, Amesterdão, Bruxelas, Frankfurt, Jerusalém e Nova Iorque. Para além disso, foi publicado na *Juliet Art Magazine*, na *Witty Magazine*, na *Phases Magazine*, entre outras.

Através da sua prática autoral, o criador desconstrói o conceito de arquivo, submetendo as imagens a um processo de degradação que as impede de integrar uma narrativa. Espalhadas pelo chão, colocadas sobre blocos de cimento, pedras e espelhos dão origem a uma geologia da memória.

Em *The Wake of Dust* (2015-2018)⁹⁶, Hauser usa registos de família, outrora deixados ao abandono. Envoltos por uma aura misteriosa, estes são submetidos a vários processos que os transformam em material abstracto e desgastado. Apesar de não apresentarem dobras nem riscos, algumas das fotografias são fotocopiadas exaustivamente, tornando-se mais desvanecidas e amorfas a cada vai-vém de luz proveniente do mecanismo de reprodução. Outras são cortadas e posteriormente sobrepostas, passando a fazer parte de um novo contexto. Assim, o que aparentava ser um todo revela-se, inevitavelmente, como fragmento. De forma particularmente poética, o artista recorre, ainda, à técnica da serigrafia, substituindo a tinta vulgarmente utilizada por cola:

The glue clings to the matter that the artist brings it into contact with: toner from laser printers and photocopiers is spread by Hauser over the surface - and that which touches the glue is collected and retained, making the image. The rest passes by. [...] toner sitting as it does on the surface of the image, clinging to the paper without being altered by it (in the standard laser process, toner is electrically fused to the paper, binding it). (WOOLDRIDGE, 2019:224)

O resultado imagético, materialmente impactante, parece estar à beira do colapso.

Numa das criações⁹⁷, rosto e corpo desvanecem-se em partículas de um cinza profundo que os faz mergulhar na penumbra ou na escuridão.

⁹⁶ Consultar anexos - Figura 79

⁹⁷ Consultar anexos - Figura 80

Noutra⁹⁸, uma figura feminina parece esconder os olhos do destino, quiçá por não querer perceber um momento – o futuro – que transcende os limites temporais, entre os quais se encontra encarcerada. Não o fariam, também, todas aquelas a quem fosse dada essa possibilidade?

De entre a série de retratos, destaca-se um grupo com fotografias de estátuas⁹⁹. Cortadas, de forma a obedecerem ao formato tradicional desta categoria, são marcos de história que remetem para a petrificação do corpo. Decerto, ainda que pudessem enfrentar o devir, não o desejariam fazer.

Encarados pelo observador, em grande parte, como avatares impenetráveis, os trabalhos autorais de Thomas Hauser afastam-se do tabu de imagem imaculada, mostrando a inexorável passagem do tempo. Quando expostos, repousam, na sua maioria, sobre materiais arquitectónicos – pedra, mármore, cobre, vidro e fragmentos ou estilhaços dos mesmos. Estes módulos¹⁰⁰, tal como o artista os designa, são matéria envolta num processo de entropia. Na verdade, por entre a decadência de resíduos, a fotografia assume-se como ruína. Sendo assim, poéticas, simultaneamente ominosas e trágicas, *Hauser's images might recall the past, but also always speak of the future.* (WOOLDRIDGE, 2019:224)

⁹⁸ Consultar anexos - Figura 81

⁹⁹ Consultar anexos - Figura 82

¹⁰⁰ Consultar anexos - Figura 83

1.5.2. *Traces* (2015-2017)

Nascida em 1984, em Wloclawek, na Polónia, Weronika Gęsicka escolheu o *medium* fotográfico como forma de expressão das suas inquietações. Estudou Design Gráfico e Fotografia na Akademia Sztuk Pięknych, em Varsóvia. Mais tarde, devido à qualidade das suas criações, recebeu uma bolsa de estudo do Ministro da Cultura e do Património polaco. A sua obra já foi exibida em Belfast, Paris, Istambul e no seu país natal. Em 2016, foi vencedora do LensCulture Emerging Talent Award e, no ano seguinte, do Spotlight Award, atribuído durante o Belfast Photo Festival. Em 2020, foi galardoada com o prémio Paszporty Polityki, na categoria de Artes Visuais. O seu trabalho foi ainda publicado no *The Guardian*, no *The New York Times*, na *Art-Das Kunstmagazin* e na *VICE*.

Os projectos que desenvolve centram-se no conceito de memória, explorando os mecanismos, teorias pseudo-científicas, mnemónicas e perturbações relativas à mesma. Para tal, recorre frequentemente a materiais de arquivo.

Em *Traces* (2015-2017)¹⁰¹, a apropriação é mote para sondar a ambiguidade temporal da fotografia, simultaneamente testemunha do presente e eco do passado. Associando-a ao intrigante conceito de engrama – alteração bioquímica ou biofísica produzida no cérebro devido à memória de um estímulo muito forte – Gęsicka usa imagens *vintage* provenientes de colecções americanas, das décadas de 40 a 60 do século XX. A génese das mesmas é desconhecida, aspecto que agrada à artista. Segundo esta, *it is hard to figure out whether they are spontaneous or entirely staged. We know nothing of the actual ties between the individuals in the photographs; we can only guess at the truthfulness of their gestures and gazes.* (2017:185) Apesar de os registos imagéticos originais se revestirem de uma estética muito peculiar, são para a autora uma verdadeira tela em branco, pronta a receber as armadilhas visuais que lhe apraz criar. Recorrendo ao Photoshop, elege um elemento – um objeto ou uma parte do corpo – que manipula digitalmente, de forma a obter o resultado pretendido. A transformação resultante deste processo conduz a uma metamorfose simultânea de sentido e de temporalidade. A perspicácia artística de Weronika Gęsicka é visível no modo como brinca com o imaginário associado à televisão, responsável por moldar a História e a forma como esta é lembrada. Numa primeira aproximação, o observador

¹⁰¹ Consultar anexos - Figura 84

pensa dar entrada no mundo de June e Ward Cleaver, pais da suburbana família-modelo de *Leave it to Beaver*¹⁰². Os tons pastel seduzem o olhar, conduzindo-o à nostalgia de uma vida encantada do passado. Porém, há algo de disforme que quebra a fantasia – os sorrisos resplandecentes e os gestos amorosos são substituídos por cabeças ocultas, faces obscurecidas e corpos distorcidos. Perante a ausência de um rosto capaz de orientar a leitura da imagem, o espectador é forçado a enveredar por um caminho incerto, entre passado e presente. Sendo assim, vê-se afastado da segurança resultante de paradigmas sociais inquestionáveis.

Numa das criações imagéticas¹⁰³, uma figura masculina olha enternecidamente para a mulher a seu lado, segurando uma máscara sorridente. É curioso verificar que esta, semelhante à habitualmente usada pelos mimos, ocupa o lugar do semblante feminino. Neste momento, é inevitável evocar o conceito de *persona*, desenvolvido pelo psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961). De acordo com a sua perspectiva, o ser humano apresenta ao mundo a conjugação de um *eu* simultaneamente autêntico e socialmente construído, *a kind of mask, designed on one hand to make a definite impression upon others, and on the other to conceal the true nature of the individual*. (JUNG, 2014:190)

Noutra¹⁰⁴, os membros de um núcleo familiar aparecem sem cabeça. O tronco e o pescoço da mãe são construídos com livros empilhados e os do pai com cubos axadrezados, que dão continuidade ao padrão da camisa que veste. Ocupando o centro da cena, a criança entretém-se a montar uma torre com peças de lego, da cor das riscas da sua camisola. Torna-se incontornável considerar que, perante a ausência de modelos da cultura popular, a rapariga esteja a reconstruir a sua própria identidade.

O observador depara-se, ainda, com uma fotografia¹⁰⁵ que antecipa um agradável momento criativo partilhado por mãe e filhos. Contudo, o que sucede é totalmente distinto. A mulher utiliza um lápis para desenhar uma malha de linhas paralelas e perpendiculares, no rosto das crianças, semelhante a um gradeamento. A partir de então, nenhuma delas ousará ver sem filtro.

¹⁰² *Sitcom* americana exibida entre 1958 e 1963 na CBS(Columbia Broadcasting System) e na ABC (American Broadcast Channel). Centrava-se nas desventuras de Theodor Cleaver e dos seus amigos e família.

¹⁰³ Consultar anexos - Figura 85

¹⁰⁴ Consultar anexos - Figura 86

¹⁰⁵ Consultar anexos - Figura 87

Versando sobre as inquietações da artista com a memória e com a temporalidade, *Traces* induz o espectador a adentrar-se num mundo peculiar que instiga a reflexão:

Gęsicka's work is operating [...] in its foregrounding of nostalgia to expressed an altered reality; not just an altered future but offering a different version of the past too. [...] What lifts her work is her ability to stimulate thought about the complexities of representation through her images, her counter-narrative about seeing and unseeing and perhaps most of all, her sharpened eye for the absurd. (HOUGHTON, 2017:186)

1.5.3. *Worry for the Fruit the Birds Won't Eat* (2018)

Nascida em 1992, na Austrália, Sophie Gabrielle vive e trabalha em Melbourne. Em 2015, licenciou-se em Fine Art Photography no Photography Studies College, em Melbourne. A sua obra tem vindo a ser exibida internacionalmente na Polónia, na Bélgica, no Reino Unido, em Nova Iorque e na Malásia. Para além disso, foi publicada na *LensCulture*, na *Ain't Bad Magazine*, na *Yogurt Magazine* e na *Dazed & Confused*. Em 2018, recebeu uma menção honrosa nos International Photo Awards e, em 2019, venceu os FOAM Talent Awards, com a série *Worry for the Fruit the Birds Won't Eat* (2018).

Através da sua prática autoral, a artista canalizou os seus interesses para áreas como as da ciência, da mitologia, do espiritualismo e da psicologia, com o intuito de reflectir sobre o *eu*, o seu espaço e a ambiguidade da memória.

Worry for the Fruit the Birds Won't Eat (2018)¹⁰⁶ surgiu, inicialmente, como mecanismo construído pela criadora para lidar com o facto de, ao longo de anos sequenciados, todos os homens da sua família terem sido diagnosticados com um estado avançado de cancro. Movida pela vontade de explorar a doença, invisível a olho nu, Gabrielle usa imagens de arquivo recolhidas de catálogos de investigação científica. Estes incluem registos imagéticos das primeiras experiências realizadas com raio-X e com banhos de radiação ultravioleta, na União Soviética, e ainda de pacientes com cancro. O seu processo passa por fotografá-los e refotografá-los através de vidros sujos, adicionando uma *patine* de pontos de luz, pêlos de gato e marcas deixadas por chávenas de café. Ao disparo segue-se o processo de revelação que termina com o mergulhar dos negativos em água poluída. À medida que secam, vão sendo parcialmente corroídos por micróbios. Desta forma, abre-se espaço para possibilidades estéticas infindáveis:

This strategy of investigation [...] has an embedded element of chance in it, creating a slight gap between the artist's intention and the final outcome. Light and dust are collaborators within her artistic processes and aid in expending each image's relationship to the physical world. (SALES, 2019:135)

As fotografias são gráficas e os seus detalhes são roubados pelo elevado contraste luz/sombra, que acaba por anular a escala de cinzentos. A presença evidente do pó e

¹⁰⁶ Consultar anexos - Figura 88

da deterioração transformam-nas em verdadeiras paisagens siderais com semblantes substituídos por um estranho clarão que os banha.

Numa das imagens¹⁰⁷, uma cabeça calva atrai a atenção do observador. Sofrendo de alopecia, a mesma condição que afectara a sua mãe, a criança, de face apagada, emite um feixe luminoso através do olhar. Rodeia-a uma aura misteriosa.

Surge ainda um *close-up* de um rosto¹⁰⁸, emoldurado por dois braços fantasmagóricos, que lhe inserem equipamentos clínicos na boca. Todavia, um brilho cegante, que aparenta emanar da mesma, acaba por encobrir o procedimento oral em curso. Neste caso, os pontos de luz funcionam de forma análoga à técnica utilizada por John Baldessari (1931-2020), quando oculta fisionomias através de círculos coloridos¹⁰⁹. Assim, faz despertar os sentidos para gestos e detalhes mais subtis.

Formalmente, a estética da apropriação de Sophie Gabrielle aproxima-se da que caracteriza as experimentações dadaístas e surrealistas na câmara escura. Para além disso, estabelece paralelismos visuais com as fotomontagens *avant-garde*. A subversão destrutiva dos registos médicos transforma-os em algo menos clínico, transpondo o espectador para um plano no qual a estranheza do mundo criado pela artista o induz ao questionamento. Incorporando pedaços de si e partículas da realidade que a circunda, dá vida a auto-retratos nos quais a marca da sua autoria fica eternizada no papel fotográfico:

The images are left under plates of glass to catch my skin particles and then rephotographed in manifold – entwining myself and creating an abstract self-portrait. These small cells impact the image in such a way that they are transformed into something new, a growth from the product of its surroundings.
(GABRIELLE, 2018)

¹⁰⁷ Consultar anexos - Figura 89

¹⁰⁸ Consultar anexos - Figura 90

¹⁰⁹ Consultar anexos - Figura 91

2. O Discurso Curatorial

Nas últimas décadas, o curador tem vindo a tornar-se numa figura cada vez mais influente no mundo da arte. Ganhando apenas o devido relevo no final dos anos 60, a sua actividade foi sofrendo um processo contínuo de metamorfoses, que a afastou de academismos. Tal permitiu-lhe fazer uso da própria voz como elemento mediador entre público e criação artística.

Grande parte do discurso curatorial contemporâneo remonta ao trabalho heterodoxo desenvolvido em instituições de renome, por individualidades como Alexander Dorner (1893-1957), no Landesmuseum, Willem Sandberg (1897-1984), no Stedelijk Museum, Pontus Hultén (1924-2006), no Moderna Museet, Knud W. Jensen (1916-2000), no Louisiana Museum, e Jean Leering (1934-2005), no Van Abbemuseum. A influência de algumas destas personalidades é claramente observável na forma como muitos profissionais têm vindo a construir os seus percursos, na actualidade. Assim, distanciam-se das abordagens dos demais, originando uma imagem de marca que unifica os seus projectos.

Seguindo esta linha de pensamento, *Uma Breve História da Curadoria* irá reflectir acerca dos momentos determinantes e definidores da narrativa curatorial, centrando-se, sobretudo, no período abrangido pelos séculos XX e XXI. No decorrer desta explanação, far-se-á, ainda, um levantamento das principais exposições que, devido a uma abordagem ímpar, possibilitaram uma viragem histórica. Neste sentido, as dinâmicas levadas a cabo por Harald Szeemann (1933-2005) e Hans Ulrich Obrist (1968-) não poderão deixar de ser analisadas.

Num momento posterior, claramente indissociável do primeiro – *Os Desafios da Curadoria Contemporânea* –, apresentar-se-ão as problemáticas deste discurso decorrentes de certas estratégias, *modus operandi* ou linhas de acção. Irá abrir-se igualmente espaço para explorar a subjectividade inerente ao acto de curar, evocando perspectivas como as de Filipa Valladares (1971-), Alexandre Melo (1958-), Helena de Freitas (1958-), entre outras.

Por último, o protagonismo irá recair na fotografia, essa linguagem que dá vida a desafios curatoriais diversos, porque repleta de peculiaridades nas várias tendências contemporâneas que a caracterizam.

2.1. Uma Breve História da Curadoria

Perante a ausência de documentos históricos capazes de determinar as raízes da curadoria, o étimo latino *curare*, base da palavra que designa a referida prática, ajuda a preencher essa lacuna. Na realidade, o *tomar conta de* era já uma função desempenhada pelos *curatores*¹¹⁰ na civilização Romana.

Por sua vez, na Idade Média, o conceito adquiriu um significado mais metafísico, sendo o papel de *curatus* atribuído a uma figura eclesiástica de proeminência.

Em pleno Renascimento, período de profundas alterações sócio-culturais, criou-se um ambiente que propiciou o gosto pelo coleccionismo. Largamente influenciados pelos Descobrimentos, surgem, então, os gabinetes de curiosidades, onde *as peças de arte e as maravilhas do mundo natural surgem ao lado de globos, mapas e instrumentos científicos*. (LEITÃO, 2009) Neste contexto, tornou-se premente a actuação do artista, cujo papel foi valorizado. Detentor de vasto conhecimento, passou a ser eleito pelos mecenas como a pessoa ideal para curar as suas colecções, restaurando as obras de arte e dando aconselhamento para novas aquisições.

Só em 1667, segundo Montebello, é que a palavra *curator* foi usada, pela primeira vez, em público, na Royal Society of London, considerada a instituição científica mais antiga do mundo. A mesma designava alguém com *a display of taste or expertise that lends stylized independence to the act of caring for and assembling*. (BALZER, 2015:27) Enquadrando-se neste perfil, destacou-se, de acordo com David Levi Strauss (1953-), a acção de Robert Hooke (1635-1703). O cientista experimental inglês organizava demonstrações com o material pertencente ao espólio da sociedade, acabando por funcionar como mediador entre este e o público.

No final do século XVIII, a figura do *curator* transformou-se, passando a estar associada àquele que cuidava da colecção de um museu. Saliente-se a acção de Dominique Vivant Denon (1747-1825), primeiro curador do Musée du Louvre, fundado em 1793. Responsável por catalogar as obras do acervo museológico e cuidar

¹¹⁰ Indivíduos encarregues da supervisão de algumas obras públicas, como aquedutos e termas.

das mesmas, o historiador de arte, arqueólogo e pintor francês foi um dos precursores da actividade curatorial.

A partir de meados do século XIX, o fenómeno do *Salon*, iniciado em 1667, ganhou novos contornos. Nestes espaços expunham-se obras de arte, previamente submetidas à selecção de um júri, cujo desempenho se assemelhava, em parte, ao do actual curador. Porém, sendo muitos os artistas impedidos de participar nestes eventos – pelo facto de as suas criações não se enquadrarem nos academismos impostos –, assistiu-se a uma onda crescente de descontentamento. Consequentemente, apareceu, em 1863, o Salon des Refusés, onde Édouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Courbet (1819-1877), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), entre outros, apresentaram a público as suas criações, sendo alguns deles os próprios comissários da exposição. Esta foi realizada numa ala do Palais de l'Industrie et des Beaux-Arts¹¹¹, devido ao apoio de Napoleão III (1808-1873). Contemplando muitos dos trabalhos mais célebres do século, foi pensada por Courbet e Manet, de um modo distinta. Ao contrário do que sucedia no *Salon*, as peças não eram dispostas de forma caótica, sendo penduradas na parede, suficientemente distanciadas umas das outras, com o intuito de possibilitar a sua verdadeira fruição:

Whereas in the Salon's traditional format paintings were hung from floor to ceiling, covering an entire wall, Manet believed that paintings should be hung in at most one or two rows, with space left between them to allow viewers to concentrate on a single work, rather than a jumbled assemblage. Courbet's and Manet's self-organized shows intervened directly in the discourse surrounding what counts as art, rather than leaving it up to "authorities". Courbet and Manet had begun to act as curators. (OBRIST, 2015:37)

A estes predecessores da curadoria contemporânea é forçoso adicionar o nome de James McNeill Whistler (1834-1903). Frederick Leyland (1831-1892)¹¹² e Thomas Jeckyll (1827-1881)¹¹³ pediram ajuda ao pintor norte-americano, estabelecido em

¹¹¹ Construído para albergar a Exposição Universal de 1855, na zona de Champs-Élysées, em Paris, foi obra do arquitecto Jean-Marie-Victor Viel (1796-1863) e do engenheiro Alexis Barrault (1812-1867).

¹¹² Armador britânico detentor de vinte e cinco navios a vapor, destinados ao comércio transatlântico, e importante coleccionador de arte. Encomendou obras a diversos artistas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Albert Moore (1841-1893), Edward Coley Burne Jones (1833-1898), entre outros.

¹¹³ Arquitecto inglês cuja obra se destacou pelo trabalho com metais e pela criação de peças de mobiliário fortemente influenciadas pelo *design* japonês. Dos seus projectos destaca-se *The Peacock Room* (1876).

Inglaterra, para decorar a London Dining Room, local onde o armador expunha a sua coleção de porcelana chinesa. O mesmo encomendou-lhe, igualmente, uma pintura que viria a ser intitulada *La Princesse du Pays de la Porcelaine* (1863-1865)¹¹⁴. Quebrando barreiras, Whistler foi muito além do que lhe fora solicitado, repintando as paredes da sala e decorando-as com um padrão ondulado. Instalou, ainda, um tecto falso coberto a folha de ouro, onde posteriormente foram representadas penas de pavão. O produto final resultou num dos seus trabalhos mais reconhecidos – *The Peacock Room* (1876)¹¹⁵.

Cada uma das três personalidades mencionadas desempenhou um papel de relevo na emergente área curatorial, abrindo novos caminhos que conduziram a concepções de exposição distintas:

[...] *laying the groundwork for the artist-run space, the modern concept of hanging works of art, and the idea of the room as a total unit under the control of the artist. In so doing, they brought the display of artworks into the realm of individual agency, making it possible to conceptualize a role which became distinct from that of the artist, a role with responsibility for the overall arrangement and presentation of groups of artworks within an aesthetically unified space.* (OBRIST, 2015:38)

Largamente influenciado pela modernização ocorrida no campo da curadoria durante o período anterior, o século XX caracterizou-se pelo repensar da arte e do espaço expositivo. Nas duas primeiras décadas, vários foram os artistas e *designers* que questionaram a eficácia das mostras projectadas por directores de museus e comissários.

Em 1924, quando Frederick Kiesler (1890-1965)¹¹⁶ concebeu a *Exhibition of New Theater Technique*¹¹⁷, na Konzerthaus, em Viena, criou um novo método de expor, baseado em diversos painéis móveis. Ainda que mantendo o *design*, a mudança de posição dos mesmos permitia grande flexibilidade. Apelidado de *Leger und Trager* ou *L e T*, o sistema originou uma nova linguagem composta por *free-standing, demountable display units of vertical and horizontal beams that supported vertical and horizontal rectangular panels*. (STANISZEWSKI, 1998:4) Independentes, na sua

¹¹⁴ Consultar anexos - Figura 92

¹¹⁵ Consultar anexos - Figura 93

¹¹⁶ Arquitecto, *designer*, artista plástico e cenógrafo responsável pela criação do sistema expositivo *L e T* (*Leger und Trager*), aplicado em museus e galerias.

¹¹⁷ Consultar anexos - Figura 94

totalidade, da área interior do edifício, mais de seiscentos pósteres, desenhos e fotografias foram colocados nestas estruturas. Cada uma delas possuía um cantiléver que possibilitava ao observador ajustar a altura da obra ao nível do seu olhar. Com esta inovação, Kiesler conseguiu alcançar o que desejava – incentivar o público a ser mais dinâmico.

Igualmente relevante foi a construção do *Kabinett der Abstrakten* (1927-1928)¹¹⁸, por El Lissitzky (1890-1941)¹¹⁹, em parceria com Alexander Dorner (1893-1957)¹²⁰. Concebido nas instalações do Landesmuseum, em Hanover, o gabinete apresentava pinturas do Abstraccionismo¹²¹ e do Construtivismo¹²². O mesmo era uma área modular adaptável, com paredes cobertas por riscas verticais de aço, pintadas de cinza, de branco e de preto. Possuía divisórias móveis e cápsulas de vidro rotativas, passíveis de ser deslocadas continuamente, criando novas combinações espaciais. Apesar de terem sido diversos os trabalhos expostos num espaço reduzido, a solução de El Lissitzky revelou-se essencialmente ideológica. Na verdade, o seu objectivo primordial era pôr em causa a experiência tradicionalmente passiva da arte, estimulando a proactividade do espectador. Em 1936, durante o Terceiro Reich, o *Kabinett der Abstrakten* foi destruído pelos alemães. Todavia, décadas mais tarde, em 1969, este veio a ser reconstruído¹²³, de acordo com os planos originais, no Sprengel Museum, em Hanover.

Posteriormente, na década de 40, um grupo de artistas emigrados, liderado por André Breton (1896-1966)¹²⁴, levou a cabo a primeira grande exposição Surrealista, nos Estados Unidos. Intitulada *First Papers of Surrealism*, realizou-se em 1942, na

¹¹⁸ Consultar anexos - Figura 95

¹¹⁹ Lazar Markovich Lissitzky, mais conhecido pelo pseudónimo El Lissitzky, foi um conhecido arquitecto, designer e tipógrafo do Construtivismo Russo. A sua obra influenciou artistas da Bauhaus e deu origem a importantes inovações nos campos da fotomontagem, da tipografia, do design de exposições e da ilustração literária.

¹²⁰ Historiador de arte e professor universitário alemão que se destacou, no século XX, como um dos directores de museu mais inovadores e influentes. Acreditava na necessidade de projectar um espaço expositivo dedicado à arte abstracta, no qual o observador pudesse interagir com as obras e com o local onde estas estavam expostas.

¹²¹ Piet Mondrian (1872-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946) e Pablo Picasso (1881-1973) foram alguns dos artistas cujas obras estiveram em exibição.

¹²² Os trabalhos de Fernand Léger (1881-1955), de Mies van der Rohe (1886-1969) e do próprio El Lissitzky (1890-1941) fizeram parte do *Kabinett der Abstrakten*.

¹²³ Consultar anexos - Figura 96

¹²⁴ Escritor e poeta francês reconhecido como o grande teórico do Surrealismo. Em 15 de Outubro de 1924, publicou o *Manifesto Surrealista*, que implicou uma mudança radical no mundo da arte.

Whitelaw Reid Mansion, em Nova Iorque, incluindo pinturas e esculturas de mais de trinta criadores. Concebida por Marcel Duchamp (1887-1968), foi uma das mais audaciosas e provocatórias instalações da época já que a galeria foi invadida por *Mile of String* (1942)¹²⁵, construção em teia da sua autoria. Quem esteve presente na *vernissage* foi igualmente surpreendido pela presença de um grupo de crianças que, seguindo orientações, atirava bolas e jogava à macaca durante o acontecimento. Instigando a desorientação dos espectadores, *First Papers of Surrealism* foi além do ambicionado *succès de scandale*. Na verdade, o emaranhado de fios chegou mesmo a impedir a visualização dos trabalhos expostos, que deveriam ser o centro das atenções. Toda a subversão subjacente ao evento constituiu uma crítica intencional à experiência passiva da arte e do local em que esta é apresentada.

Decorrente deste contexto, no final dos anos 40, surgiram os primeiros exemplares do que, a partir da década de 70, viria a ser formalmente apelidado de instalação¹²⁶. *Ambiente Spaziale a la Luce Nera* (1948-49)¹²⁷, da autoria de Lucio Fontana (1899-1968), *Le Vide* (1958)¹²⁸, exposição de Yves Klein (1928-1962), *Le Plein* (1960)¹²⁹, mostra de Arman (1928-2005), e *The Store* (1961)¹³⁰, evento promovido por Claes Oldenburg (1929-2009), vieram confirmar a estreita relação de interdependência entre espaço físico e obra. Defendendo que cada ambiente era parte integrante da peça, esta era continuamente adaptada às especificidades do mesmo. Como consequência directa, os autores reivindicaram maior controlo sobre a exposição das suas criações, restringindo a função mediadora, habitualmente desempenhada pelas instituições e respectivos curadores.

Não obstante, vários foram os directores de museus a iniciar projectos inovadores, nos quais as mostras eram pensadas por grupos multidisciplinares formados por artistas, arquitectos e *designers*. O resultado das suas acções converteu o museu, repositório histórico de arte, num local propício para reflectir acerca do que de mais contemporâneo se criava.

¹²⁵ Consultar anexos - Figura 97

¹²⁶ Manifestação estética vinculada à Arte Conceptual e dela decorrente, que se define como um processo de realização plástica, contemplando a construção de cenários e ambientes. A partir de 1980, passou a integrar novos *media* – fotografia e vídeo – para criar espaços e narrativas com som e imagens pluridireccionais.

¹²⁷ Consultar anexos - Figura 98

¹²⁸ Consultar anexos - Figura 99

¹²⁹ Consultar anexos - Figura 100

¹³⁰ Consultar anexos - Figura 101

Entre 1925 e 1937, durante os chamados *laboratory years of exhibition design* (OBRIST, 2015:63), destacou-se a actuação de Alexander Dorner (1893-1957), enquanto dirigente do Landesmuseum, em Hanover. Definindo a instituição *as an energy plant, a kraftwerk* (OBRIST, 2015:63), e ciente da necessidade de um observador activo, orientou toda a sua prática de acordo com estas noções. Para tal, convidou diversos criadores, como Herbert Bayer (1900-1985), Walter Gropius (1883-1969) e László Moholy-Nagy (1895-1946), a fim de desenvolverem projectos dinâmicos que encaixassem no seu conceito de *museum on the move*. Para além do já mencionado *Kabinett der Abstrakten* (1927-1928), Dorner encomendou a Moholy-Nagy a criação de uma sala representativa da arte e do *design* de então. Em resposta a este pedido, surgiu o projecto *Raum der Gegenwart*, no qual se abriria espaço para mostrar fotografia, imagens representativas da mais recente arquitectura da época, vídeo e *design*. A estes juntavam-se um projector com *slides*, relativos a novas técnicas teatrais, e a *Lichtrequisit*¹³¹, que faria a projecção de padrões abstractos nas paredes. Porém, condicionalismos como a falta de fundos e a crescente censura imposta pelo *Nationalsozialismus*¹³², na Alemanha, obstaram à concretização desta sala. Se a mesma tivesse sido transposta para a realidade, teria sido a primeira grande mostra de novos *media*. Só em 2009 é que a *Raum der Gegenwart*¹³³ se corporizou, tendo passado a integrar a colecção do Van Abbemuseum, em Eindhoven. Tal foi fruto da rigorosa investigação levada a cabo por Jakob Gebert (1965-)¹³⁴ e Kai-Uwe Hemken (1962-)¹³⁵, tendo por base a correspondência trocada entre Moholy-Nagy e Dorner.

¹³¹ Dispositivo mecânico desenvolvido e aperfeiçoado por László Moholy-Nagy, entre 1920 e 1946. Apesar de ter sido concebido de forma experimental para estudar o movimento da luz, veio a transformar-se numa estrutura de grandes dimensões, capaz de projectar padrões de luz e sombra.

¹³² Movimento Nacional-Socialista alemão chefiado por Hitler, comumente apelidado de Nazismo.

¹³³ Consultar anexos - Figura 102

¹³⁴ Licenciado em Design de Produto e de Interiores pela Hochschule für Gestaltung, em Basel, fundou o seu *atelier* em Weil am Rhein, na Alemanha. Desde 1988, lecciona Design de Mobiliário e *Ausstellungsarchitektur*, na Kunsthochschule Kassel e na Burg Giebichenstein Universität für Kunst und Design.

¹³⁵ Doutoramento em História de Arte pela Philipps-Universität Marburg, em Hessen, lecciona Arte Clássica e Contemporânea na Kunsthochschule Kassel, na Bauhaus Universität Weimar e noutras instituições de renome. É ainda investigador na área dos estudos curatoriais, sendo conhecido por projectos como *The Bioscopic Space* (Fritz Thyssen Stiftung) e *Critical Scenography* (Volkswagen Stiftung).

Em 1940, o contributo inovador de Willem Sandberg (1897-1984) levou o Stedelijk Museum, em Amesterdão, às luzes da ribalta. No desempenho das funções de curador (1938-45) e, posteriormente, de director (1945-62) criou uma imagem identitária para o mesmo, promovendo-o. Tal consistiu, sumariamente, na reconfiguração do espólio e na modernização do edifício, de acordo com o conceito de *open space*. Regido por uma nova orgânica, o Stedelijk Museum passou a dispor de um restaurante, de um centro dedicado a crianças e de uma animação expositiva pensada com um olhar distinto. Valendo-se das suas capacidades de *designer* gráfico, Sandberg deu vida a catálogos nos quais o texto, usado pictoricamente, apresentava vermelhos, azuis e amarelos vívidos. Esta estética, à qual a instituição jamais deixaria de ser associada, estendeu-se também a cartazes e a outros meios de divulgação. Como consequência directa desta acção, foi possível atrair um público mais numeroso e diversificado:

In addition to his duties as a director and curator, he designed hundreds of catalogues and posters. [...] Like most of the great museum directors of the twentieth century, Sandberg successfully encouraged a much more diverse public to visit the institution. Attendance during his tenure doubled. (OBRIST, 2015:68)

O Stedelijk era um espaço pequeno com contingências orçamentais. Todavia, o director holandês soube geri-las de forma astuta, optando por organizar, com frequência, pequenas exposições ao invés de retrospectivas imponentes e dispendiosas. Em 1961, a sua capacidade inovadora ganhou novos contornos com *Pioniers*¹³⁶, mostra comemorativa dos 65 anos da entidade, e uma das primeiras a tornar-se itinerante.

Na década de 50, as ideias vanguardistas de Pontus Hultén (1924-2006)¹³⁷ alargaram o campo de acção da prática curatorial, redefinindo-o. Durante o período em que dirigiu o Moderna Museet, elevou-o a um lugar de destaque, tornando-o verdadeiro núcleo difusor de arte contemporânea. Deste modo, impulsionou a emergência de Estocolmo como centro artístico dos anos 60.

A principal característica que norteou a sua actuação foi a proposta diferenciadora de coexistência, numa área comum, de teatro, dança, pintura e cinema:

¹³⁶ Consultar anexos - Figura 103

¹³⁷ Coleccionador de arte sueco e director do Moderna Museet, em Estocolmo, entre 1960 e 1973.

[...] artists like Duchamp and Max Ernst had made films, written a lot, and done theater, and it seemed completely natural to me to mirror this interdisciplinary aspect of their work in museum shows of any number of artists, as I did several times [...]. (HULTÉN apud OBRIST, 1997)

Dotado de um olhar que perspectivava o espaço expositivo como *aberto e elástico*, Hultén defendia que o mesmo não se podia limitar a exibir pintura ou escultura. Deveria, portanto, abrir portas a concertos, debates, conferências e projecções cinematográficas diversas, assumindo-se como autêntico centro cultural. Com o intuito de enriquecer a programação do museu, tornando-o parte integrante de uma comunidade artística mais cosmopolita, fomentou, igualmente, a troca de obras entre Estocolmo e Nova Iorque. Consequentemente, em 1962, surgiu a exposição *4 Americans*, que deu a conhecer à Europa a Pop Art e outras linguagens expressivas. Através do trabalho autoral de Robert Rauschenberg (1925-2008)¹³⁸, Jasper Johns (1930-)¹³⁹, Alfred Leslie (1927-2023)¹⁴⁰ e Richard Stanjiewicz (1922-1983)¹⁴¹, o Moderna Museet obteve um sucesso incontornável, atraindo um elevado número de visitantes.

O percurso dinâmico e notável de Pontus Hultén levou-o, em 1973, até Paris. Nos anos seguintes, abraçou um novo projecto, ajudando a fundar o Centre Georges Pompidou, do qual se viria a tornar director (1977-1981). A referida instituição inaugurou, em 1977, com *Paris-New York*¹⁴², a primeira de quatro grandes mostras. Sucederam-lhe *Paris-Berlin* (1978)¹⁴³, *Paris-Moscú* (1979)¹⁴⁴ e *Paris-Paris* (1981)¹⁴⁵, todas espelhando as múltiplas manifestações criativas dos principais pólos artísticos do século XX. As exposições eram interdisciplinares e concebidas *not as a conventional exhibition, but as a set of presentations illustrating a theme*. (HULTÉN

¹³⁸ Artista plástico americano cuja obra, assente na técnica mista (conjugação de fotografia, pintura e objectos do quotidiano), antecipou a Pop Art.

¹³⁹ Nascido na Georgia, o pintor e escultor viu o seu trabalho reconhecido na década de 50, aquando da emergência da Pop Art, nos Estados Unidos. A representação da bandeira americana e de alvos bem como o recurso a diversas técnicas de impressão tornaram-se icónicos na sua obra.

¹⁴⁰ Pintor e realizador americano cuja obra se aproximou, numa primeira fase, do Expressionismo Abstracto. A partir de 1960, as suas criações seguiram um novo rumo, tornando-se figurativas e realistas.

¹⁴¹ Nascido em Filadélfia, o escultor enveredou pela produção artística enquanto servia a USN (United States Navy). A sua obra destaca-se pelo uso de metais deteriorados .

¹⁴² Consultar anexos - Figura 104

¹⁴³ Consultar anexos - Figura 105

¹⁴⁴ Consultar anexos - Figura 106

¹⁴⁵ Consultar anexos - Figura 107

apud OBRIST,1977) Para além de obras de arte, incluíam também documentos e reconstituições de espaços, em torno dos quais se desenvolvia a vida cultural de então. O famoso *Salon* parisiense de Gertrude Stein (1874-1946)¹⁴⁶, o *atelier* de Piet Mondrian (1872-1944)¹⁴⁷ e a influente galeria de Peggy Guggenheim (1898-1979)¹⁴⁸ eram alguns dos ambientes que podiam ser apreciados pelo público. Na base destes eventos estiveram conceitos revolucionários, nunca antes aplicados à prática museológica e curatorial.

Na verdade, os conhecimentos de História da Arte de Pontus Hultén, a sua mente vanguardista e as estreitas relações que manteve com criações contemporâneas americanas e francesas garantiram-lhe uma carreira de sucesso, também em Los Angeles, Veneza e Basileia.

Em 1955, ao conceber o Louisiana Museum of Modern Art de raiz, Knud W. Jensen (1916-2000) marcou indelevelmente a narrativa do museu. Aquele que viria a ser espaço expositivo nasceu da centenária *Villa Louisiana*, situada a cerca de 40 km a norte de Copenhaga. A pedido do seu fundador, Jørgen Bo (1919-1999)¹⁴⁹ e Vilhelm Wohlert (1920-2007)¹⁵⁰ projectaram um exemplar arquitectónico, cujo modernismo

¹⁴⁶ Escritora americana e colecionadora de arte, que fez de Paris a sua residência permanente. Foi nesta cidade que criou, no número 27 da Rue de Fleurus, um afamado *Salon*. Neste confluíram o pensamento e o talento que viriam a definir o Modernismo, na literatura e nas artes. Aí se reuniam nomes como os de Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), Francis Picabia (1879-1953), André Derain (1880-1954), Georges Braque (1882-1963), Ernest Hemingway (1899-1961), F. Scott Fitzgerald (1896-1940), entre outros.

¹⁴⁷ Pintor holandês responsável pela criação do Neoplasticismo e membro fundador da revista *De Stijl*.

¹⁴⁸ Nascida em Nova Iorque, a colecionadora de arte fundou a galeria *Art of This Century*, em 1942, em pleno distrito de arte de Manhattan. Projectada por Frederick Kiesler (1890-1965), esta dividia-se em quatro espaços distintos – a *Abstract Gallery*, a *Surrealist Gallery*, a *Kinetic Gallery* e a *Daylight Gallery*. As três primeiras tinham em exposição permanente a sua colecção privada, adquirida ao longo dos anos em que viveu na Europa. Resultante da parceria com o curador Herbert Read (1893-1968) e com Marcel Duchamp (1887-1968), o acervo incluía obras de Giorgio de Chirico (1888-1978), Salvador Dalí (1904-1989), Alberto Giacometti (1901-1966), Wassily Kandinsky (1866-1944) e de muitos outros. A última destinava-se à mostra de obras para comercialização. O local rapidamente se transformou em ponto de encontro e tertúlia para artistas emergentes e de renome.

¹⁴⁹ Arquitecto dinamarquês responsável por vários projectos de renome como o do Kunstmuseum Bochum (1983) e o do Gustav Lübcke Museum (1993), ambos na Alemanha.

¹⁵⁰ Arquitecto dinamarquês que trabalhou em parceria com Jørgen Bo (1919-1999), projectando diversos museus. Para além disso, ficou conhecido pelo desenho e restauro de igrejas como a Vor Frue Kirke e a Sankt Ansgars Kirke, ambas em Copenhaga. Entre 1951 e 1953, foi ainda professor convidado da California University, em Berkeley, e de 1968 a 1986 desempenhou funções como docente na Det Kongelige Danske Kunstakademi, em Copenhaga.

discreto dos anos 50 se aliava à horizontalidade de um complexo surgido em profunda comunhão com a natureza. Tendo como missão primordial partilhar com o público arte moderna, até à data pouco representada na Dinamarca, e evitar a alienação do mesmo, o Louisiana abriu portas em 1958. Pensado para pessoas comuns, o local acolhedor propunha um novo olhar – arquitectura, natureza e arte eram pano de fundo de outras formas de expressão como a música, a dança, o cinema e a poesia. As alas principais eram complementadas por um café e por uma área dedicada a crianças. Na óptica de Jensen, *a visit to Louisiana is a little like a visit to an eccentric uncle who collects art.* (2021)

Apesar de negativamente julgado pela crítica¹⁵¹, o também coleccionador não abdicou do seu conceito original. Defendia, portanto, que a experiência do museu não se esgotava na fruição das obras expostas, embora estas fossem parte relevante da mesma.

Um ano mais tarde, ao visitar a *Documenta*¹⁵², o fundador contactou com as criações de Henry Moore (1898-1986), Alberto Giacometti (1901-1966) e Alexander Calder (1898-1976). Tal fê-lo questionar o rumo dado à instituição que constituía. Consequentemente, repensou o seu espólio, decidindo alargá-lo à arte contemporânea internacional, que passaria a ser o foco. Conquanto esta atitude tenha sido avidamente posta em causa pelo painel directivo, que a entendia como demasiado arriscada, Knud W. Jensen persistiu no seu propósito. Assim, o Louisiana tornou-se no primeiro espaço, na Dinamarca, destinado à mostra de trabalhos autorais emergentes. Asger Jorn (1914-1973), Yayoi Kusama (1929-), Per Kirkeby (1938-2018), Yves Klein (1928-1962), Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Anselm Kiefer (1945-), Georg Baselitz (1938-), Louise Bourgeois (1911-2010) e David Hockney (1937-) são alguns dos nomes que integravam a colecção.

Verdadeiramente visionário, Jensen nunca impôs ao visitante uma visão meramente educativa. Ao invés, concebeu uma ambiência capaz de o estimular, incitando-o a viver a sua própria experiência da arte. Esta linha orientadora, indiscutivelmente bem sucedida, continua a pautar a actual orgânica do museu.

¹⁵¹ Esta referia-se a concertos e outras actividades culturais como meras distrações, responsáveis pelo alheamento dos visitantes.

¹⁵² Famosa exposição internacional de arte contemporânea, que ocorre em Kassel, no centro da Alemanha, a cada cinco anos (no início, a periodicidade da mesma era mais frequente). A 1.ª edição ocorreu em 1955 e, desde então, o evento reveste-se de um papel preponderante na construção do discurso contemporâneo, determinando a relevância dos artistas e dos movimentos nele apresentados.

No início dos anos 60, uma nova personalidade veio redireccionar a curadoria da época. Ao assumir a direcção do Van Abbemuseum, em Eindhoven, Jean Leering (1934-2005) impôs a diferença. De facto, a partir de Abril de 1964, exposições inovadoras e experimentais passaram a ser a imagem de marca da instituição. Influenciado pela engenharia civil, área em que se formou, Leering encarava o espaço sob um prisma diferenciador, postura que o levou a promover o diálogo entre a zona expositiva e as demais.

Detentor de uma perspectiva globalizante do mundo artístico e ciente da relevância de Nova Iorque para o mesmo, o director implementou uma programação dinâmica de cariz internacional.

Assim sendo, entre 1966 e 1972, surgiram mostras individuais de criadores contemporâneos conceituados, como Robert Indiana (1928-2018), Christo (1935-2020), Donald Judd (1928- 1994), Andy Warhol (1928-1987) e Bruce Nauman (1941). O panorama foi igualmente alargado a figuras que considerava incontornáveis – Marcel Duchamp (1887-1968), El Lissitzky (1890-1941)¹⁵³, László Moholy-Nagy (1895-1946), Theo van Doesburg (1883-1931) e Vladimir Tatlin (1885-1953) – concedendo-lhes a merecida visibilidade, através de exposições retrospectivas. Embora a presença de autores estrangeiros fosse considerável, foi também dado lugar à produção holandesa. Desta forma, trabalhos de Jan Schoonhoven (1914-1994), JCI Vanderheyden (1928-2012), Ger van Elk (1941-2014) e Jan Dibbets (1941-) integravam também a colecção.

De acordo com Leering, os tempos exigiam uma ligação intrínseca entre museu e sociedade:

It is no longer sufficient for the museum to be a forum for contemporary art, because it should give the visitor the opportunity to become aware of his cultural position in a dynamic society. Therefore, this also means: to make the social relevance of art clear. (LEERING apud KAMPERS, 2018:23)

Deste modo, a sua função primordial passaria a ser a de estimular o visitante, consciencializando-o da sua pertinência enquanto agente de mudança social. Neste sentido, idealizou-se *De Straat: Vorm van samenleven*, inaugurada a 2 de Junho de

¹⁵³ Após a compra de oitenta e seis obras do autor, o Van Abbemuseum tornou-se, em 1968, no segundo maior acervo da obra do artista.

1972, com curadoria de Tjeerd Deelstra (1937-)¹⁵⁴, Jan van Toorn (1932-2020)¹⁵⁵ e Jaap Bremer (1936-)¹⁵⁶. Nela, grupos interdisciplinares trabalharam a temática da *rua* (*straat*), de modo a que o espectador desempenhasse um papel fulcral. Por versar problemáticas relacionadas com o espaço comunitário e com a forma como o mesmo tinha sido projectado, incitava-se o público a ser parte activa de um processo cultural e social. Efectivamente, a *rua* era um lugar de e para todos. Apesar de estar entre um dos mais concorridos eventos do Van Abbemuseum, este não foi bem recepcionado pela crítica. O exagerado academismo, a presença de informação demasiado especializada e a incapacidade de alcançar o objectivo a que se propôs foram algumas das falhas apontadas.

Na sequência destes acontecimentos e das contínuas desavenças com a comissão supervisora, em 1973, Jean Leering abandonou o cargo que ocupava. Contudo, entre 1973 e 1975, continuou a pôr em prática os seus ideais enquanto director do Tropenmuseum, em Amesterdão.

Indubitavelmente, a década de 60 marcou uma viragem decisiva na área curatorial. Os profissionais outrora ligados aos museus passaram a desenvolver uma prática que cada vez se revelava mais autónoma. O termo *faiseur d'expositions* começou, a partir de então, a referir-se ao intelectual com vasto conhecimento do mundo artístico. Não estando associado a nenhuma instituição, este concebia grandes exposições independentes de arte contemporânea, capazes de influenciar a opinião pública.

Numa fase inicial, as mostras eram mais modestas, integrando somente obras produzidas em contexto nacional. Todavia, mais tarde, individualidades como Harald Szeemann (1933-2005) e Hans Ulrich Obrist (1968-) propuseram uma abordagem distinta do fervilhante panorama criativo da época.

¹⁵⁴ Licenciado em Arquitectura pela Technische Universiteit Delft (TUD), leccionou na mesma, entre 1966 e 1989. Em 1989, fundou o International Institute for the Urban Environment.

¹⁵⁵ *Designer* gráfico e professor da Gerrit Rietveld Academie, em Amesterdão. A partir de 1957, trabalhou em estreita colaboração com o Van Abbemuseum, produzindo pósteres e catálogos.

¹⁵⁶ Historiador de arte e antigo curador do Kröller-Müller Museum, em Otterlo, na Holanda.

Num mesmo local, era agora possível estabelecer infindáveis diálogos entre peças do grupo Fluxus¹⁵⁷, a Arte Povera¹⁵⁸, a Conceptual¹⁵⁹ e a Pós-Minimalista¹⁶⁰. Surgiam, assim, pela primeira vez, exposições colectivas de artistas dos Estados Unidos, da América Latina, do Reino Unido e de outros países da Europa.

Estudante de História da Arte, Jornalismo e Arqueologia no L’Institute d’Histoire de L’Art de la Sorbonne e na Universität Bern, Harald Szeemann enveredou pelo mundo da curadoria bastante cedo. Na realidade, foi ainda durante o seu percurso académico que organizou *Dichtende Maler-Malende Dichter* (1957)¹⁶¹, evento que lhe deu notória visibilidade, proporcionando-lhe a nomeação para o cargo de director da Kunsthalle Bern. Entre 1961 e 1969, a instituição transformou-se num espaço extraordinariamente dinâmico, palco de doze a quinze mostras anuais com obras de autores americanos e europeus emergentes. O espírito visionário do curador suíço ficaria indelevelmente marcado na história com *Live in your head: When Attitudes become Form* (1969). Reunindo sessenta e nove criadores, esta exibição contou com *Study for Actual Size (Munich Depression)* (1969)¹⁶², de Michael Heizer

¹⁵⁷ Rede internacional de artistas e compositores, fundada em 1960, em Nova Iorque, por George Maciunas (1931-1978). Afastando-se do conceito de movimento artístico, o grupo não partilhava um estilo unificador, abraçando diversos *media*, como a *performance*, a música experimental e a estética do *do-it-yourself*. Defendia, também, a anti-arte. Joseph Beuys (1921-1986), Robin Page (1932-2015), Dick Higgins (1938-1998), Yoko Ono (1933-) e La Monte Young (1935-) foram alguns dos seus membros.

¹⁵⁸ Movimento artístico italiano que atingiu o seu apogeu entre 1967 e 1972. Os elementos que o integravam recorriam a processos criativos e a matérias não convencionais (pedaços de madeira, retalhos de tecido, areia, entre outras). Desta forma, pretendiam questionar e desconstruir o valor comercial imposto pelo sistema de arte. Nomes como Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933-), Pino Pascali (1935-1968) e Jannis Kounellis (1936-2017) fizeram parte do mesmo.

¹⁵⁹ Movimento artístico nascido na Europa e nos Estados Unidos da América, na década de 60. A sua origem é influenciada por Marcel Duchamp (1887-1968) e pelos seus *ready-made*, como *Fontaine* (1917). A arte conceptual valorizava o conceito subjacente à criação em detrimento do produto final, muitas das vezes de aspecto inacabado. Desta forma, desafiava o sistema vigente, pondo em causa a importância do museu e da galeria, enquanto espaços privilegiados de exposição. Questionava, igualmente, o valor comercial da obra de arte. Sol LeWitt (1928-2007), Barbara Kruger (1945-), Ewa Partum (1945-) e Joseph Kosuth (1945-) são alguns dos nomes associados a este movimento.

¹⁶⁰ Designação da autoria do historiador e crítico de arte Robert Pincus-Witten (1935-2018) usada, no final dos anos 60, para caracterizar a reacção de um grupo de artistas americanos à estética Minimalista. Rejeitando as formas geométricas fechadas, Robert Morris (1931-2018), Eva Hesse (1936-1970), Richard Serra (1938-2024) e Meg Webster (1944-) integraram esta tendência.

¹⁶¹ Exposição ocorrida no Kunstmuseum St. Gallen, em Zurique, que se centrava no trabalho do criador dadaísta Hugo Ball (1886-1927).

¹⁶² Consultar anexos - Figura 108

(1944-), *Uranyl Nitrate* (1966), de Robert Barry (1936-), *Torsion* (1968)¹⁶³, de Giovanni Anselmo (1934-2023), *Doesn't seem so hot like down wind* (1968), de William Wiley (1937-2021), *Art by telephone* (1967-69)¹⁶⁴, de Walter De Maria (1935-2013), *Sitin* (1968)¹⁶⁵, de Mario Merz (1925-2003), entre outras. Ocupando locais heterodoxos, como o telhado e o passeio conducente à galeria, as diversas criações autorais transfiguraram a Kunsthalle Bern num verdadeiro laboratório experimental - *a new exhibition style was born – one of structured chaos*. (SZEEMANN apud OBRIST, 1996:111) Nascida como reacção à *Documenta 4* (1968), considerada por Szeemann pouco ousada, esta foi negativamente recebida pelo público e pela crítica. De acordo com ambos, o valor artístico das obras apresentadas era questionável. O arrojo do seu vanguardismo estético gerou tal controvérsia que, tanto o painel directivo da galeria como o próprio poder autárquico, o coagiram a alterar a programação do espaço. Determinado em prosseguir com a linha orientadora de *Live in your head: When Attitudes become Form*, demitiu-se e enveredou por uma carreira independente:

“When Attitudes Become Form” (...) provoked a scandal in Bern. To me, what I was showing were artworks but the critics and the public did not agree. The city government and the parliament got involved. Finally they decided that I could remain the director if I didn't put human lives in danger - they thought my activities were destructive to humankind. Even worse, the exhibition committee was mainly composed of local artists and they decided that from now on they would dictate the programs. They rejected the Edward Kienholz show and the solo show of Beuys, to which he had already agreed. Suddenly it was war, and I decided to resign, to become a freelance curator. (SZEEMANN apud OBRIST, 1996: 112)

A partir deste momento de viragem, Harald Szeemann abraçou projectos peculiares. Nalguns deles era já visível uma tendência para o esbater de fronteiras entre os conceitos de curador e de autor. A capacidade de entender a mente complexa dos artistas com quem trabalhava em muito contribuiu para o êxito do seu percurso: *Szeemann visualized the chaos we, as artists, have in our heads. One day we're anarchists, another drunks, the next mystics.* (MERZ apud OBRIST, 1996: 119)

Em 1970, como resposta a um convite feito pelo Ministro da Cultura, surgiu *Happening and Fluxus*, no Kölnischer Kunstverein, em Colónia. A localização

¹⁶³ Consultar anexos - Figura 109

¹⁶⁴ Consultar anexos - Figura 110

¹⁶⁵ Consultar anexos - Figura 111

estratégica da instituição, situada a 50 km de Wuppertal¹⁶⁶ e a cerca de 160 km de Wiesbaden¹⁶⁷, levou o curador a pensá-la como lugar privilegiado para evocar a história do Happening¹⁶⁸ e do Fluxus. De estrutura tripartida, a mostra gravitava em torno de espaços que dialogavam entre si. No primeiro, podia visualizar-se uma parede repleta de convites e *flyers*, coleccionados por Hans Sohm (1921-1999), documentando os acontecimentos artísticos de então. A mesma subdividia a área restante em duas partes, destinadas à apresentação de trabalhos de autores convidados. Numa delas, onde a liberdade expositiva era total, Ben Vautier (1935-2024) realizou uma *performance*, provocando directamente o público, e Tetsumi Kudo (1935-1990) aparecia aprisionado numa jaula. A outra foi palco para *Happening Salat* (1970), de Wolf Vostell (1932-1998), para *Sawdust* (1970), de Allan Kaprow (1927-2006), e para as violentas *performances* de Otto Muehl (1925-2013) e Hermann Nitsch (1938-2022). O evento contou, ainda, com concertos de John Cage (1912-1992) e de Robert Watts (1923-1988). Tendo escandalizado os visitantes, pouco familiarizados com as novas linguagens expressivas, frequentemente radicais, o projecto dividiu, igualmente, as opiniões da crítica:

*Der Eklat ist perfekt. Aus der Bevölkerung kommt die Drohung, die Ausstellung "Happening and Fluxus" im Kölnischen Kunstverein "werde brennen". [...] Dass Szeemann sich für Happening und Fluxus entschied, stieß auf doppelte Kritik: Die einen sahen nur "Obszönitäten und Perversitäten"; die anderen hielten das Vorhaben für historisch bereits verspätet. (HESS, 2007: 20)*¹⁶⁹

Na sequência de massivos protestos populares, *Happening and Fluxus* acabou por ser encerrada. Contudo, em 1972, Szeemann continuou a sua carreira, desempenhando a solo o cargo de director e curador da *Documenta 5*. Pondo término

¹⁶⁶ Cidade alemã escolhida por Nam Jun Paik (1932-2006), Joseph Beuys (1921-1986) e Wolf Vostell (1932-1998) como palco dos seus *happenings*.

¹⁶⁷ Local que recebeu os primeiros concertos do Fluxus.

¹⁶⁸ Influenciada pelas artes cénicas, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo, o *happening* era um acontecimento planeado, mas com certo grau de improvisação. Habitualmente levado a cabo no espaço da galeria, conjugava luz, som e projecção de imagens com a participação do espectador. Este termo foi usado, pela primeira vez, por Allan Kaprow (1927-2006) para designar *18 Happenings in 6 Parts*, obra de 1959.

¹⁶⁹ Tradução livre para inglês: The scandal is perfect. There is a threat from the population that the exhibition *Happening and Fluxus* at the Kölnischer Kunstverein "will burn". [...] The fact that Szeemann opted for Happening and Fluxus met with double criticism: some saw only "obscenities and perversities"; the others considered the project to be historically belated.

à era de Arnold Bode (1900-1977), responsável pelas mostras anteriores, criou a quinta edição, sob o título *Questioning Reality: Pictorial Worlds Today*. Esta propunha uma programação profundamente inovadora, à qual estava subjacente o conceito teórico de realidade *versus* representação visual. Em conjunto com Jean-Christophe Ammann (1939-2015)¹⁷⁰, Johannes Cladders (1924-2009)¹⁷¹, Kasper König (1943-)¹⁷² e outros consultores, Szeemann idealizou *an archipelago of diverse pictorial worlds that appealed to viewers through the juxtaposition of “high” and “low” to decide for themselves what is art and what is not*. (*Documenta 5*, 2024) O Museum Fridericianum, a Friedrichsplatz e a Neue Galerie acolheram múltiplas formas de expressão, enveredando, na pintura, pelo Foto-Realismo¹⁷³ e, na escultura, pelos *tableaux-vivants* e pelos *environments*¹⁷⁴. *John* (1971-72)¹⁷⁵, de Chuck Close (1940-2021), *Seated Artist* (1972)¹⁷⁶, de Duane Hanson (1925-1996), *Ark, Pyramid* (1972)¹⁷⁷, de Paul Thek (1933-1988), e *Arden Anderson and Nora Murphy* (1972)¹⁷⁸, de John De Andrea (1941-), são algumas das criações que se podem destacar. A *performance* e os *happenings* conquistaram, também, o seu lugar na *Documenta 5*, através de obras como *Boxkampf für Direkte Demokratie* (1972)¹⁷⁹, de Joseph Beuys

¹⁷⁰ Historiador e curador alemão responsável pela direcção do Kunsthalle Basel, entre 1978 e 1988.

¹⁷¹ Curador e artista visual alemão que dirigiu, desde 1967, os Museus de Arte Municipais de Mönchengladbach. De 1982 a 1985, liderou o Abteiberg Museum, conseguindo que o mesmo se transformasse num reconhecido centro de exposição da arte do século XX.

¹⁷² Curador alemão que leccionou no Nova Scotia College of Art and Design, no Canadá, na Kunstakademie Düsseldorf e na Städelschule, em Frankfurt. Foi ainda director do Ludwig Museum, em Colónia, entre 2000 e 2012.

¹⁷³ Expressão artística nascida nos Estados Unidos da América, nos finais dos anos 60, que abrangeu as artes plásticas – pintura e escultura –, propondo uma visão fotográfica aproximada do real. Prolongando-se pela década de 70 do século XX, recorreu à máquina fotográfica como fonte de informação e registo da realidade. Para transportar as imagens obtidas para a tela, utilizou meios mecânicos, como o projector de *slides*. Esta manifestação estética, fria e impessoal, não revelava as emoções do criador nem as marcas da sua individualidade. O resultado final assemelhava-se a fotografias precisas e detalhadas de grande formato. Audrey Flack (1931-2024), Robert Cottingham (1935-), Chuck Close (1940-2021) e Don Eddy (1944-) são alguns dos artistas que abraçaram esta tendência.

¹⁷⁴ Termo frequentemente usado para designar a *installation art*, processo de realização plástica que contempla a construção de cenários e ambientes, muitas vezes povoados de objectos e detritos do quotidiano. Allan Kaprow (1927-2006) utilizou a palavra *environments*, pela primeira vez, em 1958, para se referir às suas obras de grande escala, que transformavam o espaço interior por elas ocupado.

¹⁷⁵ Consultar anexos - Figura 112

¹⁷⁶ Consultar anexos - Figura 113

¹⁷⁷ Consultar anexos - Figura 114

¹⁷⁸ Consultar anexos - Figura 115

¹⁷⁹ Consultar anexos - Figura 116

(1921-1986), *Kunst ist Überflüssig* (1972)¹⁸⁰, de Ben Vautier (1935-2024), *Cross-Fronts* (1972)¹⁸¹, de Vito Acconci (1940-2017), e *Calling German Names* (1972)¹⁸², de James Lee Byars (1932-1997). Coexistiam, ainda, cartazes publicitários e de propaganda política, representações associadas a estereótipos sociais (*kitsch*) e trabalhos produzidos por doentes mentais. Ousada na concretização do conceito basilar a que se propôs, a *Documenta 5* tornar-se-ia num marco da história da curadoria de arte contemporânea, servindo de paradigma orientador para as gerações futuras. Todavia, na sua época, provocou reacções controversas tanto em grupos conservadores como noutros mais radicais. Os primeiros defendiam que a sua abordagem fora demasiado sociológica e refém de universos visuais diversificados e justapostos. Os segundos julgaram-na pouco inusitada. Severas críticas provieram, igualmente, de alguns artistas que participaram no evento. Afirmando que este era *an exhibition of an exhibition* (*Documenta 5*, 2024), mostraram-se indignados com o facto de as suas obras terem sido meramente exploradas com esse propósito. Na verdade, Robert Morris (1931-2018) chegou mesmo a redigir uma carta na qual proibia a exibição dos seus projectos autorais. Segundo ele, estes teriam sido apresentados sem autorização prévia, com o intuito de ilustrar *misguided sociological principles and categories of art history*. (MORRIS, 1972) Em conjunto com Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007), Dorothea Rockburne (1932-), Carl Andre (1935-2024), Hans Haacke (1936-), Richard Serra (1938-2024), Robert Smithson (1938-1973), Barry Le Va (1941-2021) e Fred Sandback (1943-2003) assinou um manifesto contra o evento, publicado em Maio de 1972, no jornal Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Em 1974, perante a ausência de propostas e sem fundos que lhe permitissem dar continuidade à sua prática curatorial, Harald Szeemann optou por utilizar o espaço do seu próprio apartamento, em Berna, dando vida a *Grandfather: A Pioneer Like Us*. Esta exposição intimista abria portas ao mundo peculiar de Étienne Szeemann, cabeleireiro-inventor da sua própria máquina de fazer permanentes. Recorrendo aos pertences do seu avô, propôs a conjugação de linhas dinâmicas de pensamento, levando o observador a mergulhar nos meandros da biografia de Étienne e na problemática das migrações, durante o curso das Guerras Mundiais. Aproximando-se

¹⁸⁰ Consultar anexos - Figura 117

¹⁸¹ Consultar anexos - Figura 118

¹⁸² Consultar anexos - Figura 119

das fronteiras de uma experiência surrealista, a mostra contava com elementos variados, como mobiliário, fotografias de família, utensílios diversos, a coleção de arte do seu avô, os instrumentos da atividade que exercia e as suas fascinantes criações. Afirmando a curadoria, *per se*, como forma de arte, *the exhibition marks a significant moment in Szeemann's development, as it set in motion a series of projects that challenged what constitutes both exhibitions and institutions, whilst redefining the practice of curating.* (PHILLIPS, 2018:247) Em 2019, findos três anos de pesquisa e de estreita colaboração entre o Getty Research Institute e o Swiss Institute (SI), surgiu a recriação de *Grandfather: A Pioneer Like Us*¹⁸³. Esta teve lugar no SI, em Nova Iorque, onde vieram a público cerca de 1200 objectos e documentos de arquivo.

A partir da década de 80, a carreira de Harald Szeemann continuou a ser pautada pela concretização de diferentes projectos de vanguarda, destacando-se a sua acção nas Bienais de Lyon (1997), de Gwangju (1997) e de Veneza (1980, 1999 e 2001). *Visionary Belgium*, evento inaugurado no Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, em 2005, pouco antes da sua morte, encerrou um ciclo que viria, indubitavelmente, a marcar a narrativa curatorial.

Foi igualmente na Suíça que surgiu outra personalidade de renome. Nascido em 1968, Hans Ulrich Obrist cedo se deixou fascinar pelo universo criativo. Aos dezassete anos de idade, após ter visitado uma exposição de Peter Fischli (1952-) & David Weiss (1946-2012), o equilíbrio frágil da série de esculturas¹⁸⁴ aí apresentadas deslumbrou-o. Tal levou-o a entrar em contacto com os criadores, endereçando-lhes um bilhete no qual esclarecia: *I'm a high-school pupil and I'm really, really obsessed by your work and I'd love to visit you.* (OBRIST apud MAX, 2014) Surpreendidos pelo pedido do jovem, Fischli e Weiss convidaram-no para visitar o seu *atelier*. Desde então, recorrendo a estratégias semelhantes, Obrist travou conhecimento com alguns autores como Gerhard Richter (1932-), Alighiero Boetti (1940-1994), Louise Bourgeois (1911-2010), entre outros. Com muitos deles, manteve uma relação de proximidade que lhe permitiu aprofundar a sua formação auto-didacta. Apesar disso, sentia-se ainda incapaz de integrar profissionalmente a área da curadoria, pela qual pretendia enveredar. Não havendo, na época, nenhuma instituição dedicada aos estudos curatoriais, optou por frequentar o curso de Economia e Ciências Sociais na

¹⁸³ Consultar anexos - Figura 120

¹⁸⁴ Consultar anexos - Figura 121

Universität St. Gallen, na Suíça. O seu percurso académico era complementado com frequentes visitas a criadores e a variadas mostras.

Finalmente, em 1991, Hans Ulrich Obrist deu o primeiro passo, organizando *The Kitchen Show*. Dada a impossibilidade de expor em galerias ou museus, decidiu voltar-se para um ambiente mais íntimo – o velho apartamento que alugava, enquanto estudante, em St. Gallen. Após diálogo com Fischli, Weiss e Christian Boltanski (1944-2021), a divisão eleita para apresentar as obras foi a cozinha. A esta estava agregado um conceito peculiar relacionado com a transformação de um espaço inútil num útil, através da arte:

I never cooked. I never even made tea or coffee because I always ate out. The kitchen was just another space where I kept stacks of books and papers. [...] The non-utility of my kitchen could be transformed into its utility for art. To do a show there would mix art and life, naturally. (OBRIST, 2015: 84)

A força conceptual de *The Kitchen Show*, rapidamente cativou as mentes criativas de Peter Fischli & David Weiss, Christian Boltanski, Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014), Paul-Armand Gette (1927-2024), C.O. Paeffgen (1933-2019), Roman Signer (1938-), Hans-Peter Feldmann (1941-2023) e Richard Wentworth (1947-), cujos trabalhos autorais vieram a público. De entre eles destacava-se *Coop* (1991)¹⁸⁵, instalação de Fischli & Weiss, que deu vida a um dos armários do espaço expositivo, ocupando-o com embalagens gigantescas de comida, obtidas num armazém de abastecimento de restaurantes. Um pacote de cinco quilos de *noodles*, cinco litros de *ketchup*, vegetais enlatados e enormes garrafas de molhos e condimentos levavam o observador a mergulhar no universo de *Alice no País das Maravilhas*. Desta forma, confrontavam-no com um sentimento idêntico ao experienciado pelas crianças no mundo adulto:

The installation had an Alice in Wonderland sense about it. It produced a sense of wonder by giving an adult a child's perspective. All of a sudden reality was, for the adults who beheld this oversized display, almost like it is for children. (OBRIST, 2015: 85)

Saliente-se, igualmente, o contributo de Boltanski para a exposição – a projecção subtil de uma vela acesa, visível através da fresta existente entre as portas de um móvel, situado abaixo do lava-loiça. Intitulada *Plats du jour* (1991)¹⁸⁶, a obra revestia de um carácter místico o lugar habitualmente reservado aos detritos domésticos ou à

¹⁸⁵ Consultar anexos - Figura 122

¹⁸⁶ Consultar anexos - Figura 123

arrumação de produtos de limpeza. Também relevante era *L'Art de la Cuisine* (1991)¹⁸⁷, de Bouabré, constituída por três desenhos, representando uma caneca de café, uma rosa e várias postas de peixe. *Katalog* (1991), que permitiu a Feldmann corporizar a ideia de uma exposição dentro da exposição, revestia-se de similar importância. Apoderando-se do frigorífico de Obrist, utilizou-o como suporte, colocando seis ovos de mármore escuro na porta do mesmo. Do trabalho faziam ainda parte pequenas penas dispostas na prateleira superior, *setting up a charming visual rhyme in and amongst the few jars and cans that had somehow found their way into [...] a most under-utilized fridge*. (OBRIST, 2015:85). Por fim, distinguia-se igualmente *Photoabzüge* (1991)¹⁸⁸, instalação de Wentworth. Nesta, uma placa quadrangular de superfície espelhada era sustentada por algumas latas de comida. Outras, encaixadas em perfurações feitas à sua medida, acabavam por ficar suspensas.

The Kitchen Show, primeira experiência curatorial de Hans Ulrich Obrist, abriu portas não só ao questionamento do espaço expositivo e das infinitas possibilidades do mesmo, mas também à orgânica que lhe subjaz. Durante o tempo em que permaneceu aberta, recebeu um público pouco numeroso. Apesar disso, foi marco incontornável de uma carreira singular em iminência:

My most famous show is the The Kitchen Show. More famous than any gallery show or museum show I curated. And it lasted for three months and had 29 visitors, and it was a rumor. [...] Many features of The Kitchen Show mark my work as a curator to this day. (OBRIST apud MILLER, 2013)

Curiosamente, Jean de Loisy (1957-), então comissário da Fondation Cartier pour L'Art Contemporain¹⁸⁹, foi um dos visitantes da *World Soup*¹⁹⁰. Mais tarde, a referida instituição atribuiu a Obrist uma bolsa de três meses, motivo que o levou a deixar a Suíça.

Em 1993, já em Paris, o curador suíço reservou um quarto no Hôtel Carlton Palace, local onde residia o casal de artistas Bertrand Lavier (1949-) e Gloria Friedmann (1950-). Sentindo que a divisão alugada não possuía uma identidade – era

¹⁸⁷ Consultar anexos - Figura 124

¹⁸⁸ Consultar anexos - Figura 125

¹⁸⁹ Inaugurada em Outubro de 1984, em Jouy-en-Josas, a instituição dedicou-se, desde sempre, a promover o trabalho de artistas franceses e internacionais de renome. Tem também vindo a ser palco para a divulgação da obra de jovens criadores, como Kasper Bosmans (1990-), Nika Kutateladze (1989-), Klára Hosnedlová (1990-), entre outros. Actualmente situada em Paris, a organização lidera o mecenato da arte contemporânea.

¹⁹⁰ Nome também atribuído a *The Kitchen Show*, por Richard Wentworth.

um lugar comum e impessoal –, decidiu convidar alguns amigos para nela apresentarem obras da sua autoria. Foi assim que nasceu *Chambre 763*:

I had always wanted to live in a hotel [...] and borrowed a room [...] at the Carlton Palace Hotel, a rather run-down two-star, and I found the room somewhat ugly. It gave me the idea to invite my friends to exhibit in my room, chambre 763. Every day over the next couple of weeks, different artists came to the hotel. At the beginning, the hotel had no idea what was going on – they thought I was a strange guest with too many visitors. (OBRIST apud BREDIN, 2014)

O espaço¹⁹¹ foi, de imediato, conquistado por Annette Messager (1943-), que dispôs na cama, sob uma rede mosquiteira, um animal embalsamado vestido¹⁹², e por Fischli & Weiss, com um aparelho que reproduzia em *loop* a gravação de uma emissão de rádio francesa¹⁹³. Uma esfera espelhada¹⁹⁴, assente no chão, foi exposta por Gerhard Richter. Já Bertrand Lavier participou no evento, pintando a janela com tinta¹⁹⁵, de modo a que a luz natural fosse reflectida e refractada nas mais diversas direcções. A Arte Povera estava igualmente representada, através da intervenção de Michelangelo Pistoletto (1933-). Esta consistia em folhas de um livro amarelo, coladas numa coluna¹⁹⁶ situada no meio da divisão. Um pedaço negro de madeira¹⁹⁷, trabalho autoral de Reiner Ruthenbeck (1937-2016), exigiu o aluguer de um novo quarto, num piso diferente. Tal sucedeu uma vez que o criador pretendia que a peça fosse colocada sobre uma cama. Sendo assim, a todos os visitantes de *Chambre 763* era cedida a chave que permitia aceder a este compartimento. Semana após semana, o número de participantes envolvidos no projecto foi crescendo, chegando a mais de setenta.

A mostra, cujas visitas guiadas ficaram a cargo de Obrist, manteve um horário regular, estando diariamente aberta, entre as 10 e as 18 horas. Noticiada nos jornais parisienses, esta teve alguma visibilidade, atraindo um público significativo de cerca de três mil pessoas.

Na verdade, *Chambre 763* metamorfoseou aquele que poderia ser apenas mais um quarto de hotel, num local distinto em que arte e vida se cruzavam. Seguindo uma

¹⁹¹ Consultar anexos - Figura 126

¹⁹² Consultar anexos - Figura 127

¹⁹³ Consultar anexos - Figura 128

¹⁹⁴ Consultar anexos - Figura 129

¹⁹⁵ Consultar anexos - Figura 130

¹⁹⁶ Consultar anexos - Figura 131

¹⁹⁷ Consultar anexos - Figura 132

linha de pensamento semelhante à de *The Kitchen Show*, a exposição brindava o observador com um momento peculiar de fruição artística:

It was such an intimate way of seeing art, very different from being in a museum. [...] By the end, more than 70 artists had contributed a piece, and every structural element had been taken over by their work. Art is about transformation and this was about transforming the most generic hotel room into an incredibly dense environment. (OBRIST, 2014)

Durante grande parte da década de 90, o curador trabalhou em *part-time* no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, tendo por função procurar novos talentos. A par disso, continuava a organizar algumas mostras em lugares inusitados, onde a presença da intimidade era uma constante.

No entanto, em 1995, a convite de Julia-Peyton Jones (1952-), então directora da Serpentine Gallery, em Londres, Hans Ulrich Obrist deu corpo a *Take Me (I'm Yours)*. Baseado num conceito único que promovia a interacção entre espectador e obra, o evento oferecia ao visitante a oportunidade de tocar, de usar e até de levar consigo algumas das peças expostas. Assim sendo, nesta experiência peculiar, o mesmo deixava de ter um papel passivo, completando o propósito da criação autoral. Reunidos num espaço comum, uma selecção de artistas, oriundos de França, do Reino Unido, da Alemanha, da Bélgica, da Áustria e dos Estados Unidos, mostrava os seus trabalhos mais recentes. Podiam ver-se, de entre outros, *Upside-Down Goggles* (1995)¹⁹⁸, de Carsten Höller (1961-), *Dispersion* (1995)¹⁹⁹, de Christian Boltanski (1944-2021), *Vendible* (1995)²⁰⁰, de Christine Hill (1968-), *Swing* (1995)²⁰¹, de Fabrice Hybert (1961-), e *Bum Holes* (1994)²⁰², de Gilbert (1943-) & George (1942-). Igualmente representados estavam Douglas Gordon (1966-), Franz West (1947-2012), Hans-Peter Feldmann (1941-2023), Jef Geys (1934-2018), Lawrence Weiner (1942-2021) e Maria Eichhorn (1962-). Aclamada por uns e rejeitada por outros, *Take Me (I'm Yours)* foi, na perspectiva da *The New Yorker*, *a huge success, and many felt that Obrist had subverted the passive expectations of a museum visit: fill up on culture and leave. He had injected a note of interactivity into staid Britain.* (MAX, 2014) Já a *Frieze* não se revelou impressionada, chegando a afirmar que *the viewers'*

¹⁹⁸ Consultar anexos - Figura 133

¹⁹⁹ Consultar anexos - Figura 134

²⁰⁰ Consultar anexos - Figura 135

²⁰¹ Consultar anexos - Figura 136

²⁰² Consultar anexos - Figura 137

participation is rewarded with some worthless gesture or rubbish souvenir.
(FREEDMAN, 1995)

Apesar de dividir as opiniões da crítica, a exposição foi um marco indelével no percurso profissional do curador suíço, acabando por se transformar num projecto com várias reedições. A primeira delas ocorreu em 2015, no Monnaie de Paris, contando com a co-curadoria de Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski e Chiara Parisi (1970-). Aos autores presentes na mostra inicial foram-se juntando muitos outros, cujas obras eram, na maioria das vezes, pensadas de acordo com as especificidades do espaço expositivo. Em Maio de 2016, o conceito viajou em direcção ao Kunsthall Charlottenborg, em Copenhaga, e, em Setembro, conquistou o The Jewish Museum, em Nova Iorque. No ano seguinte, o MNDA (Museo Nacional de Arte Decorativo), em Buenos Aires, foi o palco eleito. Até à data, a última cidade a abraçar *Take Me (I'm Yours)* foi Milão. Tal sucedeu entre Novembro de 2017 e Janeiro de 2018, no Pirelli HangarBicocca, desta vez com a presença de Roberta Tenconi na equipa curatorial.

Em 1997, um novo desafio veio preencher a carreira de Obrist. Desta vez, a inquietação-base que esteve na sua origem prendeu-se com o fluxo caótico próprio da vida citadina asiática, que, aliado às constantes transformações urbanas, foi mote para *Cities on the Move: Urban Chaos and Global Change*. Planeado em colaboração com o crítico de arte chinês Hou Hanru (1963-), o evento teve lugar no Wiener Secession, na Áustria. O mesmo reflectia sobre a vasta temática da modernização, questionando o consumismo e as fronteiras existentes entre espaço público e privado:

Cities on the Move is a contentious, scrawled map of global change, of the planned and the chaotic. [...] Like real cities, the exhibition is all about expansion and congestion, chaos, speed and inertia, big plans and small, incidental, fragile attempts to humanise the alienating psycho-geography of the modern city.
(SEARLE, 1999)

Envolvendo mais de cento e cinquenta arquitectos, artistas, *designers* e realizadores, presenteava o visitante com *performances*, instalações, maquetes, esculturas e projecções audiovisuais. *Angels Flying* (1996)²⁰³, de Heri Dono (1960-), *Alley-Battle* (1997)²⁰⁴, de Shen Yuan (1959-), *Focal Distance* (1996)²⁰⁵, de Zhang Peili (1957-),

²⁰³ Consultar anexos - Figura 138

²⁰⁴ Consultar anexos - Figura 139

²⁰⁵ Consultar anexos - Figura 140

Book of Rocks (1997)²⁰⁶, de Sarah Sze (1969-), e *Doors* (1997)²⁰⁷, de Yin Xiuzhen (1963-), foram alguns dos trabalhos apresentados. O ambiente era igualmente animado por palestras e debates que promoviam uma discussão salutar em torno do mundo artístico. A singularidade da ideia subjacente ao projecto aliada ao objectivo primordial do mesmo – (re)criar o dinamismo e a metamorfose das cidades asiáticas no espaço do museu – originaram a sua itinerância. Deste modo, em Junho de 1998, a iniciativa foi acolhida pelo CACP (Musée d’Art Contemporain de Bordeaux) e, em Outubro do mesmo ano, pelo MoMA Ps1, em Nova Iorque. Em Janeiro de 1999, o Louisiana Museum of Modern Art, na Dinamarca, abriu portas às criações dos artistas. Em Maio, estas foram recebidas pela Hayward Gallery, conquistando o público londrino. Já na Tailândia, dada a inexistência de um local apropriado, o evento teve como pano de fundo a própria cidade de Bangucoque, com a qual gerou uma simbiose perfeita:

Bangkok had no museum for contemporary art that could host a show like Cities on the Move. There were only a series of small private galleries, and – most importantly – the city itself as a reality of an Asian metropolitan condition. We decided that an exhibition on the Asian city could only be accommodated by the Asian city itself – not by any singular (interior) exhibition space. It was the city, with its buildings, its transport networks, its decay, its life and its people that became the actual content (or container) and the most essential part of the exhibition. (OBRIST apud SCHEEREN, 1999)

O ciclo encerrou-se no Kiasma Kansallisgalleria, em Helsínquia, onde a mostra esteve patente de Novembro de 1999 a Janeiro de 2000.

Considerada um marco incontornável para a história da curadoria da arte contemporânea, *Cities on the Move: Urban Chaos and Global Change* atestou a capacidade de Obrist *as a kind of cross-disciplinary impresario [...]. He knows not only how to create chaos, but also how to curate it. (SEARLE, 1999)*

Aos poucos, o jovem que começara por enviar cartas a criadores de renome foi conquistando o seu lugar no circuito curatorial europeu, transformando-se numa figura de referência do mesmo. Em 2000, decidiu dedicar-se à organização de exposições individuais, por considerar que estas lhe permitiriam desenvolver um trabalho mais aprofundado acerca de um determinado autor. Consequentemente, o seu percurso mudou de rumo, levando-o até ao Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris,

²⁰⁶ Consultar anexos - Figura 141

²⁰⁷ Consultar anexos - Figura 142

desta vez como curador a tempo inteiro. *Traversées* (2001), com fotografias e vídeos de Mircea Cantor (1977-), *Migrateurs* (2003), com criações de Lionel Estève (1967-) e *Ultraworld* (2005), com as vídeo-instalações de Doug Aitken (1968-), foram alguns dos projectos que ganharam forma pela mão de Hans Ulrich Obrist, durante esse período.

Embora muito do seu tempo fosse dispendido no desempenho do cargo mencionado, o dinamismo caracterizador da sua personalidade nunca lhe permitiu deixar de integrar, paralelamente, outras iniciativas. Exemplo de tal foi *Utopia Station* (2003)²⁰⁸, pensada para funcionar como local de paragem, de troca de impressões e simultaneamente de fruição artística. Esta reunia desenhos, fotografias, pinturas e modelos arquitectónicos que conviviam num ambiente repleto de possibilidades.

Obrist permaneceu em França até 2006, momento em que foi nomeado co-director das Serpentine Galleries, em Londres, por Julia Peyton-Jones (1952-). Da sua nova jornada resultaram *Uncertain States of America* (2006), *Hreinn Fridfinnsson* (2007), *Gerhard Richter's 4900 Colours: Version II* (2008), entre outras exposições.

O ano de 2009 foi incontornável para a sua carreira, ao ser considerado o curador de arte mais importante do mundo, pela revista inglesa *Art Review*. Tal viria a repetir-se em 2016:

Hans-Ulrich Obrist, the artistic director of London's Serpentine Galleries dubbed as the "curator who never sleeps", has topped this year's ArtReview Power 100 of the most influential people in the art world. It is the second time Obrist has been named the most powerful figure in the global art world for his work, not just at the Serpentine but also as an art critic, curator, author and sought-after panellist. Oliver Basciano, deputy editor of ArtReview, said the 20-person panel had selected Obrist once again because of "his energy and the fact that he connects so many people; he's everywhere". (ELLIS-PETERSEN, 2016)

Por encarar as bienais como relevante lugar de confluência(s) de passado, presente e futuro, recebeu com agrado a nomeação do Swiss Arts Council Pro Helvetia para comissariar o Pavilhão Suíço, na 14.^a Bienal de Arquitectura de Veneza, em 2014. Surgiu, assim, *A stroll through a fun palace*, em colaboração com Lorenza

²⁰⁸ Projecto integrante da 50.^a Bienal de Veneza, curado por Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit (1952-) e Rirkrit Tiravanija (1961-).

Baroncelli (1981-)²⁰⁹, Elizabeth Diller (1954-)²¹⁰, o escritório Herzog & de Meuron²¹¹ e o Atelier Bow-Wow²¹². Verdadeiramente multifacetado, o projecto revisitava a obra do sociólogo e historiador suíço Lucius Burckhardt (1925-2003) e a do influente arquitecto e teórico britânico Cedric Price (1934-2003), repensando o espaço de forma multidisciplinar e interactiva. O visitante deparava-se com uma experiência inovadora na qual o contacto com os arquivos dos pensadores resultava de uma descoberta quase performativa.

Brilhante comunicador, Obrist também nutriu, desde cedo, interesse pela arte da conversação. A referida área cativou-o, ainda enquanto estudante, quando leu os diálogos entre Pierre Cabanne (1921-2007) e Marcel Duchamp (1887-1968), David Sylvester (1924-2001) e Francis Bacon (1909-1992) e Brassã (1899-1984) e Pablo Picasso (1881-1973):

When I was a student, I read several very long conversations that have stayed with me ever since. One was between Pierre Cabanne and Marcel Duchamp; another was between David Sylvester and Francis Bacon; a third, between Brassã and Picasso. [...] These three books of interviews, somehow, brought me closer to art—they were like oxygen, and were the first time that the idea of a conversation with an artist as a medium started to intrigue me. (OBRIST, 2015:55)

Na realidade, a palavra foi incessantemente primordial ao longo da sua existência, permitindo-lhe processar o real envolvente. Esta, associada à ânsia de desvendar o mundo do *outro*, deu origem a mais de 2400 horas de entrevistas, que o próprio apelida de *salons of the twenty-first century*. (OBRIST apud MAX, 2014) Acontecendo, grande parte das vezes, informalmente, as conversas com artistas, arquitectos, escritores, realizadores, filósofos e músicos fluem de forma natural em *ateliers*, durante viagens de avião e mesmo a meio da azáfama de uma caminhada. Apesar de ser um falador compulsivo, o curador suíço teve sempre plena consciência de que os limites do entrevistado deveriam ser respeitados. Neste sentido, perguntas pessoais e outras plausivelmente intrusivas eram banidas de qualquer roteiro. Não foi

²⁰⁹ Curadora, arquitecta e investigadora italiana. Em 2015, fundou, conjuntamente com Antonio Ottomanelli (1982-), Elisa Pasqual (1980-), Joseph Grima (1977-) e Marco Ferrari (1981-), a White Hole Gallery, em Génova. Actualmente é directora do Departamento de Arquitectura do MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo).

²¹⁰ Arquitecta norte-americana e professora da Princeton University, em New Jersey. Em 2019, foi galardoada com o *Jane Drew Prize*.

²¹¹ Escritório de arquitectura fundado em 1978, na Suíça, por Jacques Herzog (1950-) e Pierre de Meuron (1950-).

²¹² Empresa de arquitectura sediada em Tóquio e fundada em 1992, por Momoyo Kaijima (1969-) e Yoshiharu Tsukamoto (1965-).

casual o facto de, no prefácio de *dontstopdontstopdontstop* (2013)²¹³, Rem Koolhaas (1944-) ter afirmado que *usually those afflicted with logorrhea do not stimulate others to communicate; in his case, he rushes to let others do the talking.* (KOOLHAAS apud MAX, 2014). As *infinite conversations* (OBRIST, 2015:55) começaram por ser publicadas, em 1996, na *ArtForum*, e, mais tarde, numa série de livros intitulados *Interviews Volume 1* (2003), *Interviews Volume 2* (2010), entre outros. Sendo assim, o pensamento de personalidades como Dominique Gonzalez-Foerster (1965-), Doris Lessing (1919-2013), John Baldessari (1931-2020), Robert Crumb (1943-), Yoko Ono (1933-), Zaha Hadid (1950-2016) e de muitas mais foi imortalizado através deste projecto:

At the same time conversations are a way of archiving or preserving the past. [...] recollection is a zone of contact between past, presente and future. [...] The conversation project is very incomplete, and there are many different branches – there’s no master plan, it happens little by little. (OBRIST, 2015:58)

Director artístico das Serpentine Galleries, desde 2016, comissário de mais de trezentas exposições individuais e colectivas, co-fundador da plataforma *89plus*²¹⁴ e palestrante activo em várias instituições de ensino e eventos, Hans Ulrich Obrist continua a construir o futuro da curadoria:

Hans Ulrich’s ideas pass through the art world as well as through instagram and social media. He’s quoted everywhere, he knows everyone and he has this vast network – his thoughts are going places that one single artist’s work could never hope to end up. (BASCIANO apud ELLIS-PETERSEN, 2016)

Devido ao dinamismo da acção das individualidades de destaque já mencionadas, a década de 90 caracterizou-se pela procura de formação naquela que começava, por fim, a surgir como nova área de estudo. Críticos, artistas e entusiastas lançavam-se num novo mercado centrado na mediação do acto de expor. Do mesmo eram indissociáveis a orgânica espacial e a urgência de criar um discurso próprio. A crescente profissionalização fez nascer a figura de um curador multifacetado, dotado de uma visão peculiar partilhada em seminários, debates e conferências. Na

²¹³ Compêndio de textos da autoria de Hans Ulrich Obrist, escrito entre 1990 e 2006. A publicação contempla casos de estudo das exposições *Hotel Carlton Palace*, *Cities on the Move*, *Do It*, *Utopia Station*, entre outros.

²¹⁴ Projecto criado por Hans Ulrich Obrist e Simon Castets (1984-) que se centra na investigação dos trabalhos produzidos pela geração nascida em/a partir de 1989, através de várias plataformas, incluindo exposições, publicações e conferências.

introdução de *Curating in the 21st Century* (2000), Dave Beech (1965-) e Gavin Wade (1971-) salientaram esta vertente, atestando que *even talking is doing something, especially if you are saying something worthwhile. Doing and saying, then are forms of acting on the world.* (WADE e BEECH, 2000:9)

Neste período, a arte contemporânea começou, igualmente, a ser experienciada, pensada e documentada através de numerosas bienais e de grandes exposições de cariz internacional. Consequentemente, o catálogo, até então menos comum, passou a desempenhar um papel relevante enquanto elemento perpetuador de eventos, por natureza temporalmente condicionados. Nele, o curador encontrou a sua voz, conquistando um espaço anteriormente destinado ao crítico de arte. Na verdade, transformou-o, não raras vezes, numa obra de carácter híbrido, flutuando entre o informativo e o autoral:

As documentary tools, catalogues survive long after the exhibition has finished and, with so many exhibitions vying for attention, the production of a catalogue often guarantees that the exhibition continues to live after the event. While providing literal extensions to the exhibition, catalogues allow curators to demonstrate an intellectual position that clarifies their curatorial endeavour as a whole. (O'NEILL, 2007:58)

A gradual visibilidade desta figura foi acompanhada de um interesse, em massa, proveniente de várias editoras, ávidas por preencherem uma lacuna existente na sua indústria. Resultantes, em grande parte, de encontros internacionais entre os profissionais da área, surgiram as primeiras antologias curatoriais. *Meta 2: The New Spirit in Curating* (1992), da autoria de Ute Meta Bauer (1958-), foi uma delas. Com o decorrer dos anos, revestiram-se de maior individualidade, oferecendo narrativas de primeira pessoa e posicionamentos subjectivos em relação ao mundo da arte. Em paralelo, ia-se sedimentando um novo público-alvo, composto maioritariamente por especialistas e estudantes.

Entretanto, preparava-se o caminho para o virar de século e para a entrada na era do digital, que traria infindáveis desafios.

2.2. Os Desafios da Curadoria Contemporânea

Em pleno século XXI, o advento da *internet* e das novas tecnologias associado à facilidade da circulação intercontinental de pessoas promoveram o alargamento de horizontes e a troca de ideias. Estas mudanças provocaram uma transformação radical no universo artístico, que se tem vindo a ajustar, desde então, a nova(s) realidade(s). Todos estes condicionalismos enformaram uma nova geração de artistas e de curadores, familiarizados com as ferramentas digitais. Assim sendo, formatos inovadores e práticas curatoriais visionárias passaram a caracterizar o panorama cultural do século:

We are already starting to witness visionary acts of digital curating, and curating will surely change as a generation native to digital tools begins to develop new formats. This generation has grown up in an entirely new world. Perhaps by learning from them, we can learn something about our future. (OBRIST, 2015:171)

O potencial inerente a estas foi explorado por Paola Antonelli (1963-), em *Talk to me*, exposição que esteve patente, de 24 de Julho a 7 de Novembro de 2011, no MoMA, em Nova Iorque. A mesma propunha a comunicação entre pessoas e objectos oriundos das mais diversas partes do mundo. Interfaces, jogos de vídeo, diagramas, *websites* e instalações dialogavam com o visitante de um modo peculiar, transmitindo-lhe um vasto leque de informação.

Transcendendo a sua aparência imediata, os elementos exibidos tinham a capacidade de envolver o público em conversações que gravitavam entre o prático, o conceptual e o emocional. Era possível interagir com *Tweenbots* (2009)²¹⁵, *robots* de cartão de Kacie Kinzer (1983-), dependentes do ser humano para a concretização de missões, como o simples atravessar do Washington Square Park ou da sala de um museu. *EyeWriter* (2009)²¹⁶, peça concebida por uma equipa interdisciplinar de *hackers* e *graffiti artists* – Chris Sugrue (1978-), Evan Roth (1978-), James Powderly (1976-), Theo Watson (1981-) e Zachary Lieberman (1977-) – constava igualmente da mostra. Em conjunto criaram um par de óculos equipados com a tecnologia *eye-tracking*, que permitiu a Tony Quan (1969-2023)²¹⁷ voltar a desenhar, através do

²¹⁵ Consultar anexos - Figura 143

²¹⁶ Consultar anexos - Figura 144

²¹⁷ *Graffiti artist* americano, também conhecido pelo nome artístico de TEMPT1, diagnosticado com esclerose lateral amiotrófica, em 2003. Esta doença deixou-o totalmente paralisado, impedindo-o de criar os seus projectos autorais.

movimento dos seus olhos. Parte integrante da mesma era, ainda, *Prayer Companion* (2010)²¹⁸, dispositivo em forma de T, desenvolvido pelo Interaction Research Studio (IRS)²¹⁹, da Goldsmiths University, em Londres. De *design* subtil, o aparelho foi pensado para o ambiente de clausura de um convento em York. Em *Goldie*²²⁰ circulavam notícias à esfera global, que davam às freiras alguns detalhes do mundo exterior. Desta forma, certas causas, outrora desconhecidas, poderiam beneficiar das suas orações. Segundo Bill Gaver, co-director do IRS, o equipamento mantinha pertinentes as preces das religiosas.

As condições impostas pelas obras apresentadas conduziram a equipa curatorial à procura incessante de um método inusitado, capaz de se ajustar a novas especificidades. Consequentemente, surgiu um diário de bordo *online*²²¹, no qual se documentaram o processo de organização de *Talk to me*, desde a sua fase inicial até ao momento da inauguração, e os projectos em estudo. No *website* abriu-se ainda espaço para listar uma colectânea de referências relevantes e para que escritores e *designers* deixassem os seus comentários e sugestões.

Com o decorrer dos anos, o crescendo de situações cada vez mais desafiantes obrigou galerias, instituições museológicas e curadores a repensar, de modo constante, as estratégias expositivas. Na verdade, a exigência ancorada aos *media*, com frequência envolvidos nas possibilidades do experimental e na dissolução de barreiras disciplinares, implicou o confronto contínuo com orgânicas que rapidamente se tornaram obsoletas.

À semelhança da *performance*, da instalação e da fotografia, a esfera da animação requereu, de igual modo, uma sensibilidade capaz de preservar o conceito da peça e a experiência do público. Para tal, as características da tela, a acústica, a luminotécnica e a própria arquitectura da exposição foram componentes centrais. Porém, em *Momentary Momentum* (2007)²²² isto não sucedeu. As múltiplas

²¹⁸ Consultar anexos - Figura 145

²¹⁹ Instituição fundada em 2000, que estuda os sistemas computacionais e a relevância dos mesmos quando aplicados ao quotidiano.

²²⁰ Nome carinhosamente atribuído a *Prayer Companion*, pelas freiras da ordem das Poor Claire Sisters.

²²¹ Este pode ser consultado em www.moma.org/talktome.

²²² Mostra cinemática, na Parasol Unit Foundation for Contemporary Art, em Londres, que trouxe a público trabalhos de artistas de renome, como David Shrigley (1968-), Francis Alÿs (1959-), Kara Walker (1969-) e William Kentridge (1955-). Foram também divulgadas obras de criadores, à data considerados emergentes, como Avish Khebrezadeh (1969-), Naoyuki Tsuji (1972-), Robin Rhode (1976-), e ainda do colectivo Qubo Gas (2000).

projeções em salas vazias, ligeiramente escurecidas²²³, foram responsáveis pela distração do espectador e, parafraseando Walter Benjamin (1892-1940), pela perda da *aura da obra de arte*.

Já a edição de 2020 do *International Film Festival Rotterdam* (IFFR) provou que uma curadoria atenta às particularidades cinematográficas poderia alcançar o almejado sucesso. Para além de diversas longas e curtas-metragens, o evento recebeu *Dream Pools & Collecting Holes* (2020)²²⁴, instalação imersiva da autoria de Stephen Quay (1947-) e Timothy Quay (1947-), mais conhecidos por Quay Brothers²²⁵. Nesta, surgiam cenas de um filme em fase de criação²²⁶, baseado em *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1937), do escritor polaco Bruno Schultz (1892-1942). O observador era convidado a mergulhar num universo mítico e poético, flutuando entre o dormir e o acordar de uma ambiguidade mórbida, suspensa no tempo. Havia instrumentos ópticos, objectos em *vitrines* e a miniatura de um sanatório, emergindo de uma piscina. Como se de um submundo infernal se tratasse, estes elementos raptavam o visitante, envolvendo-o numa vivência plena do cinema de animação.

Assim, a 49.^a edição do IFFR, projecto curatorial de Edwin Carels (1964-), atingiu os seus objectivos, *taking a very wide approach to the moving image, whether it's film or visual arts with a capital A*. (BEYER apud KUDLAC, 2020) Ao perspectivar a imagem em movimento, através de um ângulo distinto, revestido de roupagens vanguardistas, promoveu a interacção dinâmica com uma nova geração de curadores:

[...] *there is more to be done with the next generation of curators and visual artists and how they shape their thinking of cinema. In the vast ocean of cinematic productions, the element of curation is hugely important and will only become more important. That's why we are doing a multi-day programme called Sessions where a selected group of younger curators and visual artists are engaging in courses and discussions with visual artists and some of the festival guests. And I have the premonition, that in a couple of years, these are the people that will be running the festivals.* (BEYER apud KUDLAC, 2020)

²²³ Consultar anexos - Figura 146

²²⁴ Consultar anexos - Figura 147

²²⁵ Formados em Ilustração e Cinema, pela University of the Arts, em Filadélfia, e pelo Royal College of Art, em Londres, são reconhecidos pelas suas animações em *stop-motion*, que dão uma vida enigmática e obscura a objectos inanimados.

²²⁶ *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, realizado pelos Quay Brothers, veio a público em 2024.

2.2.1. Perspectiva(s) Curatorial(ais)

Caracterizado pela diversidade, o mundo da curadoria reveste-se de *modus operandi* vários. Sustentados em intelectualizações de diferentes autores de renome ou em conceitos que valorizam a vertente experimental, são porta aberta para bienais e exposições de menor dimensão, nas quais a criatividade tende a ser uma constante.

Oriundos de universos distintos, porque marcados por uma formação e uma carga subjectiva indissociável do ser-se humano, os curadores imprimem na sua prática profissional perspectivas peculiares. Neste sentido, torna-se essencial apresentar relatos de primeira pessoa, que evidenciem o vasto leque de significâncias e de possibilidades de uma área una na sua pluralidade. Confrontados com as mais variadas formas de expressão, os artistas-curadores, os sociólogos-curadores, os economistas-curadores, os filósofos-curadores e os curadores-historiadores encontram a(s) sua(s) voze(s).

2.2.1.1. Perspectiva(s) de artistas-curadores/curadores-artistas

- **Filipa Valladares** (1971-)

Licenciada em Escultura e pós-graduada em Estudos Curatoriais, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, é curadora, produtora independente, editora e livreira. Desde 2011, tem sido responsável pela livraria STET- livros & fotografias.

Na sua opinião, a curadoria é lugar de encontros entre investigação, criadores, poética espacial, teoria e interacção disciplinar:

Vejo a curadoria como um sistema de interface entre o espacial, o teórico e o visual. Um processo de trabalho interdisciplinar de cooperação com os artistas, o lugar e o contexto, onde se potencia o desenvolvimento de um espaço de representação, de discussão, de encontro, de reflexão e de aprendizagem. Partindo da investigação, da negociação e gestão das limitações (de espaço, produção, etc.), vamos testando os seus limites, criando uma nova constelação de relações, que unem autores, ideias e objectos num determinado local e tempo. (VALLADARES apud SARA & ANDRÉ, 2019:45)

Em 2009, deu vida ao seu primeiro projecto, no local actualmente ocupado pela Bertrand, em pleno Chiado. *Dias úteis*, mostra constituída por duas séries de fotografias de Catarina Botelho (1981-), preencheu as paredes do sótão e de dois andares do edifício. Apesar das limitações arquitectónicas, o diálogo com a autora

permitiu a Valladares preparar um conjunto de salas, nas quais a iluminação mimetizava a entrada de luz na imagem. Dava-se, assim, vida a uma ambiência que implicava o confronto do observador com o registo fotográfico, numa quase réplica do que acontecera com a criadora, aquando da captação do mesmo. Embora o orçamento fosse reduzido, o contributo de patrocinadores permitiu que o evento fosse uma realidade e possibilitou a edição de um livro. Segundo a responsável pela STET-livros & fotografias, todo o processo foi uma aprendizagem enriquecedora.

▪ **Liliana Coutinho (1977-)**

Formada em Escultura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, e em Estudos Curatoriais, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Doutorou-se em Esthétique et Sciences de l'Art na Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne. É curadora e assessora do programa de debates e conferências desenvolvido pela Culturgest.

Para Coutinho, a arte de curar consiste na construção de pontes entre conceito, obra e espectador, tendo em atenção o contexto social que envolve o momento expositivo. Para além disso, assume, ainda, outros contornos, voltando-se para as vertentes educativa e discursiva:

Conhecer, saber escolher, dar atenção e escutar a obra de um artista, um tema ou um assunto, e trabalhar para os revelar em público, procurando sublinhar as suas principais linhas de força e atendendo às circunstâncias – sociais, estéticas (em sentido lato), etc. – do momento presente em que são apresentados. Ajudar a desenhar pontes de ligação – ou de fricção – entre obra, pensamento, e os seus espectadores ou auditores (vulgo: o público). Ressalvo que para mim a curadoria tem assumido outros aspectos que não só o de organização de exposições de arte. Refiro-me aqui ao trabalho desenvolvido na área da curadoria educativa relacionada com a arte contemporânea, e na área da curadoria discursiva (organização de debates, encontros, conferências, etc.). (COUTINHO apud SARA & ANDRÉ, 2019:129)

Em 2014, desenvolveu uma retrospectiva das criações, então desconhecidas, de Tília Saldanha (1930-1988). Esta veio a público no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, após uma longa fase de investigação, encarada por Liliana Coutinho como verdadeiro *exercício forense*. (COUTINHO apud SARA & ANDRÉ, 2019:130) Ao divulgar a singularidade plástica das suas peças e a acção relevante de Saldanha, enquanto educadora e gestora do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a mostra cumpriu os objectivos delineados.

▪ **Margarida Mendes (1985-)**

Estudou Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e cursou o mestrado em Aural and Visual Culture, no Goldsmiths College of Arts, em Londres. Candidatou-se ao doutoramento no Center for Research Architecture da mesma faculdade. Integrou a equipa curatorial da 11th Gwangju Biennial e da 4th Istanbul Design Biennial. Entre 2009 e 2016, dirigiu o The Barber Shop, em Lisboa. Posteriormente, desempenhou o cargo de co-directora da *Escuelita*, no Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), em Madrid.

De acordo com a sua perspectiva, o acto e curar *é uma forma de trazer à superfície discursos e sensibilidades em relação, problematizando o mundo. Uma forma de activismo e circuit bending.* (MENDES apud SARA & ANDRÉ, 2019:75)

Enquanto responsável pelo The Barber Shop, desenvolveu um trabalho marcadamente experimental, que incluía sessões de *performance*, grupos de leitura, escolas de verão e exposições de formatos diversos. Fundou, igualmente, uma plataforma educativa informal, que se manteve activa durante sete anos. Este período profundamente formativo, que lhe permitiu *fazer e desfazer as regras* (MENDES apud SARA & ANDRÉ, 2019:76), viria a ditar o mote orientador da sua práxis profissional.

▪ **Miguel Sousa Ribeiro (1978-)**

Estudou Arquitectura, na Universidade de Lisboa, e Artes Plásticas e Multimédia, na Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Bragança. Foi-lhe atribuído o grau de mestre em Estudos Curatoriais, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. É curador independente.

Considerando a curadoria uma prática artística cimentada na mediação entre obra de arte e observador, Ribeiro encara-a como disciplina privilegiada para criar experiências expositivas:

Curadoria é prazer. É pensamento e fazer. É a ligação entre a teoria e a prática, não vivendo uma sem a outra. É criar experiências libertando outros sentidos. Curadoria é estar entre o artista (obra) e o público. É negociação. Decisão. É tomar posição e decidir o que mostrar tendo consciência do que fica de fora. É ter relação estreita com os artistas. É partilha, diálogo e reflexão. Curadoria é uma prática artística. (RIBEIRO apud SARA & ANDRÉ, 2019:91)

Momento decisivo na sua carreira, *Este Lugar Lembra-te Algum Sítio?* (2016-17) foi uma mostra itinerante que teve início no Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura, em Guimarães. Seguiu, posteriormente, para o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, para o Centro de Artes e Cultura, em Ponte de Sor, e terminou no Espaço Adães Bermudes, em Alvito. Com o intuito primordial de descentralizar a arte, essencialmente presente em grandes centros urbanos, o projecto curatorial estabelecia um diálogo entre as obras seleccionadas, fazendo-as coabitar locais distintos. Ao dinamizar cada um deles de forma peculiar, Miguel Sousa Ribeiro foi capaz de fazer com que uma exposição, com o mesmo título e os mesmos trabalhos, se reinventasse continuamente.

▪ **Patrícia Trindade** (1980-)

Licenciada em Pintura e mestre em Estudos Curatoriais, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2013, fundou, em Lisboa, o espaço DIG DIG: Arte Contemporânea, que dirigiu até 2017. É curadora independente.

Ciente da multiplicidade de vertentes envolvidas no acto de curar, a prática de Trindade tem como referência o pensamento de Hans Ulrich Obrist:

A curadoria, para mim, engloba uma série de dimensões. Desde as ligações que se criam com os artistas, à angariação de fundos, passando por tudo o que envolve pensar, criar, produzir e promover uma exposição. Nesse sentido, estou muito próxima do pensamento do Hans Ulrich Obrist. (TRINDADE apud SARA & ANDRÉ, 2019:97)

A inquietação causada por problemáticas sociais e políticas, prementes na sociedade portuguesa de então, deu origem a *Devido à chuva a revolução foi adiada*, evento promovido, em 2014, na Plataforma Revólver, em Lisboa. Resultante da estreita colaboração com os autores nasceu uma exposição-manifesto, repleta de criações inéditas. A conjugação destes factores atribuiu-lhe um elemento diferenciador que cativou o público.

▪ **Sara Antónia Matos** (1978-)

Fez a licenciatura em Escultura e o mestrado em Estudos Curatoriais, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desde 2012, desempenha o

cargo de directora do Atelier-Museu Júlio Pomar. Para além disso, integra a direcção das Galerias Municipais /EGEAC.

Na sua perspectiva, a formação-base de um curador influencia, indubitavelmente, a forma como este percepção a actividade que exerce, levando-o a optar por discursos e estratégias de exposição específicas:

É um campo de ensaio, de práticas e competências específicas, que envolve componentes discursivas, conceptuais e espaciais, que se traduzem e materializam na montagem das obras no espaço. Nesse sentido é um campo autoral, o que não pode confundir-se com criação artística. Como sabem tenho formação artística, em escultura, o meu campo de trabalho e de investigação tem versado sistematicamente as questões do corpo e do espaço, e penso que essa formação de base – o conhecimento das matérias – determina consideravelmente os discursos e as formas de materialização das exposições. (MATOS apud SARA & ANDRÉ, 2019:113)

Da sua linha de pensamento derivou todo o projecto subjacente ao Atelier-Museu Júlio Pomar. Considerado por Matos complexo e desafiante, o mesmo procurou incentivar a liberdade de olhares e a postura crítica do espectador.

▪ **Susana Pomba (1974-)**

Cursou Pintura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e obteve uma pós-graduação em Estudos Curatoriais, na mesma instituição. Entre 2011 e 2018, foi responsável pela iniciativa *Old School*. É autora do blogue *Dove's Taste of the Day*.

Segura de que a selecção dos trabalhos não é a parte mais relevante do processo curatorial, Pomba defende que se crie uma linguagem capaz de acompanhar a concepção expositiva:

É a facilitação por vezes colaborativa, por vezes interventiva, por vezes de clarificação e melhor entendimento, da exposição pública de obras de arte. É ajudar a tornar o solo fértil, ajudar no crescimento e no nascimento. É mostrar e cuidar sempre. Para mim, não passa tanto pela selecção de obras já existentes. (POMBA apud SARA & ANDRÉ, 2019: 117)

Old School, evento mensal destinado à divulgação de criações inéditas de artistas plásticos, sem restrições geracionais, foi um dos ex-líbris do seu percurso profissional. Com palco no Teatro Praga, o acontecimento propunha a produção, o ensaio e a apresentação de uma obra. Impelido a abandonar a sua zona de conforto, o autor experimentava suportes distintos, estudava possíveis colaborações e dava vida a

ideias ainda não materializadas, de carácter frequentemente performativo. Apesar de muitas delas não terem avançado, outras vieram a ser parte integrante de futuros planos promissores que se revelaram promissores.

▪ **Victor dos Reis (1965-)**

Licenciado em Artes Plásticas - Pintura, pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, doutorado em Belas-Artes - Teoria da Imagem e pós-doutorado na mesma área, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. É professor auxiliar de Arte Multimédia, na mesma instituição, investigador do CIEBA (Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes) e curador independente.

Na óptica de Reis, curadoria e criação artística partilham objectivos semelhantes. O sucesso desta prática reside na capacidade de mostrar um determinado objecto, tornando-o visual e, portanto, compreensível aos olhos do visitante:

Algo que, apesar das diferenças no processo, se aproxima ou até assemelha, nos objectivos, à criação artística. A possibilidade de dar a ver, de tornar visível e, nos momentos mais felizes, de tornar visual. Tanto para os outros como para nós. No sentido em que a visão, a visibilidade e, em última instância, a visualidade não são categorias absolutas e autoevidentes mas o resultado de processos de construção, de descoberta e de efabulação. (REIS apud SARA & ANDRÉ, 2019:121)

Seis anos de intensiva pesquisa trouxeram a público a fotografia estereoscópica de Francisco Afonso Chaves (1857-1926), na qual arte e ciência se fundiam. Apresentada de forma sequencial, entre Outubro de 2016 e Setembro de 2017, subdividiu-se em exposições que dinamizaram três espaços distintos – o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, o Museu Nacional de História Natural e da Ciência e o Museu Carlos Machado. Desafio curatorial envolvente, *A Imagem Paradoxal: Francisco Afonso Chaves (1857-1926)* deu a merecida visibilidade/visualidade ao artista.

2.2.1.2. Perspectiva(s) de economistas-curadores, sociólogos-curadores e filósofos-curadores

- **Alexandre Melo** (1958-)

Formado em Economia e doutorado em Sociologia. Em 1997, comissariou a representação portuguesa na Bienal de Veneza e, em 2004, na Bienal de São Paulo. É professor de Sociologia da Cultura no ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa), curador e crítico de arte.

Resultante de uma partilha de ideias cúmplice, o exercício da curadoria revela, para Melo, uma faceta autoral. Porém, esta manifesta-se a um nível distinto do da criação artística:

Para mim a curadoria é o resultado de um diálogo e cumplicidade (com artistas e obras) que se vão aprofundando ao longo do tempo e alargando no espaço ao ritmo das viagens e que em função de pretextos, contextos, pensamentos, histórias ou temáticas que se afigurem propícios, podem dar origem a uma exposição. Admito que o trabalho curatorial tem uma dimensão autoral, na medida em que mobiliza toda a cultura geral e experiência de vida intelectual e sentimental do curador, mas não creio que tenha um estatuto artístico equiparável ao das obras dos artistas que são a verdadeira razão de ser do trabalho do curador (MELO apud SARA & ANDRÉ, 2019:154)

1000 Imagens - Uma palavra vale mais que mil imagens, evento que ocorreu na Galeria Cristina Guerra, no final do mês de Novembro de 2018, absorveu toda a atenção do comissário. Verdadeira *exposição-tese-manifesto* (MELO apud SARA & ANDRÉ, 2019:154), debruçava-se sobre a problemática da sobrecarga imagética na era do digital, confrontando o observador com a iminente perda da sua significância. A agressividade da estratégia curatorial adoptada obrigava a uma tomada de consciência conducente à acção.

- **Delfim Sardo** (1962-)

Licenciado em Filosofia e doutorado em Arte Contemporânea, na Universidade de Coimbra. Foi director do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém e é programador de artes visuais na Culturgest. É professor no Colégio das Artes e na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o mestrado em Estudos Curatoriais. Desde 1991, é curador independente.

Sardo encara a disciplina como a abertura do universo artístico ao público. Considera, ainda, que esta é a oportunidade de promover profícuas conversas com os criadores, acerca dos projectos que vão concretizando:

A curadoria é a possibilidade de, utilizando um dispositivo específico e historicamente datado – a exposição – tornar possível o acesso a obras de arte às pessoas que não frequentam estúdios de artistas. É também a possibilidade de contar histórias, promover encontros, propor interrogações e orquestrar situações que, fisicamente, proponham ao espectador pensar com o corpo. É também proporcionar aos artistas uma conversa sobre o seu trabalho. (SARDO apud SARA & ANDRÉ, 2019:161)

El Jardín de los Senderos que se Bifurcan, mostra de pintura de Juan Araujo (1971-), decorreu entre Outubro de 2018 e Janeiro de 2019, nas instalações da Culturgest. Nesta, o discurso curatorial foi a ferramenta adequada para salientar conexões entre obra, arquitectura, fenomenologia, História da Arte e o labirinto de referências caracterizador do processo criativo. Assim, Delfim Sardo praticou a actividade que o move da forma como verdadeiramente a percepção.

▪ **João Ribas (1979-)**

Estudou Cultural Studies and Philosophy, na The New School for Social Research, em Nova Iorque. Entre 2007 e 2009, foi comissário no Drawing Centre, em Manhattan, e, de 2009 a 2014, no MIT List Visual Arts Centre, em Massachussets. Assumiu os cargos de director-adjunto e de director-artístico no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, até 2018. É crítico de arte e curador independente.

Quando questionado sobre o que entende por curadoria, Ribas define-a como prática multifacetada que impõe um desafio espacial constante:

Essa pergunta pode ser respondida em termos deontológicos, práticos, históricos ou discursivos, em termos da dramaturgia de uma exposição, ou de desenvolvimento de pensamento, no sentido da curadoria como forma de pensar ou desenvolver um argumento no espaço... há também a função da curadoria como percurso da historiografia da arte do nosso tempo, onde esta história é confrontada em primeira ordem... o que me interessa particularmente neste momento é talvez mais a ideia de formas de curadoria como resistência espacial, como a curadoria pode reflectir formas de agir, ou de ocupar espaço, que sejam contra patologias de fechamento, por exemplo, ou em termos de novas formas de movimento, de pensar o comum, de ocupar espaço no sentido afectivo, público, discursivo, e ético. Mas no essencial a curadoria é seguir, e facultar, o que os artistas produzem, fazem, e pensam. (RIBAS apud SARA & ANDRÉ, 2019:193)

Em 2012, nasceu, pela mão de João Ribas, *In the Holocene*, no MIT List Visual Arts Centre. Pondo a arte em estreito diálogo com a ciência, a sua linha de acção recorreu a abordagens e metodologias que colocaram a estética nos antípodas do convencional conceito de beleza. Foi igualmente criado espaço para que o visitante se questionasse acerca do impacto do ser humano no planeta.

▪ **Miguel Amado (1973-)**

O seu percurso académico conta com a formação em Sociologia, na Universidade de Coimbra, em Curating Contemporary Art, no Royal College of Art, em Londres, e Curatorial/Knowledge, na Goldsmiths University of London. Foi director do Centro Irlandês de Gravura Cork Printmakers e, em 2020, foi nomeado para o mesmo cargo, desta vez no Sirius Arts Centre, em Cobh .

Considerando os artistas como companheiros dessa viagem que é a curadoria, Amado entende-a como veículo transmissor de mensagens. Estas deverão influenciar o espectador, levando-o a exercer uma cidadania responsável:

A produção de conhecimento; portanto, uma prática intelectual exercida com os artistas, entendidos como compagnons de route, e o público, entendido não como audiência mas enquanto manifestação da cidadania, assim contribuindo para o desenvolvimento de (e da) comunidade. Um compromisso ético, assente em valores como a igualdade, a diversidade e a inclusão, que pugna por uma atitude participativa, então enfrentando os problemas da realidade. Um trabalho colectivo, que redistribui o poder simbólico associado à autoria. O desafiar do cânone (definido pela estética modernista) e, por isso, o escavar de uma arte “outra”, uma “arte sem arte”, hoje e sempre menosprezada pela história e o mercado. Uma resposta às “urgências” actuais, assim tornando-se relevante e, quiçá, municidora de emancipação. (AMADO apud SARA & ANDRÉ, 2019: 209)

Seguindo a sua estratégia curatorial, converteu o Middlesbrough Institute of Modern Art, situado no nordeste de Inglaterra, num organismo regido por uma programação cívica. Centrada no activismo e na promoção da criatividade no quotidiano, pretendeu construir uma comunidade sólida, baseada em valores de igualdade e de inclusão. Neste sentido, o museu passou a valer-se da arte enquanto ferramenta transformadora da vida social.

▪ **Sérgio Mah (1970-)**

Licenciado em Sociologia, mestre em Ciências da Comunicação e doutor em Belas-Artes - Arte Multimédia. Entre 2003 e 2005, foi director artístico da Bienal LisboaPhoto e, de 2008 a 2010, da PhotoEspaña. Em 2011, comissariou a representação portuguesa na 54.^a Bienal de Arte de Veneza. Lecciona Fotografia e Arte Contemporânea, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. É director-adjunto do Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (MAAT) e curador independente.

Na sua visão, a prática curatorial, irrevogavelmente dependente do contexto, baseia-se na pluridisciplinaridade e na construção de elos entre três agentes fundamentais – criador, espaço expositivo e observador:

O trabalho do curador é multifuncional, podendo abranger várias competências que não podem ser dissociadas do contexto histórico, sociocultural e institucional. Por agora, fiquemo-nos pela sua função mais essencial e constante: ser uma figura de interlocução e mediação entre o artista, a instituição e o público. (MAH apud SARA & ANDRÉ, 2019:235)

Ao longo de dois anos, Sérgio Mah explorou o vasto arquivo fotográfico de Ângelo de Sousa (1938-2011), seleccionando diversos trabalhos, uns inéditos e outros anteriormente expostos, com o intuito de organizar uma publicação. Da escolha resultou, em 2017, *Ângelo de Sousa: Cadernos de Imagens*, conjunto de oito livros que reúne as mais relevantes séries do autor. Produzidas entre 1968 e 2006, aparecem subdivididas, de acordo com tangências temáticas e formais. Projecto assaz motivante, permitiu configurar olhares distintos sobre a obra e os processos criativos de uma personalidade ímpar, que se desmultiplicou no seu fazer artístico.

2.2.1.3. Perspectiva(s) de historiadores-curadores

- **Ana Ruivo (1971-)**

Concluiu a licenciatura e a pós-graduação em História da Arte, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Contribuiu, regularmente, para a secção crítica *Exposições*, do Jornal *Expresso*. Ao longo dos últimos anos, tem vindo a colaborar com as Fundações Calouste Gulbenkian e Arpad-Szenes -Vieira da Silva e com a Casa das Histórias Paula Rego.

Para Ruivo, o curador desenvolve a sua actuação com base numa pesquisa activa, muitas vezes resultante do contacto com o artista. Assim sendo, é um interlocutor privilegiado, um facilitador, capaz de criar dispositivos dinâmicos de exposição:

[...] O curador é um espectador atento. Mas a curadoria implica acção, um agir sobre/com esse ver. Nessa medida, o curador é um investigador que procura conhecer artista e obra, questionar as opções ou as razões do fazer, desenvolver dispositivos de apresentação e percepção dos trabalhos. Trabalha nos intervalos, entre artista e obra, entre artistas, entre instituições e iniciativas de feição diversa. É um possibilitador, desinquieta, é caixa de ressonâncias e mistura, um amplificador, um acelerador. É senso comum dizer que o curador cuida. Sempre tive resistências ao termo curador. Divertia-me mais com comissário, tinha qualquer coisa de mundo de aventuras. Curador soa sempre a qualquer coisa assistencial. E nesse sentido é um contra-senso porque são os artistas que nos curam, a todos. Por isso, a arte é essencial. (RUIVO apud SARA & ANDRÉ, 2019: 386)

Inaugurada em Junho de 2007, *50 Anos de Arte Portuguesa* integrou as comemorações do cinquentenário da Fundação Calouste Gulbenkian. Resultante do esforço conjunto de uma equipa curatorial, formada por Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo e Raquel Henriques da Silva (1952-), a mostra reunia cerca de cento e cinquenta obras de criadores portugueses, outrora apoiados pela instituição, através de subsídios e bolsas. O estudo cruzado de colecção e arquivo deu voz ao pensamento artístico espelhado nos relatórios elaborados por Júlio Resende (1917-2011), Lourdes Castro (1930-2022), Mário Cesariny (1923-2006), entre outros. De complexidade inigualável, *50 Anos de Arte Portuguesa* representou, para Ruivo, um marco determinante no seu percurso profissional.

- **Anísio Franco (1965-)**

Completo a licenciatura em História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o mestrado, na mesma área, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Comissariou múltiplas exposições em Portugal e no estrangeiro. Actualmente, desempenha a função de sub-director do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

De forma sintética e globalizante, refere-se à curadoria como *orientação de qualquer evento artístico*. (FRANCO apud SARA & ANDRÉ, 2019:389)

Do Tirar Polo Natural nasceu do questionar da relevância do retrato em Portugal. Mais do que uma antologia dos seus melhores exemplares, a mostra era um incentivo ao pensamento sobre o valor da imagem e dos seus limites. Curada por Anísio Franco, Filipa Oliveira (1974-) e Paulo Pires do Vale (1973-), esteve patente, entre Junho e Outubro de 2018, no Museu Nacional de Arte Antiga. Conjugando, num espaço comum, criações de épocas distintas, *Do Tirar Polo Natural* desenvolvia-se em torno do retrato enquanto símbolo de afectividade, de poder e de identidade. Para Franco, a concepção do evento foi desafiante, conseguindo envolver o espectador na problemática que lhe estava subjacente.

- **Catarina Alfaro (1973-)**

Licenciada em História da Arte, mestre e doutoranda em Museologia e Património, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Entre 2001 e 2010, colaborou com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. É coordenadora da programação e da conservação do Museu Casa das Histórias Paula Rego.

Acreditando que o museu não é somente um organismo que acolhe e legitima a obra de arte, Alfaro considera-o lugar privilegiado para o quebrar de cânones e para a experimentação expositiva. Na verdade, são as estratégias curatoriais que possibilitam o reinventar de diálogos potenciadores de novas leituras:

Desde há alguns anos que me interessa reflectir sobre os museus e as suas exposições. Sou museóloga, para além de historiadora de arte. Creio que a evolução dos museus veio mudar-lhes – ou pelo menos questionar – o estatuto de realidade estática determinado pela sua própria matriz conservacionista. Creio que as exposições actualizam os museus e as suas colecções. Pelo seu carácter efémero, uma exposição é sempre excepcional e única. É possível realizar um

“diferente” – não-institucional, não canonizante – uso do museu nas práticas expositivas, introduzir uma ruptura dentro do estatismo da instituição: o museu deixa de ser um lugar de celebração, de comemoração, de consagração e legitimação, para se tornar um lugar de experimentação, ou um “terreno de jogo”, como afirma Hubert Damisch (*L’Amour m’expose: le projet “Moves”, 2000*). *Interessa-me sobretudo – e trabalhando actualmente num museu monográfico, a Casa das Histórias Paula Rego, e de uma artista cuja obra é muito conhecida mas apenas em determinados períodos da sua actividade, os anos 1990-2000 – criar novas exposições em que o valor deste dispositivo de apresentação das obras não se fique pela reiteração, pela concretização ou exemplificação da instituição museológica ou do discurso crítico e historiográfico unívoco sobre a obra da artista. Considero que o mais importante é que cada exposição que realize seja capaz de revelar novas leituras das obras através do seu estudo/interpretação incessante que se reflecte, necessariamente, no modo como são apresentadas ao público. É que as exposições permitem possibilidades de manobra, reencontros, afrontamentos, deslocações e combinações entre as peças, convidam à reflexão, a uma análise séria e crítica que ultrapassa a questão artística e se estende aos critérios/opções curatoriais.* (ALFARO apud SARA & ANDRÉ, 2019:307)

Amadeo de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas foi um projecto apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian, em Novembro de 2006. Resultante de um trabalho conjunto com Helena de Freitas (1958-), este enquadrou o pintor, pela primeira vez após a sua morte, num panorama artístico internacional. Tal viabilizou a articulação com outros nomes relevantes da sua época, como Constantin Brancusi (1876-1957), Amedeo Modigliani (1884-1920), Robert Delaunay (1885-1941), entre outros. *Amadeo de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas* foi, indubitavelmente, a concretização das convicções de Alfaro.

▪ **Helena de Freitas (1958-)**

Mestre em História da Arte Contemporânea, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Entre 2010 e 2013, foi directora do Museu Casa das Histórias Paula Rego. Desde 1984, coopera com a Fundação Calouste Gulbenkian, estando actualmente destacada na delegação de Paris da referida entidade. É curadora, autora e crítica de arte.

A curadoria entra na vida de Freitas através do contacto com António Dacosta (1914-1990), com quem aprendeu a descodificar a linguagem da arte. A partir de então, construiu o seu caminho, desconstruindo princípios dogmáticos:

Curadoria é uma palavra recente em Portugal. Quando comecei a trabalhar em exposições, nos anos 80, essa palavra não existia. Nem sequer a outra mais antiga

e afrancesada, comissariado. Ainda hoje me causam estranheza. Sou uma historiadora de arte que tive a sorte e o privilégio de começar a trabalhar com o pintor António Dacosta com quem verdadeiramente aprendi a ver. A partir daí foi fácil detonar cátedras e academias, desfazer ideias feitas e aprender o que é essencial no trabalho com os artistas, ver e pensar. De todas as minhas referências os artistas têm sido, sem dúvida, os meus principais interlocutores. (FREITAS apud SARA & ANDRÉ, 2019: 405)

Linhas de Sombra veio a público, em 1999, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Baseado no conceito de João Miguel Fernandes Jorge (1943-), o evento resultou da dinâmica criada entre o escritor e Helena de Freitas, que delineou o traçado expositivo. Inovador pelo seu modelo atemporal, reunia obras provenientes das reservas do Museu de Etnologia, do Museu Nacional de Arte Antiga e do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. Dispostas sem cronologias nem ordenações disciplinares, as criações interrogavam a linearidade dos discursos oficiais impostos pela História da Arte. Trabalho de curadoria inusitado, foi, segundo Freitas, transformador da sua linha de acção.

O sucesso de *Linhas de Sombra* levou a Tate Modern, um ano mais tarde, a proporcionar uma experiência similar aos seus espectadores.

2.2.2. Curadoria Fotográfica Contemporânea – Da Incógnita à Multiplicidade de Percursos

Expor fotografia contemporânea implica atribuir uma ordem concreta às imagens, de modo a que estas se adaptem às idiossincrasias de um espaço previamente seleccionado. A organização das mesmas deve gerar diálogos profícuos e proporcionar uma reflexão abrangente acerca do todo. Apesar da existência de várias convenções expositivas, o percurso da linguagem fotográfica não se pode fazer sem as desafiar. É, na verdade, esta ruptura salutar que desfaz a incógnita e abre múltiplos caminhos curatoriais. Sujeitos ao escrutínio visual, estes são verdadeiros ensaios sobre o rapto consentido do observador. Na realidade, a todas as propostas de comunicação está inerente a subjectividade de uma primeira leitura – a do curador. Elo de ligação entre a obra e o público, não dita regras que orientem a interpretação da mostra, mas abre veredas, para que o espectador se sinta livre e se encontre na diversidade de mensagens:

Penso que não existe curadoria, existem curatorias. São vários os caminhos possíveis para desenvolver um projecto curatorial, o que de alguma forma torna possível gerar propostas únicas. Para mim, o diálogo, a liberdade e a partilha são a base de um bom projecto curatorial. São elementos que, quando presentes, se sentem. (SARA & ANDRÉ cit. DIAS, 2019:205).

Facing East: Contemporary Landscape Photography from Baltic Areas (2004-07), exposição constituída por criações de dezasseis fotógrafos²²⁷, é elucidativa da complexidade subjacente ao processo da curadoria. Movida por inquietações temáticas relacionadas com a paisagem, enquanto representação cultural e identitária de um povo, Liz Wells (1948-)²²⁸ confrontou-se com as vicissitudes de comunicar imagens. Na sequência de uma proposta de Sian Bonnell (1956-), directora da Trace

²²⁷ Ane Hjort Guttu (1971-), Gatis Rozenfelds (1983-), Herkki-Erich Merila (1964-), Jari Silomäki (1975-), Joakim Eskildsen (1971-), John S. Webb (1950-), Juha Suonpää (1963-), Māra Brašmane (1944-), Margareta Klingberg (1942-), Per Olav Torgnesskar (1966-), Petter Magnusson (1966-), Remigijus Treigys (1961-), Riitta Päiväläinen (1969-), Ritva Kovalainen (1959-) e Sanni Seppo (1960-) tiveram as suas fotografias expostas na referida mostra.

²²⁸ Escritora e palestrante britânica na área da prática fotográfica. Autora de *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity* (2011) e editora de *The Photography Reader* (2003) e de *Photography: A Critical Introduction* (2015). O seu trabalho estendeu-se à curadoria com exposições como *Light Touch* (2014), no Baltimore Washington International Airport, *Futureland Now: John Kippin, Chris Wainwright* (2012-2013), na Laing Gallery, em Newcastle, entre outras.

Gallery, em Weymouth, na Inglaterra, Wells encetou uma trajetória investigativa, marcada pela pesquisa e reflexão persistentes. Ciente da relevância a atribuir a questões ideológicas e a estratégias estéticas, optou por viajar, visitar arquivos e estabelecer contactos com comissários e representantes de instituições museológicas. Depois de ter alargado a sua cultura visual, obtendo vasta informação, sentiu que podia avançar para a fase seguinte:

As with all research, it is difficult to identify the precise effects of preliminary research or to explicitly link initial processes of exploration with final exhibition outcomes. Arguably, the connection resides in the confidence with which it becomes possible to view, appraise and critically situate bodies of work, having previously informed oneself as fully as possible and stimulated visual appetite. (WELLS, 2007: 31)

Decidiu, então, centrar-se nos registos imagéticos de artistas da Escandinávia (Noruega, Finlândia, Dinamarca, Suécia) e dos países Bálticos (Estónia, Letónia e Lituânia) já que estes eram pouco divulgados no Reino Unido. Para a curadora, revelou-se igualmente determinante dar a conhecer problemáticas, influências e métodos fotográficos distintos. Assim, considerou relevante conversar com os autores, de modo a conhecer a génese dos seus projectos e a perspectiva crítica face às suas criações. Esta linha orientadora facilitou a selecção e o enquadramento conceptual das obras num todo – *Facing East: Contemporary Landscape Photography from Baltic Areas*. Só seguindo esta metodologia lhe foi possível descobrir a voz curatorial que deu vida à orgânica expositiva:

Research comes to underpin curatorial ‘voice’. Curatorial voice operates through initial definition of field and identification of key research questions, through selection of work, through the ‘theatre’ of exhibition which is fundamental to rhetorical affects, and through ways in which the project and the work of individual artists is contextualized in accompanying materials. (WELLS, 2007: 31)

O término desta etapa levou a outra, repleta de questões, quiçá mais enigmáticas – a do confronto com a(s) leitura(s) do público. Embora considerasse, inicialmente, que o recurso a textos de sala, ensaios de catálogo e outras ferramentas orientadoras lhe permitiriam antecipar as reacções do observador, tal não sucedeu. Na realidade, o colectivo era profundamente heterogéneo, porque formado por indivíduos oriundos de contextos múltiplos e ancorados à sua bagagem cultural, emotiva e ideológica:

Audience is a problematic notion. [...] In many respects, viewers lie beyond curatorial control. In producing catalogue essays or exhibition statements, we assume that viewers have interests coinciding with that of the curator [...] Of course, they may not. (WELLS, 2007: 31)

Aquando da inauguração de *Facing East: Contemporary Landscape Photography from Baltic Areas*, Liz Wells foi interceptada por uma visitante estrangeira, residente no sul de Inglaterra. Esta deslocara-se ao evento na expectativa de ver imagens que retratassem a sua terra natal. Na perspectiva da comissária, a frequência de situações idênticas à mencionada é bem maior do que o mais experiente dos profissionais possa imaginar:

There is no way I could have anticipated this. [...] Such anecdotes remind us that audience is essentially unknowable. Spectators forge an independent sense of an exhibition; they bring their own subjectivity, desires, history and cultural experiences into play. (WELLS, 2007:32)

A pluralidade de leituras é uma realidade inquestionável que afecta, sobremaneira, qualquer momento expositivo, dependendo dos ângulos de visão do artista, da equipa de curadoria e do público. Desta forma, o confronto entre o(s) propósito(s) inicial(ais) da criação artística, os do discurso curatorial e a significância encontrada pelo espectador é inevitável. Nesta cadeia de comunicação constrói-se uma ponte entre autor e curador que pretende suportar a ligação com o terceiro elemento, que a encerra. Todavia, o momento de fruição poderá derrubar a arquitectura previamente delineada, pondo-a em causa. De qualquer modo, tratando-se de arte, este é um risco que forçosamente terá de se correr, já que a essência a preservar é a da liberdade e não a do confinamento.

Ao olhar *Explosion # 1* (2002)²²⁹, fotografia de Petter Magnussen (1966-), Wells considerou que a montanha acompanhada de um *fjord* questionava a redução da Noruega ao seu ícone cultural. Contudo, em conversa com o criador deparou-se com novas possibilidades:

It could be a disturbance or mining in a classic romantic landscape, with a possible ecological comment, or it could be war in the peaceful north, or an absurd attempt at terrorism outside of NY; or it could be some more mystical force in action, or the dream of an explosion, or an experiment in putting sublime forces/images up against each other in an investigation into an updated romanticism, a natural disaster, or even, as someone guessed, the peasant's home brewery exploding... (MAGNUSSEN apud WELLS, 2007:33)

²²⁹ Consultar anexos - Figura 148

Repleta de desafios, *Facing East: Contemporary Landscape Photography from Baltic Areas*, inicialmente exposta no Arts Institute de Bournemouth, acabou por ser um verdadeiro sucesso. Por isso mesmo, nos três anos subsequentes, entrou em itinerância, tendo passado por sete locais distintos, todos eles no Reino Unido. Foi, sem dúvida, um evento sem precedentes.

Da incógnita ao encontrar da sua voz curatorial, Liz Wells traçou um percurso singular nos antípodas da restrição temática. Alicerçado em diálogos plurais e reflexão contínua, garantiu uma conexão efectiva com o público:

Exhibitions wherein a curator has determined a theme or proposition, or used the work of others merely to illustrate it and produce writing geared towards anchoring and constraining interpretative potential, rarely hold interest for very long. But where an exhibition has been carefully thought through, substantially contributing to knowledge within a particular field, 'voice' operates complexly, in effect, setting up some sort of dialogue between works included, as well as between the curator and the works. The multiple discourses through which this dialogue resonates contribute to quality of audience engagement. (WELLS, 2007:31)

Entre 10 de Outubro e 17 de Novembro de 2019, a cidade de Lisboa foi finalmente presenteada com a primeira edição de um festival de fotografia – o *Imago Lisboa Photo Festival*. Com o intuito de ser uma iniciativa regular e de âmbito internacional, destinada a fomentar esta prática, a mesma permitiu reflectir sobre a criação artística contemporânea. A urgência de compreender o *medium* e as suas consequências, numa sociedade assoberbada pela imagem, levaram ao encetar de um novo caminho. Acidentado e repleto de incertezas, este foi abrindo bifurcações curatoriais capazes de comunicar essa linguagem multifacetada.

Organizada de acordo com três vertentes orientadoras, a mostra pretendeu relembrar o trabalho de Pentti Sammallahti (1950-), pioneiro da fotografia clássica finlandesa, dar a conhecer obras de conceituados autores estrangeiros e de nomes relevantes do panorama português. Animou espaços diversos como o Convento da Graça, com *Pentti Sammallahti: Retrospective*, as Carpintarias de São Lázaro, com *Novas Visões*, e o Museu da Água, com *Construir Pontes*. Palco de exposições mais intimistas foram o Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, com *Pauliana Valente Pimentel: Narcisismo das Pequenas Diferenças*, a Casa Independente, com *Narrativas Fotográficas do Intendente*, a Galeria das Salgadeiras, com *Antecâmara*, a Módulo - Centro Difusor de Arte, com *The Question Concerning the Thing*, a Galeria Little Chelsea, com *Requiem*, a Galeria Luis Geraldês, com *Dogless*, e a Pequena

Galeria, com *Fragmentos*. Do *Imago Lisboa Photo Festival* fizeram também parte conferências, mesas redondas, projecções, leitura de portefólios e discussões²³⁰ em torno do livro de fotografia, enquanto forma peculiar de discurso.

Ao curar *Pentti Sammallahti: Retrospective*, Elina Heikka, antiga directora do Suomen Valokuvataiteen Museo, em Helsínquia, deu a conhecer um universo de humor subtil. Imagens a preto e branco transportavam o observador para a década de 60, levando-o a descobrir que o banal se pode revestir de plena significância. Transcendendo os limites do quotidiano, esta experiência proporcionava o revisitar da história da fotografia, através de composições cativantes, nas quais paisagens²³¹, animais e outros elementos exigiam um olhar atento ao detalhe. Para além de apresentar uma figura de relevo do panorama artístico da Escandinávia, o projecto de Heikka moveu-se, ainda, pela preocupação de preparar o espectador para a evolução de uma linguagem fotográfica que viria a revelar-se diversa.

O núcleo de autores cujas criações foram reunidas em *Novas Visões* ficou a cargo de Alejandro Castellote (1959-), Nathalie Herschdorfer (1972-), Peggy Sue Amison (1961-) e Rui Prata (1955-). Os curadores seguiram uma estratégia que versava a profusão de tendências surgidas no século XXI, aquando do despontar das novas tecnologias e da pós-modernidade. Sendo assim, visavam o confronto do público com registos que convocavam temas da actualidade, passando pela emigração e por questões de género e cor.

Uma destas problemáticas é observável em *Caesura* (2016)²³², de Demetris Koilalous (1962-), conjunto imagético sobre refugiados e migrantes que entraram na Grécia, após a travessia do Mar Egeu, rumo à Europa. Transmitindo uma sensação ambígua de inquietude e segurança, a obra narra um momento atemporal e efémero. As suas *personagens*, de carne e osso, captadas de livre e espontânea vontade, encararam a câmara como garantia da imortalidade:

Caesura is a collection of personal narratives and private moments of people who wanted to declare in a silent and a heroic way their new condition as an element of their freedom. They are people who desired to be photographed – like a passage to immortality – exactly because they have achieved to arrive safe, almost like melancholic knights after the battle. (KOILALOUS apud PRATA, 2019: 114)

²³⁰ Estas tiveram lugar no Palácio Pancas Palha e foram promovidas pelo PhotoBook Club Lisboa, dinamizado pelos fotógrafos Arlindo Pinto (1962-), Magda Fernandes (1981-), Paula Arinto (1968-), Susana Paiva (1970-), entre outros.

²³¹ Consultar anexos - Figura 149

²³² Consultar anexos - Figura 150

Despida a máscara do estereótipo, dá-se rosto aos que forçosamente se exilaram numa terra-tempo de ninguém. Na bagagem, trouxeram a dor de quem foi desenraizado e a perseverança de integrar uma outra vida:

These are the portraits of the new European citizens bearing with them the melancholy of their past and the hardship of their route, while demonstrating a determination to place themselves in a new global reality and a commitment to negate the anonymity of History. (KOILALOUS apud PRATA, 2019: 115)

Em *On Longing* (2016)²³³, de Melanie Walker (1950-), questões relacionadas com superpopulação, lar, família, papéis específicos de género e condição humana são alvo de reflexão. As imagens²³⁴ recorrem ao conceito de casa como metáfora reveladora do desejo colectivo de pertença, em períodos conturbados. A série interliga paisagens com apontamentos do quotidiano, abordando o fluir temporal e a sobreposição de memórias:

I seek the intervals. The spaces between us. My family name derives from Weaver of the Cloth in Gaelic. My father was a photographer and my mother, a seamstress. Over the last 50 years I have married photography and fabric into the tales I weave using allegory. (WALKER apud PRATA et al., 2019: 118)

A apropriação, as narrativas ficcionais e outros processos deram igualmente vida a *Ur Aitz* (2016-17)²³⁵, de Jon Cazenave (1976-), *The Komi Diary* (2018)²³⁶, de Filippo Zambon (1981-), *Singers & Stages* (2005-08)²³⁷, de Shen Chao-Liang (1968-), *El Uno Sin el Otro* (2014)²³⁸, de Jonathan LLense (1984-), *Rebelados* (2015-19)²³⁹, de Malú Cabellos (1971-), *Eleven Stories* (2018)²⁴⁰, de Katrien de Blauwer (1969-), *La Ira de la Devoción* (2008-18)²⁴¹, de Liza Ambrossio (1993-), *The Girls Who Spun Gold* (2016)²⁴², de Nydia Blas (1981-), *There Are No Homosexuals in Iran* (2014-

²³³ Esta série integra um projecto mais vasto, intitulado *Nomadic Dreamer*, que teve início nos anos 80, quando a falta de habitação se tornou o assunto do dia, nos Estados Unidos.

²³⁴ Consultar anexos - Figura 151

²³⁵ Consultar anexos - Figura 152

²³⁶ Consultar anexos - Figura 153

²³⁷ Consultar anexos - Figura 154

²³⁸ Consultar anexos - Figura 155

²³⁹ Consultar anexos - Figura 156

²⁴⁰ Consultar anexos - Figura 157

²⁴¹ Consultar anexos - Figura 158

²⁴² Consultar anexos - Figura 159

2016)²⁴³, de Laurence Rasti (1990-), e *Malleus Maleficarum* (2018)²⁴⁴, de Virginie Rebetez (1979-).

A multiplicidade de obras a expor, num lugar que, apesar de amplo e aberto, possuía certas limitações, implicou o desenho de uma cenografia espacial²⁴⁵ complexa. A robustez das paredes associava-se a painéis derivados das mesmas ou a outros que, dada a sua disposição, criavam divisões favoráveis à individualidade de cada corpo de trabalho. O esforço de Castellote, Herschdorfer, Amison e Prata transformou a colectividade de *Novas Visões* em doze mostras de carácter intimista e permitiu difundir a infinidade de discursos e de linguagens inerentes ao *medium*.

Construir Pontes, projecto resultante da cooperação curatorial entre Rui Prata e Mariana Castro Henriques (1975-), directora do Museu da Água, nasceu da necessidade premente de divulgar a fotografia portuguesa no panorama internacional. Cientes da inexistência de uma instituição a tal dedicada, transformaram a estação elevatória dos Barbadinhos num palco que deu a merecida visibilidade às criações de quatro artistas. Augusto Brázio (1964-) presenteou os espectadores com *Sopé* (2015)²⁴⁶, Luísa Ferreira (1961-) com *No Limite* (2004-19)²⁴⁷, Pedro Letria (1965-), com *The Club* (2014)²⁴⁸ e São Trindade (1960-) com *Friday Night, Saturday Morning* (2005-06)²⁴⁹. Assim, ao duro retrato de um Portugal recôndito juntava-se a dúvida suscitada pelo paradoxo sustentabilidade/uso fácil. Por outro lado, a portugalidade, orgulhosamente reavivada pelas comunidades imigrantes, conectava-se com a intimidade do diário visual.

Da vasta rede de contactos de que a organização do *Imago Lisboa Photo Festival* dispunha surgiu uma plataforma de excelência capaz de promover a possibilidade da itinerância artística.

Na Casa Independente²⁵⁰, um dos espaços alternativos do festival, Pauliana Valente Pimentel (1975-) curou *Narrativas Fotográficas do Intendente*. Resultante da

²⁴³ Consultar anexos - Figura 160

²⁴⁴ Consultar anexos - Figura 161

²⁴⁵ Consultar anexos - Figura 162

²⁴⁶ Consultar anexos - Figura 163

²⁴⁷ Consultar anexos - Figura 164

²⁴⁸ Consultar anexos - Figura 165

²⁴⁹ Consultar anexos - Figura 166

²⁵⁰ Projecto idealizado por Inês Valdez (1976-) e Patrícia Craveiro Lopes (1978-), que abriu portas em Outubro de 2012. Tendo como missão integrar a comunidade local, pretende ser um espaço cultural multidisciplinar promotor do encontro de vários públicos.

10.^a edição de um *workshop*²⁵¹ promovido desde 2014, a exposição contou com *Deus e o Diabo Estão nos Detalhes* (2019)²⁵², de Magda Rodrigues (1991-), *Cozinha Popular da Mouraria* (2019)²⁵³, de Mariana Difini, e *De Passagem* (2019)²⁵⁴, de Paulo Ribeiro Baptista (1960-). Cumprindo o objectivo a que se propôs, Pimentel deu visibilidade aos olhares daqueles que, durante dez dias, perscrutaram as dinâmicas multiculturais de um bairro em revitalização. Irrevogavelmente dinâmica, a mostra incitava o visitante a reflectir sobre questões de cariz sociocultural:

O Intendente, bairro histórico lisboeta, foi sempre uma zona popular de comércio, onde o espaço público é intensamente vivido. Este bairro sempre sofreu muitas conotações negativas, com problemáticas ligadas à prostituição, ao tráfico e ao consumo de droga e às sucessivas vagas de imigração. Hoje o processo de transformação deste bairro é muito rápido, em parte devido ao plano urbano implementado pelas políticas públicas, que pretendem revitalizar o tecido urbano e social desta zona. (PIMENTEL apud PRATA, 2019: 94)

Este ambiente fervilhante de criatividade não poderia deixar de abrir portas a uma actividade paralela – *Photo Folio Review*²⁵⁵. Destinada à interacção entre galeristas, directores de instituições de renome, profissionais do mundo curatorial e artistas emergentes, a iniciativa ocorreu nos dias 17 e 18 de Novembro de 2019, nas Carpintarias de São Lázaro. Alfredo de Stefano (1961-)²⁵⁶, Alla Räisänen (1969-)²⁵⁷,

²⁵¹ Orientado pela fotógrafa Pauliana Valente Pimentel, este pretende dar ferramentas aos participantes para que possam desenvolver um projecto fotográfico autoral, centrado na diversidade característica do Intendente. A apresentação final do mesmo pode surgir sob a forma de *fanzine*, de exposição, entre outras. *Narrativas Fotográficas do Intendente* promove, ainda, a criação de um arquivo imagético capaz de documentar a vida quotidiana e as relações da comunidade em questão.

²⁵² Consultar anexos - Figura 167

²⁵³ Consultar anexos - Figura 168

²⁵⁴ Consultar anexos - Figura 169

²⁵⁵ Consultar anexos - Figura 170

²⁵⁶ Artista e fundador da organização Luz del Norte, dedicada à promoção da prática fotográfica na América Latina.

²⁵⁷ Directora do Northern Photographic Centre, em Oulu, na Finlândia.

Amelie Schüle²⁵⁸, Ana Matos²⁵⁹, Anna Tellgren²⁶⁰, Beate Cegielska²⁶¹, Caroline Vincart²⁶², Jens Friis²⁶³, Juan Curto (1971-)²⁶⁴, Nuno Ricou²⁶⁵, Paula Roush²⁶⁶, Paulo Catrica (1965-)²⁶⁷, Svetlana Bachevanova²⁶⁸ e Trish Lambe²⁶⁹ estiveram envolvidos na mesma, analisando portefólios e partilhando o seu *know-how*. Na verdade, este foi um momento de curadoria dentro da curadoria – os detentores da voz da experiência propunham certos ângulos de visão e orientavam projectos em curso, preparando os criadores para o mercado de arte.

Movendo-se em terreno árido e desconhecido, o *Imago Lisboa Photo Festival* encontrou o seu rumo, entre obstáculos vários. O conjunto de eventos programados fomentou o enriquecimento cultural do grande público e de um outro mais familiarizado com a fotografia, abrangendo diversos níveis etários. Impondo Lisboa como ponto de paragem obrigatório no circuito de festivais fotográficos internacionais, este gerou um profícuo debate, em torno de olhares e processos criativos inovadores. Consequentemente, delineou um percurso voltado para um futuro promissor, que insiste em fazer-se presente. As segunda²⁷⁰, terceira²⁷¹, quarta²⁷² e quinta²⁷³ edições têm vindo a evidenciar a consolidação do seu efectivo crescimento.

²⁵⁸ Curadora, à data, responsável pela *Unseen Photo Fair Amsterdam*, nos Países Baixos.

²⁵⁹ Directora artística da Galeria das Salgadeiras, em Lisboa, e curadora.

²⁶⁰ Curadora do Moderna Museet, em Estocolmo.

²⁶¹ Directora artística da Galleri Image, em Aarhus, na Dinamarca.

²⁶² À data, curadora e investigadora no FOMU (Fotomuseum Antwerp), na Bélgica. Actualmente é curadora independente.

²⁶³ Curador independente, historiador de arte especializado em fotografia e editor de *Katalog - Journal of Photography & Video*.

²⁶⁴ Director da Camara Oscura Galeria de Arte, em Madrid.

²⁶⁵ Director artístico da plataforma Parallel, cuja missão é a de estimular o intercâmbio cultural entre diversas organizações criativas europeias, de modo a difundir a fotografia contemporânea.

²⁶⁶ Elemento activo do msdm studio, ligado à promoção da fotografia, pesquisa curatorial e à divulgação do livro de artista.

²⁶⁷ Investigador nas áreas da fotografia e das artes visuais, no Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade de Lisboa. É professor no Atelier de Lisboa e expõe e publica regularmente, desde 1997.

²⁶⁸ Editora da *FotoEvidence*, publicação dedicada à fotografia enquanto meio privilegiado de denúncia das injustiças sociais.

²⁶⁹ Curadora da Gallery of Photography, em Dublin, na Irlanda.

²⁷⁰ Decorreu entre 1 de Outubro e 15 de Novembro de 2020, no MNAC, nas Carpintarias de São Lázaro, no Reservatório Mãe d'Água, no Arquivo Municipal de Lisboa - Fotográfico, e noutros espaços relevantes.

²⁷¹ Decorreu durante o mês de Outubro de 2021, em vários espaços expositivos de Lisboa.

²⁷² Decorreu durante o mês de Outubro de 2022, em vários espaços expositivos de Lisboa.

²⁷³ Decorreu durante o mês de Outubro de 2023, em vários espaços expositivos de Lisboa.

Parte II

**I Da Teoria à Prática
ou
A Arte de Marear I**

1. | Antes da Navegação |

Carta Náutica

A extensa navegação dedicada à pesquisa, indubitavelmente caracterizada pelo enriquecimento da biblioteca mental e pela reflexão desencadeada por infindáveis estímulos, aproximara-se de um porto seguro. Porém, a âncora não poderia ser lançada sem ter em mente que este era um processo em constante devir.

Deste modo, o estágio curricular – outra das etapas da viagem –, formalmente levado a cabo entre Janeiro e Abril de 2019²⁷⁴, no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, foi encarado com ávido entusiasmo. A investigação, desta feita *in loco*, mapeada por José Luís Neto (1966-)²⁷⁵ e Paula Figueiredo Cunca (1970-)²⁷⁶, adquiriu novas dimensões. Na verdade, dos encontros com a esfera do real renasceram contornos para um projecto há muito em fase embrionária – a curadoria de uma nova edição d’*A Imagem Contextualizada*. A sua concretização ocorreu apenas em Outubro de 2019, na Sala de Leitura, com a abertura da exposição a público.

Com o intuito de facilitar a jornada, decidi subdividir-se o presente capítulo em múltiplos cais. Estes abrirão caminho detalhado para cada um dos momentos que conduziram ao culminar do processo curatorial.

Em *A Nau - O Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico* recua-se ao ano de 1942, para explorar a história de uma instituição nascida com o propósito de reunir, salvaguardar e divulgar o espólio imagético da cidade das sete colinas. Por conseguinte, mostra-se como décadas de vida a impeliram a metamorfosear-se em busca de uma identidade sólida que lhe permitisse dar resposta às exigências de um

²⁷⁴ Esclareça-se que, apesar do término oficial do período de estágio remontar ao mês de Abril de 2019, a permanência na instituição mencionada se verificou até Novembro do mesmo ano. Tal sucedeu por, em tão curto espaço de tempo, apenas ter sido possível delinear alguns dos contornos do projecto. Sendo assim, por opção pessoal, a presença no Arquivo Municipal | Fotográfico prolongou-se até à conclusão definitiva de todas as actividades relacionadas com as diferentes fases de *A Imagem Contextualizada*.

²⁷⁵ Estudou fotografia em Lisboa, no Ar.Co, e em Londres, no Royal College of Art, expondo regularmente as suas obras em Portugal e no estrangeiro. A par da criação autoral, desenvolve um meticuloso trabalho de investigação voltado para a apropriação da imagem fotográfica. Também é docente na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e no IADE. As funções de fotógrafo e curador, no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, constam igualmente do seu currículo. Na instituição anteriormente mencionada, é ainda o responsável pelo projecto *A Imagem Contextualizada*.

²⁷⁶ Licenciada em Filosofia e mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, pelo ISCTE-IUL. É investigadora no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico e autora de várias conferências e artigos sobre fotografia de família.

público especializado. Permanecendo fiel à sua essência, conquistou um lugar de destaque como pólo dinamizador da fotografia contemporânea portuguesa.

Diário de Bordo é o relato, na primeira pessoa, da imersão numa narrativa museológica multifacetada. Oscilando entre a experiência de dinamizar visitas guiadas a *Fotografia, a minha viagem preferida*, de planejar a inauguração de *Saudade de Pedra* ou de delinear *A Imagem Contextualizada*, o mesmo revela o confronto enriquecedor com a realidade.

Seguidamente, abre-se entrada para *Ainda sobre o Diário de Bordo*, onde se dá destaque ao projecto primordial resultante do período de estágio. Sob esta designação, surgem registos diarísticos diversos.

Assim, em *A Imagem Contextualizada - história e propósitos do projecto* apresenta-se a reinvenção da Sala de Leitura, após a democratização do acesso às novas tecnologias. Cada vez mais frequentada por estudantes, fotógrafos e entusiastas, esta renasceu como espaço expositivo dedicado à divulgação de criadores emergentes e de obras de cariz experimental.

Posteriormente, em *Processo de selecção de artistas*, definem-se as etapas fulcrais para a organização e desenvolvimento d'*A Imagem Contextualizada*, agora alargada a uma zona geográfica diferente da de edições anteriores. Abrangendo uma pluralidade de olhares distintos, esta deu voz a cinco nomes reveladores de novos modos de ver a fotografia contemporânea.

A importância da entrevista no processo curatorial salienta a relevância de um estreito contacto entre autor e curador. Desta forma, demonstra que uma profícua partilha de ideias gera, indubitavelmente, um produto final completo, capaz de enriquecer o universo do espectador. Documentar as perspectivas particulares de cada um dos envolvidos revelou-se, assim, impreterível para a orgânica projectual. Elencadas em *À conversa com...*, exploram assuntos tão vastos como o papel do jovem artista na sociedade actual e os conflitos do mesmo com a instituição.

Ciente da urgência em repensar a função da folha de sala enquanto elemento dinamizador de uma exposição, surge o momento apropriado para o desconstruir de um conceito há muito implementado. Consequentemente, *Folha de sala* reforça a premência de um vínculo indissociável entre objecto artístico e observador. Assume-se, então, como *mapa* que abre múltiplos caminhos de significância para *A Imagem Contextualizada*.

A montagem da exposição deixa transparecer o olhar atento dedicado ao espaço expositivo e às suas peculiaridades. O sub-capítulo evidencia a relevância dada ao suporte de mesa e à organização da Sala de Leitura em ilhas. Estas foram projectadas de modo a respeitar a individualidade de cada trabalho autoral, possibilitando, ainda, a construção de um diálogo profícuo entre elas. Para além disso, contempla a iluminação como elemento fundamental para a fruição das obras.

O culminar do processo surge em *Outubro de 2019 – a vernissage*, quando se refere o momento inaugural d’*A Imagem Contextualizada*. O confronto do público com as possibilidades oferecidas pela mostra e a troca de ideias entre artistas, curadora e visitantes são alguns dos aspectos sobre os quais se reflecte neste segmento.

1.1. | A Nau |

O Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico

Institucionalmente criado a 25 de Março de 1942, o Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico veio responder à necessidade premente de centralizar e de conservar uma produção, outrora dispersa pelos diversos serviços camarários. As décadas que sucederam a sua fundação caracterizaram-se por um incremento significativo do espólio, com proveniências várias – doações, leilões, encomendas pontuais e aquisições directas. Assim, em 1990, na sequência do reconhecimento do valor cultural e patrimonial da sua colecção, esta entidade sofreu uma reestruturação global. Seguiu-se uma fase de metamorfose física e funcional que implicou a concepção de infra-estruturas adequadas, capazes de satisfazer as exigências inerentes à conservação, ao restauro, à revelação e ao tratamento digital da fotografia. Quatro anos mais tarde, com todas as condições necessárias reunidas, o edifício da Rua da Palma, anteriormente ocupado por uma fábrica de conservas de peixe, transformou-se na nova casa do Arquivo Municipal | Fotográfico. Quando abriu ao público, assumiu-se como a primeira instituição portuguesa dedicada à divulgação e preservação de colecções fotográficas, equiparando-se a outras, de cariz internacional, destinadas ao mesmo fim.

Actualmente, é parte integrante de um todo orgânico – o Arquivo Municipal de Lisboa – constituído, ainda, por mais dois equipamentos – a Videoteca²⁷⁷ e o Arquivo Histórico e Intermédio²⁷⁸. Saliente-se que todos eles se regem por uma política de funcionamento comum cuja missão é a de recolher, guardar, tratar e preservar a documentação relativa à cidade de Lisboa. Sendo assim, convicto de que o património arquivístico imagético, verdadeiro alicerce da memória colectiva e individual, deve ser difundido com regularidade, o Arquivo Municipal | Fotográfico torna-o prontamente acessível. É, pois, na Sala de Leitura que o visitante tem a oportunidade de consultar livros especializados e de aceder à base de dados *online*. Através de uma pesquisa intuitiva a partir de palavras-chave, o utilizador pode explorar um universo infindável de imagens, em constante actualização.

²⁷⁷ Situada em Alcântara, é um arquivo de imagens em movimento que contribui para a promoção de uma memória viva da cidade de Lisboa. Tem a seu cargo uma vasta colecção videográfica autoral, frequentemente partilhada com o público.

²⁷⁸ Localizado no Bairro da Liberdade, em Campolide, é não só o depositário do acervo histórico relativo à cidade de Lisboa mas também da documentação relacionada com a planificação e urbanismo da mesma.

Seguindo a mesma linha de acção, este espaço dinâmico e interventivo, tem a notável finalidade de aumentar o registo iconográfico que possui, com o intuito de acompanhar a evolução dos tempos. Por isso, sempre que possível, adquire obras consideradas relevantes e faz encomendas a artistas contemporâneos, preenchendo lacunas temáticas ou temporais existentes no seu acervo. Actualmente, são já mais de 600 mil as imagens que tem à sua guarda. São dignas de particular destaque as que pertencem ao Fundo Antigo, criadas entre 1898 e 1908, e as das colecções de autores como António Júlio Duarte (1965-)²⁷⁹, Artur Pastor (1922-1999)²⁸⁰, Daniel Blaufuks (1963-)²⁸¹, Eduardo Portugal (1900-1958)²⁸², José Luís Neto (1966-)²⁸³, Joshua Benoliel (1873-1932)²⁸⁴, Luís Pavão (1954-)²⁸⁵ e Paulo Catrica (1965-)²⁸⁶.

A par disto, a entidade oferece uma agenda multifacetada, promovendo e organizando mostras. Conta igualmente com o apoio do serviço educativo, que desenvolve actividades paralelas às mesmas, visando sensibilizar um público diversificado para a importância da fotografia. Esta acção é complementada por eventos e *workshops* que criam um panorama cultural efervescente.

No âmbito da programação de exposições, dois grandes projectos caminham lado a lado. O primeiro centra-se na difusão do vasto espólio que o Arquivo tem à sua guarda. Normalmente, é concebido para as salas do rés do chão e do primeiro andar, agrupando exemplares da colecção com outros, de proveniências várias, que chegam

²⁷⁹ A mesma reúne imagens de treinos, de jogos de futebol e das transformações ocorridas na capital devido ao Euro 2004.

²⁸⁰ Fotografias captadas pelo autor, entre 1940 e 1999, que ilustram a vida rural e piscatória da região sul do país, o quotidiano dos trabalhadores de Trás-os-Montes, do Douro, do Ribatejo e do Alentejo e múltiplos aspectos do património arquitectónico português.

²⁸¹ Realizado em 1999, o conjunto de imagens é parte integrante de um projecto mais alargado. Neste, o olhar do artista eterniza as Lisboa imaginadas, sonhadas e sentidas na obra literária de Fernando Pessoa (1888-1935) e de José Saramago (1922-2010).

²⁸² Constituída por registos documentais da cidade de Lisboa, de um período que medeia entre 1919 e 1950. São resultado da estreita colaboração do fotógrafo com a Câmara Municipal e, na maioria, surgem no seu suporte original – o negativo. A colecção veio a ser complementada com a doação póstuma de todo o seu espólio à instituição.

²⁸³ Vinte e quatro provas em papel de revelação baritado constituem a criação autoral 22474 (2000), executada pelo artista a partir de um negativo de Joshua Benoliel.

²⁸⁴ Corpo de trabalho com cerca de 3100 imagens, que retratam os últimos anos da monarquia e ainda a vida social e política da Primeira República.

²⁸⁵ Perfazendo um total de 529 documentos, a colecção contempla fotografia nocturna, documental e de autor. Captadas entre 1979 e 2011, apresentam temáticas vastas, divulgadas sob a forma de livro e de exposições colectivas e individuais.

²⁸⁶ Dividida em dois grupos distintos, esta reúne 16 provas de 1998 e cerca de 60 de 2003. No primeiro dos conjuntos aparecem documentados os interiores do estúdio de Horácio Novais e no segundo figuram estádios e campos de futebol. Alguns destes ícones integram *Uma cidade de Futebol*, publicação de 2004.

sob a forma de empréstimo. Destaquem-se mostras como *Lisboa Photo* (2003 e 2005), *Lisboa uma grande surpresa* (2016) e *Fotografia, a minha viagem preferida* (2018-2019). O segundo, *A Imagem Contextualizada*, dá a conhecer, no espaço da Sala de Leitura, as criações de artistas emergentes. Consequentemente, constitui, *per se*, uma reflexão sobre o discurso fotográfico contemporâneo.

Digno de nota é, do mesmo modo, o papel do Serviço Educativo, cujas propostas, inspiradas nas exposições, geram visitas guiadas e tarefas criativas, vocacionadas para os alunos de todos os níveis de ensino. Com o intuito de estender a sua acção a faixas etárias e grupos heterogéneos, são, ainda, desenvolvidos programas destinados a uma camada sénior e a indivíduos com necessidades especiais. Tendo em vista a premência da recolha de informação especializada, acresce a possibilidade de solicitar uma visita aos serviços do Arquivo. As portas dos sectores da conservação, da digitalização e da edição de imagem e as dos laboratórios, das reservas e da Sala de Leitura abrem-se ao mundo académico.

A instituição é também palco para conferências, *workshops* de encadernação e conservação e para a Feira do Livro de Fotografia de Lisboa, evento que acolhe desde 2015²⁸⁷. Organizada pelo grupo *Os Novos Suspeitos*²⁸⁸, esta reúne autores, editores independentes e livreiros, que se dedicam a publicações fotográficas e *fotozines*. Assim, assume-se como espaço experimental de exposição, venda e debate em torno do livro de fotografia e dos diferentes formatos que o mesmo pode adoptar.

Em suma, o Arquivo Municipal | Fotográfico reveste-se de um valor inigualável, possibilitando a criação de uma história da fotografia e preservando a memória da cidade de Lisboa.

²⁸⁷ Em 2021, a 11.ª edição da Feira do Livro de Fotografia de Lisboa ocorreu, excepcionalmente, no Instituto de Produção Cultural & Imagem, devido a contingências impostas pelo contexto de pandemia.

²⁸⁸ Equipa composta por Fabrice Ziegler, coordenador da iniciativa, e por João Miguel Baptista e Pedro dos Reis.

1.2. | Diário de Bordo |

Ao longo do ano de 2019, entre os meses de Janeiro e de Abril, decorreu o período de estágio na instituição mencionada, com orientação de José Luís Neto (1966-) e Paula Figueiredo Cunca (1970-). Este afigurou-se como fase crucial para o desenrolar do processo de investigação no qual se alicerça o presente discurso. Foi também âncora para a profunda imersão na narrativa museológica.

Num momento inicial, houve contacto com a base de dados do Arquivo, no sentido de constatar a sua orgânica. Estruturada em coleções, frequentemente designadas pelas iniciais dos nomes dos artistas, esta cataloga informações relativas às obras que constituem o espólio da entidade. Dada a vastidão do mesmo, a actualização regular do sistema é uma necessidade premente. Neste sentido, foram preenchidas algumas lacunas existentes no respeitante à data, ao suporte, às dimensões e até mesmo aos dados biográficos do autor. Consequenemente, mais de sessenta ficheiros ficaram acessíveis para consulta pública.

Por outro lado, perante a diversidade de eventos e os inúmeros projectos que seria possível integrar, a escolha recaiu sobre a área da curadoria e das exposições. Esta revelou-se especialmente aprazível pela imensidão de possibilidades e de desafios que a caracteriza, em particular na era contemporânea.

Neste âmbito, verificou-se um envolvimento activo em *Fotografia, a minha viagem preferida*, mostra de trabalhos de Helena Corrêa de Barros (1910-2000)²⁸⁹, patente de 19 de Outubro de 2018 a 23 de Fevereiro de 2019.

A exibição foi dinamizada através de visitas guiadas, direccionadas a públicos-alvo distintos. Planeadas com o intuito de destacar a peculiaridade de uma visão feminina, em tudo antagónica à rigidez da sociedade portuguesa do século XX, as mesmas davam a conhecer o mundo pela lente de Corrêa de Barros. De colorido vibrante, típico da dispendiosa película Kodachrome, as imagens impeliam o observador a (re)visitar Londres, Atenas, Veneza, Angola e Hong Kong. Conduzido pelo olhar subjectivo da fotógrafa, o espectador podia igualmente perscrutar cenas da vida rural portuguesa, deixando-se envolver pela poética do preto e branco, repleta de texturas e contrastes.

²⁸⁹ Fotógrafa amadora cuja obra testemunha a vida familiar e a passagem por destinos diversos, da Europa à Ásia. O seu olhar diferencia-se do das mulheres da década de 50, pela sua visão cosmopolita e pela participação assídua em clubes de fotografia e exposições nacionais e internacionais.

A 21 de Fevereiro, o projecto desdobrou-se, ainda, na iniciativa *Conversas Foto-fílmicas*. Promovendo o debate sobre as confluências entre vídeo e fotografia e a ténue fronteira entre amadorismo e profissionalismo, deu voz a Inês Sapeta Dias (1980-)²⁹⁰, Paula Figueiredo Cunca (1970-) e Inês Vaz Pinto (1961-)²⁹¹, neta de Helena Corrêa de Barros.

Saudade de Pedra, exposição de uma vasta parte da obra de Jorge Guerra (1936-)²⁹², foi mais um evento no qual houve participação dinâmica no processo de montagem e de planeamento da inauguração. Patente entre 4 de Abril e 29 de Junho de 2019, este presenteou o público com a nostalgia de uma Lisboa dos anos 60, corporizada numa centena de imagens a preto e branco:

É o povo que faz a fotografia de Jorge Guerra. A paisagem é humana, e a arquitectura, a das relações entre amigos, vizinhos ou transeuntes à solta. É fotografia de rua, mas sem carroças nem automóveis. A tónica está na forma como as pessoas se relacionam (ou não) umas com as outras. Há corpos solitários, mas também encontros e desencontros fortuitos, mendigos, vendedeiras e transacções ambulantes. Nos jardins e miradouros, acumulam-se os velhos reformados à espera que o tempo corra. (CALADO, 2019)

Captadas durante uma breve visita à cidade natal, são memória emotiva de um país trajado de negro, visto pela lente de um cidadão *agora estrangeiro*. A par da mostra, a publicação de um catálogo, com textos da autoria de Jorge Calado (1938-), e a conversa que decorreu com o autor, a 9 de Abril, foram marcos indeléveis para a

²⁹⁰ Doutorada em Ciências da Comunicação, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, organiza programas de cinema, na Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa, desde 2004. Foi responsável pelo lançamento de projectos como *Traça – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares*, *Topografias Imaginárias* e *O que é o Arquivo?*. Em 2008, concluiu *Retrato de Inverno de uma Paisagem Ardida* (16mm, 40'), com o apoio financeiro do Instituto do Cinema e do Audiovisual/RTP.

²⁹¹ Licenciada em Ciências Históricas e mestre em Arqueologia Clássica, pela Universidade do Arizona, em Tucson. Foi docente na Universidade Lusíada e, actualmente, é responsável pelo sítio arqueológico de Tróia.

²⁹² Fotógrafo português radicado no Canadá, desde a década de 70. Estudou Filosofia e História em Lisboa e, mais tarde, mudou-se para Londres, onde frequentou a London Film School. Foi director de fotografia de vários filmes e documentários, tendo-se dedicado, posteriormente, à fotografia. De câmara em riste, viajou pela Alemanha, por França, pelo México e por Itália. Em 1972, em Montreal, fundou a *Magazine OVO*, influente revista de fotografia, que co-editou com Denyse Gérin-Lajoie (1929-2012), durante cerca de quinze anos. Assim, desempenhou um papel relevante no desenvolvimento da cultura fotográfica do Quebec e, conseqüentemente, nas dinâmicas culturais e políticas da região.

história da fotografia portuguesa e do Arquivo Municipal | Fotográfico.

Concomitantemente, houve a possibilidade de abraçar um projecto inovador que viria a transformar-se num profundo compromisso de entrega - *A Imagem Contextualizada*. Centrado em criadores emergentes, este abria espaço para que os mesmos expusessem as suas obras e, de viva voz, manifestassem o seu posicionamento face ao mudo da arte.

A trajectória teve início num ponto particular, ancorado numa experiência vivida na primeira pessoa, aquando da presença, enquanto autora, na edição de 2015. Anos depois, nos bastidores, era assumida a curadoria, multifacetada no seu diverso leque de acções – selecção de artistas, construção da narrativa expositiva, concepção da folha de sala, entre outras. Dada a complexidade inerente ao processo, o período de estágio acabou por se revelar curto e insuficiente para o concretizar em plenitude. Deste modo, apenas foi delineado um esboço do que viria a ser a sua materialização. Porém, seguiram-se meses de maturação de ideias e de investigação teórica, de cariz pessoal, que viriam a culminar com a inauguração do evento, em Outubro de 2019.

1.2.1. | Ainda sobre o Diário de Bordo |

A Imagem Contextualizada – História e Propósitos do Projecto

A Sala de Leitura, inicialmente frequentada por utilizadores com um perfil distinto, assistiu, ao longo do tempo, a um decréscimo significativo dos mesmos. A democratização das tecnologias e a consequente facilidade em aceder ao acervo imagético da entidade obrigaram o Arquivo Municipal | Fotográfico a reequacionar os seus modos de acção. Como consequência desta conjuntura, em que imperava uma necessidade premente de dinamizar o espaço, reinventando-o, surgiu *A Imagem Contextualizada* – proposta inusitada da autoria de José Luís Neto.

Nesta fase, a crescente afluência de estudantes de arte, de entusiastas da fotografia e de criadores foi-se sobrepondo à do restante público. Por conseguinte, o carácter inovador da iniciativa não poderia revelar-se mais adequado. Na Sala de Leitura, onde as estantes da biblioteca se erguiam em simbiose perfeita com uma série de mesas destinadas à consulta de publicações, nasceu um ambiente expositivo arrojado. Nele, passaram a ser acolhidos projectos emergentes, por vezes de cariz experimental. Para que a incorporação não fosse intrusiva, optou-se por definir a mesa como suporte privilegiado de exposição. O vínculo com o local não só foi determinado por esta escolha – que sempre trouxe muito mais possibilidades criativas do que limitadoras – mas também pela presença de uma prateleira com volumes seleccionados pelos autores. Verdadeiras âncoras da sua pesquisa conceptual, eram mapas reveladores do seu processo de trabalho. Caso a obra o exigisse, parede e plano de chão poderiam ser, ainda que esporadicamente, utilizados.

A Imagem Contextualizada atingiu o seu apogeu com a introdução de um convidado, plena metáfora humana dos livros. Desempenhando uma dupla função, este escrevia um texto, a imortalizar na folha de sala, e dialogava com os artistas. Desta forma, abria caminho para possíveis leituras das suas imagens. Estavam, então, estabelecidas as premissas para o novo projecto do Arquivo Municipal | Fotográfico. Nesse cantinho intimista de biblioteca do tamanho do mundo, apresentava-se o que de mais recente existia no universo da fotografia artística.

Tendo inaugurado em 2007, com um programa um pouco distinto do que posteriormente se viria a implementar, começou por ser palco para debater ideias que gravitavam em torno de um mote comum – a produção do fotógrafo de meados do século XX. Com intervenções de Duarte Belo (1968-), José Luís Neto (1966-), José

Manuel Rodrigues (1951-) e Manuel Rosa (1953-), então editor da Assírio & Alvim, visava presentear o público com uma viagem imagética arrebatadora. A reflexão sobre cinquenta obras, de autores internacionalmente reconhecidos, foi indelével ponte para a partilha dos percursos, pelos quais se adentrava o *medium*.

No ano seguinte, a conversa entre Nuno Crespo (1975-) e Daniel Blaufuks (1963-) permitiu explorar o papel da memória como parte integrante do objecto-livro.

Dezassete anos passados desde o momento em que o Arquivo Municipal l Fotográfico abraçou esta nova vertente, muitos foram os nomes e as obras de arte que conquistaram a Sala de Leitura²⁹³. A Sónia Ribeiro (1975-), Carlos Alberto Correia (1989-), Sílvia Prudêncio (1981-), Mariana Marote (1988-), Nuno Tomás (1991-), Ana Martins (1993-), Ivo Relveiro (1993-), Ágata Marques (1991-), Carlota Teixeira Gomes (1994-), Mariana Romão (1994-), Elisa Azevedo (1996-), Filipa Ventura (1997-) e a muitos outros, acompanhados por individualidades relevantes da área teórica e curatorial, foi dada a oportunidade de se mostrarem ao mundo.

Até à data, este espaço deu voz a mais cinquenta e dois artistas emergentes com motivações e formas de expressão distintas, sendo a obra de cada um verdadeira testemunha do que de mais contemporâneo se tem vindo a produzir na fotografia portuguesa.

²⁹³ Consultar anexos - Figura 171

1.2.2. | Ainda sobre o Diário de Bordo |

Processo de Selecção de Artistas

Com o intuito de seguir o modelo proposto em *Comissioning Contemporary Art: A Handbook for Curators, Collectors and Artists* (2012), de Louisa Buck²⁹⁴ e Daniel McClean²⁹⁵, foram definidas as etapas fulcrais para a organização e desenvolvimento d'*A Imagem Contextualizada*.

Primeiramente, seleccionaram-se os artistas e, de seguida, reflectiu-se e readaptou-se o conceito subjacente ao projecto. Do momento posterior constaram a produção e montagem da exposição, acompanhadas pela constante troca de ideias com os criadores, da qual viria igualmente a resultar a folha de sala. Por fim, determinou-se, como prioridade, divulgar e documentar o evento.

De acordo com estes princípios orientadores, começou por se estabelecer que a edição se alargaria a uma zona geográfica distinta das anteriores, de modo a abranger uma camada mais diversificada de autores e, por conseguinte, de olhares.

Assim sendo, a cidade invicta foi a eleita para, de entre um vasto universo de talentos emergentes, escolher os elementos que viriam a participar na mostra. A selecção recaiu nos trabalhos que davam a conhecer novos modos de ver a fotografia contemporânea.

Acreditando-se que a maturação e o carácter experimental das obras seriam, também, aspectos decisivos para o processo, o círculo de candidatos foi-se tornando mais exíguo.

²⁹⁴ Crítica de arte e correspondente do *The Art Newspaper*. É também autora de diversos livros que reflectem sobre o mercado da arte contemporânea, como *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now* (2000) e *Owning Art: The Contemporary Art Collector's Handbook* (2006). Em 2005, fez igualmente parte do júri do Turner Prize, menção anualmente atribuída a um artista visual britânico de destaque.

²⁹⁵ Advogado especializado em Direito do Património Cultural, que desenvolve trabalho conjunto com colecionadores, museus, fundações e galerias de arte. É também curador independente e autor, contribuindo regularmente com publicações para revistas como a *Art Review* e a *Frieze*.

Após profícuo contacto pessoal, surgiram os nomes de Anita Marante (1996)²⁹⁶, Francisca Soares (1996-)²⁹⁷, Juliana Campos (1995-)²⁹⁸, Rita Leite (1996-)²⁹⁹ e Sebastião Paz Costa (1995-)³⁰⁰.

Finda esta fase, o conjunto de imagens foi criteriosamente analisado de acordo com a sua pertinência e impacto visual. Em estreito debate com os artistas, foi feita a escolha definitiva das criações que viriam a público. Para tal, afigurou-se como determinante garantir a convivência harmoniosa das mesmas no plano da mesa – espaço privilegiado que lhes fora atribuído – e os diálogos transversais que estabeleceriam com o todo, ressignificando-o.

²⁹⁶ Licenciada em Arte Multimédia - Audiovisuais, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Frequentou o mestrado em Contemporary Art Practice, no Royal College of Art, em Londres. O seu trabalho reflecte sobre a memória do espaço e questiona os *media* que mais explora – a fotografia e o vídeo.

²⁹⁷ Licenciada em Multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A sua prática artística incide na desconstrução e descontextualização espacial e temporal das imagens. A escrita é igualmente parte central do seu processo criativo.

²⁹⁸ Licenciada em Artes Plásticas - Multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A sua criação fotográfica denota uma vertente marcadamente experimental.

²⁹⁹ Licenciada em Artes Plásticas - Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Frequentou o mestrado em Artes Plásticas, na mesma instituição. O seu trabalho surge a partir do concreto e dos estímulos do quotidiano, como a luz, a natureza e os vestígios deixados por ambas.

³⁰⁰ Licenciado em Artes Plásticas - Multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O bailado entre fotografia, design e dança é explorado através de uma prática autoral que assenta na deambulação diária. Nesta, a relação entre corpo e espaço é um dos principais objectos de estudo.

1.2.3. | Ainda sobre o Diário de Bordo |

A Importância da Entrevista no Processo Curatorial

Havendo consciência de que um contacto regular com os autores seria determinante para o desenvolvimento e posterior concretização do projecto, vários foram os momentos de reunião e partilha de perspectivas, conceitos, ideais e posicionamentos sobre o mundo das artes. Dada a pertinência e o enriquecimento mútuo resultantes de tal, optou-se por criar um espaço formal de entrevista, capaz de transcender a efemeridade da palavra, por natureza fugaz. Assim sendo, preparou-se um guião que impelia ao questionamento sobre o papel do jovem artista e respectivos confrontos com a instituição, na era contemporânea. Por outro lado, instigava a uma reflexão sobre a acuidade da figura do curador/curador-artista, enquanto mediador dinâmico do processo expositivo, e acerca das implicações da era digital na prática fotográfica. A iniciativa foi cenário para opiniões assertivas e confiança de certas reticências e interrogações.

Esta etapa d'A *Imagem Contextualizada* propiciou que inquietações pré-existent, implícitas à investigação em decurso, fossem igualmente exploradas. A pluralidade de visões possibilitou um frente a frente metafórico, no qual os *teóricos dos livros* e os criadores debateram concepções ora antagónicas ora complementares. Todas elas foram tidas em consideração aquando do edificar da folha de sala, revelando-se, ainda, alicerces sólidos para o dia da *vernissage*.

Dada a riqueza que revestia os pensamentos então exteriorizados, colocá-los em anexo seria impor uma incisão abrupta ao natural fluir das ideias. Por este motivo, definiu-se a sua integração no subcapítulo que se segue.

1.2.3.1. / À Conversa com ... /

/ ... **Juliana Campos** – Lisboa, Atelier *Penha SCO*, 06/09/2019

Mariana Pessoa: Qual pensas ser o papel do artista, na sociedade actual?

Juliana Campos: *Na minha opinião, o papel do artista é um bocadinho o papel do resistente. Todos os trabalhos são políticos e passam uma ideologia, até porque as pessoas são ideológicas... O papel do artista é o do resistente porque faz algo que não é útil... é inútil, é uma coisa sem função!... e se o que faz é algo que não tem um propósito específico, que é exactamente o que a nossa sociedade pede, então é um resistente... e não digo isto no sentido do activismo, da mobilização... é uma questão relacionada com uma forma diferente de fazer, de pensar, de ver!*

Mariana Pessoa: Qual é, para ti, o papel da instituição – museu ou galeria – no século XXI? Consideras que desempenha a sua verdadeira função?

Juliana Campos: *Então, neste momento estamos no Atelier Penha SCO, que é uma cooperativa artística... resultou de uma ideia comum de várias pessoas que decidiram alugar um espaço e transformá-lo em ateliers e em espaço expositivo... convidam os artistas que querem que exponham, fazem eventos... é um espaço independente... e se eu cá estou é porque acredito na força deste espaço! E, especialmente em Portugal, envolvermo-nos em projectos assim é algo corajoso! Porém, a instituição continua a ser muito importante. Enquanto estudantes de arte, parece-nos quase impossível expor num museu, numa galeria, em Serralves... uma instituição, a priori, já tem uma ideologia e para sermos aceites por ela, à partida, já temos de ser conhecidos. Uma instituição não aposta em ninguém que ainda não seja consagrado... que ainda não tenha o seu espaço no círculo das artes.*

Mariana Pessoa: E há, para ti, mais necessidade de afirmação por parte do criador contemporâneo para que o seu trabalho seja exposto? Ou entrar num círculo de arte continua a impor-se?

Juliana Campos: *Tenho vindo a aperceber-me de que as coisas não são assim tão romantizadas como pensamos... De facto, existe um círculo artístico repleto de exigências... é um meio endinheirado e ainda muito masculino e é de tal maneira fechado que parece impossível entrar nele... É ingénuo da nossa parte pensarmos que o que interessa é o trabalho... Não, o que interessa é o teu nome, a tua idade, onde*

estudaste... é uma relação de poder muito mais perversa do que se imagina! E a sociedade não cria alternativas ao sistema... tens de ser tu a ir atrás delas, a procurar pessoas que estejam na mesma condição que tu e que tenham ideias semelhantes às tuas. Na verdade, qualquer pessoa que saia da faculdade entra em colapso!... Sabe o que quer fazer, pensa que já tem tudo mais ou menos definido e depois... nada!... Só nos resta unir forças e procurar pessoas que acreditem no nosso trabalho e espaços alternativos... resistir!

Mariana Pessoa: Como artista, vês na figura do curador uma mais-valia? Será ele capaz de criar um discurso que aproxime as tuas criações do público?

Juliana Campos: *É um assunto difícil de abordar, na minha perspectiva. Para mim, o curador é aquela pessoa que vê, mas que não está, por oposição ao criador, completamente contaminada. Por exemplo, com este trabalho... já olhei tantas vezes para estas imagens, já pensei tanto sobre elas, que estou contaminada!... O curador é aquela ajuda externa que me parece muito importante por conseguir ter um certo distanciamento face ao corpo de trabalho... olhá-lo de fora. Na verdade, gostava que o curador, às vezes, não desempenhasse um papel tão importante... gostava de ser capaz de, enquanto artista, comunicar directamente com o público... Mas acredito que, nos dias de hoje, a construção de um discurso é cada vez mais importante... e o curador também acaba por ser, de outra forma, um artista... tu usas a fotografia, há quem use a instalação... o curador usa a escrita. É uma linha muito ténue...*

Mariana Pessoa: E em relação ao curador-artista, qual é o teu posicionamento?

Juliana Campos: *Eu acredito mais numa pessoa que também está deste lado... pelo menos, não me vai surpreender com uma visão romântica ou trash do artista!*

Mariana Pessoa: Estamos numa era na qual o digital se impôs e em que cada instante implica um bombardeamento contínuo de imagens. Na tua perspectiva, tal pende para um plano mais positivo ou mais negativo?

Juliana Campos: *O digital, para mim, é uma espécie de biblioteca contemporânea... É incrível, porque te permite teres contacto com coisas que tu não terias de outra forma. E é mais uma daquelas alternativas aos espaços expositivos... tens um site, tens um instagram... mostras o teu processo de trabalho, aquilo que estás a fazer... e vês o que os outros fazem. Há uma troca... há um interesse puro no trabalho do outro. Por outro lado, há um bocadinho uma saturação, uma quantidade absurda de imagens... coisas boas, coisas más... Eu sinto que tem de haver um certo controlo! Se*

tivesse de escolher, diria que arte ganha com o digital, pelo simples facto de que seria elitista achar que só há arte nas paredes do museu! Eu acredito que há espaço para tudo!

Mariana Pessoa: Qual pensas ser o papel do artista, na sociedade actual?

Anita Marante: *Na minha opinião, o artista tem uma certa responsabilidade de reflectir sobre o meio que o envolve... e já é quase estranho isso não acontecer... estamos num momento em que há tantos processos, tantos temas, tanta tecnologia, que é difícil... o papel do artista é sempre o de ter um olhar crítico sobre o que o rodeia, pelo que o seu trabalho irá sempre reflectir isso. Ao mesmo tempo, o seu papel é também o de pensar sobre o mundo da arte... isso é indispensável... Qual é o papel da cultura, da instituição, do museu?... É o de educar? É o de tornar a arte lúdica? Se calhar, são todos! O artista tem vários papéis em simultâneo e as suas preocupações podem ser mais políticas, mais educativas... Enquanto artista, ainda não sinto que tenho um papel bem definido... estou muito virada para mim, ainda sou muito egoísta... estou a usar o meu trabalho para perceber coisas que estou a investigar ou a pensar.*

Mariana Pessoa: Qual é, para ti, o papel da instituição – museu ou galeria – no século XXI? Consideras que desempenha a sua verdadeira função?

Anita Marante: *Por um lado, eu percebo que cada instituição tenha uma espécie de linguagem ou de interesse específico dentro dos vários temas da arte... mas tenho ficado mesmo aborrecida com as exposições do MAAT, as quais têm temas do século XXI, como a tecnologia afecta as nossas vidas, mas depois acho que a forma de o mostrar tem sido muito clássica... sinto que estou sempre a ver a mesma coisa, uma e outra vez... Não sei! As exposições a que tenho ido têm sido todas um bocado o efeito da coisa... parece estar tudo mais centrado em usar os meios novos e descobri-los do que propriamente em pensar sobre eles ou então o discurso é sempre o mesmo. O papel de algumas instituições não mudou muito, a sua forma de ver o mundo não mudou muito... Mesmo que os temas sejam frescos, a forma de os abordar não lhes faz juz.*

Mariana Pessoa: E há, para ti, mais necessidade de afirmação por parte do criador contemporâneo para que o seu trabalho seja exposto? Ou entrar num círculo de arte continua a impor-se?

Anita Marante: *Acho que que sim. Mas também acho que o percurso de cada artista começa através de iniciativas individuais, de projectos que ele lança, de exposições que ele próprio organiza. Porém, a instituição continua a ser um selo de confiança.*

Na verdade, também gostava muito de saber como se entra nesse círculo da arte! Eu acho que o importante é tentar organizar as coisas conforme podemos... Se queres fazer uma exposição, não interessa se é num armazém ou num museu de renome... fazes! Se tens uma ideia, se queres criar um projecto e precisas de pessoas para te ajudarem vai sempre haver alguém interessado... Tem de começar por aí, pelas iniciativas pessoais. Claro que as instituições têm de ter um papel mais dinâmico... têm de ser mais activas na forma como mostram ao público o que se está a fazer, permitindo-lhe reflectir acerca do que vê.

Mariana Pessoa: Como artista, vês na figura do curador uma mais-valia? Será ele capaz de criar um discurso que aproxime as tuas criações do público?

Anita Marante: *O curador desenvolve um trabalho que eu respeito muito e que faz sempre a diferença. Em primeiro, porque é uma pessoa que está a ver o teu trabalho de fora, o que é sempre bom. Depois, porque, de certa forma, é também quem vai ter noção de como os trabalhos se interligam, de como dialogam uns com os outros, de qual é o discurso comum... Penso que é um trabalho muito criativo e que às vezes não é valorizado. Por vezes, acho mesmo que o trabalho do curador e do artista se aproximam... são ambos criativos.*

Mariana Pessoa: E em relação ao curador-artista, qual é o teu posicionamento?

Anita Marante: *O curador-artista é sempre uma mais-valia por ter o ponto de vista da prática. Muitas vezes, pode ser um auxílio para o criador, ajudando-o a construir um discurso diverso... e, sim, o curador-artista, do ponto de vista prático, percebe muito melhor o artista do que o curador com uma formação distinta... Por isso, pode ter uma abordagem mais direccionada à prática de cada artista, porque também o é.*

Mariana Pessoa: Estamos numa era na qual o digital se impôs e em que cada instante implica um bombardeamento contínuo de imagens. Na tua perspectiva, tal pende para um plano mais positivo ou mais negativo?

Anita Marante: *Nesta época do digital, em que estás constantemente a ser bombardeada de imagens, tens sempre a sensação de que já viste algo parecido com o que estás a ver agora... É estranho, mas, muitas vezes, estás a olhar e não estás a ver... e deixas realmente de memorizar o que interessa. O digital também influencia o meu trabalho, porque me obriga a olhar para as imagens que construo de forma mais crítica, do género “o que é que eu estou a acrescentar?”... Há sempre aquela discussão entre o analógico e o digital e o tempo que dispendes quando trabalhas*

com um ou com outro... e isso reflecte-se nas imagens. Eu uso ambos, evitando reduzi-los a esta discussão eterna, da forma que me é mais conveniente. Por outro lado, a partir do momento em que há tanta gente a fazer fotografia, ela é desafiada a pensar o mundo de outra forma... A própria selfie pode ser artística... O desafio é sempre algo positivo... como foi para a pintura com o aparecimento da fotografia. Resumindo, acho que a fotografia tem mais a ganhar do que a perder... e isso sente-se quando te apercebes de que a fotografia já está tão longe do que era e tão próxima de outras coisas... como a escultura... e de uma forma muito positiva. É quase como se estivesse a lutar por um espaço onde pudesse ser vista!

Mariana Pessoa: Qual pensas ser o papel do artista contemporâneo?

Rita de Almeida Leite: *Não sei. Não tenho nenhuma ideia muito rígida sobre isso. Também não me agrada a ideia de caixa... porque cada pessoa vai achar o que acha. Mas o papel vai ser sempre o de comunicar alguma coisa... Portanto, o papel vai ser sempre o de comunicar, às vezes melhor, outras vezes pior. E fá-lo sempre de uma maneira muito pessoal. Mas, acima de tudo, diria comunicar... até porque se algo não comunica, então não existe... e então não faz sentido ser mostrado se não o faz. E isso faz-me lembrar da importância de às vezes não haver algo que explique o que se está a ver... porque há trabalhos que fisicamente não se auto-explicam ou com os quais é mais difícil de estabelecer uma ligação. E nesta altura mais contemporânea, eu própria tenho mais dificuldade de me ligar a certas coisas do que se calhar teria se a realidade fosse outra... a minha relação com a pintura também é muito específica. Mas o papel é o de comunicar, sem dúvida. Porém, deveria haver uma normalização ou uma desconstrução do que é o artista... não devia haver esta coisa de pedestal... aquela coisa de seres o escolhido, de só algumas pessoas o poderem fazer... Isso ajudaria, de certeza, a que todos entendessem que aquilo que eu faço, agora, que pode não ser nada de concreto para ele, é algo válido... e não acontece assim do nada, como quando um engenheiro arranja emprego... Quando as pessoas me dizem que não sabem desenhar, eu digo: Aprendes! Como quem aprende matemática ou inglês! Porque há sempre aquela ideia de que só desenha quem pode... só produz arte quem pode ou quem tem talento. E essa ideia do talento incomoda-me um bocado. Na verdade, é algo que me assombra, ou melhor, que me assombrava, quando não sabia muito bem o que queria fazer. Perguntava-me o que é que ia fazer, sobre o que é que tinha de ser aquilo... até que simplesmente comecei a fazer o que me atraía, apesar de não ser nada de concreto. Têm de parar com essa vontade de colocar as coisas em caixas – eu faço isto sobre isto, porque isto – e não, não tem de ser assim!*

Mariana Pessoa: E há, para ti, mais necessidade de afirmação, por parte do criador contemporâneo, para que o seu trabalho seja exposto? Ou entrar num círculo de arte continua a impor-se?

Rita de Almeida Leite: *Há mais necessidade agora, sem dúvida! Antes os artistas não tinham tanto de se preocupar com aquele lado social, que agora está muito enraizado no sistema da arte. Agora tens de te dar com as pessoas certas e se não deres... A minha esperança são os concursos... Mas não sei se os critérios de selecção são assim tão transparentes como deviam ser, mas isso é só especulação minha! (risos) Quanto ao círculo de arte, continua a existir. E acho que é penetrável, mas não pelas razões certas... Pelo menos, eu sinto isso... que é um sistema muito fechado... e, se calhar, há uns anos atrás, era muito mais difícil um grupo saído da faculdade conseguir expor e, a partir daí, fazer algo... criar uma publicação ou uma revista, mesmo sem ter muitos meios para isso. Agora, é difícil tu arranjares um sítio qualquer, até mesmo para fazeres uma exposiçãozeca de finalistas, porque está tudo lotado... E, às vezes, com pessoas que até são da tua idade, mas que já entraram nesse sistema e que conseguiram chegar lá, através de meios que tu não tens. E é incomodativo pensar que não vou conseguir viver disto porque não sou social ou porque vou às inaugurações e não falo com as pessoas certas... esse tipo de coisas! Era bom que fosse só o trabalho a valer por si!*

Mariana Pessoa: Qual é, para ti, o papel da instituição – museu ou galeria – no século XXI? Consideras que desempenha a sua verdadeira função?

Rita de Almeida Leite: *Alguns sítios, sim, mas ultimamente começa a sentir-se que, apesar de ires ver arte contemporânea, algumas pessoas não são assim tão contemporâneas quanto isso... e não quero com isto dizer que seja algo que não me interessa ver... mas porque não mostrar gente mais nova? Não sei, poderia haver maior vontade em mostrar trabalhos de gente mais nova... também não digo daqueles que acabaram de sair da faculdade, se não, de repente, parece que caíram ali de pára-quadras... e isso depois irrita pessoas mais jovens, como eu, que vão lá e não percebem como é que aquilo aconteceu... E gostavam de saber, realmente... gostavam mesmo de saber para poderem chegar lá também! Acho que fazia todo o sentido que as instituições nos dessem a oportunidade de expor... até porque elas têm sempre maneira de chegar até nós, embora nós não tenhamos maneira de chegar até elas... Portanto, deveria partir delas... Deviam dar-nos ferramentas, como open-calls, ou algo do género, que nos permitissem pelo menos chegar a algum lado... que abrissem pelo menos portas... E isto tudo faz-me também lembrar desta crise que houve ultimamente em Serralves, em que parece que o mais importante é a bilheteira. E*

agora Serralves, que era o nosso museu de arte contemporânea, apesar de haver muitos outros espaços interessantes para além de Serralves, está a ficar uma espécie de atração turística... Não que ache isso mau, porque convidar pessoas que estão fora da área das artes para o espaço do museu é bom... porque isso é uma forma de promover a cultura... mas esta tem de ser promovida da maneira certa! Não é simplesmente chamar as pessoas, pelas coisas que já sabem que vão ser chamadas, mas chamá-las por aquilo que eles (museu) vão querer mostrar. Agora, também tens a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, que é mais uma atracção, também vai haver um passadiço na copa das árvores para ver a biodiversidade melhor... mas pronto, são coisas! (risos) Mas à parte disso... pronto, também não é tudo mau! (risos)

Mariana Pessoa: Sentes que há alternativas a estes espaços expositivos de renome, nos quais, como afirmaste, se continua a expor um contemporâneo já não tão contemporâneo? Parece-te que a instituição continua a estar num pedestal e os criadores emergentes num plano muito inferior?

Rita de Almeida Leite: Isto tudo é um círculo vicioso... e tu não entras porque nunca entraste, porque não tens experiência (risos)... Ao mesmo tempo, a instituição não procura pessoas sem experiência (risos)... e já não há renovação... e se há, é muito lenta! Ou então, é uma renovação que se faz com pessoas novas, mas que já são do círculo! E como é que tu chegas lá? Como é que chegas lá de maneira honesta, clara e sem ter tido de fazer outra coisa a não ser trabalhares como trabalhas?... A instituição está definitivamente ao longe, no horizonte... e há poucos sítios onde consigas expor o teu trabalho para que seja mesmo visto. Não é que eu não consiga arranjar um local para o fazer. Mas, depois, a questão é: quem é que vai ver que interesse, por assim dizer?... É triste, mas é isso! Se as pessoas que interessam não vêm é como se não existisse... é como quando morre uma árvore na floresta e ninguém sabe! E os espaços alternativos nascem mais da preocupação dos artistas, em conjunto, porque querem um sítio para mostrar os seus trabalhos... e não de alguém exterior a tudo isto. E depois, tens aquela coisa chata que existe e que tu sabes... Eu, este ano, estive para ir para fora. Não fui porque, apesar de ter tentado, não ganhei nenhuma bolsa e, então, não aconteceu... Mas será que eu iria querer ir para fora, se não soubesse que, por ir, seria valorizada? Percebes? Eu gosto de Portugal... Bem, o curso lá também era melhor e, se calhar, também era essa a razão... mas grande parte da razão para eu fazer uma mudança tão drástica na

minha vida é saber que, se eu for, isso é logo uma validação automática... não interessa se fiz um bom trabalho lá... Eu andei naquele sítio, por isso estou automaticamente validada por aquela instituição que é de fora... Sei lá, eu vejo os CV das pessoas e vejo que as pessoas que estão agora nos sítios que me interessam cá, estiveram todas naqueles outros sítios... e às vezes parece difícil veres alguém que não teve de fazer isso tudo e a quem é dado valor na mesma! Então, o que me estão a dizer é que o ensino cá não serve? Porque é basicamente isso... e isso preocupa-me, porque eu estava com vontade de fazer esse esforço de ir para fora, mas depois não dá... Quer dizer, Portugal quer que faças o curso fora, mas não te dá ferramentas! Tens a Gulbenkian, mas eles só dão x bolsas e os critérios de selecção são aqueles que sabemos... não creio que sejam muito transparentes, pelo que se vai vendo! (risos) E é esse o defeito das instituições... é tudo muito bonito, mas quando chega a altura de te escolherem, não te conhecem... ou conhecem quem já conhecem... e digo isto a todos os níveis!

Mariana Pessoa: Como artista, vês na figura do curador uma mais-valia? Será ele capaz de criar um discurso que aproxime as tuas criações do público?

Rita de Almeida Leite: *Não sei, nunca estive nessa posição... por isso, é-me mais difícil ter uma opinião muito formada sobre isso. Porém, acho que pode fazer todo o sentido desde que seja 50/50... ou melhor, 80/20! É importante que exista um diálogo e não me parece haver problema nenhum nisso, desde que a visão do curador não se sobreponha à do artista... que terá de ser sempre a primeira, porque ele é que verdadeiramente sabe como quer comunicar... Mas, o papel do curador pode ser sempre um acrescento a coisas que o artista não está a ver. Uma visão exterior, que tenha o devido distanciamento, faz sempre todo o sentido. Aliás, eu gostaria de ter mais feedback acerca do que faço, do que aquele que tenho, porque há coisas que eu não vejo e nunca vou ver, se alguém não me disser. Nesse aspecto, faz todo o sentido haver um trabalho colectivo.*

Mariana Pessoa: E em relação ao curador-artista, qual é o teu posicionamento?

Rita de Almeida Leite: *Parece-me que, por um lado, o curador-curador, se me entendes, tem os seus benefícios... há uma espécie de separação... tu não te estás a ver do outro lado simultaneamente, então, só te preocupas com o teu lado... e, se calhar, é capaz de funcionar melhor assim, por não haver uma projecção no outro*

lado... talvez seja mais fácil. Caso contrário, estás a curar e a pensar... Eu fazia assim, se estivesse do outro lado... deve ser um trabalho confuso!

Mariana Pessoa: Estamos numa era na qual o digital se impôs e em que cada instante implica um bombardeamento contínuo de imagens. Na tua perspectiva, tal pende para um plano mais positivo ou mais negativo?

Rita de Almeida Leite: *Para mim, talvez por estar naturalmente ligada a algo mais plástico, estabelecer uma relação com esta moda do digital é difícil. Mas não tenho nada contra qualquer tipo de expressão... só acho que devia poder entrar num sítio e ver um pouco de tudo e não ter de ser obrigada a ver somente aquilo... Isso é frustrante e cansativo... e, no fundo, tu sabes que vai ser só uma moda e que, de repente, vão todos mudar de ideias e já vai ser outra coisa qualquer... E, depois, essas pessoas que estiveram absorvidas pelo digital, de repente, morrem. Sinto uma certa frieza em relação ao digital... uma distância... Se entrar numa exposição, talvez não tenha vontade de ficar a ver um vídeo durante duas horas... Sinceramente, não sei quantas pessoas vão ficar a vê-lo até ao fim, mas deduzo que não sejam muitas... mas eu sou uma pessoa impaciente... Mas, no que diz respeito à divulgação do meu trabalho, vejo um ponto positivo. Na verdade, hoje consegues ficar a conhecer o trabalho de qualquer pessoa... e depois tens o problema de estar rodeada por tanta coisa que já não dá para distinguir o que é arte do que não é. E para uma pessoa que não seja do meio é ainda mais difícil. O digital veio anular essa separação... Antes, tinhas de ir aos sítios ver as coisas e agora podes fazê-lo em qualquer lado... nalguns casos já nem tens de ir ao museu para ver o museu, porque já tens visitas virtuais do próprio museu... (risos) Fazendo um balanço, o mundo da arte perdeu mais do que ganhou... E, mesmo para uma pessoa criativa, esse bombardeamento é esgotante!... Parece que já não tens espaço físico para preencher... e a nossa vida já está tão envolvida com isto, que, mesmo que queiramos fazer uma separação, já não conseguimos... não sabemos como fazê-la.*

Mariana Pessoa: Qual pensas ser o papel do artista contemporâneo?

Francisca Soares: *Penso que o artista contemporâneo tem um papel que, muitas das vezes, pode ser diferente daquele que as pessoas estão à espera que seja... O que quero dizer com isto é que, quando a pergunta é “Qual é o papel de alguma coisa?”, parece que a resposta tem de estar relacionada com uma intervenção na sociedade ou, de certa forma, ser uma espécie de uma peça que vai ser posta em jogo para mudar algo... E o papel do artista, até já me questionei sobre isso várias vezes, não é ser o do que dá respostas, mas o do questionador... aquele que levanta questões, que podem ser mais ou menos profundas... não tem de ser um artista activista político, embora possa ser... mas também pode ser um artista que se prenda com um lado mais estético... E, nesse sentido, também está a ter um papel de suporte para todas as outras pessoas da sociedade... e, lá está, ao verem o seu trabalho, podem sentir-se afectadas... Talvez seja esse o maior papel do artista – o de afectar as pessoas... quer seja para que elas próprias se sintam motivadas a ter um papel na sociedade ou para que sintam algo a nível mais pessoal. A função do artista é, sem dúvida, a de afectar as pessoas... Até porque ele é uma pessoa tão afectada, ou seja, que se deixa contaminar ou consumir por tantas coisas... por aquilo que vê, por aquilo que toca, pelo que ouve... que depois está sempre numa iminência de explosão... de querer fazer alguma coisa! E é a partir daí, dessa vontade tão grande de fazer algo para não rebentar, que surgem coisas novas... que são essenciais para ele! E as outras pessoas que não têm capacidade de demonstrar, de uma forma artística, aquilo que sentem, que pensam que está dentro delas e que não sabem resolver... talvez o consigam fazer ao verem o trabalho do artista... talvez encontrem respostas! E em relação ao artista contemporâneo, parece-me que agora as barreiras estão um bocadinho mais baixas. Todas as variações de artistas são possíveis... já não tens de te encaixar num paradigma... E é por isso que, hoje em dia, se debate muito sobre o que é arte e o que não é... por ela ser apresentada sob tantas formas... E depois, há as pessoas... as pessoas detestam não conseguir compreender as coisas de forma directa!... E quando vêem algo um pouco mais ambíguo, tendem a ficar retraídas! Por isso, a posição do artista no mundo da arte é muito mais conflituosa do que era anteriormente... Antes, os artistas também se confrontavam com vários conflitos,*

próprios da época em que viviam... Ainda assim, posicionavam-se com mais facilidade e obtinham facilmente um título – artista-pintor, artista-escultor, artista-gravador... – agora o artista já não fica restrito a um só meio para produzir os seus trabalhos e tem perspectivas muito mais amplas... muito diferentes!

Mariana Pessoa: Qual é, para ti, o papel da instituição – museu ou galeria – no século XXI? Consideras que desempenha a sua verdadeira função?

Francisca Soares: *Infelizmente ou felizmente, não sei muito bem... acho que a instituição ainda é extremamente necessária para que o artista se afirme. Há sempre algo de mais respeitável quando o nome da pessoa surge ligada a qualquer tipo de instituição. As instituições têm este nome pesado por causa disso mesmo... porque elas têm um poder associado que faz com que recebam crédito por parte das pessoas em geral. E é por isso que quando o trabalho de um criador é apresentado num desses locais, que são reconhecidos como os locais da arte, é mais fácil que este venha a ser reconhecido como tal. Até lá, tudo o que for alcançado através de meios mais subterrâneos (risos) é dúbio! O comum mortal precisa de ver o trabalho exposto num museu de renome para ser capaz de olhar para ele e dizer: “Isto está num museu, logo o que esta pessoa está a fazer é arte! Definitivamente!”. Por oposição, se apresentares algo numa galeria desconhecida, podes contar com um público que questiona, quase sempre, o que está a ver. Ainda assim, penso que o percurso do artista, per se, não precisa da figura da instituição. O artista aprendeu, desde muito cedo, a ser independente e a não precisar de nenhuma referência para conseguir trabalhar. É uma necessidade... então, vai trabalhar!... E procura os seus próprios referentes, trabalhando de forma constante a partir deles... nunca há um momento de paragem... não pode haver!... Não é como se, de repente, pensasse “agora não vou trabalhar para ser artista!”... há sempre algo a acontecer. Por isso, quanto mais oportunidades há, nem que sejam em pequenos sítios, ou que derivem da tua vontade, há que agarrá-las! Do género: “Eu quero mostrar o meu trabalho em minha casa, então, eu vou abrir a minha porta”... o mais importante para um artista é mostrar trabalho... se não o fizer, então não serve para nada! Ou melhor, poderá servir para ele, eventualmente... mas só isso! Por isso, apesar de ainda depender muito das instituições, porque há sempre esse constrangimento da sociedade, o artista, em si, para evoluir, não precisa delas!*

Mariana Pessoa: Tendo em conta o panorama que retratas, julgas ser relevante que a instituição abandone algumas das suas convenções e actue de forma mais dinâmica, abrindo portas a artistas emergentes?

Francisca Soares: *Em primeiro lugar, eu penso que há mesmo um distanciamento que se cria, de tanto profissionalismo ou de tanta institucionalização que proclamam! É quase como se as pessoas que ocupam altos cargos estivessem ali fechadas e, apesar de estarem a trabalhar com arte, vêem-na como o negócio mais dentro da caixa e mais fechadinho possível! Eles contactam com a arte, mas não estão dentro dela, apesar de estarem... é um bocado estranho isto! É quase como se já tivessem criado alguns preconceitos, alguns afastamentos – “Eu não quero isto, eu não quero aquilo... este nome é muito conhecido, por isso claro que vem!... Esta pessoa já tem oitenta e tal anos e já produziu durante cinquenta, então já pode entrar neste museu!” – e cria-se um jogo mesquinho! A verdade é que estão sempre a sair mais pessoas das escolas de arte, estão sempre mais pessoas a produzir e a mostrar o seu trabalho, mas eles continuam a não fazer caso disso! É, simultaneamente, falta de vontade e incapacidade de ver... é muito bizarro que isto aconteça! Mas eu acho que já há algumas iniciativas a acontecer e isso deixa-me contente. Ainda assim, continua a ser um processo muito lento e complicado... Por exemplo, o Prémio Novo Banco Revelação... na última exposição, a minha parte preferida foi chegar ao museu e entrar numa pequena sala, onde estavam os cinco jovens aparentemente mais promissores do ano... para eles foi uma oportunidade incrível e para o visitante, que como eu gostaria de estar naquela posição, é muito estimulante ver que há coisas a acontecer... e que a linguagem é actual! Cria-se a sensação de que tudo é possível e de que eu também posso vir a estar ali, num futuro próximo. O problema é que estas iniciativas são muito esporádicas e demasiado pouco regulares para o número de pessoas que merecia estar a ser visto, lá está, por olhos de pessoas que reconheçam os trabalhos como arte. A sensação que eu tenho é de que era preciso um espaço físico, um lugar que fosse, sei lá, “a fábrica dos artistas” (risos)... esta palavra até é controversa, muito Andy Warhol... até porque não se devia usar a ideia de trabalho quando se fala de arte... Mas, de qualquer forma, podia ser isso... um nicho, um espaço onde os artistas novos estão sempre a entrar e a sair e que lhes possa proporcionar residências... O próprio museu beneficiaria disso, dessa presença*

fresca e jovem! O museu deveria ser um lugar para todos e não só para alguns, para esse grupo restrito e exclusivo que para já é.

Mariana Pessoa: Sendo assim, entrar num círculo de arte continua a impor-se?

Francisca Soares: *Eu tenho uma amiga minha que vive em Londres e que há pouco tempo comprou bilhetes para ir a uma grande feira internacional de arte. Ela entrou e descreveu-me isto muito bem e, por isso, estou a ver pelos olhos dela... De repente, ela percebeu aquela ideia do círculo da arte, que é mesmo um círculo muito pequenino. Existe um círculo gigante à volta, uma bolha gigante de tantos artistas, tantas coisas que acontecem, tantas pessoas interessadas em arte... Mas, depois, no momento em que há uma recompensa monetária, uma moeda de troca, da qual precisamos para viver, o círculo torna-se muito restrito e até é bizarro tomar consciência de que ele existe... E, então, a tal amiga de que te falei entra nessa feira, pensando que vai ver uma simples exposição, conhecer artistas novos, mas apercebe-se de que as pessoas que se deslocam naquele sítio são só os colecionadores de arte, os próximos curadores, os directores dos museus... então, há assim um grupo de pessoas que está tão de fato preto e de carteira na mão como os negociadores de Wall Street... é igual... A arte é um negócio como outro qualquer!*

Mariana Pessoa: Como artista, vês na figura do curador uma mais-valia? Será ele capaz de criar um discurso que aproxime as tuas criações do público?

Francisca Soares: *É engraçado que, durante muito tempo, me tenha passado ao lado a ideia do curador. Passava-me mesmo ao lado porque eu me identificava muito com um artista... Então, geralmente, ignorava a razão que tinha estado por detrás da sua escolha, porque é que ele estava numa exposição com outros artistas... Realmente, via as coisas de uma forma muito distraída. Um dia, falei com alguém sobre o caso do Miguel von Hafe, um curador aqui do Porto que estudou História da Arte, mas que era amigo de estudantes de Belas-Artes... Então, começou a organizar as primeiras exposições com os amigos dele... o que é curioso porque agora todos eles são artistas com nome... Embora, de certa forma, a iniciativa tenha sido do curador... Ele assumiu esse papel, pegou nesses artistas e reconheceu-lhes o direito a exporem as suas criações... Assim, construíram o seu próprio círculo e começaram a projectar-se no mundo da arte. Penso que esta forma quase auto-didacta de começar a fazer curadoria, envolvendo os seus próprios amigos, é curiosa. Primeiro, começou com os trabalhos daqueles de quem estava mais próximo e, depois, foi desenvolvendo*

a sua carreira. A partir daí, comecei a prestar mais atenção à curadoria e às pessoas que nela estão envolvidas. Para mim, o papel do curador é o de perceber ligações que escapam ao artista, por estar tão dentro do seu próprio trabalho. Para além disso, também o pode pôr em contacto com outras pessoas ou com um espaço no qual talvez nunca tivesse pensado... e coloca-lhe questões que ele próprio não consegue formular por não estar de fora...

Mariana Pessoa: E em relação ao curador-artista, qual é o teu posicionamento?

Francisca Soares: *A diferença entre o curador-historiador, por exemplo, e o curador-artista é muito grande. Há um distanciamento e uma frieza maior se for uma pessoa que vem de fora... vai pensar muito mais nas coisas que já aconteceram na História da Arte, até então, no modo de apresentação das mesmas... e vai ter intenções muito diferentes... O curador-artista vai ver de uma forma mais interior o trabalho dos artistas que escolheu... Como é que hei-de explicar isto? Provavelmente, se eu for expor o teu trabalho, vou tentar compreender melhor a forma como chegaste ao teu trabalho e a forma como gostavas de o ver exposto... Se for um curador-historiador, vai dar mais atenção à tua biografia, vai destacar o momento da arte em que estamos, vai contextualizar-te. É claro que há prós e contras nos dois casos. Lá está, o artista-curador tende sempre a puxar um pouco para a forma como gostaria que fosse feito com ele... Há sempre uma posição mais pessoal. Mas, se calhar, do outro lado, daquele que vem de uma vertente mais teórica, provavelmente haverá menos cuidado com certos aspectos que, porventura, são essenciais para o artista ou vai direccionar tudo para uma vertente mais social, de acordo com o público... Não se vai preocupar tanto com aquilo que o artista quer verdadeiramente mostrar! Para mim, é complicado perceber o lado do curador-historiador ou filósofo, ou o que quer que seja... É mais complicado, para mim, compreender esse lado... Por isso, é que eu tenho uma simultânea confiança e desconfiança nele... confiança porque, à partida, ele sabe muito melhor do que eu controlar a situação da curadoria... até porque não está envolvido no mundo da arte... e desconfiança porque pode não perceber mesmo onde é que quero chegar com o que faço... Se tivesse de escolher, preferia o curador-artista.*

Mariana Pessoa: Estamos numa era na qual o digital se impôs e em que cada instante implica um bombardeamento contínuo de imagens. Na tua perspectiva, tal pende para um plano mais positivo ou mais negativo?

Francisca Soares: *Eu vejo a tecnologia e o digital como um outro mundo, um mundo que foi acrescentado. E, por isso mesmo, tem quase que uma existência independente. Há um momento de desencontro total entre aquilo que se faz na vida real e aquilo que se coloca no digital. Mesmo quando temos uma imagem analógica e a digitalizamos, o scanner, que é esse meio que vai transferir a imagem para o digital, vai estar a transformá-la em algo completamente diferente. Uma imagem que é analógica e que depois vê-se no digital... é um outro mundo, uma outra forma de dialogar, de comunicar. A própria palavra falada transforma-se num pequeno número, num grafismo qualquer... então, tudo é desconstruído para grafismos, para imagens, para ícones... Então, eu acho que é um mundo muito interessante e, talvez por isso, os artistas se tenham apoderado dessa nova dimensão que oferece tanto para se explorar... Há uma vastidão que é a de não saber quais são os limites do digital... A vida real, o concreto, talvez tenha mais limites do que o digital, esse buraco negro contínuo que não tem fim. E isso cria muitas possibilidades para os artistas que estão à procura de lugares sem limes, sem barreiras... No meu caso, não sei muito bem como lidar com as novas tecnologias... Gosto de pensar sobre elas, mas não sou assim tão boa a lidar com elas. Lido com elas de uma forma demasiado honesta e, às vezes, sítios tão vastos e negros como o digital podem trazer coisas boas e coisas más... Questões como as dos direitos de autor, de quem fez primeiro o quê... De certa forma, ao colocarmos as nossas coisas na internet, perdemos o controlo total sobre elas! O artista nunca detém o seu trabalho, porque há uma certa formalidade no mundo concreto que no digital se perdeu... É muito complicado, para nós, que criamos coisas e que gostamos de ser identificados como os autores das mesmas, lidar com o facto de, de repente, já não existir dono de nada. Por outro lado, apesar do turbilhão de imagens com que somos bombardeados diariamente, a arte tem características que lhe permitem distinguir-se, sobressair. E, por isso, independentemente do impacto, consegue sempre resistir!*

Mariana Pessoa: Qual pensas ser o papel do artista contemporâneo?

Sebastião Paz Costa: *O artista tem vários papéis... um deles é entender-se, através do seu processo e da arte que cria... e, consecutivamente, motivar o espectador a fazer o mesmo. Enquanto artistas contemporâneos, em específico, temos de entender que a valorização não é encontrada no nosso sucesso, dentro do sistema capitalista... é um processo de reconhecer que eu sou a minha própria fonte de valor e satisfação.*

Mariana Pessoa: Há, para ti, mais necessidade de afirmação, por parte do criador contemporâneo, para que o seu trabalho seja exposto? Ou entrar num círculo de arte continua a impor-se?

Sebastião Paz Costa: *Acredito que cada artista tem um percurso único. À medida que a minha linguagem visual vai evoluindo, também cresce a minha vontade de expor... Isso é natural! Aquilo que tenho vindo a aprender é que todos temos um círculo de arte perto de nós... Começa pelos amigos, pessoas próximas e conhecidas que partilham a mesma curiosidade pela arte. São estas as pessoas a quem podemos mostrar o que fazemos, com quem podemos discutir e que nos podem inspirar... e, consecutivamente, dar vida a novas oportunidades. Acho que qualquer artista, numa relação íntima com o seu trabalho, chega a um ponto em que a necessidade de o partilhar se torna maior... mesmo que haja qualquer insegurança que nos impeça de fazer os trabalhos saírem do estúdio! Casualmente, nesses momentos, o universo pode pôr as pessoas certas no nosso caminho... Não há só uma forma de fazer as coisas!*

Mariana Pessoa: Qual é, para ti, o papel da instituição – museu ou galeria – no século XXI? Consideras que desempenha a sua verdadeira função?

Sebastião Paz Costa: *O papel da instituição é o de criar um espaço que conecta a obra de arte com aqueles que querem e precisam de a ver... mesmo que ainda não o saibam... E, neste processo, apoiar o artista financeira e expositivamente. Acho que, hoje em dia, e principalmente no contexto de Portugal, alguns museus e galerias são círculos muito fechados, o que se reflete nas exposições... Continuam a mostrar os mesmos artistas de sempre, em rotatividade. Há muitas obras e jovens artistas que precisam dessas plataformas!... No entanto, paira no ar a mensagem de que temos de esperar que venham ter connosco! Acho que agora é a altura de as instituições*

começarem a apostar mais na procura e na descoberta de novos talentos. E basta começarem por um! Muitas vezes, isso chega para dar um sentido de possibilidade a todos os outros que estão a começar agora! Nem todos temos a mesma motivação para continuarmos, independentemente das adversidades... e ver alguém como tu a receber uma grande oportunidade, dá-te aquilo que mais precisas – esperança!

Mariana Pessoa: Sentes que há alternativas aos espaços expositivos de renome? Parece-te que a instituição continua a estar num pedestal e os criadores emergentes num plano muito inferior?

Sebastião Paz Costa: *Há uma parte da vida que nos mostra que tudo é um processo... São raras as pessoas que começam e têm logo as mesmas oportunidades que muitos dos artistas que admiramos. Também são as pessoas que continuam a pôr a instituição num pedestal, como se fosse algo inalcançável... Na verdade, não o é!... Só temos de descobrir como lá chegar... O que eu acho é que temos de aprender a estar mais receptivos às oportunidades que aparecem diante de nós... Noutra dia, estava a conversar com uma amiga e ela contou-me que a sua mais recente exposição, no início, não parecia promissora... Mas, de repente, apercebeu-se de que ia ter a oportunidade de ver todos os seus trabalhos juntos numa só sala... e isso já fez tudo valer a pena!*

Mariana Pessoa: Como artista, vês na figura do curador uma mais-valia? Será ele capaz de criar um discurso que aproxime as tuas criações do público?

Sebastião Paz Costa: *O curador, a meu ver, não difere do artista... têm ambos o mesmo valor, apesar de os seus papéis serem diferentes. No entanto, não vejo no curador a responsabilidade de aproximar as minhas criações do público... mas a de estabelecer ligações, relações e de criar novos caminhos dentro do espaço expositivo!... Quem tem de se aproximar das minhas criações é o público, pois elas não saem da parede... é o espectador quem tem de se aproximar... E isso explica muito sobre a forma como a arte fala connosco, a um nível muito mais profundo!...*

Mariana Pessoa: E em relação ao curador-artista, qual é o teu posicionamento?

Sebastião Paz Costa: *Porque não? Tudo na vida deve ser experimentado pelo menos uma vez!*

Mariana Pessoa: Estamos numa era na qual o digital se impôs e em que cada instante implica um bombardeamento contínuo de imagens. Na tua perspectiva, tal pende para um plano mais positivo ou mais negativo?

Sebastião Paz Costa: *Recentemente, tenho andado a pensar que temos de aprender a utilizar o digital... Ninguém nos ensinou a navegar no mundo digital... Na verdade, ninguém nos ensina a navegar na vida, no geral... temos de descobrir por nós próprios!... E o digital, se for bem utilizado, pode ser uma ótima ferramenta de apoio ao processo criativo. Um artista que sigo utiliza bastante o Photoshop como apoio à sua prática autoral, especialmente pela rapidez com que este lhe permite misturar as cores... e isso faz-me pensar que todas as ferramentas digitais têm potencial... A contrapartida é que elas também bombardeiam a mente criativa, que precisa de uma certa solidão... O meu processo criativo faz-me sentir saturado de fazer as mesmas imagens... faz-me ter vontade de começar tudo de novo... e faz-me sentir a urgência de fazer algo totalmente diferente! Parte do meu processo passa por entender os condicionamentos impostos pelo digital, sendo cada um uma oportunidade de me refazer!*

1.2.4. | Ainda sobre o Diário de Bordo |

Folha de Sala

Garantir uma ligação indelével entre objecto artístico e observador é, indubitavelmente, um dos pontos essenciais de qualquer exposição. Neste sentido, a folha de sala reveste-se de profunda significância por ser o elemento que, na sua essência, mais a propicia.

Partindo da premissa anteriormente mencionada, foi, então, criado o *mapa* que abriria múltiplos caminhos para percorrer *A Imagem Contextualizada*. Longe de impor trilhos constrangedores ou leituras inflexíveis, impelia o visitante a perscrutar o mundo da fotografia, navegando pelas suas infindáveis camadas. Do confronto com as obras e com as notas metafóricas da folha de sala³⁰¹ – irrevogavelmente subjectivas, porque expressão do *eu-curador* – nasceria um espectador activo e independente. Este seria capaz de descobrir as criações através do seu olhar, desvendando o seu *eu*, enquanto indivíduo e sujeito-observador, num pleno processo de auto-conhecimento.

Saliente-se que, nos bastidores, esteve alguém de visão peculiar, inevitavelmente resultante de uma formação-base na área da fotografia e do seu percurso autoral. Portanto, furtar a liberdade polissémica ao artista e à sua obra, por meio de um discurso castrador e abusivo, seria um cenário inconcebível para o curador. Assim, a atitude adoptada foi sempre a da sugestão e nunca a da imposição. Esta postura prendeu-se, também, com as idiosincrasias do público-alvo. Maioritariamente constituído por estudantes de arte, criadores e outros profissionais do ramo, o mesmo possuía ferramentas que lhe permitiam interpretar, de forma díspar, a arte contemporânea. Então, impôs-se o delinear de um projecto curatorial para estimular este visitante, levando-o a envolver-se num desafio contínuo. Tal instigá-lo-ia a transcender-se e a prosseguir na jornada infindável que moldaria, uma vez mais, a sua cultura visual. Perante um panorama mais heterogéneo, a orgânica subjacente ao acto de curar teria de ser, por consequência, distinta. Ainda assim, a estratégia passaria, decerto, por educar o espectador, fornecendo-lhe os instrumentos adequados para, passo a passo, construir a sua autonomia.

³⁰¹ Consultar anexos - Figura 172

1.2.5. | Ainda sobre o Diário de Bordo |

A Montagem da Exposição

Verdadeiro culminar de avanços, recuos e de decisões espontaneamente reflectidas, eis que surge a corporização de um todo³⁰². Significâncias, espacialidade e jogos de luz deram vida ao projecto outrora traçado em papel.

Tendo em atenção a peculiaridade do espaço expositivo, regido pelo suporte de mesa, optou-se por criar diversas ilhas, distanciadas entre si, de modo a permitir a individualidade de cada trabalho autoral. Ao mesmo tempo, navegar de umas para as outras não seria impossível, podendo fazer-se uma leitura conjunta – cada exposição individual agregaria algo à próxima.

Igualmente tida em conta, a luminosidade foi factor crucial no decurso do processo, levando à colocação de duas mesas junto à zona da janela interior. Durante um largo período do dia, esta beneficiaria da incidência indirecta de luz natural. Proveniente do pátio envidraçado contíguo à biblioteca, então transformada em sala de exposição, o conforto lumínico revalorizaria a faceta onírica das obras, sem comprometer a sua conservação. Os restantes pólos da mostra foram artificialmente iluminados, de forma difusa, através de candeeiros suspensos do tecto. Apesar de tal se afastar da escolha convencionalmente privilegiada em ambiente museológico, onde predominam feixes luminosos direccionados, julgou-se ser a mais adequada às circunstâncias. Assim, anularam-se potenciais sombras condicionadoras da leitura das criações.

Atrás da cortina deste universo *sui generis*, revelava-se, na verdade, uma configuração subtil e detalhista, capaz de incitar o observador a vestir como pele uma multiplicidade de narrativas sobrepostas, simultâneas, quiçá inacabadas.

Ansioso por ganhar vida, o esboço libertou-se da tira de papel, que até então o aprisionara, e metamorfoseou-se em imagem contextualizada, assumindo-se como a totalização de um pensamento-tese desenvolvido na primeira pessoa.

A conclusão desta etapa revelar-se-ia porta aberta para uma nova fase – a *vernissage* – igualmente repleta de desafios.

³⁰² Consultar anexos - Figura 173

1.2.6. | Ainda sobre o Diário de Bordo | Outubro de 2019 – A *Vernissage*

No dia inaugural³⁰³ os visitantes, maioritariamente provenientes do mundo fotográfico, curatorial e académico, confrontaram-se, pela primeira vez, com as vastas possibilidades propostas pelo labirinto expositivo.

Avançando de ilha em ilha, detendo a atenção numa delas ou gravitando por entre cartografias mentais, o observador ia-se envolvendo numa polissemia de sentidos. Por vezes, o percurso espalhava-se até à biblioteca pessoal de cada artista, localizada num ponto estratégico da sala. Neste, o encontro com linguagens-referência do processo criativo incitava a um profícuo diálogo entre imagem e palavra.

Finda(s) a(s) viagem(ns) feita(s) num compasso próprio, eis que outra camada se iria desvendar. Então, reunidos frente a frente, artistas, curadora e público deram início a uma troca de ideias. Após breve apresentação dos intervenientes, enveredou-se por uma jornada repleta de pluralidades difíceis de mapear. Oscilando entre momentos de instrospeção partilhada ou de profunda reflexão, a conversa ganhou vida própria num círculo de comunicação envolvente. Fervorosas, as vozes fizeram ouvir-se, tocando na essência da criação artística – processo desconexo, por vezes aturdido, que tende a aproximar-se de uma loucura lúcida – e nas problemáticas inerentes à curadoria contemporânea.

Pós *vernissage*, oferecia-se aos presentes a hipótese de recolher o seu *souvenir*, levando impressa na memória uma marca indelével da cultura visual fotográfica contemporânea.

³⁰³ Consultar anexos - Figura 174

Conclusão

Ao olhar atento é possível descortinar o mundo da arte que integra essa área fascinante da fotografia contemporânea. Esta é marcadamente diversa na sua unidade e abre caminhos inusitados, permitindo ao espectador trilhar o seu próprio percurso, construindo uma narrativa única. Na verdade, tal sucede quando enlaça a sua subjetividade com as linguagens poéticas e peculiares que caracterizam o *medium*, ultrapassando até, não raras vezes, a expectativa de um outro actor fundamental neste cenário – o curador. Interessante e desafiadora é a sua função, que se espalha por entre veredas intermináveis.

Foi nesta ambiência profícua que se desenvolveu um apurado trabalho de pesquisa. Orientado para descobrir os criadores emergentes, debateu-se, frequentemente, com a ausência de dados relativos aos mesmos. Afigura-se irrefutável que as instituições, cuja missão passa, também, por os divulgar, sejam agentes mais dinâmicos que valorizem a actual pluralidade de discursos.

Embora museus e galerias tenham vindo a abrir portas aos registos fotográficos contemporâneos, os locais destinados à sua exposição continuam a revelar-se escassos. Muitos são os jovens artistas que almejam o contacto com o público, embora dele tenham apenas fugazes vislumbres. Urge, portanto, criar estratégias que o proporcionem, contrariando o duradouro cenário de apatia que se tem vindo a fazer sentir. Ressalve-se que toda a arte é comunicação. Assim, para que o seu círculo se complete, é necessário que esta viagem do arquivo empoeirado do *atelier* até à retina do observador. O caminho entre ambos está ainda repleto de obstáculos que é premente desconstruir. Apesar de tudo, é estimulante concluir que o panorama da fotografia artística é promissor, desenhando o seu futuro por entre diferentes *media*. A sua história está, indubitavelmente, a tomar novos rumos e vão surgindo criações repletas de significâncias distintas e assaz aliciantes.

De igual modo, verificou-se como a acção curatorial inovadora de Harald Szeemann (1933-2005) e de Hans Ulrich Obrist (1968-) deixou indelével marca em projectos mais recentes. Desta forma, foi possível encarar o espaço expositivo de um prisma que promovesse o vínculo entre obra de arte e público, incentivando-o a adoptar uma postura dinâmica.

Contudo, é essencial ter noção de que a curadoria não é uma ciência exacta. Como tal, não há planos, por mais minuciosos e detalhistas, capazes de antecipar a reacção do observador, que transporta profunda carga subjectiva na sua bagagem. Na verdade, não raras vezes, propostas mais arrojadas não resultam por falta de preparação do próprio visitante. É, pois, urgente educar para a arte, revelando-se fulcral fazê-lo, sobretudo quando se trata da sua vertente mais contemporânea. Delinear estratégias que conduzam ao preenchimento das lacunas existentes, a fim de se promover uma mudança efectiva, é, portanto, incontornável.

Ao longo da investigação, consolidou-se o conceito de curadoria enquanto autêntica ferramenta criativa. Afastando-se da imposição e do controlo do público, assume-se, antes, como garante de liberdade para uma arte aberta e plurissignificativa. Ao comunicar com o outro, envolve a esfera da emoção, tocando-o de formas infundavelmente distintas.

O estágio curricular, experienciado na primeira pessoa, no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, revelou-se desafiante. Do confronto entre os conteúdos teóricos e a realidade, surgiram novas problemáticas. Ao curar *A Imagem Contextualizada*, foi determinante que a cenografia espacial, as criações e a folha de sala dialogassem entre si. Ressalve-se a peculiaridade do espaço expositivo, no qual o suporte de mesa foi eleito para a mostra dos trabalhos seleccionados. Tal característica implicou um planeamento detalhista. Por outro lado, o facto de o Arquivo ser um local frequentado por um público especializado permitiu esboçar um projecto mais ousado. Detentor de uma vasta cultura visual, o observador prezou a autonomia que lhe foi atribuída, fundindo-se, em simbiose perfeita, com a narrativa traçada.

Destaque-se, de igual modo, o profícuo contacto com os autores, através de momentos únicos de partilha. Nas suas opiniões, a problematização do ambiente que os rodeia foi uma constante. Contudo, a resiliência que os une é salutar e promissora, continuando a movê-los, ainda que à margem de instituições avessas à mudança.

Neste sentido, há que enaltecer a actuação inovadora do Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, cuja perspectiva vanguardista tem permitido dar voz a criadores emergentes, desde 2007. Ser parte integrante de uma equipa regida por estes valores, nessa dupla faceta de artista e curadora, tornou a concretização da 23.^a edição de *A Imagem Contextualizada* ainda mais gratificante.

Referências

- AA. VV. (2015). *Documenta 5* [Consult. 2020-11-21] Disponível em <URL: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5>
- AA. VV. (2017). *Jean Leering (1964-1973)* [Consult. 2020-10-27]. Disponível em <URL: <https://vanabbemuseum.nl/nl/museum/over-het-museum/stichter-en-directeuren/jean-leering-1964-1973>>
- AMAR, P. J. (2011). *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- ANVARI, H. (2019) *In Iran, Images of a Dystopian Water Crisis* [Consult. 2024-07-10]. Disponível em <URL: <https://aperture.org/editorial/haleh-anvari-hashem-shakeri/>>
- ARIDA, R. (2018) *Down the Lane with Weronika Gesicka* [Consult. 2024-03-10]. Disponível em <URL: <https://www.plastikmagazine.com/interview/weronika-gesicka>>
- ATTAH, M. (2019) “Playful Appropriation and the Archive”. *FOAM Magazine*. N.º 54: 89-96
- BADOVINAC, Z. N. (s.d.). *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*. Nova Iorque: The MIT Press.
- BALZER, D. (2015). *Curationism: How Curating Took Over The Art World And Everything Else*. Londres: Pluto Press
- BARENTS, E., co-aut. (1986). *Jeff Wall: Transparencies*. Munique: Schirmer/Mosel
- BATCHEN, G. (2001). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge: The MIT Press.
- BENETT, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Nova Iorque: Routledge
- BENNER, M. (2019). *Matthew Leifheit's “Fire Island Night” Examines the Emotional History of Fire Island* [Consult. 2021-10-12]. Disponível em <URL: <https://fstoppers.com/critiques/matthew-leifheits-fire-island-night-examines-emotional-history-fire-island-325662> >
- BOURDIEU, P. (1990). *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press.
- BRONFEN, E. (1995). *Cindy Sherman: Selected works: 1975-1995*. Hamburgo: Schirmer Art Books.
- BROUDE, N., ed. lit.; GARRARD, Mary D., ed. lit.; BRODSKY, Judith K., ed. lit. (1994). *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s: History and Impact*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Publishers.

- BRUTVAN, C., co-aut. (2009). *Sophie Ristelhueber: Details of the World*. Boston: MFA Publications
- CALLE, S., co-aut. (1983). *Suite Vénitienne*. Paris: L'Étoile
- CALLE, S. (1984). *L'Hôtel*. Paris: L'Étoile .
- CALLE, S. (2007). *Double Game*. Londres: Violette Editions.
- CAMPANY, D., ed. lit. (2014) *Art and Photography*. Londres: Phaidon
- CASANOVAS, M. (2018) *Cuando tu comida favorita te da asco: el autorretrato premiado sobre el cáncer* [Consult. 2024-02-13]. Disponível em <URL: https://www.lavanguardia.com/comer/al-dia/20190526/462394877492/world-press-photo-when-i-was-ill-autoretrato-cancer-comida.html#google_vignette>
- COBB, J. (2015). *Flash Points*. [Consult. 2021-05-10]. Disponível em <URL:<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/flash-points-ferguson-baltimore-newark> >
- COTTON, C. (2014). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson: Londres.
- COWAN, K. (2019). *Pat Martin's 'sensitive' photographs of his late mother win leading portrait prize* [Consult. 2022-03-19].Disponível em <URL: <https://www.creativeboom.com/inspiration/pat-martins-sensitive-photographs-of-his-late-mother-win-leading-portrait-prize/>>
- CROW, T. (1996). *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press
- CURTIN, B. (2020) “Red Lotus”. *FOAM Magazine*. N.º 55: 149-160
- DANTO, A., co-aut. (1990). *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*. Nova Iorque: Rizzoli
- DANTO, A. (2013). *What Art is*. New Haven: Yale University Press
- EDWARDS, S. (2020) *Interview: Hashem Shakeri's Poignant Series An Elegy For The Death Of Hamun*. [Consult. 2024-08-10]. Disponível em <URL: <https://photoville.com/2020/07/14/hashem-shakeri-poignant-series-an-elegy-for-the-death-of-hamun/>>
- ELCOTT, N. (2010) *Rooms of Our Time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums*. [Consult. 2022-10-14]. Disponível em <URL:<https://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Elcott/Elcott-2011-Rooms-of-Our-Time.pdf> >
- ELLIS-PETERSEN, Hannah (2016). *Hans-Ulrich Obrist tops list of art world's most*

- powerful* [Consult. 2022-10-05]. Disponível em <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/20/hans-ulrich-obrist-tops-list-art-worlds-most-powerful-artreview-power-100>>
- ELLIUS, G. (2018) “She: Haley Chambers”. *Junior*. N.º 3: 6-13
- ETEHADIEH, A. G. (2012). *La Photographie Iranienne: Un regard sur la Création Contemporaine en Iran*. Paris: Éditions Loco
- ETEHADIEH, A. (2020) “An Elegy for the Death of Hamun”. *FOAM Magazine*. N.º 55: 161-176
- EVANS, D., ed. lit. (2009). *Appropriation*. Cambridge: The MIT Press
- FELIX, Z., ed. lit.; SCHWANDER, M., ed. lit. (1995) *Cindy Sherman: Photographic Work 1975-1995*. Munique: Schimer Art Books
- FRAME, A. (2020) “Fire Island Night”. *FOAM Magazine*. N.º 55: 81-96
- FREEDMAN, Carl (1995) *Take Me (I'm Yours)*. [Consult. 2022-10-05]. Disponível em <URL: <https://www.frieze.com/article/take-me-im-yours> >
- FRIED, M. (2009). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Londres: Yale University Press.
- FRIZZELL, N. (2015). *'I sounded like I was having the best sex': Juno Calypso's one-woman world tour of honeymoon hotels* [Consult. 2020-04-20]. Disponível em <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/02/juno-calypso-tour-honeymoon-hotels> >
- GENOVA, A. (2017). *This Photographer Turns the Feminine Ideal on its Head* [Consult. 2022-09-20]. Disponível em <URL: <https://time.com/4743263/photographer-female-gaze/>>
- GOLDIN, N. (1993). *The Other Side*. Manchester: Cornerhouse Publications
- GOLDIN, N. (1996). *I'll Be Your Mirror*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art
- GOLDIN, N. (1996). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova Iorque: Aperture
- GOLDIN, N. (2003). *The Devil's Playground*. Londres: Phaidon
- GRAHAM, B.; COOK, S. (2010). *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge: The MIT Press
- GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. (1996). Nova Iorque: Routledge
- HESSE, B. (2007). *Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein 1970* [Consult.

- 2021-10-12]. Disponível em <URL:<https://www.stadtrevue.de/artikel-archiv/artikelarchiv/1320-happening-fluxus-koelnischer-kunstverein-1970/>>
- HOUGHTON, M. (2016) “I am a woman and I feast on memory”. *FOAM Magazine*. N.º 45: 79-80
- HOUGHTON, M. (2017) “Traces”. *FOAM Magazine*. N.º 48: 185-186
- HOUGHTON, M. (2022) “Paintings, Dreams and Love”. *FOAM Magazine*. N.º 61: 179-192
- JÜRGENS, S. (2016). *Instalações Provisórias: Independência, Autonomia, Alternativa e Informalidade - Artistas e Exposições em Portugal no Século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- JUNG, C. G. (2014). *Two Essays on Analytical Psychology*. Londres: Routledge.
- K., S. (2018). *Josh Kern: An Observation in Analog* [Consult. 2022-05-17]. Disponível em < URL:<https://www.lomography.com/magazine/337771-josh-kern-an-observation-in-analog> >
- KAY, J. (2018). “*Fuck Me*” is a Photographic Ode to Friendship [Consult. 2022-05-02]. Disponível em < URL:<https://i-d.co/article/fuck-me-josh-kern/> >
- KEEFE, P. (2021). *Philip Montgomery’s Up-Close Portrait of an America in Crisis*. [Consult. 2022-11-16]. Disponível em <URL:<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/philip-montgomerys-unblinking-portrait-of-an-america-in-crisis>>
- KEMPERS, Paul (2018). *Het gaat om heel eenvoudige dingen: Jean Leering en de kunst*. Amsterdão: Valiz
- KERN, J. (2018). *Fuck Me* [Consult. 2021-11-17]. Disponível em <URL:<https://www.kernjosh.com/fuck-me-1>>
- KING, G.H. (2022) “Family Album”. *FOAM Magazine*. N.º 58: 225-238
- KOCHETKOVA, A. (2019). *See Photos of Life During Breast Cancer Treatment* [Consult. 2020-09-15]. Disponível em <URL:<https://time.com/longform/breast-cancer-treatment-photographs/>>
- KOOIMAN, M. (2022) “The Mind is a Voice, The Voice is Blind”. *FOAM Magazine*. N.º 58: 161-176
- KRAUSS, R. (1993). *Cindy Sherman: 1975-1993*. Nova Iorque: Rizzolli International Publications.
- KUDLAC, M. (2020) *Rotterdam 2020 Interview: Fest Director Bero Beyer Talks*

- Indie Cinema in the Age of Streamers*. [Consult. 2024-08-03]. Disponível em <URL:<https://screenanarchy.com/2020/01/rotterdam-2020-interview-bero-beyer-iffrr.html>>
- LACHOWSKYJ, C. (2018) *The Wake of Dust: Contemporary Ruins in the Age of Photography* [Consult. 2020-07-12]. Disponível em <URL: <https://www.lensculture.com/articles/thomas-hauser-the-wake-of-dust-contemporary-ruins-in-the-age-of-photography> >
- LACHOWSKYJ, C. (2018) *Worry for the Fruit the Birds Won't Eat* [Consult. 2022-03-22]. Disponível em <URL: <https://www.lensculture.com/articles/sophie-gabrielle-worry-for-the-fruit-the-birds-won-t-eat>>
- LEITÃO, H. (2009). *Os Descobrimentos Portugueses e a Ciência Europeia*. Lisboa: Alêtheia Editores
- LEVI STRAUSS, D. (2020). *Photography and Belief*. Los Angeles: David Zwirner Books
- LOWE, J. (2020) “Flash Points”. *FOAM Magazine*. N.º 55: 57-70
- LYONS, C. (2018) “Dad, a very public death”. *Junior*. N.º 3: 106-11
- MACEL, C., ed. lit; CAMART, C., ed. lit. (2003) *Sophie Calle: M'as-tu Vue?* Munique: Prestel
- MARCHAND, B. (2006). *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- MATSUDA, W. (2018). *The Spirits of Fire Island* [Consult. 2021-06-28]. Disponível em <URL:<https://aperture.org/editorial/matthew-leifheit-fire-island/> >
- MAX, D. T. (2014). *The Art of Conversation*. [Consult. 2023-11-04]. Disponível em <URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/12/08/art-conversation>>
- MCCLEAN, D.; BUCK, L., co-aut. (2012). *Comissioning Contemporary Art: A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. Londres: Thames & Hudson
- MCGLOTTEN, S. (2020) “Temporarily Censored Home”. *FOAM Magazine*. N.º 55: 239-248
- MEDEIROS, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim
- MELO, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta
- MILLER M. H. (2013). *Marathon Man: On the Run With Hans-Ulrich Obrist, the World's Greatest Curator* [Consult. 2023-05-18]. Disponível em <URL: <https://observer.com/2013/05/marathon-man-on-the-run-with-hans-ulrich>>

obrist-the-worlds-greatest-curator/2/>

MOURANT, A. (2021). *Introducing: Josh Kern* [Consult. 2022-03-30]. Disponível em <URL:<https://opendoors.gallery/introducing-josh-kern>>

NETO, J. L., ed. lit.; MARANHAS, M., ed. lit. (2022). *A Imagem Contextualizada: 15 Anos em Livro*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa

NICHOLSON, W.; RICE, M.; WILLIAMS, C. (2012). *A History of Photography: From 1839 to the Present*. Colónia: Taschen

OBRIST, H. U. (1996) *Curator Interview* [Consult. 2022-09-14]. Disponível em <URL: <https://www.artforum.com/features/curator-interview-202255/> >

OBRIST, H. U. (1997) *The Hang of it*. [Consult. 2022-09-13]. Disponível em <URL: <https://www.artforum.com/features/the-hang-of-it-201940/>>

OBRIST, H. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating* But Were Afraid to Ask*. Berlim: Sternberg Press

OBRIST, H. (2014). *A Brief History of Curating*. Geneva: JRP Editions

OBRIST, H. U. (2014). *Hôtel Carlton Palace: Chambre 763*. Colónia: Walther König

OBRIST, H. U. (2014). *My favourite Room*. [Consult. 2024-01-18]. Disponível em <URL: <https://www.bonhams.com/magazine/17211/>>

OBRIST, H. U. (2014). *The Kitchen Show*[Consult. 2023-06-13]. Disponível em <URL:<https://www.theparisreview.org/blog/2014/12/18/the-kitchen-show/>>

OBRIST, H. U. (2015). *Ways of Curating*. Londres: Penguin

OBRIST, H. (2016). *Lives of the Artists Lives of the Architects*. Londres: Penguin

O'HAGAN, S. (2019). *Photographer Pat Martin: 'Mom was not an easy subject'* [Consult. 2021-08-15]. Disponível em <URL:<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/nov/17/pat-martin-taylor-wessing-photographic-portrait-prize-2019-interview-my-mom-was-not-an-easy-subject> >

O'NEILL, P. (2007). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s): The Development of Contemporary Curatorial Discourse in Europe and North America since 1987*. [Consult. 2020-11-10]. Disponível em <URL:<https://repository.mdx.ac.uk/download/6075177361459f613591ae410a79831178ae9cf06c6d1e6609d5baebccd16037/55925201/568395.pdf>>

O'NEILL, P., ed. lit.; STEEDS, L., ed. lit.; WILSON, M., ed. lit. (2017). *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Nova Iorque: The MIT Press.

- O'REGAN, K. (2019) "Valentine Bo". *SLEEK*. N.º 62: 28-29
- PARLET, J. (2022). *Life and Death on Fire Island* [Consult. 2023-01-24]. Disponível em <URL: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/life-and-death-on-fire-island> >
- PENNING, M. (2018). *Photographing the Ecstasy and Anguish of Youth* [Consult. 2020-05-02]. Disponível em <URL: <https://www.monsterchildren.com/art/joshkern> >
- PHAM, L. (2019) "The Age of Influence". *SLEEK*. N.º 62: 42-43
- PHILLIPS, G., ed. lit.; KAISER, P., ed. lit. (2018). *Harald Szeemann: Museum der Obsessionen*. Dusseldorf : Scheidegger & Spiess
- PRATA, R., et al. (2019). *Imago Lisboa Photo Festival*. Braga: Gráfica Vilaverdense
- PRATA, R., et al. (2020). *Imago Lisboa Photo Festival 2020*. Braga: Gráfica Vilaverdense
- PRATA, R., et al. (2021). *Imago Lisboa Photo Festival 2021*. Braga: Gráfica Vilaverdense
- PRATA, R., et al. (2022). *Imago Lisboa Photo Festival 2022*. Lisboa: Guide Artes Gráficas
- PRATA, R., et al. (2023). *Imago Lisboa Photo Festival 2023: Rethinking Identity*. Lisboa: Guide Artes Gráficas
- RADCHENKO, K. (2019) "Your Next Step Would be to Do the Transmission". *FOAM Magazine*. N.º 52: 85-86
- RISTELHUEBER, S. (2008). *Sophie Ristelhueber: Fait*. Nova Iorque: Errata Editions.
- RISTELHUEBER, S. (2009). *Sophie Ristelhueber: Operations*. Londres: Thames & Hudson
- RUGG, J., ed. lit.; SEDGWICK, M., ed. lit. (2007). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books.
- SALES, L. (2017) "A Myth of Two Souls". *FOAM Magazine*. N.º 48: 91-92
- SALES, L. (2019) "Worry for the Fruit the Birds Won't Eat". *FOAM Magazine*. N.º 52: 135-136
- SARA & ANDRÉ (2019). *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- SALVESEN, B. (2009). *New Topographics*. Göttingen: Steidl.

- SCHEEREN, O. (1999) *Cities on the Move, Bangkok*. [Consult. 2023-11-04].
Disponível em <URL: <https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok> >
- SEARLE, A. (1999) *Take a left at Hong Kong, a right at Kuala Lumpur and there you are... London*. [Consult. 2023-11-20]. Disponível em <URL: <https://www.theguardian.com/culture/1999/may/18/artsfeatures5>>
- SEYMOUR, T. (2016) “The Honeymoon”. *FOAM Magazine*. N.º 45: 233-234
- SHAH, S. (2022) “Words from Dad”. *FOAM Magazine*. N.º 61: 113-124
- SHERIDAN, M. (2017) *Arkitektur og landskab*. Humlebæk : Louisiana Publications
- SMYTH, D. (2018) *Q&A: Climate change in Iran by fast-emerging photographer Hashem Shakeri* [Consult. 2020-07-12]. Disponível em <URL: <https://www.1854.photography/2018/09/hashem-shakeri/> >
- STANISZEWSKI, M. (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.
- SZWARC, I. (2015). *I am a woman and I cast no shadow* [Consult. 2021-06-19].
Disponível em <URL:<https://www.ilonaszwarc.com/projects/ilona-szwarc-i-am-a-woman-and-i-cast-no-shadow/>>
- TALBOT, M. (2017). *A Photographer’s View of the American Opioid Crisis* [Consult. 2022-11-16]. Disponível em
<URL:<https://www.newyorker.com/news/news-desk/a-photographers-view-of-the-american-opioid-crisis> >
- TAPPONI, R. (2022) “Tell the Trees to Smile”. *FOAM Magazine*. N.º 61: 57-68
- TRACHTENBERG, A., ed. lit. (2013) *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro
- VAN DEN BERG, N., et al. (2020). *Infinite Identities: Photography in the Age of Sharing*. Amesterdão: Huis Marseille
- VISCHER, T., ed. lit.; NAEF, H., ed. lit. (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné*. Göttingen: Steidl
- VORONOV, G. (2018) “Rooms of Science”. *Junior*. N.º 3: 64-71
- WADE, G., ed. lit. (2000). *Curating in the 21st Century*. Walsall: Walsall Local History Centre
- WELLS, L., ed. lit. (2000). *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge
- WELLS, L. (2021). *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. Nova Iorque: Routledge.

WOOLDRIDGE, D. (2019) "The Wake of Dust". *FOAM Magazine*. N.º 52: 223-224