

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

A economia do artista visual
e o modo como a sua realidade
financeira determina a sua
atuação e produção

EAAD

Escola de Arquitetura, Arte e Design
Universidade do Minho

ESAD.CR

Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha
Instituto Politécnico de Leiria

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

— 2.^a Edição —

Flávia Vieira, Isabel Baraona, Lígia Afonso e Susana Gaudêncio

A presente publicação é resultante do evento “Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas – 2.^a Edição” realizado na Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha (ESAD.CR) no Instituto Politécnico de Leiria e na Escola de Arquitetura, Arte e Design (EAAD) da Universidade do Minho. O evento teve como parceiros institucionais os grupos de investigação LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes da ESAD.CR do Politécnico de Leiria, e Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território da EAAD da Universidade do Minho, e foi organizado por Flávia Vieira, Isabel Baraona, Lígia Afonso e Susana Gaudêncio.

Esta edição assume o formato de um ciclo de iniciativas, que integra um Workshop e duas Masterclasses na UMinho e um Seminário nas duas instituições parceiras, tendo como finalidade problematizar a economia do artista visual e o modo como a sua realidade financeira determina a sua atuação e produção. Mais concretamente, visa discutir a(s) natureza(s) e as causa(s) da realidade económica do artista visual no contexto português e, com isso, promover a reflexão sobre o seu poder de atuação cultural, social e político.

Assim, numa linha de continuidade e expansão da 1.^a Edição do evento, procuramos aprofundar as seguintes questões: Como é construída a autonomia financeira do artista visual no contexto português? Que relações se podem estabelecer entre arte e economia na perspectiva do artista visual? Como trabalha o artista visual contemporâneo? Como se estabelecem as relações de apoio institucional? Como funciona o mercado da arte? Como superar a precariedade do artista visual?

Foram evocados e debatidos conceitos de economia, mercado, valor de produção, valor da obra de arte, valor institucional, reconhecimento, apresentação, circulação, divulgação, precarização e autonomia, entre outros, a partir dos contributos dos oradores convidados.

O evento teve como público-alvo principal os estudantes das Licenciaturas e Mestrados em Artes Plásticas e em Progra-

mação e Produção Cultural da ESAD.CR | IPLeia, bem como os estudantes da Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Arte e Design – EAAD da Universidade do Minho. Dirigiu-se também a docentes e investigadores da área, e o seminário realizou-se em formato híbrido presencial e online via zoom-colibri permitindo, assim, atingir outros públicos para além da comunidade académica.

A presente publicação é constituída por oito ensaios escritos e visuais da autoria dos participantes convidados (três dos artistas convidados pela EAAD – UM, e cinco dos participantes convidados pela ESAD.CR | IPLeia). Esta publicação propõe um espaço expandido de reflexão e de crítica sobre a relação entre a arte e o mercado a partir do artista visual numa perspectiva transdisciplinar, através do qual se pretende problematizar a prática, os processos e a economia das Artes Visuais, bem como a compreensão e a problematização de fenómenos de representação cultural e social, que são também objeto de estudo das duas instituições que partilham a coordenação da publicação e do seminário.

Esta publicação reflete uma evolução significativa tanto em termos de profundidade como de abrangência temática relativamente à primeira edição, marcando uma fase de consolidação do pensamento crítico sobre o tema da autonomia artística. Desde a sua primeira edição, o seminário vem reunindo artistas, comissários, produtores, investigadores, teóricos e críticos para explorar as complexidades que envolvem a autonomia do artista no contexto contemporâneo. Este não é um assunto que os artistas debatem apenas entre si, exige a activa participação dos seus pares, de todos os que estão relacionados com o estudo de matérias em torno da arte ou da prática artística, de quem faz curadoria e programação de espaços, de quem reflecte sobre a produção de obras e exposições, pensando também a sua quota-parte de responsabilidade nesta ecologia, ponderando sobre defesa da sua própria autonomia no sistema capitalista, no momento em que vivemos.

Nesta segunda edição, os debates foram intensificados, e novos eixos de análise foram incorporados, ampliando as perspectivas sobre as intersecções entre arte, sociedade e o próprio processo de criação artística. A segunda edição do seminário ampliou o debate sobre o conceito de autonomia artística, considerando as suas raízes históricas, mas com uma abordagem voltada para o contexto contemporâneo. Um dos principais focos foi a influência das transformações sociais, políticas e económicas nas práticas artísticas, problematizando se é possível discutir sobre autonomia numa realidade cada vez mais interconectada e dependente de mercados, instituições e políticas culturais.

Dentro dos temas abordados, a relação entre a autonomia do artista e a globalização foi um tópico de grande interesse. O mercado de arte, com os seus circuitos de galerias, bienais e feiras, é hoje um elemento fundamental para a consolidação de artistas e para a circulação de obras e projetos. Os participantes discutiram como o mercado de arte pode tender a padronizar certas práticas, podendo fragilizar a independência dos processos criativos. A autonomia, nesse contexto, pode surgir como um conceito fluido e negociado, passível a pressões económicas que podem condicionar a produção artística do artista.

Outro aspecto amplamente explorado foi a importância do aumento de dotação orçamental que atinja pelo menos 1% do PIB e a estabilização de um valor mínimo de financia-

mento às artes por via do Ministério da Cultura e DGartés, de outros subsídios governamentais ou privados para a garantia de uma produção artística constante. O reduzido número de mecenas privados e colecionadores, assim as estratégias intermitentes e desarticuladas de internacionalização levadas a cabo pelo governos, galerias e pelos próprios artistas, acentua a dependência de financiamento externos para manter a regularidade da produção, colocando em evidência os desafios enfrentados pelos artistas para garantir não apenas o desenvolvimento dos seus projetos, mas também a sustentação das suas carreiras e da própria estrutura cultural.

A publicação resultante desta segunda edição consolida a visão de que a autonomia dos artistas é um fenómeno multifacetado, que está longe de ser absoluto e que envolve uma constante negociação entre o artista e as esferas sociais, políticas e económicas circundantes. A expansão dos temas abordados e a profundidade das discussões promovidas estabelecem uma base frutífera para futuras investigações, reforçando a importância de um olhar crítico sobre as condições que podem impactar a autonomia artística. Esta publicação poderá não somente representar uma importante contribuição teórica para o estudo da autonomia dos artistas, mas também poderá apresentar-se como um convite para uma reflexão contínua sobre os desafios do fazer artístico no cenário artístico português atual.

Reflexões sobre o seminário e atividades complementares

Flávia Vieira, Isabel Baraona, Lígia Afonso e Susana Gaudêncio

Para além do evento central do seminário realizado nas duas instituições, foi promovido um conjunto de atividades na EAAD – UM, tais como: o Workshop “A Economia do Artista: Modos de Comunicação e Canais de Financiamento”, a Masterclass “Arte e Mercado”, a Masterclass “Do Gesto Artístico: Inscrição e Espessura”, e uma sessão de tutoria em que os convidados do seminário realizaram visitas aos ateliers dos estudantes da Licenciatura em Artes Visuais. Estas atividades complementares ampliaram o alcance do seminário, permitindo aos estudantes não apenas uma reflexão teórica sobre as temáticas abordadas, mas também o acesso a discussões práticas e técnicas essenciais para a autonomia e para a sustentabilidade do trabalho artístico.

WORKSHOP

“A economia do artista: modos de comunicação e canais de financiamento”, por Flávia Vieira

11 de Junho, Guimarães

O Workshop “Economia do artista: modos de comunicação e canais de financiamento”, dinamizado por Flávia Vieira e dirigido aos estudantes, dividiu-se em duas partes – Produção de materiais de comunicação do artista e Estruturas de apoio profissional, logístico e financeiro do artista, tendo como objetivo oferecer ferramentas práticas para a autonomização do artista.

Na primeira parte, pretendeu-se explorar a produção de materiais de comunicação da prática artística (portfólio, *artist statement*, folha de sala e ficha técnica). A promoção deste exercício permitiu não somente aperfeiçoar a dimensão comunicacional dos estudantes, como também facilitar a definir a sua identidade artística, aspetos essenciais para a afirmação e estabelecimento de uma presença sólida no mercado artístico.

Na segunda parte, a atenção foi direcionada às estruturas e canais de apoio profissional disponíveis no contexto português (editais de apoio público e privado, residências artísticas e especialização académica – mestrados e doutoramentos). Foi apresentada uma visão geral sobre os principais editais de apoio público e privado no contexto português, incluindo programas de bolsas e financiamentos específicos para projetos artísticos. Foram ainda abordadas as estrutu-

ras de residências artísticas que poderão proporcionar não apenas apoio financeiro, como também espaço, tempo e *networking* para a produção artística em novas geografias e contextos. Para além disso, discutiram-se as oportunidades de especialização académica, como mestrados e doutoramentos, no contexto português como meio de ampliar a dimensão investigativa dos artistas, abrindo portas para novas redes de contato e contextos institucionais.

O principal objetivo do workshop foi fornecer conhecimentos e ferramentas práticas que promovam a independência e a profissionalização do artista, abordando de forma integrada tanto os aspetos de comunicação como os de financiamento. Os estudantes foram capacitados a refletir sobre as suas práticas de forma mais estratégica, compreendendo as diferentes formas de comunicar e de expandir a sua prática, bem como os mecanismos de apoio disponíveis para construir uma trajetória autónoma, sustentável e conectada com o contexto artístico atual.

MASTERCLASS

“Arte e Mercado”, por Marc Arrañaga

12 de Junho, Guimarães

A Masterclass “Arte e Mercado” ministrada pelo Art Adviser norte-americano Marc Arrañaga teve como foco aprofundar as complexas relações entre o universo da arte e o mercado, destacando como estes dois mundos se interconectam mutuamente. Direcionada para os estudantes, a masterclass procurou explorar os mecanismos de funcionamento do mercado de arte e desconstruindo as estratégias que sustentam essa área, frequentemente compreendida como reservada ou inacessível.

Procurou-se abordar o panorama histórico do mercado de arte, contextualizando as dinâmicas de valorização e comercialização das obras ao longo do tempo. Seguidamente, Arrañaga apresentou uma análise detalhada dos principais agentes e intervenientes que atuam no mercado de arte contemporânea, como galeristas, curadores, marchands, consultores e casas de leilão, explicando o papel de cada um deles na promoção, valorização e circulação das obras de arte. Esse entendimento é crucial para que os estudantes possam futuramente traçar estratégias mais eficazes de posicionamento e relacionamento com esses profissionais, entidades e instituições.

Procurou-se ainda discutir os mecanismos e as estratégias que regem o mercado de arte, incluindo como as obras são precificadas, promovidas e comercializadas. Arrañaga abordou o conceito de valor de mercado e discutiu como a reputação do artista, a exclusividade da obra, a participação em exposições relevantes e a intervenção de agentes específicos podem influenciar na valorização das obras. Para além disso, explicou como o marketing e o branding pessoal do artista, aliados a uma gestão de carreira estratégica, contribuem para aumentar o interesse pelo seu trabalho, fortalecendo a sua presença no mercado artístico.

Procurou-se também discutir os desafios enfrentados pelos artistas no mercado atual globalizado, sublinhando a importância de compreender as oportunidades oferecidas pelas plataformas digitais e redes sociais como meio de expandir geograficamente o seu trabalho alcançando novos públicos e novos contextos comerciais.

O principal objetivo da masterclass foi capacitar os estudantes a compreender como funcionam as relações entre arte e mercado, compreendendo os seus mecanismos e estratégias de funcionamento, e dando a conhecer os seus principais agentes ou intervenientes. Marc Arrañaga procurou oferecer uma visão clara e prática sobre como as interações no mercado de arte acontecem, incentivando os estudantes a desenvolver uma abordagem mais estratégica e informada nos seus percursos. O acesso a este conhecimento permite-lhes estar mais preparados para construir uma trajetória sólida e sustentada, equilibrando a liberdade individual com as expectativas e as dinâmicas do mercado da arte.

SEMINÁRIO

O programa do seminário foi dividido em duas partes intituladas “Artistas e seus modos de produção e organização” e “Outros mediadores ou impulsionadores”. Na ESAD.CR, a primeira parte foi constituída por uma mesa-redonda mediada por Ana Anacleto e teve como participantes Eduardo Matos, Filipa Valladares e Salomé Lamas. A segunda parte foi também constituída por uma mesa-redonda mediada por Carla Cardoso e contou com os convidados Rui Matoso, Paulo Brighenti e Nicole Costa.

Na EAAD, a primeira parte foi constituída por duas mesas-redondas: a primeira foi mediada por Flávia Vieira (EAAD) e teve como convidados os artistas Maria Trábulo e Sérgio Carro-

nha, e a segunda foi moderada por Susana Gaudêncio (EAAD) e teve como intervenientes as duplas de artistas Maria Caló & Francisco Queimadela e Musa Paradisiaca (representada por Eduardo Guerra e Miguel Ferrão). A segunda parte no EAAD foi constituída por uma mesa-redonda mediada por Carla Cruz (EAAD) e teve como participantes a comissária Antonia Gaeta e o diretor de galeria Mário Silva.

O programa do seminário propôs um olhar crítico relativamente à atuação do artista (em formato individual ou em dupla), às políticas culturais e aos impulsionadores ou intervenientes culturais que participam diretamente na economia do artista. Os contributos foram diversificados e heterogêneos de forma a refletir a complexidade das relações entre a arte e a economia.



**Escola Superior de Arte e Design
de Caldas da Rainha (ESAD.CR)
do Instituto Politécnico de Leiria**
30 Setembro, Caldas da Rainha

1.ª Parte

“Artistas e seus modos de produção e organização”

Eduardo Matos, Filipa Valladares e Salomé Lamas
Moderação de Ana Anacleto

Ana Anacleto dá início à mesa-redonda “Artistas e seus modos de produção e organização” apontando o fato de todos os intervenientes terem formação em Belas Artes. Anacleto destaca que geralmente os profissionais da área artística desdobram-se em diversas actividades, i.e. a prática artística, a docência, a participação como orador/a em eventos de natureza cultural, comissário/a de exposição, participação em júris variados, entre muitas outras actividades profissionalmente exigentes, configurando uma vida em caleidoscópio infinito que preenche todo o tempo disponível.

Esta mesa-redonda começou com a apresentação de Eduardo Matos em torno de dois projetos específicos, o Salão Olímpico, espaço experimental gerido em coletivo no salão de bilhares da cave do Café Salão Olímpico, na Rua Miguel Bombarda do Porto, entre 2003 e 2005; e o

Inland Journal, uma publicação concebida em 2015 com André Cepeda, dedicada a ensaios visuais, textos e escritos de artistas. Matos abordou essencialmente questões como a capacidade auto-organizativa, nomeadamente em espaços não convencionais, como forma de experimentação artística e resistência face à falta de subvenções e a um certo conformismo do mercado galerístico. Também Salomé Lamas partiu da sua experiência para discutir sobre a capacidade auto-organizativa dos artistas e realizadores de cinema, mas sob a forma de associações formalmente constituídas como a APR – Associação de Realizadores Portugueses e a AAVP – Associação Portuguesa de Artistas Visuais em Portugal. Tanto a APR como a AAVP dialogam ativamente com a Direção Geral das Artes e o Ministério da Cultura para defender melhores soluções para o regime laboral, fiscal e contributivo da comunidade artística. Lamas sublinhou ainda a importância de haver contratos que clarifiquem as relações laborais entre artistas e entidades ou instituições contratantes, ou que convidam para exposições. Filipa Valladares abordou questões relacionadas com a conceção, produção e divulgação de livros de fotografia, livros de artista e outras publicações de autor, com ênfase na importância da distribuição destes objetos. Em resumo, três intervenientes exemplificaram diferentes formas de trabalhar em colaboração e de criar as suas comunidades, com base nas suas experiências profissionais individuais.

2.^a Parte

“Outros mediadores ou impulsionadores”

Rui Matoso, Paulo Brighenti e Nicole Costa
Moderação de Carla Cardoso

Carla Cardoso, moderadora da mesa-redonda “Outros mediadores ou impulsionadores”, esclarece que há questões em torno da economia do artista que são transversais a diversas áreas profissionais e não dizem respeito apenas aos artistas, mas também a estudantes dos cursos de Produção Cultural e Design. Cardoso lançou um conjunto de questões relacionadas com a liberdade artística, com a autonomia ou a dependência económica dos artistas face à modesta escala do mercado português, e à baixa verba governamental destinada à Direção Geral das Artes.

Rui Matoso, tendo como ponto de partida o artigo 42.º da Constituição Portuguesa que acautela o direito à criação artística, focou-se nas políticas locais ou autárquicas dirigi-

das a artistas recém-formados e emergentes em contextos urbanos de menor densidade; nomeadamente o direito dos artistas a criarem obras para o espaço público e para o espaço comum.

Nicole Costa, atualmente diretora dos Museus José Malhoa, da Cerâmica e Dr. Joaquim Manso (Caldas da Rainha e Nazaré), problematiza a autonomia dos museus relacionando-a com a acção de protesto intitulada a *Greve Geral dos Artistas Plásticos: O Brasil Vai Parar!*. Costa propõe que o Museu seja um espaço que facilite a autonomia do artista, nomeadamente acolhendo projetos. Todavia, lista as dificuldades presentes na gestão diária e que vão da falta de técnicos administrativos e de conservação, à ausência de pessoal com formação em educação ou curadoria, ou ainda a reduzida verba para as exposições temporárias.

Paulo Brighenti, artista convidado enquanto fundador da RAMA, esclarece que a conceção e o funcionamento da residência artística na aldeia Maceira (Torres Vedras) parte da sua experiência enquanto artista visual e docente, afirmando a importância deste espaço funcionar como um círculo de partilha, e um ecossistema colaborativo. Sendo a RAMA um espaço de liberdade, como uma família, tece-se fortes laços com a comunidade da Maceira. Portanto, no que respeita aos requisitos de financiamento, Brighenti propõe que haja outras formas de medir o impacto destes projetos.



Escola de Arquitetura, Arte e Design
(EAAD) da Universidade do Minho

9 de Outubro, Guimarães

1.^a Parte

“Artistas e seus modos de produção e organização”

Maria Trabulo e Sérgio Carronha
Moderação de Flávia Vieira

A primeira mesa-redonda, integrada no bloco “Artistas e seus modos de produção e organização”, contou com os artistas convidados Maria Trabulo e Sérgio Carronha, e abordou de forma aprofundada as estratégias particulares a partir das quais ambos constroem e gerem a sua autonomia na sua

prática artística. Centrada na autonomia poética e na gestão dos seus próprios projetos, as intervenções possibilitaram uma reflexão crítica sobre as distintas maneiras pelas quais esses artistas consolidam a sua autonomia num contexto marcado pela interdependência entre criação, recursos e redes de apoio.

A partir das trajetórias de Maria Trabulo e de Sérgio Carronha, a discussão explorou como a autonomia económica se pode manifestar em distintos contextos — desde a partir de uma atuação no mercado, até colaborações institucionais e projetos independentes. Os artistas compartilharam os desafios enfrentados para manter essa autonomia, como a busca por financiamento, a construção de redes de apoio e a necessidade de equilibrar a independência criativa com as exigências práticas de gestão e produção.

O Papel da Pesquisa e da Autoprodução no trabalho de Maria Trabulo

Maria Trabulo apresentou a sua prática artística, fortemente alicerçada numa dimensão investigativa (*research-based*), que concilia uma abordagem da ordem do sensível com uma pesquisa sobre temas históricos e culturais. Explicou como o seu processo de criação, ao envolver uma base sólida de pesquisa, pode facilitar na obtenção de apoio institucional através da apresentação de auto-propostas a parceiros institucionais. Para além de artista, Maria Trabulo desempenha diversos papéis para viabilizar a sua produção, atuando também como pesquisadora, produtora e gestora de projetos, como resposta à sua prática de natureza multidisciplinar.

Para além disso, Maria Trabulo é gestora dos espaços independentes “In Spite Of” e “Expedição”, ambos no Porto, onde promove diálogos e colaborações dentro da comunidade artística. A artista abordou criticamente a questão da “romantização” do artista, ou seja, a visão estereotipada e irrealista de que o artista necessita, necessariamente, de viver em condições precárias para garantir uma prática consistente e autêntica. Ao contrário, defendeu que é vital criar condições dignas e sustentáveis para que a produção artística seja consistente, refletindo a importância de estar inserida numa rede e comunidade de apoio, de modo a existir uma troca contínua com outros artistas e profissionais. A sua apresentação foi alicerçada com exemplos de projetos e exposições da artista.

A Valorização do Local e da Autenticidade no trabalho de Sérgio Carronha

Sérgio Carronha, por outro lado, apresentou um modo de produção que se distingue pela valorização dos materiais locais e pela integração com o ambiente onde vive e trabalha. A sua prática artística é moldada pela relação com os materiais naturais da terra, num processo que reflete uma conexão profunda com o local e com o ecossistema. Sérgio Carronha enfatizou a necessidade de que os artistas devem respeitar as suas próprias necessidades, desenvolvendo um trabalho autêntico e alinhado com os seus objetivos pessoais. Foi essa busca pela autenticidade que motivou o artista a sair da cidade de Lisboa e a se estabelecer em Montemor-o-Novo, uma cidade menor e afastada dos grandes centros urbanos. Embora essa mudança pudesse aparentemente limitar as suas oportunidades de trabalho, o seu trabalho veio a demonstrar que é possível construir uma prática autónoma e viável fora das capitais culturais, aproveitando a estrutura local e os recursos que um contexto urbanamente menor pode proporcionar. A sua apresentação foi alicerçada com exemplos de projetos e exposições do artista.

Reflexões e Estratégias para a Autonomia Artística Contemporânea

A mesa-redonda proporcionou um espaço de diálogo a partir da partilha de distintas estratégias artísticas que determinam a autonomia no campo artístico, enfatizando como essa independência é constantemente negociada e reconfigurada em resposta às exigências e singularidades poéticas de cada percurso artístico. Ao explorar os modos de produção de Maria e de Sérgio, foi possível identificar que, embora as suas práticas sejam distintas, ambas exigem flexibilidade e capacidade de adaptação, para além de um contínuo esforço para construir redes de apoio e conexões com a comunidade artística.

A discussão sublinhou a importância de cada artista desenvolver um sistema próprio de produção e de gestão, alinhado com as suas necessidades e verdades pessoais e com as realidades específicas do contexto onde estão inseridos. A mesa-redonda foi, assim, uma oportunidade para debater não somente os modos de produção específicos de Maria Trabulo e de Sérgio Carronha, mas também as dinâmicas mais amplas que configuram a prática artística contemporânea, incentivando os outros artistas e os estudantes a refletirem sobre as suas próprias trajetórias e a buscarem caminhos para uma prática mais autónoma e sustentável.

Mariana Caló & Francisco Queimadela e Musa Paradisiaca Moderação de Susana Gaudêncio

Esta mesa redonda contou com a participação de duas duplas de artistas portuguesas: Mariana Caló e Francisco Queimadela, e Musa paradisiaca (Eduardo Guerra e Miguel Ferrão). Ambas partilharam informação sobre a sua prática artística, a sua experiência enquanto dupla, e as suas reflexões sobre o mercado de arte e a autonomia de artistas em Portugal.

Dupla – Terceiro campo criativo

Francisco Queimadela (em representação da dupla Caló e Queimadela), descreve o seu percurso desde a formação em pintura na Faculdade de Belas Artes do Porto, destacando a importância de colaborações em coletivos, a sua experiência através de diferentes projetos artísticos e sobre o início do seu trabalho colaborativo em 2010. Mencionou a residência Gasworks em Londres como um momento marcante de encontro entre os dois, bem como o trabalho 'Gradações de Tempo sobre um Plano', um projecto que nasce de uma viagem auto-proposta a Trás-os-Montes, em 2010 e que acabou por ser um momento iniciático, e a partir do qual formalizaram a sua colaboração enquanto dupla. Queimadela Também abordou questões sobre o financiamento e a sustentabilidade do trabalho artístico, destacando a importância de diversas formas de remuneração e a necessidade de negociar condições justas de trabalho. Refletiu-se sobre a relação entre o trabalho individual e o coletivo, enfatizando como a sua parceria se dilui numa "individualidade compartilhada", onde as identidades artísticas se diluem para formar um terceiro campo criativo, caracterizado pela complementaridade e pela soma das perspectivas individuais.

Para Mariana Caló e Francisco Queimadela, o trabalho coletivo oferece uma rede de suporte e de partilha de recursos que ajuda a enfrentar as dificuldades financeiras.

Dupla – Negociação de diferenças

A dupla Musa paradisiaca focou-se na importância do diálogo e da conversa na sua prática artística, apresentando um arquivo de conversas no *WhatsApp* como forma de demonstrar o processo de trabalho e as suas reflexões.

Guerra e Ferrão vêem o diálogo como a essência da sua autonomia. Embora trabalhem juntos, a troca de ideias e a documentação de conversas ajudam a preservar e valorizar as particularidades de cada um, resultando o seu trabalho em algo que é ao mesmo tempo colaborativo e pessoal. Para eles, a autonomia é encontrada na liberdade de se expressar e negociar as suas diferenças dentro de uma estrutura compartilhada.

A sua apresentação nesta mesa teve um carácter performativo, a documentação arquivada, entre 2018 e 2024, na plataforma de conversa *WhatsApp* (vídeos, documentos, memes, imagens, links, etc), foi projectada e comentada muito brevemente *in loco* pelos dois artistas. Foram abordadas os desafios da autonomia de artistas em Portugal, discutindo temas como a precariedade, a necessidade de angariar financiamentos e as diferentes formas de encontrar modelos de trabalho. Guerra e Ferrão destacaram a flexibilidade e a adaptação como componentes fundamentais da sua prática, procurando encontrar equilíbrio entre o trabalho artístico e outras formas de financiamento e sustentabilidade – ambos são docentes na área das Artes Visuais.

Formas de arte e de sobrevivência

Ambas as duplas discutiram o tema da autonomia dos artistas em Portugal, abordando a precariedade e os obstáculos financeiros que dificultam a sustentabilidade da prática artística. Os artistas reconhecem a necessidade de buscar fontes alternativas de financiamento, uma vez que o mercado de arte português é limitado e as oportunidades de apoio institucional são escassas. A experiência de trabalhar em coletivos e de criar estruturas autónomas foi, para ambos os grupos, uma resposta a esses desafios, oferecendo uma forma de sobrevivência e de resistência à dependência das instituições. Permitindo que os artistas cultivem autonomia em suas práticas e encontrem maneiras de sustentar seu trabalho, seja por meio de espaços compartilhados, como ateliers coletivos, seja pela troca constante de ideias e apoio mútuo. As suas práticas artísticas são permeadas pela necessidade de uma autonomia que não se limita à componente financeira, mas que também tem como objectivo a liberdade criativa, a flexibilidade de expressão e o controlo sobre o processo de apresentação e fruição das suas obras. Referiu-se a importância de modelos de remuneração justos e o desafio de negociar condições de trabalho adequadas a um contexto onde a arte é muitas vezes vista como um bem secundário.

2.^a Parte

“Outros mediadores ou impulsionadores”

Antonia Gaeta e Mário Silva

Moderação de Carla Cruz

A terceira mesa-redonda, integrada no bloco “Outros mediadores e impulsionadores”, contou com a curadora independente Antonia Gaeta e o diretor de galeria Mário Silva, e que compartilharam perspectivas e experiências fundamentais sobre a mediação artística e o apoio ao desenvolvimento dos artistas.

A Experiência Curatorial de Antonia Gaeta

Antonia Gaeta trouxe ao debate as suas experiências como curadora, com ênfase no projeto expositivo “Ana Vieira: Cadernos de Montagem”, em exibição no Centro de Arte Oliva. A curadoria desse projeto foi realizada em colaboração com Astrid Suzano e Sofia Gomes, e a comissária Antonia Gaeta comentou sobre a complexidade de desenvolver uma narrativa coletiva e sensível em torno da obra de Ana Vieira. Ao compartilhar essa experiência, destacou a relevância de parcerias curatoriais, que enriquecem a leitura e a apresentação da obra de artistas, agregando múltiplas perspectivas ao processo.

Para além disso, Gaeta falou sobre o projeto “Verão”, um espaço independente em Lisboa que se dedica à apresentação de propostas experimentais e exposições de artistas emergentes. Este espaço oferece visibilidade a novos talentos e uma alternativa aos formatos tradicionais de exposição, estimulando uma relação mais direta e criativa entre o artista e o público.

Perspectiva de Mário Silva sobre o Mercado de Arte

Por outro lado, Mário Silva, diretor da galeria Lehmann + Silva no Porto, trouxe uma visão aprofundada sobre o funcionamento do mercado de arte contemporânea e a relação entre galerias e artistas. Mário Silva explicou como se dá a seleção de artistas, as estratégias de promoção e o papel das galerias como espaços de mediação que impulsionam e consolidam a presença dos artistas no mercado. Mário Silva destacou a importância de estabelecer laços de confiança entre a galeria e o artista, considerando que este relacionamento é crucial para que a galeria desempenhe o

seu papel de apoio. A experiência de Mário Silva reforçou a compreensão sobre como as estruturas institucionais e comerciais, quando bem direcionadas, podem contribuir significativamente para o desenvolvimento e reconhecimento da autonomia dos artistas.

Construindo Redes de Suporte para a Autonomia Artística: O Papel da Curadoria e das Galerias

Em conjunto, os pontos apresentados por Gaeta e Silva sugerem que a autonomia dos artistas pode ser fortalecida quando há uma rede de suporte constituída por distintas entidades como curadores, diretores de galeria, promotores, entre outros. A curadoria independente, os espaços alternativos e as galerias comprometidas podem atuar como verdadeiros impulsionadores, moldando um ecossistema artístico que equilibra a expressão pessoal e o reconhecimento no mercado. Esse suporte abrangente não somente enriquece o percurso artístico dos artistas, mas também aproxima o público de propostas mais autênticas e inovadoras.

A mesa-redonda, portanto, ressaltou a importância de uma estrutura de apoio diversa e flexível, que permita que os artistas naveguem entre a liberdade de criação e o diálogo com o mercado, consolidando um cenário artístico mais inclusivo e dinâmico.

TUTORIA

Aos estudantes da Licenciatura de Artes Visuais da EAAD – Universidade do Minho

9 de Outubro, Guimarães

Os participantes do seminário foram convidados a visitar os ateliers dos estudantes do 2º e 3º anos da Licenciatura em Artes Visuais da EAAD – UM, proporcionando um momento de troca e de interação profunda entre estudantes e profissionais experientes. Durante essas visitas, os estudantes puderam compartilhar os seus processos criativos e receber um retorno crítico e construtivo de profissionais atuantes no mercado. O *feedback* personalizado foi essencial pois permitiu que os estudantes compreendessem mais claramente os pontos fortes e as áreas a desenvolver nos seus trabalhos, para além de promover uma discussão mais individualizada sobre os desafios reais da autonomia financeira no setor artístico em função dos interesses de cada um.

Essa atividade destacou-se como um momento significativo do evento, sobretudo no contexto das discussões sobre a autonomia financeira dos artistas, incentivando a refletir sobre como cada estudante pode estruturar a sua prática artística com o objetivo de uma maior independência profissional. Por outro lado, a atividade enriqueceu a experiência dos estudantes, conectando a aprendizagem acadêmica com as perspectivas práticas sobre como construir um percurso artístico sustentável, sólido e inovador.

MASTERCLASS

“Do Gesto Artístico: Inscrição e Espessura”, por Letícia Liesenfeld Erdtmann

23 de Outubro, Online

A Masterclass “Do Gesto Artístico: Inscrição e Espessura” conduzida por Letícia Liesenfeld Erdtmann propôs uma exploração aprofundada sobre os modos de envolvimento e imersão nas práticas artísticas, investigando como o ato criativo se manifesta como um gesto que transcende a obra e se inscreve no mundo de forma poética e política. A masterclass visou refletir sobre as potências que emergem desse gesto e sobre o modo pelo qual o sujeito, ao criar, projeta e fricciona a sua visão e a sua experiência sobre o mundo através da arte.

Ao longo da masterclass, foi discutida a maneira pela qual a obra artística se relaciona com o seu contexto e com o público, criando um conjunto de significados que transcende o próprio objeto artístico. Com enfoque na relação entre o gesto criativo e o contexto poético e político, discutiu-se que a arte não existe isoladamente, mas como um campo de forças e influências mútuas que refletem e interferem nas condições sociais e culturais. Neste sentido, procurou-se discutir como as obras podem agir como catalisadoras de discussões e de reflexões sociais, principalmente quando

as suas poéticas abordam questões de identidade, história e memória coletiva.

Outro ponto central foi a análise das decisões no processo criativo e como essas escolhas antecipam e moldam a forma como a obra se inscreve no mundo. Letícia Erdtmann propôs que cada escolha, seja de natureza técnica, material ou conceptual, influencia diretamente na recepção da obra, contribuindo para a expressão de uma “espessura” que confere densidade poética à proposta artística.

As discussões da masterclass foram alicerçadas e enriquecidas pela análise de contribuições de pensadores e artistas que exploram a dimensão poética e política do gesto artístico. A obra de Ailton Krenak foi usada como exemplo da intersecção entre arte e ativismo, enquanto Denise Bernuzzi de Sant’Anna trouxe reflexões sobre a relação entre corpo e identidade. O trabalho de Leda Maria Martins e a obra de Rosana Paulino foram destacados pela maneira como as suas propostas incorporam questões da ancestralidade e resistência, revelando um gesto que problematiza e ressignifica memórias e experiências coletivas. O cineasta Wim Wenders, e em particular o seu ensaio “Histórias Impossíveis”, também foi mencionado pela dimensão narrativa na sua obra cinematográfica, cuja espessura poética envolve o espectador num processo de reflexão e contemplação.

O objetivo principal desta masterclass foi ampliar a compreensão dos estudantes sobre o ato artístico, instigando-os a considerar o gesto criativo como uma inscrição e fricção no mundo que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, poética e política. Letícia Liesenfeld Erdtmann procurou problematizar até que ponto o ato artístico, como um gesto que estrutura e projeta o artista e o seu público, pode carregar essa espessura, gerando um contágio poético que extrapola o objeto artístico e se torna parte de uma rede de significados que atravessa tempos e espaços.

A autonomia do funambulista

Isabel Baraona e Lígia Afonso

*(...) uma grande parte, a maior parte da comunidade artística vive assim, equilibrada a muito custo num fio, descarnado, bem fino e longo sem qualquer tipo de rede, sem nada, numa insensatez ridícula.*¹

Tiago Baptista

A precariedade artística em Portugal é um fenómeno multifacetado que reflete não apenas as condições económicas, mas também as dinâmicas sociais e culturais que moldam a vida dos artistas, constantemente em luta por um reconhecimento profissional condigno. A experiência de cada artista e a forma como navega por esta realidade desigual é única e reveladora da complexidade do problema. O seminário “A Autonomia do Artista” procura explorar os vários ângulos da precariedade artística a partir dos testemunhos e reflexões de artistas contemporâneos. Partilhando experiências de sobrevivência entre a sobrecarga de atividades e os convites não remunerados, problematiza-se sobre como as condições financeiras impactam a sua atuação e produção.

Os artistas que participam neste diálogo partilham um denominador comum: possuem uma formação artística formal, que representa, para a maioria, o primeiro passo para a construção de uma carreira no meio artístico. No entanto, essa formação, longe de garantir uma trajetória profissional estável, transforma-se frequentemente num ponto de partida para uma vida de múltiplas atividades para além da criação artística, num infinito desdobramento de funções. Entre as mais comuns destacam-se a curadoria, a consultoria, a escrita, a docência ou a mediação em museus, mas de amiúde surgem também outras, como a culinária. Essa multiplicidade de papéis é emblemática da precariedade que permeia o setor, onde a necessidade de diversificação se torna uma estratégia de sobrevivência. Muitos artistas vêem-se, por exemplo, obrigados a abraçar a o ensino como uma forma de garantir uma certa estabilidade financeira, relação nem sempre pacífica para os docentes ou para os discentes. A necessidade de financiamento e de reconhecimento pode também levar os artistas a comprometerem a sua visão artística em prol de expectativas externas. Essa busca pela liberdade e pelo tempo de criação – entre a instabilidade financeira, a fragilidade institucional e as contingências de um mercado quase inexistente – é um tema recorrente entre os artistas.

Por outro lado, a relação dos artistas com as instituições culturais é historicamente complexa, existindo ainda hoje programações praticamente estabelecidas à conta de convites não remunerados. Embora haja um reconhecimento da importância da produção artística e uma proliferação das suas esferas de apresentação, a sua progressiva institucionalização traz consigo desafios que ameaçam a liberdade criativa, gerando uma prática artística e expositiva excessivamente controlada e frequentemente condicionada pela burocracia, disponibilidade de recursos e pressão financeira. A experiência coletiva e a procura por espaços alternativos de criação e divulgação desafiam a noção de que a arte deve estar sempre atrelada a instituições formais ou a um mercado que, muitas vezes, não valoriza adequadamente o trabalho artístico, mas que antes o instrumentaliza no cumprimento das suas próprias metas.

A partir das reflexões trazidas por artistas contemporâneos, torna-se claro que a precariedade não é um destino inevitável, mas uma condição que deve ser questionada e transformada. Desejam-se formas de trabalhar que respeitem a autonomia criativa e que, ao mesmo tempo, ofereçam as condições necessárias à criação, apresentação e circulação, sejam elas em estruturas formais – nomeadamente museus e suas equipas diretivas – ou informais – baseadas em redes de apoio mútuo e em espaços de partilha. Desejam-se, por exemplo, a definição de tabelas de remuneração, o aumento na dotação orçamental do estado para a cultura e o compromisso do mesmo com políticas culturais que apoiem percursos e não apenas projetos.

A ESAD.CR, uma escola jovem, com cursos em Artes Plásticas ou em Programação, Produção e Gestão Cultural, onde o corpo docente se diferencia por integrar profissionais atuantes no meio artístico, com percursos firmados enquanto artistas, críticos e curadores, e onde produz, através do LiDA, investigação em e sobre arte, é um espaço crucial para debater estas questões. O debate é urgente. Os encontros e discussões sobre produção e organização dos artistas visuais contam anualmente com a participação de diversos profissionais e visam esclarecer e potenciar o diálogo sobre estas questões, promovendo a formação de uma nova geração de profissionais mais conscientes das suas condições de trabalho, e garantindo um futuro mais equitativo, sustentável e reconhecido para a arte em Portugal.

¹ In Sara & André. *Inquérito a 263 artistas*. Lisboa: Contemporânea, p. 264.

Research Appeal:
modos e meios de
investigar, criar,
cooperar, produzir,
gerir, divulgar,
inconformar e
incomodar

research. But my engaged
I sometimes remain in
decades, manifesting fi
ing perspectives over ti

Can you, as an "artist
a "researcher"?

Yes, insofar as research
ual seek mode, contin
mation, knowledge, an
and is vigilant about pu

where potentiality can be enacted
gaged process of learning-by-crea

Art practice in the art school is
dialectic process, as Dewey already
way, so it is *relational*, and as id
ferent ways, the process is *dyna*
an artwork or project is complet
project, each semester, and each
this process, making it habit-form
tively into the future.

For me, as a curator, *Ba* also desc
practice of collaboration with a
exhibitions. This is a mode of cu
tuned an art school. For me cura
art's processes than about select
about cultivating the space of *Ba*

An example of a collective proces
school is "Learning Modern" at
(2008–11). This was a program
in learning-by-doing, thinking-in
questions through a shared exper
in the thought and action of cont
How is modernism alive in their
Chicago, and its public embrace

The art-making and exhibition-
The process *was* the product. Th
the projects and programs that co

observes
observa-
esture;
of sus-
line of
r con-
e as it

o prac-
espon-
ocess is
e other
ere this
moves
ration,
oint.

ints of
ka and
phase
ion, in
ergone
him, it
aim of
way of
em, art
nificant
in the

many
ark."²³
manent
central
On one
imagi-
rchive
voking

hive are
Papers,
Research
een not
is works
ing" in
Angeles:

archive
relating
led sep-
ings was
rk, such
had any

aries as well as selected
that formed a photo es
Kaprow were represent
had an accompanying s
represented. This was a
ity to the anthology.
5. In the 1970s he began
in the contemporary ar
were for the most part
view not as interesting
6. Jürgen Becker and
Dokumentation (Reinbe
from the score in the K
7. In the introductory ta
emphasized: "I think it
you have in the work [
when queried by a par
knowing what was goin
place at one time. You k
place in a Happening i
from a newspaper articl
of New York at Stony B
no more directly imme
which they momentaril
8. References to the lost
collated by classical sch
De Pictura Veterum, fir
the Ancients. While the

Are works of "artistic research"
ent eye?

...

The new field of "artistic research"
question of *function*.

On the one hand, many find th
the critical discourse around it a p
against the widespread instrume
terms of the market-place (prod
ibles, the justifications of econo
sphere (justified through suppose
er good") threaten to overwhelm t
"pure research" holds the appeal
nest and well-intended motivation
present discussion.

On the other hand, given the
"creative industries" in the "kno
recognition that art represents a]

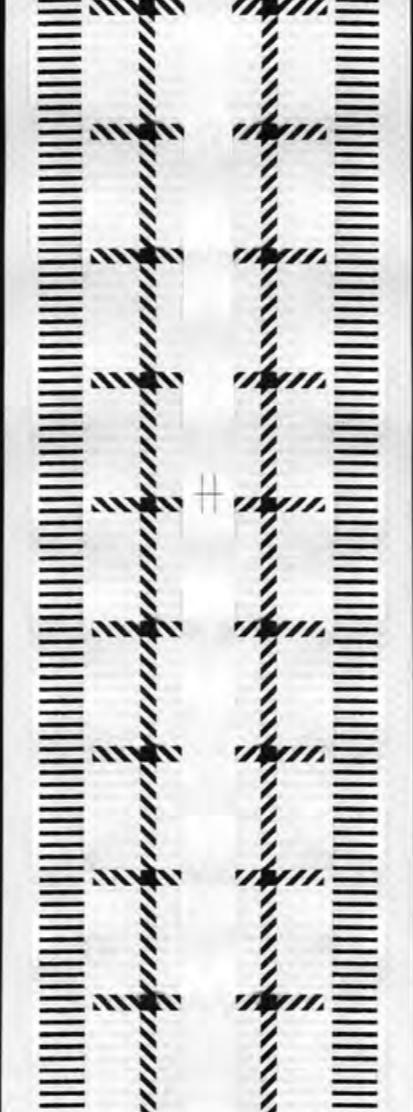
but always
esting, and
d as a new
on—but not
disciplines.
s established
rom within
tional mod-
usic, dance,
overstepping
overlapping.
d museums,
private zones
everyday life,
philosopher
of contem-
masterpieces;
conceptual in-
ural installa-
onstant, and
ing architec-
e to consider
of the second
f architecture
ona Friedman
do van Eyck,
l Studio and
rtist-activists,
e an ambigu-
itions than to
ling practices.
ool for intro-
As Jeff Wall

is an archive of the social u
problems. The significance
ambiguous asymmetry of th
dialogue move beyond the d
status—when Vito Acconci l
poses himself as an artist—th

Through the rediscovery of
original social impetus, artis
of art as a visionary practic
practice or Rirkrit Tiravanij;
ficult not to appeal to the n
discredited by the modern ti
recurring failures. How can v

In 1964, during a famous d
called to mind that certain ut
vision, and the possibility of
speed of sound. "One could p
fulfillment of utopia consists
same 'today.'" Yet, "somethi
well known Brechtian statem
munity remains aware of the
And that the desire to imagin
point of a condition of impos
our culture. And, in fact, it is.

Even if we no longer live in tin
of Archigram, of the Japanese
of Yona Friedman, these visi
our memory and, hence, they
seemed to happen not so mu
publications, but rather withi
cluding documenta and the V
escape utopian lures, to cease
longer a question of the rigid
of the optimistic hyper-techno



expositions, all submissions need
ted using the online editor. The f
ge. You will be asked to print out
e materials you will eventually u
tails by email and be able to use t

ing in a beta version and so a good
p you create weaves, upload text,
to make expositions. These are a
eate them, easily viewed as a web
t them, whether finished or as wo
gether on an exposition.

on for peer-review and publicatio
ils of your exposition and its url.
Research Catalogue for review, an
ole and linkable to other sites.

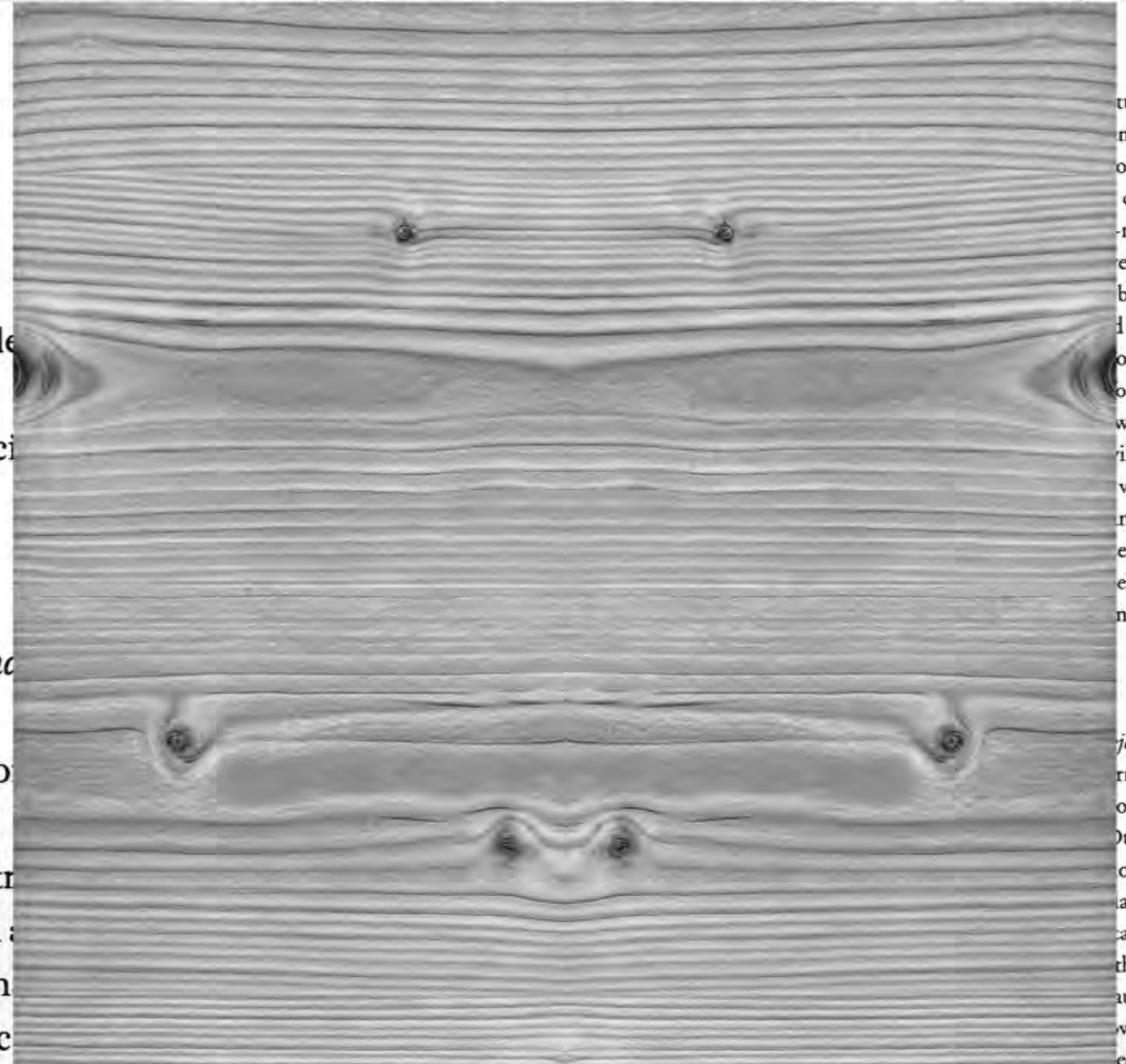
eer-reviewed by a minimum of th
, although in development, gives
how submissions will be assessed
fault style or design and these are

For a dreaming dynamic

- Yes to more
- Yes to constant movement, shift
- Yes to chronopolitics
- Yes to work, labor and exchange de
- Yes to details, yes to depth
- Yes to space, rhizome and organic
- Yes to making mistakes
- Yes to inefficiency

For thinking about our collective and

- Yes to awareness and discussion o
- attribution within what we do
- Yes to insisting on continuing to tr
- resist and challenge recuperation a
- cal art by national and internation
- Yes to an awareness of the specific



tuted by absence if we
ntation, rendering the
oanalysis and art illus-
can become, and how
-representation as real-
ees according to each
bother speaking, writ-
d doing like the rest of
ourselves.
or what is missing our
we don't even see it? In
ill begin by discussing
very rocky terrain into
n comes in very handy
e that has come to rep-
ely on excess, providing
nt the kind of pleasure

ject(a) ("objet petit a" or
rmation, as well as the
on is contingent on the
Other, alterity providing
onal sameness.³ In this
arly against the Other.
ally castrated): the sub-
that cuts out the subject
autonomous; the Other
owment, it is reduced to
ecoming a "small other"

trigg
the c
Laca
latic
casti
ilege
aspe
inal
becc
lack,
won

it pl
ity a
aspe
basic
may,
nary
spot
who:
Othe

he sp
dom!
from
perir
temp
of go

freed,
ever,

Ana Anacleto
Setembro 2024

Liberdade artística em tempo de tensões: Autonomia ou Dependência?

Carla Cardoso

A autonomia do artista é um tema complexo e cheio de nuances. Historicamente, os artistas têm lutado para manter o controlo sobre as suas práticas e carreiras, enquanto navegam por pressões sociais, políticas e, sobretudo, económicas. Mas será que a verdadeira autonomia é possível, ou estamos todos a funcionar dentro de sistemas que moldam, limitam ou condicionam a nossa liberdade?

As palavras estão sempre a adquirir novos significados. Mas creio que para aqui, para este nosso contexto especializado, tanto *economia* como *arte* têm o mesmo valor e sentido enquanto palavras, até porque é bem conhecido aquele princípio que diz que os artistas não percebem nada de economia e para os economistas, arte é aquilo que lhes disseram que não valia a pena perceberem, e vice-versa. As direitas gostam de economia, as esquerdas de arte. É um *cliché*, provavelmente, mas as estatísticas assim o indicam, ainda que invocar as estatísticas também possa ser outro.

Bem vindos ao mundo da linguagem, aquele que mais arde sem se ver e por isso nos aquece os sentidos, mesmo que não consigamos saber do termómetro.

O tema então é, inevitavelmente, não a economia, não a arte, mas uma possível fruição, enlace, ou mesmo penetração de uma na outra, o que inevitavelmente fará com que nessa soma, subtraída alguma indiferença, se obtenha alguma coisa parecida com a representação do ser humano. Portanto falo de mim, de ti, de vocês, claro.

Quando se fala de economia e de arte normalmente pensamos, ou em muito pouco dinheiro, que nem dá para mandar cantar um ego, ou em muito dinheiro que acabará também por não pôr um ego a cantar, devendo-se isso à sempre boa justificação de que tudo é relativo. Dou um exemplo: numa das várias reuniões que tive presencialmente com as equipas da DGArtes, há uns 10 anos, e depois de o assunto para o qual fora chamada estar tratado, perguntei à então diretora dos concursos porque é que havia tão pouco dinheiro para as artes visuais em relação às outras áreas a concurso (era mesmo muito pouco). Ela respondeu que se assumia que os artistas dessa área vendiam as suas obras com facilidade. Nada mais irreal.

Existe mercado, mas como todos os mercados, tem as suas regras.

Acontece que, para os que não são profissionais com muita experiência, o que será a grande maioria dos artistas visuais – e não só –, as regras não são claras e pode parecer que os critérios são bastante subjectivos, ou então sabe-se também que consoante as épocas e o seu *zeitgeist* há assuntos e temas que têm mais peso que outros e trazem mais meios e visibilidade, o que não quer dizer dinheiro.

A proliferação de certas temáticas no campo da cultura nos últimos anos, como por exemplo o que se denominou de movimento *woke*, por um lado, ou em sua oposição o movimento anti-identitário, têm sido disso exemplo, reforçados por uma certa cultura dominante e até por vezes apetrechados com meios dignos. Nada contra, embora o nosso papel de mediadores seja também o de questionar quanto ao peso e à medida postos na balança da contemporaneidade, não vá a democracia, de que todos tanto gostamos, cair em radicalismos que sabe a História serem nefastos e agrestes para a arte e para a sua economia emocional. Nunca deixar de ter pensamento crítico sobre tudo, o que evidentemente não nos impedirá de ter opções políticas.

Nos anos 90 do século XX, a tendência de financiamento deslizava mais para artes com um carácter experimental e tecnológico, fora de pressupostos sociais e morais. Já para não falar dos financiamentos durante o Estado Novo, que promovia poucos valores patrióticos e católicos, perseguindo com lápis azul tudo o que não se enquadrasse nas lógicas do regime totalitário, fazendo com que os artistas tivessem que exilar-se, com poucas semelhanças ao que se produzia na época no mundo ocidental do pós-guerra, mas isso é conhecido de todos. Aí a economia e a autonomia era mesmo restrita a muito poucos.

Depois da revolução de 74, Portugal quis ser um país democrático e entrou na Europa para definitivamente se instalar nessa zona, adquirindo paulatinamente os mesmos padrões e realidades que já outros países haviam normalizado. Entre fins de 70 e 80 começaram a ser constantes, ainda que sempre polémicos, os apoios estatais às artes, começando até a surgir pequenas indústrias, sempre deficitárias, mas com um

mundo mais aberto e livre. As fronteiras esbateram-se e os artistas tornaram-se pelo menos mais aptos para poderem ser autónomos.

A administração local, particularmente os municípios, tem também um papel crucial na definição do espaço cultural e nas condições que promovem (ou limitam) a autonomia dos artistas. Políticas culturais bem estruturadas podem criar infraestruturas que incentivem a experimentação e garantam condições para a sustentabilidade artística. Contudo, é vital que esta relação não se transforme numa forma de dependência, mas sim num incentivo à inovação. Os municípios devem ser facilitadores e não controladores da liberdade artística, como em grande parte acontece.

Também os museus e instituições culturais desempenham um papel paradoxal na autonomia do artista. Por um lado, são vistos como guardiães da tradição, muitas vezes cristalizando obras e distanciando-as do público. Por outro lado, podem ser agentes de mudança, proporcionando um espaço onde os artistas e a comunidade podem dialogar, co-criar e redefinir as fronteiras da arte. As instituições têm a capacidade de desafiar as normas, questionando quem tem acesso à arte e quem é excluído. Este potencial poderia ser explorado para tornar os museus motores de liberdade.

A liberdade de um artista é sempre um processo de negociação. A independência do artista não é uma constante, mas sim uma série de concessões entre a prática pessoal e as pressões do mercado. A arte, enquanto processo criativo, é influenciada pelas condições económicas que cercam o artista, e a verdadeira autonomia, se é que ela existe, reside na capacidade de criar mesmo sob constrangimentos. Assim, a questão que fica é: até que ponto os artistas podem manter a sua independência enquanto respondem às necessidades do mercado e das instituições?

Como entretanto o mundo se polarizou de forma endiabrada, nesta reflexão eu daria ênfase a estas tensões, porque para uma certa linha de pensamento a arte é pré-política e, em certa medida, eu também concordo com essa visão.

A sempre pertinente dúvida se a arte deverá ou não ter uma agenda política, ainda que com mil razões, será sempre um dos eternos problemas e paradigmas que nos acompanham e acompanharão e isso, sem dúvida, com ou sem dinheiro, com ou sem meios, com ou sem galerias e instituições, será sempre estimulante para cérebros mais impertinen-

tes porque sem esse padrão crítico é fácil a arte tornar-se refém da economia política, sem passar pela filosofia, que em muitos casos deveria ser a casa de partida, para usar chavões dignos do velho Monopólio.

É aqui que podemos procurar resposta à questão da autonomia do artista. Querirá ser autónomo o artista? Esta será uma boa premissa para começar. É que conheço alguns que não. Mas terão esse direito? Claro.

Se formos rapidamente à História e até viajando pela diagonal, percebemos de imediato que os artistas foram quase sempre dependentes dos poderes vigentes, o que não os impediu, ainda assim, de fazer boa arte. Mas de épocas mais remotas sabemos mais dos artistas que dos mediadores.

A autonomia é dos princípios mais ímpios e estranhos com os quais temos de saber lidar numa época que se "auto-voluntariou" para não gostar muito dessa premissa, porque se poderá confundir com o individualismo e com conceitos cada vez mais estéreis como o Capitalismo ou o Liberalismo, como se um, para sobreviver, já não pudesse passar sem o outro, num mundo que anda a fazer economia de palavras, estando muitas vezes a servir-se num supermercado bastante deficitário.

Para os mais liberais, é assim a vida, tu é que tens de ir ter com os mercados, para pessoas da minha área política, tanto os mercados, como Maomé e montanhas têm de ser regulados, como é óbvio, senão nem eram precisos os concursos públicos e, para ser realista, uma grande parte da arte que se faz em Portugal está dependente desses mecanismos, que evidentemente têm aspectos positivos e negativos. Refiro-me a uma arte mais experimental e até transdisciplinar.

E isso está errado? Não.

E isso está certo? Não.

Mas é a vida a ser como tem de ser.

De certa forma os mediadores fazem a cama e constroem os quartos para os artistas sonharem, e isso também é produção de pensamento. Mas depois vem a questão "Mas quanto é que vou ganhar?" Toda a gente se pergunta isto, mesmo que, muitas vezes, em luta de boxe com os seus princípios e até com o seu inconsciente. O dinheiro está sempre a pesar

sobre o nosso ombro, assim como a morte pesava no ombro de Thomas Bernhard. É um plano inclinado. É um prêmio sem dono. Está a ficar cada vez mais abstrato, para o bem e para o mal. O mundo da arte, ao qual pertença, sabe disso.

E é aqui que economia, arte e autonomia irão chocar, como nas feiras populares onde o ruído pode ferir a capacidade de concentração. Primeiro, nunca é justo, segundo, é sempre pouco dinheiro, terceiro, porque normalmente quem tem mais poder estabelece as regras.

E então, não há poesia? Pode pensar-se. Claro que sim.

A realidade está nos seus mais altos valores poéticos, alguns – poucos – estão a voltar a olhar para o ser humano enquanto ser humano, destruindo dogmas do passado, e como em todas as épocas de transição, os artistas a sério, os economistas a sério, olham uns para os outros e tentam impedir a bomba atômica.

A Inteligência Artificial vem sem dúvida alterar muitas coisas, assim como o aparecimento da Internet já tinha alterado, isto só para me referir ao passado mais recente.

No caso da Internet, aparentemente o artista tornou-se também produtor e vendedor, logo mais autónomo. Proliferam pela esfera digital casos de artistas que criam alternativas económicas aos meios tradicionais.

Com o aparecimento da Inteligência Artificial as coisas estão a mudar novamente e a autonomia esperemos que não esteja entregue ao algoritmo.

A autonomia artística é um conceito dinâmico, sempre em movimento entre as tensões da liberdade e da dependência. Seja nas relações com o poder local, com as instituições culturais ou com o mercado, a autonomia é sempre relativa. Para que a liberdade artística exista, é preciso que haja um entendimento profundo das influências externas que moldam a prática artística, sem, no entanto, sacrificar a capacidade de criar. Mais do que um estado fixo, a autonomia é um processo contínuo de negociação e adaptação.

Continuo a acreditar nas capacidades incríveis que temos para deixarmos de fazer uma guerra contínua a nós mesmos, mas também são essas capacidades tangíveis que criam guerras com os outros, cada vez mais desnecessárias para a nossa autonomia, economia e arte.

The Spared Museum

Maria Trabulo

2024

A arte e a antropologia têm sido um campo fértil para explorar o confronto de noções de tempo, história e memória e tornar visíveis as fraturas que a epistemologia atual ainda apresenta. Uma interpretação trans-histórica¹ do passado pode evidenciar como determinadas narrativas foram moldadas, possibilitando a sua reformulação, e introduzir diferentes perspectivas históricas e novos parâmetros na conceção e na interpretação do passado.

Dentro deste quadro mais amplo de história e memória a investigação histórica tornou-se completamente central para a arte contemporânea, com um número crescente de artistas cuja prática e processo partem da investigação em arquivos – que outrora se cingia a uma ocupação pessoal ou académica – para realizarem o seu trabalho artístico, tais como Fred Wilson, Melvin Motti, Carla Filipe, Rosângela Rennó, Walid Raad, Kader Attia, Filipa César, Heba Amin.

Os arquivos tornaram-se de particular interesse para artistas por destacarem as estruturas que moldam os vestígios materiais do passado no presente tais como documentos, fotografias, gravações áudio, filmes e relatos. Esta pesquisa não só informa o trabalho artístico, como se torna numa parte essencial do seu conteúdo e a partir desta posição, o artista realiza extensas pesquisas em bibliotecas, arquivos e museus – usando por vezes métodos de pesquisa distintos do de historiadores e académicos – que evocam lugares, objetos, pessoas, culturas e acontecimentos esquecidos, e que conectam ao presente sob uma interpretação nova que também brilha neste material histórico.

Os artistas que trabalham a partir do arquivo procuram tornar a informação histórica, muitas vezes perdida ou deslocada, fisicamente presente. Para tal, elaboram o seu trabalho artístico a partir da documentação encontrada (imagens, objetos, manuscritos, documentos, vídeos, memória oral), procurando transformar “canteiros de escavação” em “canteiros de construção”², vendo as ruínas do passado como um material que pode ser reorganizado e reinterpretado a partir do qual o presente pode ser elaborado para progredir. Hal Foster define os artistas que trabalham a partir de arquivos, como artistas-historiadores que procuram recuperar e tornar fisicamente presente informação histórica, perdida ou removida de narrativas históricas dominantes.

O artista-historiador ressuscita artefactos, episódios e figuras históricas esquecidas e permite que outros interajam com essas histórias³.

Nos últimos anos, a representação da memória, também em relação a questões de identidade e pertença, tornou-se um ponto de discussão predominante, abordada extensivamente no domínio público e privado, na política e no campo cultural⁴. Pela sua compreensão distinta da arte, dos artefactos, da história e do tempo, os artistas podem ser preponderantes neste debate. Isto levou a que alguns museus históricos de todo o mundo convidem artistas a pesquisar e intervir nas suas coleções e arquivos⁵, de forma a debater sobre o conteúdo e as origens das suas coleções, bem como experimentar formatos mais representativos e abrangentes para a sua exibição e contextualização histórica, não eurocêntricos⁶, e representativa, inclusiva, e historicamente precisa num contexto e discurso pós-colonial⁷. A visão do artista complementa frequentemente a metodologia e o sistema de classificação dos museus históricos com uma forma de pensar (artística/associativa) que quebra os preconceitos de tempo, de espaço, de cultura e de geografia. Além disso, a iniciativa de artistas colaborarem com “arquivos culturais”, não só ativa a informação histórica que estes armazenam, como também evita que esta seja esquecida e excluída da narrativa histórica contemporânea dos acontecimentos.

Através do trabalho artístico e de investigação que tenho realizado em arquivos e acervos de museus atingidos durante guerras e revoltas que causaram perdas totais ou significativas às suas coleções, concilio a arte contemporânea com ciência, tecnologia, ativismo, história, restauro e conservação. O processo decorre ao longo de vários meses a par de conservadores, historiadores, arqueólogos e curadores dos museus e arquivos.

1 Clavo, M. I., & López, O. F. (2018). Transhistoric Display and Colonial (Dis)Encounters. In: A. D. Eva Wittcox, *The Transhistorical Museum – Mapping The Field*. Valiz.

2 Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. *October* 2004; (110): 3–22

3 Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. In *OCTOBER*, No. 120 Spring 2007

4 Callahan, S. (2022). *Art + Archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv29mvtjv>

5 Sharp, J. (2018) *The Book in which we learn to read*. In: *The Transhistorical Museum – Mapping The Field* (A. D. Eva Wittcox, Ed.) Amsterdam: Valiz.

6 Dussel, E. (1995). Eurocentrism and Modernity. In: John Beverly, *The Postmodernism Debate in Latin America*, pp-65-67. Durham

7 Azoulay, A. (2019). *Potential History. Unlearning Imperialism*. London: Verso Books

Este trabalho, em que me dedico à reconstrução da história e da forma de obras e artefactos desaparecidos através de documentação que reúno – imagens, manuscritos, inventários, relatos de memória – quer sob a forma de investigação como de instalação artística resultante, tem um contributo importante para os museus, que veem a história das suas obras danificadas e perdidas⁸ ser recuperada e transmitida e a possibilidade da identificação e recuperação das obras e artefactos perdidos caso estes ressurgam em outros museus ou em leilões de antiguidades.

No Museu Bode em Berlim tenho documentado e catalogado vários artefactos danificados e desaparecidos durante a Segunda Guerra mundial. *The Spared Museum* (2024) é uma série de fotografias que criei a partir de uma seleção de negativos de vidro danificados que encontrei no arquivo do museu e que representam obras de arte identificadas como *Kriegsverlust* (perda na guerra), consistindo a única recordação da sua existência.

A história de destruição e sobrevivência da coleção do Museu Bode em Berlim durante a Segunda Guerra Mundial e as décadas que se seguiram, é um testemunho dos acontecimentos políticos do século passado. A reunião, fragmentação, dispersão, destruição e reconstrução da coleção de escultura do Museu Bode, espelha os acontecimentos políticos que aconteceram na Alemanha e Europa ao longo do século passado: Grandes Guerras, Guerra Fria⁹, reunificação da Alemanha, tornando-a num caso exemplar de observação da vulnerabilidade do património às alterações políticas.

Um museu de classe mundial¹⁰ poderia ser aberto com todas as esculturas incríveis que o Museu Bode perdeu na Segunda Guerra Mundial. Até à data, contabilizam-se mais de 1200 esculturas (do estilo Românico, Gótico, Renascentista, e Barroco) e centenas de artefactos bizantinos desaparecidos. As últimas imagens conhecidas de muitas destas obras perdidas datam da década de 1920, quando

se procedeu à catalogação da coleção. Esculturas, Império Bizantino, desde o Renascimento até ao século XVIII, foram fotografadas e registadas em milhares de negativos documentando cada obra.

Contudo, a proteção do arquivo não foi priorizada durante a guerra. Enquanto as obras de arte foram guardadas em locais seguros, o arquivo fotográfico na cave do museu, sujeito a ser destruído durante a guerra¹¹. Apesar disso, os frágeis negativos de vidro foram inacreditavelmente poupados à destruição causada pelo incessante bombardeamento da cidade de Berlim, e sobreviveram também ao período pós-guerra, marcado por pilhagens e destruição de depósitos de museus. Por outro lado, alguns dos depósitos de arte onde estavam guardadas as mais importantes obras do museu, não sobreviveram aos incêndios e saques de que foram alvo¹².

A improvável sobrevivência do arquivo fotográfico, confere a cada negativo uma grande importância histórica, pois representam as perdas da coleção: como um museu que foi poupado (*spared*) ou um museu de reserva (*spare*). Contudo, apesar de terem sobrevivido ao pior conflito do século XX, e aos acontecimentos subsequentes, muitos dos negativos não conseguiram desafiar a passagem do tempo e 100 anos após a sua criação, carregam as cicatrizes da guerra e do tempo, estão fraturados, apresentam descoloração química, e as suas imagens começaram a desintegrar-se. Lentamente, estes negativos também desaparecerão. Com o seu desaparecimento, perde-se também qualquer vestígio remanescente de que as obras que retratam existiram.

The Spared Museum é uma série de fotografias inspiradas nestes negativos, que os exhibe e às suas cicatrizes pela primeira vez. Por um lado, a série documenta os negativos antes que estes se desintegrem e testemunha as obras perdidas recuperando as suas memórias para que não desapareçam, por outro lado, exhibe as marcas do tempo e da guerra sobre essas imagens, que geraram padrões únicos nas suas superfícies que por sua vez alteram a aparência das obras de arte que retratam.

8 Christov-Bakargiev, C. (2012). On the Destruction of Art or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing. In: (DOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts (Vol. 40). (C. Christov-Bakargiev, Ed.) Kassel: Hatje Cantz Verlag & (DOCUMENTA (13).

9 Hofmann, P. (2021), Some Works from the Sculpture Collection of the Staatliche Museen zu Berlin, transferred after WWII and now on the Territory of the Russian Federation, in *Predella journal of visual arts*, n°50

10 Chapuis, J. & Gissen, D. (2019), Exhibiting Trauma: The Berlin Painting and Sculpture Collections Seventy Years after World War II, a Curatorial Reflection, in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 16, No. 1 (Summer 2019), pp. 1-16

11 Dehnel, R. (2015) The Fate of Works of Art Inside Berlin. In: *The Lost Museum – The Berlin Painting and Sculpture Collections 70 Years after World War II* (J. Chapuis, & S. Kemperdick Eds.) Berlin: Staatliche Museen zu Berlin

12 The Disaster at Flakturm Friedrichshain; A Chronicle and List of Paintings, Christopher Norris, *The Burlington Magazine*, Dec., 1952, Vol. 94, No. 597 (Dec., 1952), pp. 337-347

Referências Bibliográficas

Azoulay, A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso Books.

Callahan, S. (2022). *Art + Archive: Understanding the archival turn in contemporary art*. Manchester University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv29mvtjv>

Chapuis, J., & Gissen, D. (2019). Exhibiting trauma: The Berlin painting and sculpture collections seventy years after World War II, a curatorial reflection. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 16(1), 1–16.

Clavo, M. I., & López, O. F. (2018). Transhistoric display and colonial (dis)encounters. In A. D. Eva Wittcox (Ed.), *The transhistorical museum: Mapping the field*. Valiz.

Christov-Bakargiev, C. (2012). On the destruction of art—or conflict and art, or trauma and the art of healing. In *dOCUMENTA (13): 100 notes – 100 thoughts* (Vol. 40, C. Christov-Bakargiev, Ed.). Hatje Cantz Verlag & dOCUMENTA (13).

Dehnel, R. (2015). The fate of works of art inside Berlin. In J. Chapuis & S. Kemperdick (Eds.), *The lost museum: The Berlin painting and sculpture collections 70 years after World War II*. Staatliche Museen zu Berlin.

Dussel, E. (1995). Eurocentrism and modernity. In J. Beverly (Ed.), *The postmodernism debate in Latin America* (pp. 65–67). Duke University Press.

Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3–22.

Godfrey, M. (2007). The artist as historian. *October*, 120, Spring.

Hofmann, P. (2021). Some works from the sculpture collection of the Staatliche Museen zu Berlin, transferred after WWII and now on the territory of the Russian Federation. *Predella: Journal of Visual Arts*, 50.

Sharp, J. (2018). The book in which we learn to read. In A. D. Eva Wittcox (Ed.), *The transhistorical museum: Mapping the field*. Valiz.

Imagem da página seguinte:

The Spared Museum (Schutzmantelmadonna aus Ravensburg, Wood Statuette – Inv. No. 421)

Unique piece

Giclée print on Gold Fibre Gloss 310 Paper

95 x 72 cm

2024





Imagem acima:

The Spared Museum
(Byzantine vases – Inv. No. 3500, 3501, 3502,
3510, 3527, 3533, 6063, 6064, and 6065)

Unique piece

Giclée print on Gold Fibre Gloss 310 Paper

90 x 120 cm

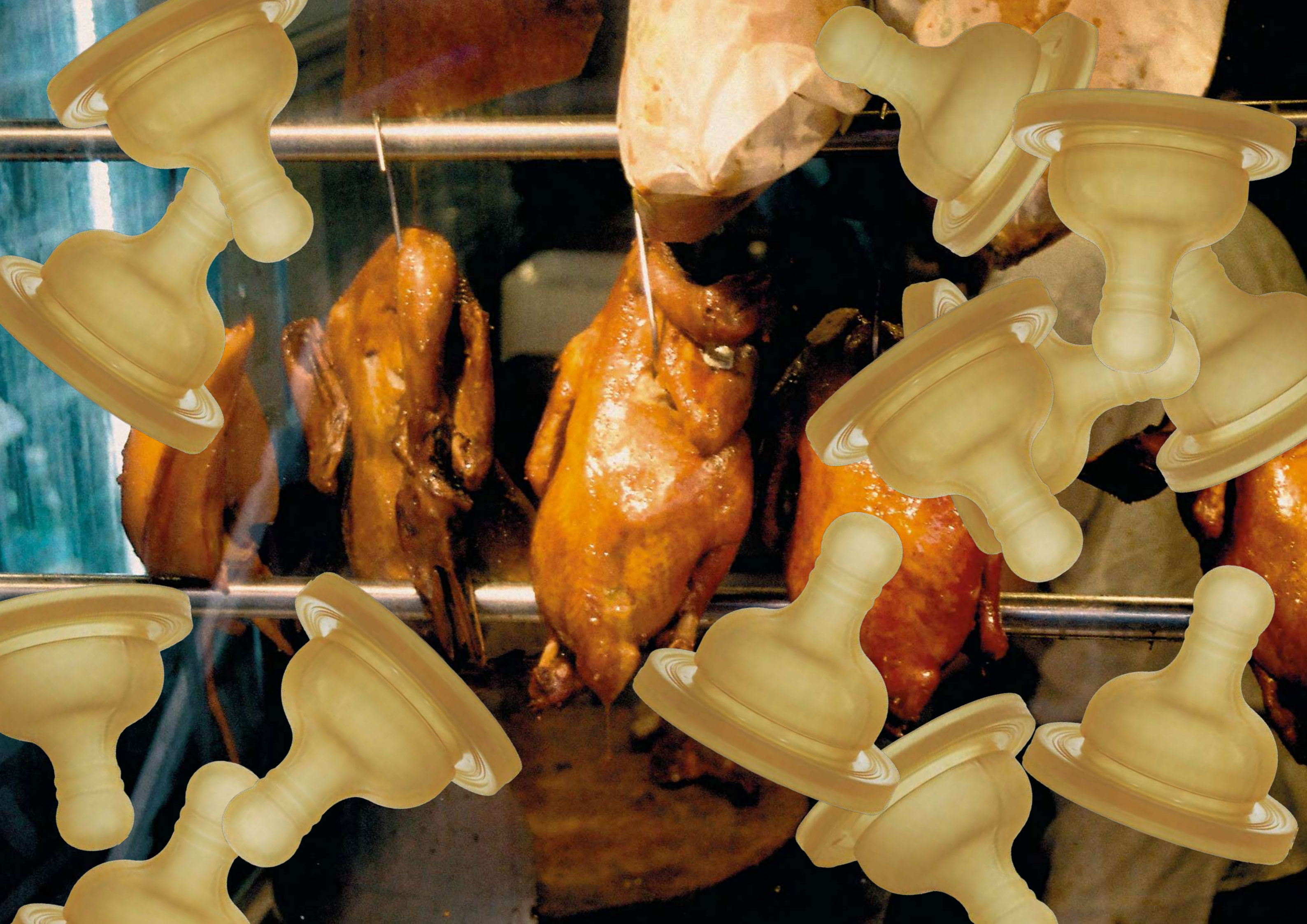
2024

Oo-De-Lally

Musa Paradisiaca

Imagens das páginas seguintes:

Foto-montagem
Dimensões variáveis
2024





"Greve Geral dos Artistas Plásticos: O Brasil Vai Parar!" (ou Há autonomia nos museus? Há autonomia na arte?)

Nicole Costa¹

²A frase "Greve Geral dos Artistas Plásticos: O Brasil Vai Parar!" está estampada em uma camiseta feita por uma artista recifense, Irma Brown³. Sempre que lembro desta imagem me vem à cabeça a quem importaria uma greve de artistas: um país poderia parar? Efetivamente, não. Todavia, sendo os artistas parte de um sistema da arte, inserido no capitalismo do século XXI, pensar em uma greve de artistas traz subjacente a percepção de que os artistas fazem parte deste sistema, e que, como tal, precisam de ter assegurados os seus direitos à remuneração condigna, à condição de criação, à segurança social, dentre outros direitos (aliás, cotidianamente ameaçados pelos mais variados jogos de poder que vigoram ao redor do mundo).

Há, entre os itens de consumo cotidiano, e a arte enquanto item de consumo, uma enorme diferença. Objetos artísticos tem o seu valor definido por muito mais subjetividade do que itens do consumo em geral – como alimentos ou vestuário. Os museus, no contexto deste dito sistema de arte podem ser importantes mediadores da atribuição de valor às obras de arte.

Instituições museológicas, pelos significados institucionais que possuem – ou, noutras palavras, pelo seu valor agregado – podem conferir a obras e artistas mais valor: por exemplo, ao ter em seu currículo a participação em uma exposição num museu, o artista "recebe" uma chancela institucional que poderá valorizar a sua obra. Os museus são, então, um importante espaço de reconhecimento: da arte, dos artistas, das pessoas relacionadas aos circuitos de exibição e circulação.

Como podem os museus, então, atuar nos processos de reconhecimento de jovens artistas?

Uma das atividades corriqueiras que realizo enquanto diretora de museus é a reflexão sobre as ofertas que estas instituições recebem. Somos cotidianamente procurados para a realização das mais diversas atividades: propostas de exposições, pedidos para apresentações culturais, solicitações de aceitação de doações. Cada uma destas proposições tem a percepção subjacente de que o museu é um espaço reconhecido e que estar inserido em um museu faz com que este reconhecimento se estenda ao que foi incluído (obra, artista, etc).

Assim sendo, talvez a maior das valências de um espaço museológico (sobretudo quando instituição pública, vinculada à administração central) seja a de ser, justamente, instituição. Uma instituição é dotada de mecanismos que garantem a sua perenidade e o seu reconhecimento por pares institucionais e pelo público. Tais mecanismos são os que podem assegurar que obras e artistas, quando inseridos nestas instituições, também sejam incluídos num fluxo de significados (e de valorização) perante seus pares e pelo público.

Há autonomia das instituições? Há autonomia nos museus? A quem interessa a autonomia dos museus? Quais os compromissos dos artistas e instituições?

Não penso que há autonomia dos artistas, nem das instituições: precisamos sempre de responder a alguma coisa (sejam mais amplas ou abstratas, como o "sistema da arte",

1 <https://orcid.org/0000-0002-1602-3632> Natural de Recife (Brasil), Nicole é atualmente diretora dos Museus José Malhoa, da Cerâmica e Dr. Joaquim Manso, situados em Caldas da Rainha e Nazaré, Portugal. Doutorada em Antropologia e licenciada em Desenho e Plástica, foi gestora e colaboradora de várias instituições culturais, como o Paço do Frevo e o Instituto Ricardo Brennand. Paralelamente a estas experiências, foi professora e coordenadora dos cursos superiores de Artes Visuais e Fotografia. Gosta de cozinhar e de ler, e sente saudades do carnaval, além de possuir interesse na relação entre as pessoas e a arte, pois deseja que os museus sejam locais para construção de futuros mais diversos e equitativos. O texto mistura o português de Portugal e do Brasil, e a autora pede, gentilmente, compreensão acerca disto, pois entende que as línguas são vivas – e é nesta vivacidade que reside a maior riqueza das palavras. E-mail: nicolenmcosta@gmail.com

2 Prefiro escrever em caderno, à mão. Trouxe notas para o encontro na ESAD, no passado setembro – não as li, ou li pouquíssimo destas notas, em minha participação. [A propósito, agradeço muitíssimo a Isabel Baraona, Carla Cardoso e aos colegas de mesa]. Transcrevo as notas de meu caderno neste texto, junto com mais algumas observações que fiz na ocasião do evento da ESAD, e, também, outras ponderações que julguei pertinentes. Entretanto, talvez deixe mais perguntas do que respostas.

3 Lembro da camisa, e (claro!), de Irma, mas encontrei poucas referências na internet sobre isto – salvo esta matéria: <https://revistaogrito.com/traga-sua-obra-exposicao-coletiva-na-maumau-este-sabado/> (acesso 25/10/2024).

ou sejam mais palpáveis, como “pagar as contas”). Há permanentes jogos de forças que mediam as relações artistas-instituições-público, as quais podem influenciar na dita autonomia dos artistas.

De igual maneira, também os museus passam por situações que interferem em sua autonomia, por exemplo: a falta de clareza orçamental; a ausência de previsibilidade a longo prazo; as dificuldades dos processos de contratação e pagamento; as diminutas equipas; a ausência de pessoal especializado, em áreas estratégicas; a dificuldade de compreensão de alguns dos debates propostos pelos artistas; a impossibilidade de mantermos políticas de aquisições (ou quaisquer outras políticas a médio/longo prazo); a dificuldade em acolhermos – por questões de espaço/conservação – algumas propostas; (dentre muitas outras situações, as quais podem interferir na autonomia dos artistas). Estas situações fazem com que a autonomia de boa parte das instituições seja muito limitada, afetando diretamente a autonomia dos artistas, posto que ambos fazem parte do sistema da arte.

Sendo o “sistema da arte” uma entidade invisível, cujas forças estão em constante entropia, seus resultados ou consequências são facilmente identificáveis. É o “sistema da arte” que faz com que seja possível (ou não) aceitar determinada proposta no Museu. É o “sistema da arte” que inviabiliza (ou não) que tenhamos mais ou menos visibilidade frente a outras instituições. Mas, podemos contra o “sistema da arte” e suas posições mais ou menos estruturadas⁴, que têm se perpetuado geração após geração? Creio que sim – se compreendermos as nossas responsabilidades individuais para com a continuidade deste “sistema”. Quantas artistas mulheres conhecemos? Quais exposições protagonizadas por artistas afrodiaspóricas visitamos? O que fazemos para facilitar a autonomia de um artista imigrante?

Aqui, talvez, um autor educador possa ilustrar o nosso papel no contexto em que vivemos, Paulo Freire: *“Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se liber-*

tam em comunhão.”⁵ Como educador que deseja o acesso e a participação de todas as pessoas na vida da comunidade/do país/do mundo, Paulo Freire entende que este é um processo em que todas as pessoas devem colaborar, horizontalmente, sem hierarquias. Fazendo-se um paralelo com o mundo da arte, estendo as considerações de Freire aos museus. Para que museus sejam espaços em que arte, artistas, trabalhadores da cultura e outros públicos possam refletir sobre o mundo, a partir das práticas artísticas, é necessário desconstruir a hierarquia de legitimidades que confere maior ou menos valor a determinados elementos deste campo da arte.

Trabalhando em cocriação, combinando esforços para viabilizar iniciativas, oferecendo suporte institucional para artistas iniciantes, reforçando as necessidades de que os museus carecem (para efetivamente consegui-las), e, ainda, reconhecendo e valorizando a diversidade, tornar-se-á possível diminuir as distâncias entre artistas-museus-públicos. Só assim as hierarquias que inviabilizam a autonomia de artistas e instituições poderão ser desconstruídas – quando (e bem) finalmente uma greve geral dos artistas plásticos parar o mundo.

4 O texto já é bem antigo, mas (infelizmente) continua atual: Bourdieu, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Org. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1987].

5 Outro texto antigo, mas inteiramente atual: Paulo Freire. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021 [1987], pág. 71.

Anotações sobre autonomia e agência do artista emergente num planeta em transe

Rui Ibañez Matoso



Rirkrit Tiravanija, 2017, Untitled (fear eats the soul) (white flag).

Art is a mechanism which works by combining the powers of intellect and intuition, with a desire for dissent.

Artur Zmijewski (*Forget Fear* – 7th Berlin Biennale)

0. Intro

Pretendeu-se compilar aqui algumas breves anotações destinadas à reflexão em torno das causas, contingências e possibilidades de autonomia e agenciamento cultural, social e político dos (jovens) artistas emergentes no contexto português, com especial enfoque na esfera pública cultural das cidades, reconhecendo deste modo as práticas culturais enquanto atividades situadas no tempo e no espaço. A proposição geral inscreve-se numa perspetiva materialista dos estudos culturais, procurando essencialmente determinar

as estruturas de poder e dominação que constroem a capacidade de agenciamento e que, por conseguinte, restringem a autonomia.

Do ponto de vista conceptual, o “poder” encontra-se situado entre duas noções mais amplas: a de capacidade transformadora, por um lado, e a de dominação, por outro. No entendimento de Giddens (2000), torna-se evidente que, enquanto poder relacional, a agência humana encontra-se intrinsecamente vinculada à capacidade transformadora.

O conceito de agência pode ser entendido como capacidade de agir e de fazer a diferença, estando comumente associada com noções de liberdade, livre arbítrio, ação, criatividade, originalidade e possibilidade de mudança provocada através das ações de indivíduos soberanos. No entanto, há uma diferença conceptual importante entre agentes consi-

derados livres no sentido de “não determinados” e agência entendida como capacidade de agir.

Uma questão de partida: a hipótese materialista concede precedência à transformação dos modos de produção e das relações de produção orientados para o surgimento de novos modelos de produção social da existência e de novas formas de consciência. Ou seja, o exercício da cidadania cultural, da autonomia e da livre agência requer previamente determinadas transformações políticas e a reorganização estratégica dos mecanismos que democratizem (facilitem) o acesso aos meios de produção cultural.

Assim, se a finalidade da democracia cultural é essencialmente a de conferir autonomia e agência individual e coletiva, como conceber a relação entre as condicionantes da estrutura e as possibilidades de agência?

1. A subjetividade enredada

The technical transformation has changed the conditions of mental activity and the forms of interaction between the individual and the collective sphere.

Franco “Bifo” Berardi

Os modos de existência atuais estão nitidamente marcados pela interferência da computação ubíqua na modulação da subjetividade humana. Esta potência universal de controle originada pela cibernética¹ expandiu-se a todos os campos da vida social, confirmando a tese de Gilles Deleuze no que concerne à passagem das *sociedades disciplinares* (Michel Foucault) para as *sociedades de controle* (Deleuze, 1992). Na inflexão atual do *Império* (Hardt e Negri, 2000), o poder é exercido mediante máquinas que organizam diretamente os cérebros e os corpos, com o objetivo de criar um estado de alienação permanente e independente do sentido da vida.

O cinema de David Lynch é exímio em explorar a *inquietação estranha*² que nos assombra em determinadas circuns-

tâncias. Para quem leu *Neuromancer* (William Gibson, 1984) – a obra precursora do movimento cyberpunk e um clássico da ficção científica –, viu o épico *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou mais recentemente *Matrix* (Lilly e Lana Wachowski, 1999), presente que a experiência atual da ciberesfera se constrói como uma alucinação coletiva virtual, na qual tudo e todos se conectam. Esta foi, aliás, a primeira definição histórica de ciberespaço, proposta por Gibson: uma alucinação consensual vivida diariamente por bilhões de operadores.

A atualidade política dominada pelo dispositivo tecnocapitalista / tecnofascista, estrutura-se como laboratório de dominação psíquica e de manipulação emocional, onde o papel do “algoritmo mestre” é conduzir, desviar e capturar a pulsão libidinal criativa (o desejo, a transformação, a criatividade, a alegria) e a economia da atenção (o olhar, o foco e a energia). A captura das subjetividades pelas redes telemáticas, musculadas por psicotecnologias *high-tech* (neuropoder), constitui-se hoje como a mais poderosa matriz de condicionamento das capacidades de agência e autonomia dos atores sociais.

Dando por adquirido que não há humanidade sem meio envolvente, dinâmico e demasiadas vezes adverso, observamos que no âmbito da sociologia da cultura é usual afirmar-se que os atores sociais vivem imersos como peixes num aquário de águas semióticas, tomando como naturais os fluxos e as forças culturais que atravessam o cotidiano. A diferença entre pessoas e peixes, é que nós detemos potencialmente as ferramentas e as técnicas necessárias para cuidar da salubridade do meio e regenerar a vitalidade das águas que nos envolvem.

A impermanência própria do mundo produziu monstros cibernéticos e as águas tornaram-se elétricas, ardem e derretem-nos as constelações neuronais. Volta a ser necessário separar novamente as águas, as do condicionamento e da imposição, de uma outra perspectiva que valorize o agenciamento crítico e criativo do ser humano na construção da experiência de imersão.

A plasticidade e a multiplicidade são duas constantes da nossa engenharia cognitiva concebida para a auto-transformação face à envolvente sociocultural, daí a importância

¹ Norbert Wiener definiu a cibernética em 1948 como “o estudo científico do controle e comunicação no animal e na máquina”.

² Cf. o conceito de Sigmund Freud “Das Unheimliche” (1919)

de haver ambientes culturais e tecnológicos seguros, catalisadores de desenvolvimento neuronal, de autonomia e de liberdade crítica do agenciamento.

2. Brutalismo e impotência política

Se queremos sair da nossa impotência política, devemos romper com as formas rituais e ritualizadas da política.

Geofroy de Lagasnerie

A nossa contemporaneidade tem sido marcada pela violência bruta emanada de diversas fontes de poder, inclusive do Estado de direito e democrático, de que a brutalidade policial sobre minorias e ativistas é apenas um dos sintomas, evidenciando a permanência de racismo sistémico na sociedade portuguesa. À medida que as perceções reacionárias, a pouco e pouco, ganham terreno, a forma global e genérica do brutalismo atualiza-se na forma como os poderes viabilizam a extração das energias da terra, dos corpos e das mentes, mostrando que o verdadeiro projeto do brutalismo é transformar a humanidade em matéria e energia para a contínua exploração capitalista e neoliberal (Mbembe, 2021).

A resposta dos movimentos sociais, e da sociedade civil organizada, a esta nova vaga de repressão radica num entendimento da ação direta, da violência estrutural e da impotência política. A questão do recrudescimento das tipologias e das intensidades da violência dificilmente é viável ser discutida do ponto de vista da legalidade, até porque são as autoridades (do Estado de direito e democrático) de segurança pública que mais infrações à lei cometem. A questão da violência coloca sempre uma questão ética – a do sofrimento imposto ao outro. É um conflito moral de difícil resolução. Todavia deve também colocar-se em paralelo a questão da eficácia real da ação direta, o que obriga a uma espécie de cálculo custo-benefício (Lagasnerie, 2021).

Um dos principais efeitos diretos da violência imposta às gerações mais jovens é designado como solastalgia – o sentimento de perda irreparável dos ambientes naturais provocada pela emergência climática e todas as suas implicações e consequências. Este distúrbio emocional adensa a propensão mais geral para a eco-ansiedade, associada a sintomas depressivos, e ao cansaço estrutural de uma sociedade capitalista em regime de aceleração permanente.

Modificar as estruturas jurídicas num mundo onde se mantêm estruturas sociais e mentais inalteradas pode não conduzir a modificações substanciais das relações de dominação, e é essa a razão pela qual mudar a sociedade exige que a ação política não vise somente o direito mas também os costumes, os hábitos, isto é, a cultura. Um dos desafios mais prementes é refletir na forma que poderia ter

um movimento social que não estivesse apenas centrado no Estado e que fosse capaz de afetar as estruturas sociais e os hábitos culturais.

Podemos entender a ação política como a tentativa permanente de engendrar a homeostasia possível entre a pluralidade humana e a proliferação da vida. A partilha sensível entre cultura e natureza reside no seu epicentro, porque no coração da política está a preocupação com o mundo. A política poderá então ser-nos útil, e até indispensável, se nos propusermos a entender a cultura como capacidade ativa de cidadania, como um conjunto de ferramentas simbólicas e conceptuais que os elementos de uma comunidade necessitam para lidar com a realidade difusa do mundo contemporâneo e para elaborar novas estratégias de vida coletiva.

Em suma, é premente mudar a visão ornamental e distintiva da cultura para uma convivência cultural quotidiana no seu significado mais amplo e diverso, e não apenas no sentido artístico, identitário ou patrimonial – descolonizar o imaginário.

Que estratégias e mobilizações adotar para a construção de novas estruturas e instituições democráticas? Que iniciativas são necessárias para a revitalização das energias cívicas tendencialmente recalçadas por lógicas de dominação e reprodução presentes nas sociedades contemporâneas? Como promover e fortalecer as novas exigências de participação democrática?

3. Cultura – cérebro – cidade

As cidades e um mundo melhor construiremos nós, os cidadãos. Acabou-se a submissão.

Toni Puig

A conjugação de mecanismos de dominação tem produzido múltiplas formas de paralisia social e impotência política. Este entorpecimento apodera-se de nós quando atónitos observamos que, ao mesmo tempo que emergem novas lutas pelos direitos humanos empoderadas por inauditos movimentos sociais, as perceções reacionárias ganharam imenso território mental na última década.

Se queremos sair da nossa impotência política, como sugere Geofroy de Lagasnerie, devemos romper com as formas rituais e ritualizadas da política. Este trabalho de reconstituição, regeneração e re-democratização deve transformar a temporalidade – refazer o tempo –, mas também impor novos temas, novas exigências e conseguir de algum modo extirpar as forças reacionárias das nossas cabeças. Ou seja: descolonizar o imaginário, combater as obsessões identitárias do racismo, produzir e acolher a diversidade de vozes, a multiplicidade de corpos, novas ficções e práticas culturais e artísticas.

A interdependência entre o direito à cidade (cidadania política) e o direito à cultura (cidadania cultural), evidencia o potencial das políticas de cidade e de cultura para transformação social, enquanto capacidade de assegurar a cada um a possibilidade de contribuir para a formação de ideias e participar na definição das opções que determinam o futuro, a implicação dos cidadãos na conceção de políticas, estratégias e projetos.

A expansão plural e a proliferação infinita das práticas culturais só se materializará através de políticas culturais fundadas na democracia cultural, cuja formulação estratégica incida na viragem/orientação do serviço público de cultura (instituições, meios, financiamento) para o exercício pleno do direito à criação artística.

As autarquias locais devem assumir um papel catalisador das forças sociais da comunidade, para que estas adquiram capacidade de agenciamento, i.e., uma participação ativa e emancipada. Para tal será necessário, por um lado, criar espaços de debate, crítica e criatividade, onde os problemas locais sejam analisados com base no contributo e na experiência dos vários intervenientes. E, por outro, pelo lado negativo do direito constitucional (Art.º 43.º)³, urge combater e impedir a monocultura e a sua visão substancialista da identidade cultural homogénea, cristalizada no protagonismo cultural do municipalismo tóxico.

Nesse sentido, os municípios devem orientar o serviço público de cultura de modo a sustentar a vitalidade cultural do território, criando as condições necessárias ao desenvolvimento criativo e cultural, através de mecanismos e instrumentos, tais como:

- Elaborar de forma participada Planos Estratégicos para a cultura, em sentido amplo e setorial;
- Dinamizar Conselhos Municipais de Cultura constituídos pela pluralidade de agentes culturais artísticos;
- Criação de gabinetes locais de apoio a projetos culturais e criativos da sociedade civil – priorizando os mais jovens;
- Diversificar apoios e incentivar a pluralidade dos projetos culturais e artísticos;
- Incentivo ao jornalismo cultural de base local;

³ Referência ao Artigo 43.º (alínea 2) da Constituição da República Portuguesa: «2. O Estado não pode programar a educação e a cultura segundo quaisquer diretrizes filosóficas, estéticas, políticas, ideológicas ou religiosas». Ou, como foi afirmado com clareza na Assembleia Constituinte, está aí “a recusa de filosofia, de estética oficial, de ideologia oficial e de religião oficial” e “a recusa de controlo político do conteúdo da cultura e da educação” e “da unicidade em matéria cultural”. “A liberdade cultural é um direito individual. A isenção doutrinária do Estado um dever do Estado para com a coletividade”.

- Conferir aos Conselhos Municipais de Juventude o seu efetivo potencial de participação democrática no âmbito da cidadania cultural;
- Promover a programação colaborativa e participada dos equipamentos culturais através do debate coletivo e de novas propostas de filosofia programática e da sua operacionalização.

No âmbito das políticas públicas de cultura, os municípios verdadeiramente comprometidos com a energia cultural dos seus lugares poderiam, desde já, estabelecer uma *Coligação de Municípios pela Democracia Cultural*, explicitando publicamente o seu empenho e esforço em prol desta transição urgente.

4. Re-instituir as instituições culturais

Every human being is an artist, a freedom being, called to participate in transforming and reshaping the conditions, thinking and structures that shape and inform our lives.

To make people free is the aim of art, therefore art for me is the science of freedom.

Joseph Beuys

Em sociedades supostamente democráticas como a portuguesa, é salutar e desejável que as práticas culturais contenham intrinsecamente um elemento de confrontação inevitavelmente crítico do *status quo* e da totalidade das suas instituições.

Seria pois expectável, e exigível, que se promovessem políticas favoráveis à existência de espaços públicos diversos e plurais, e, simultaneamente, contrárias à uniformização do fenómeno sociocultural, evitando a instauração de monoculturas homogéneas e hegemónicas.

Um Estado e uma sociedade democráticos, pressupõem, evidentemente, realidades culturais sempre abertas e em permanente construção, não podendo o campo cultural ser condicionado por qualquer fim apriorístico ou teleológico.

A participação regular de jovens (artistas, produtores, programadores, ...) na atividade das instituições culturais é ainda uma lacuna resultante da sua captura por tutelas políticas firmadas no dirigismo cultural. É por esse motivo que uma sociedade democrática não pede instituições paternalistas com modelos pré-concebidos, inculcados e administrados de cima para baixo, designadamente em épocas de crises múltiplas.

As instituições existentes carecem ser reconfiguradas de modo a satisfazer novos anseios populares, pois, a cada

fase de desenvolvimento da democracia deve corresponder, na verdade, a sua própria forma de organização.

As instituições culturais devem conjugar as vontades coletivas e representar a sociedade civil face aos poderes instituídos, contribuindo desse modo para o desenvolvimento das sociabilidades, das solidariedades e para a intensificação da democracia.

O exercício profissional da mediação e da programação é necessário, mas não é suficiente para efetivar o direito fundamental à criação cultural/artística, pois, sem mecanismos de participação direta haverá sempre práticas e projetos relegados à invisibilidade.

O documento *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*⁴ – publicado em 2017 pelo Ministério da Educação, promove e defende o pensamento crítico e criativo, a autonomia e a participação dos jovens na vida pública. Todavia, as contingências subjacentes à efetivação prática dos princípios e valores daquele referencial colidem com a cristalização institucional, e com aquilo que denominamos *Política Firewall*⁵, um modo de exercício do poder instituído que bloqueia ou impede processos que visem, entre outros:

- O exercício quotidiano, regular e organizado da cidadania e do seu pluralismo e da diversidade;
- O carácter emancipatório das Instituições públicas, tais como a Escola, o Teatro ou o Museu;
- O “direito à cidade” e a ação coletiva política e cultural concertada e insurgente, i.e., o direito à vida urbana, transformada e renovada;
- A utilização artística e cultural dos espaços públicos e a promoção da vitalidade cultural urbana;
- A existência de espaços e de condições favoráveis à expansão da pluralidade de práticas culturais independentes;
- A formulação aberta e participada de estratégias coletivas para a cultura e para as artes, nos seus diversos sectores e necessidades específicas.

As práticas instituintes contra-hegemónicas, e em particular as práticas artísticas têm uma relação necessária com a política, porque, ou contribuem para a reprodução do consenso operacional que cristaliza uma determinada hegemonia, ou o desestabiliza. As práticas artísticas críticas são aquelas que,

de várias maneiras, desempenham um papel no processo de desarticulação/ rearticulação que caracteriza a política contra-hegemónica.

Uma política contra-hegemónica pretende atingir as instituições que destilam e solidificam a hegemonia dominante, a fim de provocar transformações profundas na forma como elas funcionam. Assim, a ação crítica – na linha da crítica institucional – deve incidir numa estratégia que reclame a existência de espaços destinados à criação artística independente, mas também reivindicar o conceito de práticas instituintes, vendo na crítica uma condição necessária aos processos de gestão, produção e mediação cultural, e na possibilidade de re-instituir a partir da intensificação da democracia e da participação.

Desde logo, isto significa partir do reconhecimento, análise e problematização criativa dos problemas concretos que afetam sociedades e grupos sociais concretos. Debater os problemas e elaborar estratégias e narrativas alternativas, construir visões contra-hegemónicas que favoreçam as transformações desejadas.

5. Agência política, autonomia estética e económica

O Estado não deve desempenhar funções que pertencem aos indivíduos e à sociedade, sobretudo quando se apropria de atividades não para as fazer funcionar melhor, mas para aumentar o seu poder.

António Teixeira Fernandes

Não cabe aos poderes públicos a manifestação de “gostos” estéticos ou de preferências culturais, antes compete a adoção de políticas de cultura abertas e plurais. Do mesmo modo, não cabe ao Estado, nem ao Direito, decidir quem é ou não artista, e muito menos o que é ou não é cultura. O direito fundamental à cultura deve ser entendido como “proibição de definição”, que impede o Estado de impor como certas, verdadeiras e boas as suas conceções sobre arte e cultura.

Se não é incumbência do Estado proceder à definição de Cultura, a sua missão deve focar-se na criação de mecanismos “procedimentais” para que os “conflitos culturais” possam ter lugar, de modo a não degenerarem em guerra cultural. Assim, podemos facilmente entender, que os direitos fundamentais à cultura, possuem uma dimensão prospetiva ou programática, que obriga os poderes públicos a atuar de forma continuada e permanente.

A derradeira finalidade de uma política cultural é, pois, a de enriquecer o universo de possibilidades abertas às práticas culturais dos cidadãos, intervindo sobre as condições que estruturam essas mesmas práticas:

4 <https://www.dge.mec.pt/perfil-dos-alunos>

5 <https://ruimatoso.medium.com/notas-para-um-manifesto-p%C3%B3s-humanista-contra-a-pol%C3%ADtica-firewall-7e6311f3f12c>

- Condições de produção e criação cultural em sentido amplo;
- Condições de conservação, preservação e valorização do património cultural material e imaterial;
- Condições para a valorização da produção plural dos conhecimentos e das subjetividades;
- Condições de acessibilidade universal aos serviços e bens culturais, e do entendimento político da cultura como bem comum;
- Condições de fruição das artes e dos equipamentos culturais em diferentes modalidades e intensidades;
- Condições de participação ativa dos cidadãos no desenho das políticas públicas como imperativo cívico categórico.

A importância estratégica da participação cultural ativa – no contexto da noção de Cultura 3.0 (Sacco, 2011) – é intrínseca à expansão massiva do grupo de produtores culturais, deste modo torna-se cada vez mais difícil distinguir entre produtores e consumidores culturais, é uma questão de permuta de papéis sociais que cada indivíduo assume no seu quotidiano.

A característica fundamental da Cultura 3.0 é, portanto, a transformação do público (que ainda é a referência da fase “clássica” da indústria cultural) em praticante, definindo assim um novo, difuso e cada vez mais múltiplo conceito de autoria e de propriedade intelectual.

O acesso a novas experiências estéticas e culturais é um desafio e um incentivo para que os indivíduos desenvolvam as capacidades criativas na assimilação e manipulação dos conteúdos culturais a que vão sendo expostos. Os padrões de receção passiva das indústrias culturais “clássicas” são agora substituídos por ferramentas de receção simbólica (inter)ativas. No contexto das medidas que podem incrementar as condições e os meios destinados ao desenvolvimento da autonomia e independência do sector artístico, salientamos a propostas de um *Rendimento Básico Universal Para as Artes*.

Enquanto a elite financeira continua a usar o mercado de arte como um porto seguro para ativos financeiros, a pandemia da Covid-19 evidenciou ainda mais a fragilidade e precariedade de trabalhadores do meio artístico em todo o mundo. Este contexto alimentou a discussão em torno do Rendimento Básico Universal. O manifesto *Art for Universal Basic Income*⁶ defende que esta medida é condição necessária

para repensar um modelo económico ecologicamente extrativista, corrigir assimetrias étnicas e de género, bem como combater a atual estrutura neoliberal do mundo da arte.

O Rendimento Básico Universal pode ser visto como uma ferramenta para abrir novos espaços subjetivos, alternativa ao individualismo empreendedor dominante, valorizando o comum e o cuidado, no quadro generalizado da precariedade do trabalho artístico, a procura de rendimentos nas lutas transfeministas e decoloniais ou as práticas de mutualismo na cena artística independente.

Resumidamente, já não se trata de interpretar o mundo, avisou-nos Karl Marx, mas sim de transformá-lo.

Referências

- Deleuze, Gilles (1992). *Postscript on the Societies of Control*. *October*, Vol. 59, pp. 3-7.
- Hardt, Michael e Negri, Antonio (2000). *Empire*. Harvard University Press.
- Lagasnerie, Geoffroy (2021). *Sair da nossa impotência política*. BFC Editores.
- Matoso, Rui (2018). “Notas para um manifesto pós-humanista contra a política firewall”. In *Politics of survival: espírito, matéria e modos*. Teatro Visões Úteis/Coletivos Plaka. Câmara Municipal do Porto.
- Mbembe, Achille (2021). *Brutalismo*. Antígona.
- Sacco, Pier Luigi (2011). *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. OMC Working Group on Cultural and Creative Industries.

6. <https://instituteofradicalimagination.org/category/school-of-mutation/art-for-ubi/>

AÇÃO PARA ISABEL DEPOIS DE ERNESTO

Em colaboração com Isabel Alves

Fiz este filme para o povo, e para aqueles que o entenderão, porque a sua necessidade de comunicação atravessou classes e preconceitos. Fiz este filme para vós. Conheci-lhe desde o princípio os defeitos e as limitações inevitáveis. Foi contra tudo que a minha equipe trabalhou, porque nós acreditamos que a arte é uma arma. Quando me têm perguntado porque fiz este filme, eu respondo que foi para ajudar a transformar o mundo. Porque só me era possível isso. Embora todo o resto: a má técnica, a falta de recursos e as inimizades. O filme não será aquilo que eu queria exprimir, mas é com certeza um esforço para o fazer.

Porque acredito que a esperança está nos outros, porque sei que a comunicação é o nosso caminho para a felicidade, porque amo Portugal apaixonadamente, por tudo isso fiz DOM ROBERTO. É um filme primitivo de técnica, mas ambicioso. Com ele quis falar não só do amor, mas de tudo. O João Barbelas do meu filme chegará a saber que é no amor do outro que acaba a liberdade fantasista e começa a luta, a alegria e também a amargura. É também um filme de esperança. Não da esperança passiva e da solidariedade fechada, mas da procura. No fim, João e Maria partem sem nada, depois de lhes ter passado por cima a desilusão, a dor e a revolta também.

A projecção foi ontem. Como todas as projecções para comerciantes, foi altamente deprimente. Os resultados ainda não os sei avaliar, mas serão apreciáveis, garantem-me, porque três distribuidoras presentes, pediram-me para lhes falar depois. Pediram-me os direitos para o Canada, se houver dobragem, mas duvido que isso aconteça. Há ainda muito o que fazer. Mas como a cópia 35 parte hoje para Veneza, temos que utilizar as de 16, que, entretanto, estarão legendadas. Eu estou cansadíssimo, apesar de ter tomado todas as vitaminas que descobri em casa da Emannelle, extratos de fígado e vitamina C. Antecostem: o projecionista trocou as bobinas 7 e 8. Apesar disso, que só verifiquei no fim porque não estava na sala de projecção, a discussão foi animadíssima e ouvi calorosas declarações e que sempre me espanta, apesar dos comerciantes torcerem o nariz. Vou compreendendo que é tacita... simplesmente "c'est ne pas dans la nature." Dizem-me que as projecções comerciais do "Hiroshima, mon amour" eram ainda mais deprimentes. Diz ao FF que temos que arranjar os meios de filme ir à Dinamarca, Bélgica e Paris onde faremos negócios.

Peco-te que tragas a carta dos dinamarqueses, a última. Os alemães com os seus horários não me deixam respirar. É engolir a bucha e toca pro trabalho. A noite receções, onde

estou um pouco mais à vontade com o meu fato horrivelmente "Fripé". Lavei-o eu mesmo na noite em que cheguei. Estive toda a noite acordado com medo que não secasse..., mas secou!

Ontem experimentei uma rara surpresa ao ver René Clair trabalhar, que juventude e simplicidade! E, no entanto, ele é fisicamente bem imperfeito: o corpo torcido, um ombro mais alto que outro, mas a cara é duma grande espiritualidade!

Subiu a manhã. Estou só no escritório do Eduardo com a janela aberta, para um campo à Antonioni, menos a bruma. É pelo contrário, um Sol que em breve queimará até a esperança das ervas daninhas. Mas os pássaros ainda não morreram. Oigo-os! Vou fazer a barba, que maçada, repetir-se isto todos os dias, quando se tem pressa; pressa por dentro que é o pior de todas. Explique por aí que não tenho aparecido porque estou fora.

Foi para os mal venturados que fiz o DOM ROBERTO, e para aqueles que trazem em si, como um fardo voluntário, toda a dor do artista pobre como o DOM ROBERTO, toda a tristeza da Maria que a vida tornou seca e também a ternura pelos pátios onde há sonhos pequenos, mas também homens que nos dizem: "É preciso andar para frente".

O filme aí vai, espero que lhe esqueçam a mecânica e que lhe entendam o amor.

*

Para compreender a dificuldade de um cinema independente em Portugal é necessário considerar que o País apenas dispõe de 400 salas de exibição (cerca de 80 com sessões diárias), o que reduz a frequência a duas ou três sessões por habitante, por ano. A produção, muito reduzida, depende quase sempre de uma subvenção oficial.

Os responsáveis pela produção e realização de DOM ROBERTO começaram a sua atividade na promoção do movimento cineclubista e lutaram por uma crítica independente, principalmente por intermédio da revista IMAGEM. Para a produção do filme foi necessário assumir uma técnica que apresenta grandes lacunas e que nem sempre foi possível dominar.

Salomé Lamas a partir do arquivo do CEMES – Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa, acompanhada por Isabel Alves, para a sessão de Dom Roberto, no Centenário de Ernesto de Sousa na Cinemateca Nacional por ocasião de Ernesto de Sousa, Exercícios de Comunicação Poética com Outros Operadores Estéticos com a curadoria de Lilou Vidal nas Galerias Municipais de Lisboa (27 Novembro 2021 – 27 de Fevereiro 2022).



Documentação Ação para Isabel depois de Ernesto, 2021
29 de novembro, 2021 Cinemateca Portuguesa

Handwritten notes and signatures in black ink, including the name 'ERNESTO' and other illegible scribbles.

Um processo de transformação na entrada do mundo da arte

Sérgio Carronha

Nos tempos seguintes à Universidade senti uma vertigem causada pelo desconhecido. Tinha saudade do barro, enquanto trabalhava para pagar a renda do apartamento em Lisboa. Pouco tempo depois senti que estava esgotada a vida na cidade. Voltei à casa onde sempre vivi. Fui procurar barro no campo. Sabia que a lama se comportava como a argila, seria a lama barro? Pelo menos podia utilizar o material para fazer modelação. A plasticidade estava lá. Para além disso, tinha outras qualidades diferentes. Encontrei lamas de várias cores, com os mais variados comportamentos. Comecei a fazer testes e criar novos objectos. Agora sem cozer. Não havia forno nem dinheiro para pagar as cozeduras. No quintal de casa havia uma casinha muito pequena que servia para guardar ferramentas. Meti-me lá dentro com dois metros quadrados de espaço livre, uma mesa e um banco improvisados. Durante algum tempo produzi alguns objectos de lamas coloridas. Nessa altura estava a aprender a colher, a seleccionar materiais. Abriam-se portas para explorar solos e lugares, novas perguntas, novos caminhos.

Algum tempo mais tarde aluguei um espaço maior, enquanto ia trabalhando noutros empregos. Durante dois anos o meu atelier foi enchendo e quando dei conta havia criado centenas de peças de barro cru. Passava horas no campo enchendo a mochila com todo o tipo de barros diferentes que encontrava na minha região. Procurava na superfície, em zonas que tivessem sido escavadas em profundidade, ou em qualquer outro lugar que pudesse aumentar a variedade cromática para os meus objectos. As caminhadas pelos terrenos revelavam-se como momentos preciosos. Passei a colher pedras, materiais vegetais, madeiras, plantas. No meu pensamento o campo tornara-se um universo inextinguível de conhecimento, onde eu poderia perceber biologia, reflectir e analisar a mecânica dos elementos, sentir as presenças de um lugar, filosofar sobre o absoluto, encontrar paz e concentração, estar próximo da origem das coisas e das leis naturais.

Algum tempo depois, por uma combinação de eventos, tive a primeira exposição onde mostrei as esculturas, chamava-se os seres sensíveis nos mundos da forma e no mundo do desejo. Depois dessa exposição surgiram outras oportunidades em espaços alternativos, galerias, museus e outras estruturas onde se podiam mostrar artes plásticas. As escul-

turas de barro cru foram viajando por diferentes lugares abrindo portas para novas oportunidades. A maior parte do conjunto permanece comigo, lembrando-me de como um processo de curiosidade pode gerar oportunidade. Dez anos depois as esculturas continuam a ser apresentadas em diferentes lugares e a abrir portas para novos projectos.

No princípio pude experimentar. Tive liberdade, por algum tempo, para não pensar em finanças. Tinha condições para amadurecer e aproveitei o momento. Penso que desde esse tempo nunca quis que o meu trabalho estivesse sujeito a condicionantes do tipo financeiro. A experiência da arte representa um mundo de infinitas possibilidades muito adequado a todo o pensamento abstrato, tal como o meu é. Foi um professor que me ajudou a compreender esse facto. A via da arte é um caminho para a revelação do ser. Por isso sempre tentei proteger a minha obra de influências exteriores, procurar o que era meu. Assim, se algum meio de expressão não estava ao meu alcance procurava alternativas, para não parar. Uma frase sempre ocupou o meu consciente: transformar um problema numa mais valia. Quando isso acontece produz-se uma espécie de felicidade. Preocupava-me com questões relacionadas com a honestidade no meu trabalho e percebi que eram afetadas caso me pusesse a pensar em dinheiro.

Com o tempo fui observando os padrões de causas e efeitos. Assim, se o trabalho flui, todas as restantes componentes da vida, de certa forma, produzem um efeito semelhante. A abordagem que tenho perante a adversidade financeira resume-se nas expressões “parar é que não vale”, “nada a temer”, “é uma oportunidade para sair da caixa”.

Os desafios financeiros são uma constante. São comuns a todos os campos da sociedade. Temos de trabalhar e encontrar as vias de financiar a vida. Para viver de arte será preciso uma disponibilidade semelhante a qualquer emprego em que se trabalhe por conta própria, já que nestas situações existe com frequência alguma instabilidade financeira; nada está garantido.

Nas primeiras experiências artísticas após a universidade eu estava longe de considerar trabalhar com galerias ou sequer pensar em mercado. Não tinha a menor ideia de

como era o seu funcionamento. Para mim, na fase inicial da construção de um corpo de trabalho, a coisa mais importante era trabalhar em arte, dedicar o máximo de tempo às experiências e pesquisas, ver exposições para perceber como os outros manifestam a sua identidade visual, e passear na imaginação. Só depois disso poderia haver fundações sólidas e capacidade de negociação. Nos primeiros anos fiz exposições cujo ingresso financeiro era nulo, não era uma preocupação. Como poderia saber o meu valor sem o compreender? Esta era a minha forma de pensar. Tive disponibilidade e tempo para exposições sem receber nada por isso. Fiz isso sempre com mais vontade pela oportunidade do que pelo resultado. Algum tempo depois pude trabalhar com curadores e aceder aos projectos que eram financiados. Foi uma agradável surpresa com a qual fui reconhecendo o meu valor artístico e também o valor dos serviços prestados. Os eventos seguintes levaram-me a trabalhar com uma galeria. Também pela primeira vez um coleccionador mostrou interesse na aquisição de obras e comprou-me várias peças. Daquele momento em diante tinha noção de que era possível trabalhar com aquelas entidades e ter rendimentos que permitissem autonomia e quem sabe, viver da arte. À medida que se acumulam experiências, dados, informações, etc, torna-se possível fazer negociações. Aumenta a visibilidade do nosso trabalho para os outros e a nossa percepção da rede de galerias e mercados exteriores, incluindo os estrangeiros. Ao fim de alguns anos de relação com a galeria com a qual trabalho, comecei a vender as minhas obras e a fazer dinheiro. Hoje em dia vou cooperando com várias pessoas e estruturas que reconhecem o valor do meu trabalho. As pistas que vou recebendo fazem-me acreditar que as coisas estão prontas para funcionar se

eu assim estiver, seja no campo da arte, da economia ou na vida em geral.

Poucas foram as vezes em que concorri a apoios. Sempre pensei que cada qual tem as suas próprias competências, há quem tenha maior facilidade em lidar com o processo burocrático que esta requisição de apoios exige. Se por um lado certos projectos beneficiam de uma base sustentadora como os apoios à criação, por outro lado estes apoios também podem gerar vulnerabilidades, que podem por vezes levar-nos a mascarar o nosso trabalho de forma a cumprirmos os requisitos ou critérios desse apoio. ´

De qualquer formal, enquanto artistas, temos de saber funcionar em todos os campos que complementam a nossa área principal de atuação, já que ao criar uma obra será também necessário saber fazer gestão de projecto, design gráfico, comunicação, orçamentos, logísticas, por aí fora.

O meu trabalho tem ligações à paisagem, à ecologia, a etnografia, à antropologia. Estes são alguns dos seus pilares. E no interior do país que vejo melhor as relações do homem com a paisagem, seus usos e costumes com os elementos naturais. Por isso decidi viver e produzir nesse contexto. O interior representa as qualidades vivas do legado da humanidade. Ali se usa o conhecimento para se sustentar da terra, com o que ela dá. A capacidade de interpretação dos recursos e fenómenos naturais que permitem a vida, de forma simples, estão impregnados na matriz da natureza. Retiro as matérias do solo e modifico-as. De onde elas vêm há toda uma história passada, o tempo geológico e o tempo dos homens atuando camada sobre camada. A história é feita por gente da qual eu sou continuidade.

BIOGRAFIAS

Ana Anacleto (Lisboa, 1975), é licenciada em Escultura, pela FBAUL e pós-graduada em Estudos Curatoriais, pela FBAUL/Gulbenkian. Bolseira na HdK (Universidade de Berlim), atualmente é doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes – Universidade de Coimbra.

Foi técnica especializada em arte contemporânea no IAC-MC (2001-2003), assistente e coordenadora do estúdio de Julião Sarmento (2003-2015), curadora e coordenadora curatorial no MAAT/Fundação EDP (2015-2018) e curadora e programadora de artes visuais no CAV em Coimbra (2020-2023), onde concebeu e apresentou o ciclo de exposições “Museu das Obsessões”.

Desenvolve a sua atividade como curadora independente (desde 2003), tendo concebido projetos curatoriais e editoriais para diversos museus e instituições nacionais e internacionais: Museu de Serralves, Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest, Museu Coleção Berardo, MACE, CAV, CAPC, Colégio das Artes, Atelier-Museu Júlio Pomar, Fidelidade Arte, Fundação Carmona e Costa, Galerias Municipais de Lisboa, Quartel da Arte Contemporânea de Abrantes, MIAA, Centro de Artes de Águeda, Centro de Arte Oliva, BAG, Galeria Municipal de Torres Vedras, ZDB, Fundação PLMJ, Palacete de São Bento/ Residência Oficial do Primeiro Ministro de Portugal, Instituto Camões, Appleton Square, Travessa da Ermida, LUX Frágil, Krinzinger Projekte (Wien), ArtelInstitute (NY), Galeria 3+1, Galeria Nuno Centeno, Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Galeria Caroline Pagés, Galeria Presença, Galeria Lehmann+Silva ou Gabinete Giefarte.

Foi membro da Comissão para Aquisição de Arte Contemporânea da Coleção do Estado – MC (biénio 2021-2022). Atualmente é membro da Comissão para Aquisição de Arte Contemporânea da Coleção da EGEAC – Câmara Municipal de Lisboa.

Realizou investigação, análise e consultoria para coleções privadas.

Publicou ensaios, textos e artigos em catálogos e monografias; colaborou com as revistas *XXI – Ter Opinião*, *Pangloss*, *L+Arte*, *Umbigo* e *Contemporânea*; realizou comunicações públicas em conferências, seminários e eventos académicos; realizou visitas guiadas temáticas em colaboração com várias instituições museológicas; foi membro de júris de premiação e seleção para Prémios, Bolsas de Investigação e Residências Artísticas; e realizou diversas conversas públicas com artistas e outros agentes no âmbito de vários projectos expositivos.

É curadora residente e responsável pelo programa de tutorias no projeto de residências artísticas RAMA.

Lecionou a unidade curricular “Práticas de Curadoria” na Pós-graduação em Curadoria, na FCSH – NOVA, em Lisboa (entre 2019-2022) e leciona, desde 2023, a unidade curricular “Arte e Contemporaneidade” no Mestrado em Artes Plásticas, na ESAD.CR, Caldas da Rainha.

Antonia Gaeta (1978, Itália), vive e trabalha em Lisboa. É licenciada em Conservação dos Bens Culturais pela Universidade de Bolonha (2003), Mestre em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2007) e Doutora em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2017).

Iniciou a sua prática curatorial em 2003, com exposições em diversos países e instituições das quais se destacam as exposições mais recentes: “Ninguém. Só eu” no Centro de Arte Oliva (2022), “Cangiante”, a partir da Coleção da Caixa Geral de Depósitos no Centro de Arqueologia e Artes de Beja (2021); “Hot Stuff”, Delmes&Zander, Colónia (2021); “Serenio Variável”, a partir da Coleção Treger Saint Silvestre no Centro de Arte Oliva (2020/2021); e “El Ojo Eléctrico”, na Casa Encendida, Madrid (2019/2020).

Desde 2003 desenvolve projetos de investigação, edição e exposição com diversas instituições artísticas em Portugal e no estrangeiro e tem textos publicados em catálogos de arte, revistas especializadas e programas de exposições. Colabora com a revista *Contemporânea* e desde 2016 integra de forma regular o júri do concurso do Programa de Apoio às Artes Visuais da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi coordenadora executiva das representações oficiais portuguesas nas Bienais de Arte de Veneza (edições 2009 e 2011) e de São Paulo (edições 2008 e 2010) pela Direcção-Geral das Artes. Em 2015, foi curadora adjunta do Pavilhão de Angola na 56a Bienal de Veneza. No mesmo ano inicia a sua colaboração regular com a Coleção Treger Saint Silvestre em depósito no Centro de Arte Oliva. Em outubro de 2019 abre em Lisboa o VERÃO, um espaço de experimentação no âmbito das artes visuais, localizado em Lisboa.

Carla M. Cardoso (1976) é designer, professora e gestora cultural. Licenciada em Design de Produto na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. É Professora nas licenciaturas em Design Industrial, Programação e Produção Cultural e nos mestrados de Design de Produto e Gestão Cultural na ESAD.CR. É consultora do Iminente, onde foi também directora entre 2021 e 2024 onde coordenou vários projectos entre os quais se destacaram Bairros: Workshops Artísticos Comunitários Iminente e o Festival Iminente.

Entre 2002 e 2012 foi coordenadora de produção e desenvolvimento de programa da experimentadesign. Dos projectos em que colaborou destaca a direcção de produção da Trienal de Arquitectura de Lisboa (2012) e da feira de arte do Estoril, Est Art Fair (2014); a coordenação executiva do doclisboa'13 (2013), do Projecto Sociedade na SNBA (2013/2014), do European Creative Hubs Forum para o British Council (2015), do programa Escolha–Arquitectura para a OASRS e da exposição Arquitectura em Concurso no CCB (2016), da exposição dos 20 anos do Lux-Frágil Paradisaea (2018),

das exposições Agricultura e Arquitectura (2019) e O Mar é a Nossa Terra (2020) na Garagem Sul do CCB.

Em 2022 foi co-curadora com Alexandre Farto e António Brito Guterres da exposição Interferências – Culturas Urbanas Emergentes na Galeria Principal do MAAT. Desde 2007 é também co-directora da Associação Futuro onde co-dirigiu o programa Inspired Lisbon em 2008, o programa da Cidade Criativa da UNESCO: Caldas da Rainha entre 2016 e 2020, o workshop Responsible Tourism em 2019 e coordenou a candidatura de Alcobça a Cidade Criativa da UNESCO em 2021.

Carla Cruz é artista visual, investigadora integrada no Lab2PT (Laboratório de Paisagem, Património e Território) e professora associada na EAAD-UMinho. Desde 2007, mobiliza com Ângelo Ferreira de Sousa a Associação de Amigos da Praça do Anjo que discute o direito à cidade por parte de todos; dinamiza desde 2019 o grupo de estudo Leituras Feministas (I2ADS) que procura táticas para despatriarcalizar e descolonizar a vida e as artes; e desde 2020 desenvolve um projeto artístico especulativo sobre temporalidades não-humanas com Cláudia Lopes.

Foi cofundadora do coletivo feminista de intervenção artística ZOINA (1999-2004), e da Associação Caldeira 213 (1999-2002); entre 2005 e 2013 coordenou o projeto expositivo feminista All My Independent Wo/men, e entre 2011 e 2021 performou quotidianamente o projeto Finding Money com António Contador.

Eduardo Matos nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, em 1970. Cresceu na cidade do Porto, onde estudou e iniciou a sua vida profissional como artista. Atualmente vive e trabalha em Lisboa. É Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela (FBAUP) e possui a Licenciatura em Artes Plásticas Pintura pela (FBAUP). Trabalha desde 1999 como artista plástico, é comissário de exposições e é representado pela Galeria Pedro Oliveira no Porto. Tem exposto individualmente e coletivamente em contextos informais e institucionais, em Portugal e no estrangeiro, onde se destacam países como: Estados Unidos, Espanha, Bélgica, Polónia e Suíça. É juntamente com André Cepeda editor da publicação Inland Journal. Obteve a Bolsa de Apoio à Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian (2009) e foi artista residente na Associação Zé dos Bois em Lisboa, nos anos de 2009/10 e no Espace Photographique Contretype, Bruxelas, 2011/12. Foi membro fundador do Salão Olímpico (2003/06) Porto, projeto independente gerido por artistas. Este projeto organizou exposições individuais e coletivas de artes plásticas, eventos e mostras temáticas, dedicadas ao desenho, à performance e ao cinema. Foi membro do grupo Inter+disciplinar+idades, 1998-2001, grupo informal de alunos da FBAUP que organizou exposições e ciclos de conferências. Comissariou as exposições: North by Northwest (2001) na Caldeira 213, To Play

(2003) no Artemosfera, Intro (2007) no Espace Photographique Contretype, Bruxelas, Explicação da Lâmpada (2013) Galeria Pedro Oliveira, Isso In One Way or Another (2015) Na Plataforma Revolver. Onde se destaca a participação dos seguintes artistas: Alice Geirinhas, Alexandre Estrela, Carlos Roque, Renato Ferrão, Nuno Ramalho, Carla Filipe, Manuel Santos Maia, Pedro Barateiro, Pedro Paiva e João Maria Gusmão, Pedro Costa, António Olai, Gustavo Sumpta, Amelie Bouvier, Benoit Felix, João Fonte Santa, João fiadeiro, Marcin Dudek, Mattia Denisse, Musa Paradisiaca, Marjolijn Dijkman, entre muitos outros.

Filipa Valladares é curadora independente, editora e livreira. Licenciada pela Faculdade Belas Artes da Universidade de Lisboa (1996), é Pós-graduada em Estudos Curatoriais, FBAUL/Gulbenkian (2005) e atualmente frequenta o Doutoramento em Arte Multimédia na FBAUL.

Foi coordenadora da Fundació Foto Colectania em Portugal (2001/2009). Desde 2007 tem sido professora convidada em diversas Universidades e escolas de arte. Desde 2020 tem lecionado e coordenado o curso Mulheres na Fotografia, no Atelier de Lisboa, para o qual convida diversas fotógrafas, investigadoras e curadoras de fotografia, que refletem sob várias perspectivas, sobre a importância das mulheres na fotografia, desde o séc. XIX até hoje.

Como curadora destacam-se as exposições: *Dias Úteis* de Catarina Botelho (Lisboa 2009); *Terrae* de Manel Armengol (Lisboa 2010); *PAPEL* de Marta Castelo, em colaboração com José Luís Neto (Lisboa 2013); *Num lugar entre o vento* de Rui Dias Monteiro (Porto 2014). Em co-curadoria com Maria do Mar Fazenda: *Olhares Contemporâneos no MNAA* (Lisboa 2012); *Lei de Ohm – Museu da Eletricidade* (Lisboa 2014).

Em 2011 fundou a Associação STET – livros & fotografias, que abre uma livraria especializada em fotografia e livros de artista. Com a STET edita várias publicações e organiza regularmente feiras e eventos relacionados com publicações de arte. Destaca-se a investigação e edição de *Livros de Fotografia em Portugal: da Revolução ao Presente* (eds. David Gueniot, Filipa Valladares, Jose Luis Neves, Susana Lourenço Marques), 2023, uma co-edição GHOST/Pierrot le Fou/STET.

Flávia Vieira vive e trabalha entre Porto e São Paulo. É artista visual e o seu trabalho desenvolve-se a partir das narrativas culturais, históricas e políticas inerentes ao processo artesanal, explorando noções de identidade, memória e representação coletiva, diáspora botânica e alteridade. É graduada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2006), Mestre em Comunicação e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2012) e Doutorada em Poéticas Visuais e Processos de Criação pelo Instituto de Artes da Unicamp em São Paulo, no Brasil (2019).

Tem apresentado o seu trabalho em diversas exposições como “Milagro” no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (Guimarães), “Brasilina” na KUBIKGallery (Porto), “Pandã” na Auroras (São Paulo), “Hopes and Fears” na KUBIKGallery (Porto), “Obscura Luz” na Galeria Luisa Strina (São Paulo), “Impluvium” na Galeria Ángeles Baños (Badajoz), “Form der Unruhe”, no MOM Art Space (Hamburgo), entre outras. Participou nas residências artísticas Matadero Madrid X ArtWorks – Madrid (2023) e Fundação Armando Álvares Penteado – São Paulo (2014). O seu trabalho integra as coleções do Instituto Inhotim (Brasil), a Coleção de Arte Contemporânea do Estado – CACE (Portugal), a Coleção Municipal de Arte da Câmara Municipal de Lisboa (Portugal), a Coleção Municipal de Arte da Câmara Municipal do Porto – PLÁKA (Portugal) e a Coleção Norlinda e José Lima (Portugal).

Atualmente é professora convidada na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho.

www.flavia-vieira.com

Isabel Baraona é artista visual e professora. Lecciona na ESAD.CR desde 2003 no curso de Artes Plásticas e é investigadora integrada no LiDA – Laboratório de Investigação em Design e Arte | IPLeia. É licenciada em Pintura pela La Cambre (Bélgica) e é Doutorada em Artes Visuais e Intermedia pela Universidade Politécnica de Valência (Espanha). Em 2013, no âmbito de um pós-doutoramento, foi bolsista da Universidade Rennes 2 (França) onde desenvolveu uma investigação que deu origem ao projeto Tipo.pt, um arquivo online sobre livros de artista e de edição de autor em Portugal. Colaborou informalmente com o JAB – Journal of Artists' Books entre 2011 e 2018. Tem participado em diversas exposições individuais e coletivas, em Portugal e no estrangeiro. O seu trabalho está representado em coleções nacionais como Fundação EDP, Fundação D. Luís I/C. M. Cascais, MGFR (Fernando Figueiredo Ribeiro), PLMJ, Eduardo Rosa, Safira e Luís Serpa, Centro Português de Serigrafia, Catarina Figueiredo Cardoso, e em coleções internacionais como Yolande De Bontridder, Galila Barzilai-Hollander, entre outras.

Letícia Liesenfeld Erdtmann é atriz, contadora de histórias, docente e pesquisadora. É Doutorada em Teatro pela Universidade de Brasília, Mestre em Comunicação e Artes pela Universidade Nova de Lisboa e tem Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua desde 1997 em produções de teatro e dança (Brasil, Portugal e França), e desde 2003 como contadora de histórias (Brasil, Portugal e Alemanha). Coloca em diálogo a leitura e a narração de histórias com o território da dança contemporânea.

É docente e coordenadora na Pós-graduação de “Narração Artística: convite às práticas e poéticas das oralidades na arte e

na educação”, é docente convidada nos cursos de Pós-graduação “O Livro para a Infância – processos contemporâneos de criação, circulação e mediação” e “Gestos de Escrita como prática de risco”, os três projetos em versão online na “A Casa Tombada” (SP). É docente no curso livre online “A Escrita Expandida”, da f508.art (SP e Lisboa). Ministra cursos livres e seminários nos campos da mediação da leitura, da narração oral artística, do corpo e da vocabilidade. Pesquisa sobre as poéticas da intimidade e sobre o papel da atmosfera (campo estético) na narração de histórias.

Lígia Afonso é investigadora do Instituto de História da Arte (FCSH–UNL) na área de Museum and Exhibition Studies, e Doutorada em História da Arte (FCSH–UNL/FAU–USP). É docente na ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design | IPLeia e na FCSH – Universidade NOVA de Lisboa. É membro da AICA e tem vindo a integrar júris de prémios e de seleção de projetos artísticos e curatoriais, bem como a produzir textos para catálogos e revistas, a participar em conferências e na organização de colóquios com inúmeras instituições artísticas e a editar publicações. Foi assistente de curadoria da 29.ª Bienal de São Paulo; co-curadora e coordenadora editorial do Laboratório de Curadoria, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura; co-curadora de Cartas de São Paulo (São Paulo) e Histórias da presença portuguesa na Bienal de São Paulo (Porto). Integrou o workshop de curadoria da 31.ª Bienal de São Paulo, e colaborou na organização dos workshops “Once Again, as If for the First Time” e no “No More imagined Communities” no World Biennial Forum n.º 2, bem como no “How to make biennials in Contemporary Times” na Biennial Foundation em São Paulo.

Marc Arrañaga é Art Adviser e trabalha nas áreas de consultoria de arte contemporânea, curadoria, aconselhamento e gestão de carreira de artistas e gestão de coleções privadas e institucionais.

É graduado em História da Arte pela University of California, Los Angeles, e tem um PhD em História da Arte pela City University of New York – Graduate Center, com foco na história da fotografia, na arte contemporânea e na arte renascentista.

O seu trabalho desenvolve-se essencialmente em New York, em Los Angeles e na Califórnia, tendo colaborado com galerias tais como Pace Gallery (NY), Roberts Projects (CA), em instituições tais como The Guggenheim Museum (NY) e em feiras de arte como Art Basel Miami Beach, EXPO Chicago, Zona Maco ou The Armony Show.

Com uma vasta experiência no mercado da arte, acompanhou de perto o trabalho desenvolvido de artistas como Jeffrey Gibson, Betye Saar, Kehinde Wiley, Tara Donovan, Fred Wilson, Jim Dine, entre outros.

Atualmente reside e trabalha no Porto, em Portugal.

Maria Trabulo (Porto, 1989) vive e trabalha entre o Porto e Berlim. A sua prática artística é marcada por uma abordagem interdisciplinar, e examina o papel que as imagens e os artefactos desempenham na formação de narrativas históricas e pessoais e coletivas e a influência da política nas narrativas culturais ao longo da história.

Concluiu o mestrado pela Universidade de Artes Aplicadas de Viena (AUT), é licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Exibe o seu trabalho regularmente, de forma individual e coletiva, em variados contextos expositivos. Tem realizado residências artísticas com frequência, nomeadamente em Paris, onde se encontra no momento, na Alemanha, na Áustria, em França, na Grécia, em Itália, no Irão e em Portugal. Cofundou o espaço *In Spite Of* (2018–2020) e o projeto *Expedição* (2013–2015), ambos no Porto.

Entre variadas exposições, destacam-se: Prémio Novos Artistas da Fundação EDP 2022; *Towards Gallery*, Toronto (2021); CAA – Centro Cultural de Águeda, (2021); Galeria Municipal do Porto, Porto (2019); *Deegar Platform*, Teerão (2019); Museu de Arte Contemporânea de Serralves (2018); Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, (MAAT) Lisboa, (2017); *Neue Gallery – Tiroler Kunstlerschaft*, Innsbruck (2017); *Galerie UngArt*, Viena (2015); Galeria Nuno Centeno, Porto (2015); *KARAT*, Colónia (2013); e *Super Tokonoma*, Kassel (2012).

Mariana Caló & Francisco Queimadela

é uma dupla de artistas composta, desde 2010, por Mariana Caló (Viana do Castelo, 1984) e Francisco Queimadela (Coimbra, 1985). Licenciados em Pintura pela FBAUP, a sua prática é desenvolvida através do uso privilegiado da imagem em movimento, intersectando ambientes instalativos e *site-specific*, mas também o desenho, a pintura, a fotografia e a escultura. Foram bolsistas da Fundação Calouste Gulbenkian em 2012 para a residência internacional de artistas na Gasworks, em Londres, foram distinguidos com o prémio BES Revelação em 2012, e foram vencedores do prémio internacional *Scherma dell'arte Film Festival*, em 2013. Finalistas do Prémio Novos Artistas, Fundação EDP (2013), foram também vencedores da primeira edição do Prémio Paulo Cunha e Silva em 2018. Em 2021 participaram na 34.ª Bienal de São Paulo. A sua prática é desenvolvida através de um uso privilegiado da imagem em movimento tanto através da realização de filmes, como na intersecção com ambientes instalativos e *site-specific* em conjugação com desenho, pintura, fotografia ou escultura. O interesse pelo diálogo entre o biológico, o vernacular e o cultural são elementos recorrentes no seu trabalho.

Apresentaram o seu trabalho em diversas exposições, das quais se destacam: *Flor Fantasma*, CAV, Coimbra (2021); *34.ª Bienal de São Paulo – Faz Escuro mas eu Canto* (2021); *Other Times*, Green

Parot, Barcelona (2021); *Corpo Radial*, Galeria Boavista, Lisboa, (2020); *Caos e Ritmo*, CIAJG, Guimarães (2020); *Colección Inelcom*, Madrid (2020); *Bienal Ano Zero*, Coimbra (2019); *Rudimental*, Solar – galeria de arte cinemática, Vila do Conde (2019); *Meia-Noite*, Cinzeiro 8, MAAT, Lisboa (2019); *Sombra Luminosa*, Escola das Artes, Porto (2018); *Alfabeto Analfabeto*, Monitor Lisbon, Lisboa (2018); *Habitantes de habitantes*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (2017) e *Kunsthalle Lissabon*, Lisboa (2016); *A Trama e o Círculo*, Museu da Imagem, Braga (2017) ou *O Livro da Sede*, Museu de Serralves, Porto (2016).

Mário Silva é diretor da Lehmann + Silva, galeria de arte contemporânea situada no Porto, em Portugal. A galeria, que fundou em parceria com o suíço Romain Lehmann em 2017, tem se destacado pelo compromisso com a promoção de artistas emergentes e consagrados, tanto nacionais quanto internacionais.

Com uma abordagem inovadora e uma visão crítica sobre o mercado de arte contemporânea, Mário Silva tem contribuído para o desenvolvimento e fortalecimento da cena artística em Portugal. Sob a sua direção, a Lehmann + Silva participa regularmente em feiras de arte internacionais, como a Art Cologne, Art Brussels, Artissima, ARCO Madrid, ARCO Lisboa, entre outras, e realiza exposições de artistas que exploram linguagens diversas como a pintura, escultura, instalação e novas mídias.

A sua dedicação ao setor é refletida nas colaborações que mantém com instituições culturais, artistas e colecionadores, fortalecendo o papel da galeria como um espaço de diálogo e inovação no cenário artístico contemporâneo.

Musa Paradisiaca é uma dupla de artistas composta, desde 2010, por Eduardo Guerra (1986) e Miguel Ferrão (1986). Ambos vivem e trabalham em Lisboa, Portugal. Das exposições individuais destacam-se: "Solar", Appleton Box, Lisboa (2023); "Nova Gente", Galeria Quadrado Azul, Lisboa (2021); "João", O Armário, Lisboa (2021); "An animal with a backpack", Galeria Quadrado Azul, Lisboa (2021); "The I of the Beeholder", Fundação Carmona e Costa, Lisboa (2020); "Cavazaque Piu Piu", Galeria Quadrado Azul, Porto (2019); "Curveball Memory", Galeria Municipal do Porto, Porto (2018); "Man with really soft hands", Galeria Múrias Centeno, Lisboa (2017), e *Frieze*, Londres (2017); "Masters of velocity", Dan Gunn Gallery, Berlim (2016); 'Alma-blucó', CRAC Alsace, Altkirch (2015); "Audição das máquinas", Kunsthalle Lissabon, Lisboa (2014); "Audição das flores", 3+1 Arte Contemporânea, Lisboa (2014). Das exposições coletivas, destacam-se: *Horanggasy Artpolygon*, Gwangju (2023); Fórum Cultural de Cerveira (2023); Centro de Arte Oliva, São João da Madeira (2023); CCCCCB, Castelo Branco (2023); Les Laboratoires d'Aubervilliers (2022); CAC Torres Vedras (2022), *Frac des Pays de la Loire*, Nantes (2022); *Whitechapel Gallery*, Londres (2019);

MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Lisboa (2018); Haus der Kulturen der Welt, Berlim (2017); BoCA – Bienal das Artes Contemporâneas, Lisboa (2021 e 2017); Quinta do Quetzal, Vidigueira (2017); Vdrome, online (2017); ISELP, Bruxelas (2017); Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (2017 e 2013); Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães (2016); Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (2015); Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (2015 e 2016); Videoex Film Festival, Zurique (2015); Malmö Art Academy – Moderna Museet, Malmö (2015); Fondation d'Entreprise Ricard, Paris (2015); Palais de Tokyo, Paris (2013); Cinemateca Portuguesa, Lisboa (2013). Foram selecionados para o Prémio FLAD de Desenho (2021), o Prémio Sonae Media Art (2015), o Prémio Novos – Artes Plásticas (2015) e o Prémio EDP Novos Artistas (2013). Eduardo Guerra e Miguel Ferrão foram vencedores individuais do Prémio BES Revelação (2010). São representados pela Dan Gunn Gallery (Londres), e pela Galeria Quadrado Azul (Lisboa e Porto).

Nicole Costa, de Recife, Brasil, é atualmente diretora dos Museus José Malhoa, da Cerâmica e Dr. Joaquim Manso, situados em Caldas da Rainha e Nazaré, Portugal. Doutorada em Antropologia e licenciada em Desenho e Plástica, foi gestora e colaboradora de diferentes instituições culturais, como o Paço do Frevo e o Instituto Ricardo Brennand. Paralelamente a estas experiências, foi professora e coordenadora dos cursos superiores de Artes Visuais e Fotografia. Entre uma coisa e outra, gosta de cozinhar e de ler, e sente saudades do carnaval, além de possuir interesse na relação entre as pessoas e a arte, pois deseja que os museus sejam locais para construção de futuros mais diversos e equitativos.

Paulo Brighenti, artista e fundador da Rama – Residências Artísticas, vive e trabalha em Lisboa e na aldeia de Maceira, Torres Vedras. Expõe desde a década de 1990 e actualmente é representado pela Galeria Pedro Oliveira (Porto) e pela Galeria Belo-Galsterer (Lisboa). Em 2002 recebeu o Prémio Desenho Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa; em 2022, o Prémio Millenium, Drawing Room, SNBA, Lisboa. Ao longo de várias décadas, o trabalho de Paulo Brighenti tem repensado e experimentado os diferentes domínios de operatividade da pintura, estendendo o meio da pintura ao domínio do desenho, da escultura e do vídeo, criando obras e exposições que envolvem e confrontam o espetador, questionando as tradições pictóricas e sua validade nos tempos de hoje, em temas como o efémero, a memória e a ruína, os ciclos da natureza, as forças orgânicas e outras invisíveis que permeiam o mundo ao nosso redor.

Rui Matoso é investigador em políticas culturais, docente na ESAD.CR e produtor. É mestre em Práticas Culturais para Municípios

(FCSH – UNL), tendo obtido o título de especialista (IPL -Lisboa, 2017). Na ESAD.CR leciona na licenciatura em Programação e Produção Cultural e no mestrado em Gestão Cultural. Investigou no ZKM | Center for Art and Media (Karlsruhe) e foi research fellow no *Arquivo Vilém Flusser* (Berlim, Universität der Kunst). Foi consultor científico da Artemrede para o Plano Estratégico e Operacional 2015-2020. Co-editou o livro *Art and Photography in Media Environments* (Edições Lusófonas / European Communication Research and Education Association, 2016). Em 2019, foi Moderador e Relator do 3.º Encontro da PERFORMART- Associação para as Artes Performativas, sob o tema "Descentralização – e Agora?". Em 2023 integrou a Comissão Científica e Artística da INN2023 – I International Conference on Media Innovation (FCSH-UNL). Organizou, traduziu e editou o livro *Imagem, Arte e Cibernética – Vilém Flusser* (Edições Lusófonas, 2022).

Salomé Lamas estudou cinema em Lisboa e em Praga, artes plásticas em Amesterdão e concluiu a parte curricular do curso de doutoramento em estudos de cinema/arte contemporânea na Universidade de Coimbra.

O seu trabalho tem sido exibido tanto em espaços de arte como em festivais de cinema como Berlinale, Locarno, BAFICI, Fid Marseille, Museo Arte Reina Sofa, MNAC – Museu do Chiado, DocLisboa, Cinema du Réel, Visions du Réel, MoMA – Museu de Arte Moderna, Museu Guggenheim Bilbao, Harvard Film Archive, Berlinische Galerie, Museu de Imagens em Movimento NY, Museu Judaico NY, Fid Marseille, Arsenal Institut für Film und Videokunst, Viennale, Culturgest, CCB – Centro Cultural de Belém, Festival de Cinema de Hong Kong, Museu Serralves, Tate Modern, CPH: DOX, Centre d'Art Contemporain de Genève, Bozar, Louvre, Tabakalera, Batalha Center for Cinema, ICA London, TBA 21 Foundation, CAC Vilnius, MALBA, Haus der Kulturen der Welt, FAEMA, SESC Brasil, MAAT, La Biennale di Venezia Architettura, entre outros.

Lamas recebeu várias bolsas, como a Gardner Film Study Center Fellowship – Universidade de Harvard, Fundação Rockefeller – Bellagio Center, Fundação Brown – Dora Maar House, MacDowell, Fundação Bogliasco, Fundação Camargo, Civitella Ranieri, Yaddo, Fundação Botín, Fundação La Caixa. Fundação Calouste Gulbenkian, Sundance, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento – FLAD, Centre National des Arts Plastiques – CNAP, Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

Lamas é educadora em diversos contextos e geografias e é regularmente convidada para apresentar master classes, integrar seminários, workshops, conferências, júris, em diversas instituições de arte, cinema e ensino.

É autora de vários ensaios sobre arte/cinema contemporâneo, tratando sobretudo assuntos relacionados com o seu próprio trabalho.

É professora adjunta na ESAD.CR Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, professora associada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, colabora com a Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, Elias Querejeta Zine Eskola, Diriyah Art Futures Center. Em 2000/21 foi Harvard Film Study Center Fellow na Universidade de Harvard e em 2023 foi professora visitante no Northwestern University Buffett Institute for Global Affairs. Lamaland acolhe frequentemente uma série de estagiários académicos e estúdios profissionais. Colabora com a produtora O Som e a Fúria e Primeira Idade, e é representada pela Galeria Kubik e pela Galeria Miguel Nabinho.

Esteve na direção da APR – Associação de Realizadores Portugueses. Em 2020 fundou, com o apoio de um grupo de artistas, a AAVP – Associação Portuguesa de Artistas Visuais em Portugal.

Toda a sua produção artística está disponível para estudo e consulta no Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporânea localizado em San Sebastian e está representada em diversas coleções públicas e privadas.

Sérgio Carronha (Cascais, 1984), vive e trabalha em Montemor-o-Novo, Alentejo. A sua prática centra-se na cerâmica e nos materiais da terra, criando objetos que valorizam a matéria-prima, a sua proveniência e a possibilidade de reutilização. Depois de se mudar em 2010 para Montemor-o-Novo, no Alentejo, esta região e a sua cultura passaram a ser o principal ponto de partida para o seu trabalho. O processo do Sérgio torna-se cada vez mais o resultado da sua vivência neste espaço, criando uma abordagem sensorial com a estratificação temporal e material dos solos e das culturas.

Das exposições nas quais participou destacam-se as individuais “A Way of Walking”, na Galeria Monitor, em Lisboa (2020), “Land and Purpose”, na Galeria MONITOR, Lisboa (2018); “Ecumena”, na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo (2017), “Inland view – Vista para o interior”, o espaço “A Montra”, em Lisboa (2015); “Apanha uma pedra. Atribui-lhe valor”, no Espaço Arte Tranquilidade – Chiado 8 (2013) e “Os seres sensíveis nos mundos da Forma e no mundo do desejo”, na Parkour, em Lisboa (2012).

Das exposições coletivas selecionam-se “Prelude for a landscape”, Galeria Carlos Carvalho, em Lisboa (2017); “Alexandre Camarão /

Sérgio Carronha”, Ar Sólido, em Lisboa (2016); “Questionamento 1 – Território”, Espacio Arte Joven Comunidad de Madrid (2016); “A 3 Bandas”, Galeria F2, Madrid (2015); “12 Contemporâneos”, Museu de Serralves, Porto (2014); “Jaz aqui, nesta pequena praia extrema”, Galeria Zé dos Bois, Lisboa (2013); “Say what you have to say put it on the table walk away and see what it does”, Galeria Baginski, em Lisboa (2012).

Susana Gaudêncio vive e trabalha no Porto. É artista visual, professora auxiliar na EAAD-UMinho e investigadora integrada no Lab2PT (Laboratório de Paisagem, Património e Território). O seu trabalho concentra-se na prática da animação-vídeo, na instalação, no desenho e nas publicações de artista. Licenciada em Pintura pela FBAUL, é mestre em Belas Artes no Hunter College-City University of New York, como bolsista da FCG e FLAD. É doutorada pela FBAUL onde desenvolveu o estudo *Máquinas de Imaginar: O Impulso Utópico na Arte Contemporânea*, com o apoio da FCT. Os últimos projectos artísticos têm integrado a relação entre o legado histórico de conceitos, como o impulso utópico, a heterotopia, a cidade, a paisagem, a caminhada, o extrativismo e a produção artística como plataforma para encontrar novas possibilidades de problematização da utopia, enquanto dispositivo crítico do quotidiano, eminentemente político. É membro dos coletivos *Pessoa Colectiva* com Mafalda Santos e do *Círculo das Leitoras Peripatéticas* com Susana Pomba e Sofia Gonçalves.

Publicou, entre outros, o livro “Época de estranheza em frente ao mundo” (2012, DOIS DIAS ed.); “Luz Perpétua” (2014, Fundação EDP); “Itinerário Histórico do 25 de Abril” (2016, Parsifal ed.); “Estação Vernadsky” (2017, DOIS DIAS ed.); “Páginas Inquietas. Sobre Documentos Insubmissos” (2019, DOIS DIAS ed.). “Prospecção” (2023, FBAC ed.).

Expõe individualmente e em coletivo desde 2000. Está representada em colecções nacionais nomeadamente na Colecção de Arte Contemporânea do Estado Português, Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação EDP, da Fundação PLMJ, bem como na Colecção Norlinda e José Lima, e na Colecção Marin.Gaspar, entre outras.

Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

Evento organizado no âmbito da Licenciatura em Artes Visuais (EAAD) e do Mestrado em Artes Plásticas da ESAD.CR

11 e 12 Jun. | 09 e 23 Out. 2024 EAAD

Escola de Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho

30 Set. 2024 ESAD.CR

Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria

Organização e coordenação editorial

Flávia Vieira, Isabel Baraona, Lígia Afonso e Susana Gaudêncio

Textos e imagens

Créditos nas páginas dos autores

Design gráfico

Rosa Quitério

ISBN

978-989-35817-6-6

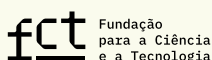
Tiragem

240 exemplares

A publicação segue o novo acordo ortográfico.

Esta iniciativa é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Base com a referência UIDB/05468/2020 e o identificador doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020.

Esta iniciativa foi apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.º UID/04509/2020, financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.



Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas

Na segunda edição de Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas continuamos a discutir a(s) natureza(s) e a(s) causa(s) da realidade económica do artista visual no contexto português, ativamente promovendo uma ampla reflexão sobre o seu poder de atuação cultural, social e político.

Junto a diferentes interlocutores, com as mais variadas experiências, debatemos novamente algumas questões que nos parecem ser essenciais:

Como é construída a autonomia financeira do artista visual no contexto português?;

Que relações se podem estabelecer entre arte e economia na perspetiva do artista visual?;

Como trabalha o artista visual contemporâneo?;

Como se estabelecem as relações de apoio institucional?;

Como superar a precariedade do artista visual?

Foram evocados e debatidos conceitos de economia, mercado, valor de produção, valor da obra de arte, valor institucional, reconhecimento, apresentação, circulação, divulgação, precarização, autonomia, entre outros. Este seminário é fruto de uma colaboração entre o LiDA (ESAD.CR | IPLeiria) e o LAB2PT (EAAD, Univ. do Minho) e este ano foi organizado por Flávia Vieira, Isabel Baraona, Lúcia Afonso e Susana Gaudêncio.