

Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia

Journal
of Artistic Research,
Creation
and Technology

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

Artistic research,
curatorial activity and
creative practice

Coord.
José Quaresma

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

RIACT

Tema Theme

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

Artistic research,
curatorial activity and creative
practice

Editor-in-chief

José Quaresma

Edição Publisher

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

Contacto Coordenação

Coordination Contact
riact.artisticresearch2030@gmail.com

Frequência Frequency

Semestral bi-annual

Publicação em acesso

livre Publication in open access

Processo de Revisão

Review process

Revisão Cega por Pares

Double Blind Peer Review

**Comunicação
e Apoio à Coordenação**

Communication
and Coordination Support

Tomás Gouveia

Isabel Nunes

Maria Teresa Sabido

Tradução Translation

Diogo Freitas da Costa

Design

Tomás Gouveia

Leonor Fonseca



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

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

Alys Longley (NZ)

Artista; Investigadora em Dança;
Professora na Faculdade das Artes Criativas
e das Indústrias, Auckland.

Amelia Jones (US)

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

Ane Thon Knutsen (NO)

Artista e Designer Gráfica. Professora na Oslo
National Academy of The Arts.

Ana Telles (PT)

Investigadora em Música e Professora
da Universidade de Évora.

Annette Arlander (FI)

Artista; Investigadora em Performance
e Drama; Professora na Universidade
de Helsínquia e na Universidade de Estocolmo.

António Quadros Ferreira (PT)

Artista Plástico. Professor Emérito
da Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Bernadette Wegenstein (AT)

Ensaísta e cineasta. Professora de Media
Studies na Johns Hopkins University.
Directora do Center for Advanced
Media Study.

Carlos João Correia (PT)

Professor da Faculdade de Letras da UL;
Filósofo.

Corina Caduff (CH)

Vice-Reitora para a Investigação
na Universidade de Berna para as Ciências
Aplicadas BFH, Berna.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Professora da FBAUL; Historiadora de
arte; Crítica de arte; Curadora.

Danny Butt (AU)

Professor e Investigador no Victorian College
of the Arts, Faculty of Fine Arts and Music,
The University of Melbourne.

Dirk Dehouck (BE)

Artista Plástico; Filósofo; Professor
na Academia de Belas-Artes de Bruxelas,
na ARTS e na ULB.

Emilia Ferreira (PT)

Director of Museu Nacional de Arte
Contemporânea, Curator and Art Historian,
Lisboa

Estelle Barrett (AU)

Professora Honorária do Victorian College of
the Arts, Universidade de Melbourne.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Professor na FBAUL; Historiador de
arte; Curador; Presidente da Faculdade
de Belas-Artes de Lisboa.

Fernando Crêspo (PT)

Professor da Escola Superior de Dança
de Lisboa; Coreógrafo.

Filipe Figueiredo (PT)

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

Filipe Rocha da Silva (PT)

Artista Plástico e Professor Catedrático
na Universidade de Évora. Investigador do
CHAIA/UÉ.

Francisco Laranjo (PT)

Artista Plástico e Professor Catedrático
na Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Frederik Tygstrup (DK)

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

Gerd Elise Mørland (NO)

Art writer and curator currently employed as Director of Learning at MUNCH in Oslo.

Hanneke Grootenboer (NL)

Professora e Coordenadora do Departamento de História de Arte da Kadoboud University.

Helena Ferreira (PT)

Artista Plástica, Professora e Investigadora do CIEBA.

Henk Borgdorff (NL)

Filósofo e especialista em Teoria da Música. Professor no Conservatório da Universidade das Artes em Haia e na Academia das Artes da Universidade de Leiden.

Henk Slager (NL)

Curador; Professor de Investigação Artística na HKU Universidade das Artes de Utrecht.

Jay David Bolter (US)

Coordenador do Wesley New Media e Co-Director do Augmented Environments Lab no George Institute of Technology.

Jessica Stockholder (US)

Artista plástica; Coordenadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Chicago.

João Castro Silva (PT)

Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)

Artista Plástico, Investigador em Artes, Professor da Faculdade de Belas Artes de Granada.

Kate Mondloch (US)

Professora de História de Arte Contemporânea na University of Oregon.

Kirsi Heimonen (FI)

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

Laura Marks (CA)

Especialista em Media Art e Filosofia. Co-fundadora do Substantial Motion Research Network.

Madalena Xavier (PT)

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

Maibritt Borgen (DK)

Coordenadora do Laboratório de Investigação em Arte e Professora Auxiliar de Teoria da Arte na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

Maria José Fazenda (PT)

Professora da Escola Superior de Dança de Lisboa; Antropóloga.

Mark Harvey (NZ)

Professor and Researcher in Performance in the Department of Creative Arts, University of Auckland.

Martin Jay (US)

Investigador e Professor Emérito da University of California, Berkeley.

Michael Schwab (GB)

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

Michel Guérin (FR)

Filósofo; Escritor; Professor Emérito da Universidade de Aix-en-Provence / Marselha.

Peggy Phelan (US)

Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University.

Peter Osborne (GB)

Professor de Filosofia Moderna Europeia e Director do Centro de Investigação CRMEP, na Kingston University.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Artista Plástico; Investigador em Artes; Professor da Universidade Bordeaux Montaigne.

Rachel Armstrong (BE)

Investigadora e Professora de Arquitectura Regenerativa no Department of Architecture de UK Leuven, Bélgica.

Rebecca Schneider (US)

Professora de Teatro, Artes e Estudos de Performance, na Brown University em Providence, RI, EUA.

Richard Grusin (US)

Professor de Literatura Americana e Media Studies na University of Wisconsin-Milwaukee.

Robin Nelson (GB)

Professor Emérito da Manchester Metropolitan University; Especialista em Teatro, Performance.

Rui Penha (PT)

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

Rune Gade (DK)

Professor Associado no Departamento de História de Arte da Universidade de Copenhaga.

Sabeth Buchmann (AT)

Art historian and critic, Berlin/ Vienna, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna.

Sandra Leandro (PT)

Professora e Investigadora de História de Arte Contemporânea. Escola de Artes da Universidade de Évora.

Sandra Vieira Jürgens (PT)

Crítica de Arte e Curadora. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Curadoria da FCSH da Univ. Nova, Lisboa.

Sierra Rooney (US)

Professora de História de Arte; Investigadora em Arte Pública e Práticas Comemorativas. University of Wisconsin.

Simone Osthoff (US)

Artista, escritora e Professora na School of Visual Arts, Pennsylvania State University.

Steven Henry Madoff (US)

Professor e Responsável-Fundador do Masters in Curatorial Practice Program na School of Visual Arts, Nova Iorque.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutorado na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Editorial	7
José Quaresma	

ENSAIOS ESSAYS

WOMBAT: da simbiose – artista e curadora – à criação do projeto expositivo	15
Sónia Carvalho & Mafalda Duarte Barrela	
Curating the End of the World	42
Mathias Hinke & Joaquin Macedo	
Degas e os impressionistas. Dinâmicas de um legado para a curadoria contemporânea	68
Rita Cêpa	
Acordar o gesto: regresso à prática do Desenho em cumplicidade com a escrita e actividade curatorial	96
Ana Lanita	
Produção de conhecimento na mediação entre a prática artística e a investigação curatorial	114
Teresa Pinheiro	
Criar, curar e investigar: a cumplicidade dessas ações e a sua relação com o meio acadêmico	137
Suzana Azevedo	

CV's	152
-------------	------------

Comissão Científica International Committee	155
Caracterização da RIACT Description of RIACT	180
Deontologia da RIACT e Condições de Submissão Publication Ethics and Submitting Directions	182
Meta-artigo Meta-paper	185
Chamada de Trabalhos Call for Papers	190

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

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE

curatorial; colaboração; mediação; investigação artística.

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

2009). O movimento pretendia romper com as rigorosas separações entre profissões e responsabilidades, rejeitar estruturas hierárquicas, e promover a importância da colaboração, participação e diálogo no desenvolvimento de práticas curatoriais (Farquharson 2006). Ao contrário do Institutional Critique², o Novo Institucionalismo não identificava a instituição como o problema, mas sim como parte de uma solução coletiva (Sheikh 2009). O emergir do século XXI, no seguimento e sob influência destes movimentos, introduziu uma viragem educativa na curadoria³. Segundo os autores Paul O'Neill e Mick Wilson, na publicação *Curating and the Educational Turn*, “formatos educacionais, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos difundiram-se nas práxis da curadoria e da produção de arte contemporânea e nas estruturas críticas correspondentes.” (2010, 12)⁴ Mais do que utilizar a educação como tema, esta começou a ser adotada enquanto prática e processo transformativo na operação curatorial, permitindo a produção de conhecimento, o questionamento de formatos convencionais de aprendizagem e o desenvolvimento de pensamento crítico (O'Neill and Wilson 2010; Rogoff 2008).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Figure 02 - *Now that we found freedom, what are we gonna do with it?*, Hangar, 2022. Source: Teresa Pinheiro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCES

- Appadurai, Arjun. 2006. "The right to research." *Globalisation, Societies and Education*, 4:2: 167-177.
- Balzer, David. 2014. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. London: Pluto Press.
- Birchall, Michael. 2020. "Discursive practice: the role of public practice in the museum." In *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 110-123. London: Sternberg Press.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Bouteloup, Mélanie. 2020. "Authohistoria as praxis." In *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 156-161. London: Sternberg Press.
- Doherty, Claire. 2004. "The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism", *engage publication*, Issue 14, Summer 2004, https://engage.org/wp-content/uploads/2019/03/Engage15_ClaireDoherty_Theinstitutionisdead.pdf.
- Eisner, Elliot. 2008. "Art and Knowledge." In *Handbook of the Arts in Qualitative Research* edited by Gary J. Knowles and Ardra L. Cole, 3-12. London: Sage Publications.
- Esche, Charles. 2013. "We were learning by doing." Interview by Lucie Kolb & Gabriel Flückiger. *(New) Institution(alism)*, OnCurating.org Issue 21, December 2013: 23-27. <http://www.on-curating.org/issue-21.html>.
- Farquharson, Alex. 2006. "Bureaux de Change." *Frieze*, September 2, 2006. <https://frieze.com/article/bureaux-de-change>.
- Farquharson, Alex. 2013. "Institutional Mores." *(New) Institution(alism)*, OnCurating.org Issue 21, December 2013: 54-58. <http://www.on-curating.org/issue-21.html>.
- Ferguson, W. Bruce. 1994. "Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense." In *Thinking about Exhibitions* edited by Reesa Greenberg; Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 126-136. London; New York: Routledge.
- Finley, Susan. 2008. "Arts-Based Research." In *Handbook of the Arts in Qualitative Research* edited by Gary J. Knowles and Ardra L. Cole, 71-82. London: Sage Publications.
- George, Adrian. 2015. *The Curator's Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Gillick, Liam. 2015. "The Complete Curator." In *Curating Research* edited by Paul O'Neill and Mick

- Wilson, 24-31. London: Open Editions; Amsterdam: de Appel Arts Centre.
- Halsall, Francis. 2012. "An Aesthetics of Proof: A Conversation between Bruno Latour and Francis Halsall on Art and Inquiry." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 30, January 1, 2012. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/d3005int>.
- Hannula, Mika. 2004. "River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research." In *Artistic Research - Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Volume 18 edited by Annette W. Balkema and Henk Slager, 70-79. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
- Klein, Julian. 2017. "Seven answers." In *Futures of Artistic Research: at the Intersection of Utopia* edited by Jan Kaila; Anita Seppa and Henk Slager, 55-62. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Krya, Joasia. 2017. "Exhibitionary practices at the intersection of academic research and public display." In *Futures of Artistic Research: at the Intersection of Utopia, Academia and Power* edited by Jan Kaila; Anita Seppa; and Henk Slager, 63-72. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Lind, Maria. 2007. "The Collaborative Turn." In *Taking Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* edited by Johanna Billing and Lars Nilsson Szerk, 15-31. London: Black Dog Publishing.
- Martinon, Jean-Paul and Rogoff, Irit. 2013. "Preface." In *The Curatorial: A Philosophy of Curating* edited by Jean-Paul Martinon, viii-xi. London: Bloomsbury.
- Meijers, Debora J. 1992. "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The Latest Gimmick by Arbiters of Taste, or an Important Cultural Phenomenon?" In *Thinking about Exhibitions* edited by Reesa Greenberg; Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 5-14. London; New York: Routledge.
- Moon, Je Yun. 2020. "Curatorial research as the practice of commoning." In *Institution as Praxis - New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 32-43. London: Sternberg Press.
- O'Neill, Paul and Wilson, Mick. 2010. "Introduction." In *Curating and the Educational Turn* edited by Paul O'Neill and Mick Wilson, 11-22. London: Open Editions.
- Raunig, Gerald and Ray, Gene. 2009. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.
- Rito, Carolina. 2020. "What is the curatorial doing?" In *Institution as Praxis - New Curatorial Directions for Collaborative Research* edited by Carolina Rito and Bill Balaskas, 44-61. London: Sternberg Press.
- Rogoff, Irit. 2008. "Turning." *e-flux journal #0*, November 2008.

- <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>.
- Rogoff, Irit. 2013. "The Expanded Field." In *The Curatorial: A Philosophy of Curating* edited by Jean-Paul Martinon, 41-48. London: Bloomsbury.
- Sheikh, Simon. 2009. "Notes on Institutional Critique." In *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* edited by Gerald Rauning and Gene Ray, 29-32. London: MayFlyBooks.
- Sheikh, Simon. 2014. "Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy." *Pavilion - Journal for Politics and Culture*. <https://www.pavilionmagazine.org/simon-sheikh-spaces-for-thinking-perspectives-on-the-art-academy/>.
- Sheikh, Simon. 2015. "Towards the exhibition as research." In *Curating Research* edited by Paul O'Neill and Mick Wilson, 32-46. London: Open Editions.
- Slager Henk. 2004. "Discours de la Méthode." In *Artistic Research - Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, Volume 18* edited by Annette W. Balkema and Henk Slager, 34-38. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi B.V.
- Tallant, Sally. 2009. "Experiments in Integrated Programming." *Tate Papers*, Issue 11, Spring 2009. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/experiments-in-integrated-programming>.