

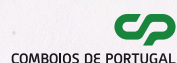
ALGUMAS RAZÕES

PARA UMA ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA

ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



Colóquio Internacional

ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO
DEMISSIONÁRIA
Auditório do Museu de Arte
Contemporânea de Serralves
(26 de Outubro de 2014)

Moderação:
Susana Caló e Nuno Rodrigues

A few reasons for a non-dismissive art
Eduarda Neves
Enhancing/Embracing Resolution
Gerald Nestler
*Talking about political art or talking about art
politically?*
João Fernandes
Did the Death of the Author Kill the Critic?
Josephine Berry Slater
Curatorial Responses: The case of Spirit of Utopia
Nayia Yiakoumaki
Crisis Management
Yaiza Hernández Velázquez

Encontro

PRÁTICAS DA ARTE E DA CRÍTICA
Laboratório das Artes, Guimarães
(30 de Outubro de 2014)

Moderação:
Eduarda Neves

*Uma curadoria crítica: uma reflexão a partir da
exposição Túlvia Saldanha*
Liliana Coutinho
Crítica e Valor
Nuno Crespo
Contra uma arte política, politicamente correcta
Ricardo Nicolau
Crítica e enunciação colectiva
Susana Caló

Exposições

LABORATÓRIO DAS ARTES,
GUIMARÃES
(30 de Outubro a 30 de Novembro de 2014)

MUSEU NATURAL DA ELECTRICIDADE DE
SEIA
(15 de Novembro a 30 de Março de 2015)

CAMPO ARQUEOLÓGICO DE MÉRTOLA
Casa Amarela
(15 de Novembro a 28 de Fevereiro de 2015)

MUSEU DE PORTIMÃO
zona envolvente
(8 a 21 de Dezembro de 2014)

MUSEU NACIONAL FERROVIÁRIO,
ENTRONCAMENTO
(Maio-Junho de 2015)

Colectivo DAS PLAST V PJS :
Amarante Abramovici
João Vasco Paiva
Sérgio Leitão
Tânia Dinis
Vera Santos

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	3
ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA	5
Eduarda Neves	
A MORTE DO AUTOR MATOU O CRÍTICO?	9
Josephine Berry Slater	
RESPOSTAS CURATORIAIS: O CASO DE <i>O ESPÍRITO DA UTOPIA</i>	16
Nayia Yiakoumaki	
REFORÇANDO/AGARRANDO A RESOLUÇÃO	23
Gerald Nestler	
CINCO EXPOSIÇÕES E UM COLECTIVO	31
Eduarda Neves	
EXPOSIÇÕES	34
ENGLISH TEXTS	67
BIOGRAFIAS/BIOGRAPHIES	83

NOTA PRÉVIA

O projecto Algumas razões para uma arte não demissionária configura-se num duplo eixo de trabalho: (1) Programação de um Colóquio Internacional no Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e de um Encontro no Laboratório das Artes em Guimarães; (2) Cinco exposições do colectivo DAS PLAST V PJS nos seguintes espaços: (I) Laboratório das Artes em Guimarães; (II) Museu Natural da Electricidade de Seia; (III) Campo Arqueológico de Mértola (Casa Amarela); (IV) Museu de Portimão (zona envolvente); (V) Museu Nacional Ferroviário (Complexo Ferroviário do Entroncamento).

Através da historicidade dos lugares e dos espaços expositivos propostos, percorremos o nosso território. Viajamos por terra, atravessamos o mar, ligamo-nos na ferrovia do entroncamento. Impossibilitamos o fechamento. As experiências locais e as intensas vivências espaciais permitiram entrar no tempo e aumentar cada lugar. Figuras de um colectivo que por aí encontrou o actual ou, à maneira de Jorge Luís Borges em *Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius*:

Uma das escolas de Tlon chega a negar o tempo: acha que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente e que o passado não tem realidade senão como lembrança presente.¹

Com a realização de um Colóquio e um Encontro propomos criar um espaço de reflexão paralelo às exposições, no qual seja possível pensar a Crítica e as práticas artísticas à luz das suas condições sociais de produção. Se a arte constitui um espaço de acção, de igual forma a Crítica se deve abrir a uma prática capaz de ocupar um lugar no espaço público. Sem a energia de todos os intervenientes, há que dizê-lo, este projecto não se teria realizado.

A todos, o meu reconhecimento.

Eduarda Neves

1. Jorge Luís BORGES
– Nova Antologia Pessoal.
Lisboa: Difel, 1987, p. 96.

ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA

Eduarda Neves

Aos que se calam quase sempre falta perspicácia e finura de coração¹.

Em 1983, na Alemanha, é editada a obra *Crítica da Razão Cínica*, de Peter Sloterdijk, na qual o autor refere que a crítica, em todos os sentidos do termo, vive tempos enfadonhos. Época de crítica mascarada e de atitudes críticas subordinadas às funções profissionais. Criticismo de responsabilidade limitada, Iluminismo apressado como factor de êxito – atitude no ponto de intersecção de novos conformismos e de antigas ambições.

Trinta anos depois como visitar a pertinência e função da crítica? Como não sucumbir à ofensiva da cumplicidade entre crítica e ordem social? Como não ser tentado pela sedução de Wagner, como escrevia Walter Benjamin, acusando Baudelaire quando este dizia que, no século XIX, os artistas não conformistas e não alinhados se revoltavam contra o mercado refugiando-se na *l'art pour l'art*? É possível redimensionar a noção de arte pela arte através da arte política? É tornando necessária a arte política que, cinicamente, artistas, críticos, curadores e mercado mascaram a *falsa consciência esclarecida*, no sentido que esta formulação tem no pensamento de Sloterdijk? Como pode, hoje, a arte desafiar a crítica e a crítica desafiar a arte? Quais as práticas sociais com elas conectadas e quais as condições de possibilidade para a crítica e uma arte não demissionárias?

Após a homogeneização internacional do moderno, festeja-se cada vez mais o seu contrário, que é como quem diz: afinal, o carácter heterogéneo e plural do moderno sempre existiu. Tal como o moderno pretendeu acabar com o clássico do qual, afinal, parece nunca se ter completamente distanciado, também o contemporâneo se propôs afastar do moderno, o qual, como agora se diz, pretende visitar e repensar. É assim que a economia de salvação do modernismo tem vindo a ganhar cada vez mais adeptos. Estes esforços oscilam entre a procura da *Astúcia da Razão* e do *Sujeito da História*.

O *Fim da História* de Hegel parece tornar-se a batalha da actualidade. Entre a imprevisível lógica da saudade, que torna homogéneas todas as

1. Friedrich NIETZSCHE
- *Ecce Homo*. Lisboa:
Guimarães Editores, 2004
p. 33.

diferenças, e o *mainstream* do capitalismo, o moderno transforma-se num ENTRE-TANTOS. Outrora considerado gosto de classes cultas, o moderno oscila entre o retorno a uma vocação ontológica e idílica da arte ou uma concepção pragmática do capital, ensinando-nos que o tempo pode bem ser pensado como um estilo de vida.

O retorno a um certo purismo modernista como sintoma de um ethos que se crê a si mesmo limpo e asséptico, aproxima-se de uma certa ideologia da ordem que o mundo da arte precisa em tempos infectados e enalhados. No entanto, sem exclusões, o *Zeitgeist à la carte* satisfaz todos os gostos: puristas, multiculturalistas, de minorias, género, periferia, países emergentes... com séculos de História. Sabemos como o imperialismo simbólico pode assumir travestidas fisionomias e configurar-se em diversas semelhanças de família. Recordando as palavras de Noam Chomsky:

No planeamento secreto do pós-guerra, foi atribuído a cada região do globo um papel específico. A “função primordial” do sudeste da Ásia era fornecer matéria-prima para as potências industriais. A África seria “explorada” em benefício da recuperação económica da Europa. E assim por diante, no mundo inteiro.²

De igual forma, generalizada no trabalho, no espaço social, na arte e no pensamento, a precariedade afirma-se como categoria legitimadora da hegemonia neoliberal. Na qualidade de programa dominante em múltiplos projectos artísticos, ela exprime as complexas relações e contradições entre produção artística e capitalismo. Uma certa esteticização da precariedade a que por vezes assistimos no território da arte, faz ecoar os planos de austeridade do capitalismo. Estes, reproduzem esse universal difuso que acompanha secularmente o programa teleológico do Ocidente: neste caso, acredita-se que depois da crise nascerá um mundo melhor. O problema equacionado por Theodor Adorno não desapareceu, talvez até se tenha reforçado, a saber: qual a possibilidade de uma prática artística crítica e autónoma face às condições sociais de produção nas quais a própria prática é produzida?

Tal como no capitalismo globalizado os modos de produção local se submetem aos modos de produção dominantes, também no campo da arte a periferia se torna exportadora de obras e artistas para o mercado internacional, demonstrando porque razão as relações entre centro e periferia são fundamentais na génese do capitalismo. A outrora designada arte da periferia tornou-se a arte dos países ditos emergentes...

A analogia que encontramos entre o capitalismo periférico, desenhado a partir do funcionamento dos grandes centros do capitalismo, e o território da arte é bem expressiva. Vivemos entre concepções expandidas, sejam elas da arte ou do mercado. Com efeito, críticos e curadores descobrem e reconhecem, de forma crescente, artistas e obras nos mercados, também eles, e por correspondência com os respectivos países, emergentes. Deslocamento, descentralização e além-fronteiras, são as palavras de ordem. Multiplicam-se Bienais e Festivais. Desenvolvem-se manifestos pro-

2. Noam CHOMSKY - *O lucro ou as pessoas*. s/l, Bertrand Brasil, 2002, p. 11.

gramáticos sobre culturas periféricas. A internacionalização da arte funde-se com o capitalismo global projectando a dinâmica internacional da própria crítica. A associação do crítico a sectores económicos e o seu papel de mediador do mercado com a capacidade de nele intervir, posiciona e situa o seu discurso, influenciando a recepção do mesmo. A epistemologia do discurso crítico, o seu papel na construção do valor artístico da obra e no funcionamento do mundo da arte, articula-se cada vez mais com a semântica específica e ultracodificada do dinheiro. Entre convenções táticas ou estratégicas e redes de cooperação, a crítica submete-se à *cornucópia social*.³ Impasse da arte e da crítica, rede tecida entre arte e poder, submetida às exigências do Mercado, no qual o crítico tem vindo a perder o monopólio do poder para o colecionador, o galerista ou o curador. Não vislumbramos arte sem mercado, os artistas foram e continuam a ser reconhecidos por galeristas, curadores, críticos embora, nalguns casos, tenham recusado o sistema. Os críticos sempre desempenharam um papel importante no processo de legitimação de programas artísticos ou na construção de identidades, artistas, obras, movimentos e colectivos. Por isso a História da Crítica é uma História de encontros e de relações de troca que se constituem como relações de risco e de combate, de desobediência e de resistência.

Já Walter Benjamin, nas suas análises sobre Baudelaire, sublinhava que o poeta tinha real consciência da situação que, naquele tempo, vivia o homem de letras: “é o *flâneur* que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa; mas na verdade já anda à procura de comprador”.⁴

A inflação de exposições que marca o actual mapa da arte contemporânea, deveria fazer activar uma crítica capaz de resistir tanto a aculturações globalizantes, como aos funcionários e aos ascetas da arte. Uma crítica capaz de abrir espaços de acção e ocupar um lugar no espaço público. Como resistir à *falsa consciência esclarecida* travestida de crítica imanente? Baralhando influência e independência, a Crítica que acompanha uma certa arte promocional, opera através do Cinismo como forma de violência simbólica.

Independentemente da extensão do conceito de Crítica, e esta seria outra discussão, a pluralidade conceptual que a ela preside e a sua articulação com outros campos epistemológicos, não existe dissociada de convicções individuais. A crítica, tal como a arte, é sempre comprometida e parcial. O crítico não é um juiz, nem a crítica uma lei, pois à tarefa crítica não preside o acto de proferir veredictos.⁵ Como escreveu Michel Foucault:

A crítica sentenciosa faz-me adormecer; gostaria de uma crítica com centelhas de imaginação. Não seria soberana, nem vestida de vermelho. Traria consigo os raios de possíveis tempestades.⁶

O trabalho da Crítica é um trabalho de interrogação das suas condições de exercício, dos seus impasses e limites. É esta, afinal, a condição do próprio pensamento. Criticar, enquanto modo de pensar, é um modo

3. Karl MARX – “O Capital, livro I” in *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 58.

4. Walter BENJAMIN – *A Modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 35.

5. “Quem não souber tomar partido que fique calado. (...) Será sempre preciso sacrificar a “objectividade” ao espírito partidário, se a causa pela qual se trava o combate o merecer.” (Walter BENJAMIN – “A técnica do crítico em treze teses”, in *Imagens de Pensamento. Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 31).

6. Michel Foucault – “O Filósofo Mascarado” (Entrevista com C. Delacampagne. Fevereiro de 1980), *Le monde*, Nº 10.945, 6 de Abril de 1980: http://historiacultural.mpbnet.com.br/posmodernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf, p. 3.

de agir, um modo de transformar. Interpelando o seu tempo, perante um mercado que administra a resistência, criticar é revolucionar, é fazer existir. Como nem tudo se equivale, a crítica é audácia e exigência radical do pensamento.

A Morte do Autor Matou o Crítico?

Josephine Berry Slater

Roland Barthes concluiu o seu agora infame texto de 1968 com a observação de que o “nascimento do leitor deve ser à custa da morte do autor” (Barthes, 1968). Contudo, esta aparente concessão de poder ao leitor acontece sensivelmente ao mesmo tempo em que este foi declarado em crise. Esta crise pode ser vista como o efeito retardado da nomeação de Duchamp, em 1913, do *readymade* como arte, que implicou a depuração entre as qualidades estéticas e a ‘ideia de arte’. Se fazer arte fosse puramente nominal, um mero acto de nomear, então que utilidade teria a arte para um juízo de gosto depois deste salto quântico? Por volta de 1969, no seu texto “Art After Philosophy”, Joseph Kosuth apuraria o gesto de Duchamp na conclusão provocadora de que:

Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está dizer que uma dada obra de arte é arte, o que já significa uma definição de arte. [...] a “ideia de arte” (ou “obra”) e a arte são uma e a mesma coisa e podem ser apreciadas enquanto arte sem sair do contexto da arte para validação. (Kosuth, 1969, p. 83)

Assim, para Kosuth, a separação da arte enquanto ideia do seu critério de validação formal e estético, permite ao artista dispensar o crítico e, por extensão, o leitor, uma vez que arte é pura e simplesmente arte se afirmarmos que é. Se, por um lado, esta permissão poderia ser teoricamente extensiva a qualquer pessoa, podendo, assim, implicar a abolição de uma divisão entre o artista e o espectador, ou a faculdade do génio e a faculdade do gosto, segundo Kant, contudo, a abolição de todos os critérios de juízo torna supérflua a leitura da arte, o seu *juízo crítico*. Por extensão, a criação de arte torna-se o efeito de um gesto de auto-validação. Se Barthes argumentou que toda a escrita é sempre e apenas leitura, através da desconstrução do sujeito autoral autêntico que já equacionara, antes, como um ‘scriptor’ ou operador de códigos pré-existentes, Kosuth, aparentemente, argumentou o contrário – que a criação artística é apenas autoral. O facto de que estas duas posições podem ser lidas como uma e a mesma - não há diferença entre aqueles que criam e aqueles que experienciam obras de arte – ou como antitéticas – há apenas um leitor versus há apenas um artista -

revela uma crise mais ampla sobre a arte e a sua ontologia cujas políticas estéticas não podem estar ligadas a um resultado único.

Esta crise pode ser dividida grosso modo em duas etapas. A primeira é descrita por Hegel que, nas suas *Lectures on Aesthetics*, descreveu um momento de cisão ocorrido durante a sua própria época, no final do século XVIII, em que a *total unidade e identidade* da subjetividade do artista, o mundo material que o rodeava, as qualidades formais da obra de arte e o seu efeito sobre o espectador, começam a entrar em declínio em simultâneo com a desintegração da fé religiosa, a qual tinha, outrora, impregnado e ligado todas estas dimensões. Hegel descreve, desta forma, a ordem estética que se estava a perder:

Através da substância dos seus materiais, uma substância imanente em si própria, [o artista] está preso ao modo específico da sua exposição, ao material e, portanto, à forma que lhe pertence, que o artista carrega imediatamente em si mesmo como a própria essência da sua existência, que ele não imagina para si mesmo, mas que ele é; e, conseqüentemente, ele apenas tem a tarefa de tornar este elemento verdadeiramente essencial, objetivo para si mesmo, de o apresentar e desenvolver de uma forma viva, pelos seus próprios recursos. (Hegel, 1975, p. 603)

Quando esta identidade total entre Deus, o Homem, a materialidade e a arte se separou, a contingência e a reflexividade vieram ocupar o seu lugar. Já nada mais há de inevitável sobre a forma e o conteúdo de uma obra de arte, nem sobre a forma como é contemplada pelo espectador. Por um lado, a liberdade criativa do artista torna-se o conteúdo da obra, uma vez que é arrancada ao mundo objectivo dos conteúdos e, da mesma forma, a experiência do espectador é retirada da do autor. Tal como Giorgio Agamben refere em *The Man Without Content*,

O princípio criativo livre do artista ergue-se, como um precioso véu de Maya, entre o espectador e uma tal verdade como a que ele pode alcançar na obra de arte, um véu que ele nunca será capaz de possuir em concreto, mas apenas através do reflexo no espelho mágico do seu gosto. (Agamben, 1994, p. 37)

Assim, a arte torna-se a sua própria fundação e princípio autónomos, mas esta liberdade precária é conseguida à custa do afastamento em relação ao espectador. A revogação dessa separação tornar-se-ia um dos principais objetivos do modernismo.

Nesta primeira etapa podemos ver a abertura de uma distância entre a “ideia de arte”, entendida como a autonomia do princípio criativo, e as qualidades formais e estéticas da arte; um abismo entre o geral e o particular. Esta primeira separação, entre artista e espectador, bem como entre as propriedades formais e conceptuais da arte daria origem à “arte pela arte” e, com isso, à desnaturalização das formas estéticas que já não eram consideradas como naturais e inevitáveis, mas como efeitos de determinações históricas contingentes. Como Clement Greenberg argumentou no seu ensaio de 1939 “Avant-Garde e Kitsch”, os artistas de vanguarda

tentaram ‘imitar Deus’ através:

da criação de algo válido unicamente nos seus próprios termos, no sentido em que a natureza em si é válida, no sentido em que uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida; algo *dado*, incriado, independente de significados similares ou originais. (Greenberg, 1961, p. 6)

Esta auto-compreensão da arte como a sua própria força de criação originária, despoleta, para Greenberg, a fusão entre conteúdo e forma, de modo a que a obra de arte se refira cada vez mais unicamente a si própria e às suas próprias condições e já não ao que lhe é exterior.

A leitura Greenbergiana da arte resulta, assim, no paradoxo segundo o qual a autonomização das suas funções de representação, ligada à ordem social, se baseou numa ainda mais hermética referência às suas próprias condições determinantes. Segundo Adorno, a autonomia e heteronomia são dois lados da mesma moeda (‘A arte é arte moderna através da mimesis do afirmado e do alienado’ [Adorno, 1999, p. 21]). A essência da arte e o motor do seu progresso histórico sustentavam-se agora nessas técnicas, materiais e formas que constituíam os seus meios e géneros, com os quais ela podia agora jogar livremente numa dialética auto-referencial. Este momento Greenbergiano também poderia ser entendido como o ponto alto e, simultaneamente, a última dança, da crítica de arte. A insistência do crítico americano em que o isolamento da arte abstracta relativamente às suas características distintivas, nomeadamente a especificidade do *medium*, garantia a sua universalidade estética e objectividade, também o posicionou no domínio legitimador de um juízo orientado lógica e objetivamente e, no seu caso, claramente inspirado por Kant. O crítico modernista era, portanto, o sujeito universal neutro da experiência estética que podia desinteressadamente experienciar e transmitir os significados igualmente universais armazenados na obra de arte. Na sua inflexão americana, então, a crítica modernista tentou salvar a divisão entre a liberdade criativa do artista, a autonomia da obra e a resposta recíproca do espectador através de uma lógica objetiva que desviasse as implicações da bomba de contingência de Duchamp. O impacto da sua explosão é o que penso podermos chamar a segunda etapa ou momento da crise a que me referi no início.

É importante lembrar que embora o desvanecimento da Crítica seja frequentemente lamentado, este enorme declínio tem sido um efeito da reacção violenta contra os universais implícitos de tais modelos objectivistas de arte. Por um lado, a procura da especificidade do *medium* revela conduzir ao alargamento dos meios num campo de singularidades no qual o *medium* não é abandonado mas aberto à dissonância que lhe é própria. Juliane Rebentish ilustra esta tendência da seguinte forma:

Pensem nas qualidades gráficas da palavra impressa, como as exemplificadas pela Poesia Concreta, ou no aspecto musical das palavras, como encontramos nas obras de James Joyce ou Gertrude Stein, ou pensem na qualidade escultural da tela, como como nos “Shaped Canvases”, de Frank Stella. (Rebentisch, 2011, pp. 53-54)

Por outro lado, o enraizamento modernista da autonomia da obra de arte na sua independência face à subjetividade do artista e do espectador – o seu estatuto de ‘quase-sujeito’ por direito próprio, como Adorno o denominou – tem explodido consistentemente em experiências artísticas da maior parte dos movimentos artísticos que se seguem à abstracção, dos Happenings, Fluxus e Minimalismo à performance, instalação, apropriação e *networked art*. Ao criticar a noção de obra de arte como quase-sujeito, de Adorno, Rebentisch diz:

Mas a experiência da expressão quase-subjetiva, contudo, corresponde aqui à percepção de que a expressão é uma qualidade que não pode ser atribuída à obra de arte por si só – pelo contrário, é uma qualidade que aparece apenas na e através da singularidade do encontro entre espectador e obra.” (Rebentisch, 2011, p. 57)

Curiosamente, então, a ambição modernista pela universalidade, através da teoria progressiva do desenvolvimento interno das formas, conduziu tanto à descoberta da pluralidade inata dos *media* (conforme exemplificado pelos *intermedia artworks*), como ao colapso da autonomia da obra de arte no campo relacional da sua experiência constitutiva. De acordo com Juliane Rebentisch e Thierry de Duve, direi que esta viragem para a relacionalidade, intermedialidade e experiência distribuída, frequentemente acusada de poluir e destruir o próprio conceito de arte, pode – na sua forma utópica e ética – ser vista como o garante da sua sobrevivência.

De facto, a década de 60 foi rica em leituras politicamente utópicas e formalmente experimentais do gesto de Duchamp, que implicaram o poder universal de criar arte, não simplesmente, ao jeito de Kosuth, como um efeito de nomeação, mas como o efeito de *uma faculdade humana partilhada*. O slogan de Beuys “cada homem é um artista” engloba isto de modo mais sucinto. Por outras palavras, se julgar um objeto como arte pode ser considerado como algo que cria arte, então, para que a nomeação tenha alguma objectividade conceptual, tem de implicar a posse de tudo ou nada. Conforme argumenta Duve no seu livro *Kant After Duchamp* esta faculdade partilhada não pode, na verdade, ser demonstrada – é impedida por inúmeros obstáculos sociais, subjetivos, contextuais, económicos e culturais – mas deve ser logicamente assumida como existente se pretendermos sustentar a própria ideia de arte. Sem esta faculdade, a arte depois de Duchamp seria redutível a um gesto arbitrário e solipsista ou a um efeito cínico de privilégio social. Como demonstra Duve, o gesto de Duchamp pode ser entendido como reunificador da faculdade de génio, ou de criação artística, e da faculdade de gosto, ou de julgamento, mas de uma forma totalmente nova. A proposição Kantiana, que estabelece o fundamento objetivo do juízo estético como uma faculdade humana partilhada indemonstrável mas logicamente dedutível, o chamado *sensus communis*, é transformada por Duchamp. A afirmação “isto é arte”, como acontece com o juízo estético de Kant, não é redutível a qualquer conceito demonstrável, uma vez que se baseia em sentimentos estéticos que não são universais. Contudo, esta afirmação (“isto é arte”) também engloba o conceito ou



Joseph Beuys *Jeder Mensch*

Ideia de arte, que é um conceito universal se indemonstrável. É de igual forma subjetivamente experiencial e objectivamente conceptual. A tese e a antítese não são contraditórias. De acordo com Duve, esta conceptualidade universal já não reside, como em Kant, na nossa capacidade partilhada para julgar a beleza, o *sensus communis*, mas no *nosso poder de criatividade partilhado*; um termo moderno que unifica a criação e a experiência da arte através das quais é mutuamente constituído.

A descoberta pós-Duchampiana de que a criatividade é uma faculdade universal que une o juízo estético e o génio da criação artística, tornou-se praticamente uma evidência na sociedade contemporânea. A criatividade está em todo o lado, é imputada a tudo e, inclusivamente, exigida em todo e qualquer momento. Mas, se olharmos mais de perto os seus resultados, devemos perguntar de que forma a presunção de uma faculdade criativa universal é traduzida para a realidade da prática artística e para o sistema social que a sustenta. De modo a poder fazê-lo, quero, resumidamente, focar um dos pontos mais perversos ou extremos da contradição que pode ser encontrado na prática artística pós-Duchampiana dos nossos dias, nomeadamente nas obras de arte situadas dentro da zona de conflito da regeneração urbana. Aqui vemos a colisão entre o que Boris Groys chamou ‘lógica de direitos estéticos iguais’ – segundo a qual, teoricamente, qualquer coisa pode ser arte e qualquer um pode criá-la – e a política de exclusão do urbanismo neoliberal, para o qual as vidas não contam todas da mesma maneira.

Em Londres, só no último ano, temos visto inúmeros casos de comissionamento controverso de obras de arte localizadas em antigos bairros sociais agora em regeneração, também conhecida como privatização. Estes casos recentes chamam a atenção por dois motivos: o primeiro é o aparente esquecimento dos artistas participantes quanto ao sofrimento real das comunidades, cujos despejo e realocização o regime de regeneração contempla sempre e com o qual a obra de arte quase inevitavelmente é conivente. O segundo é a resposta cada vez mais veemente a esses actos estéticos de luta de classes por parte das comunidades afectadas. Em dois casos recentes, as obras de arte propostas foram paradas por acção comunitária. Na gigante e brutalista urbanização de Heygate, em Southwark, activistas locais e ex-residentes conseguiram impedir o projeto de Mike Nelson, comissionado pela destacada agência de arte pública, Artangel, para desconstruir um dos blocos decantados numa pirâmide. Argumentaram que convertia grosseiramente em arte as memórias particulares de antigos inquilinos, considerando a própria vida das pessoas como material e ignorando o amargo conflito que se tinha desencadeado em torno da demolição da propriedade, durante uma década. É discutível até que ponto foi o poder de persuasão do próprio argumento, apresentado por activistas e ex-residentes na imprensa nacional ou o crescente escândalo público, que conduziram a que se conseguisse convencer a autarquia a deixar cair o projeto – o veredicto da população local sobre a obra de arte foi ouvido.

Entretanto, numa outra famosa urbanização brutalista, em Poplar, Este de Londres, foi dada à Bow Arts Trust a gestão de um número de apar-



Duchamp com *Bicycle Wheel*, 1913

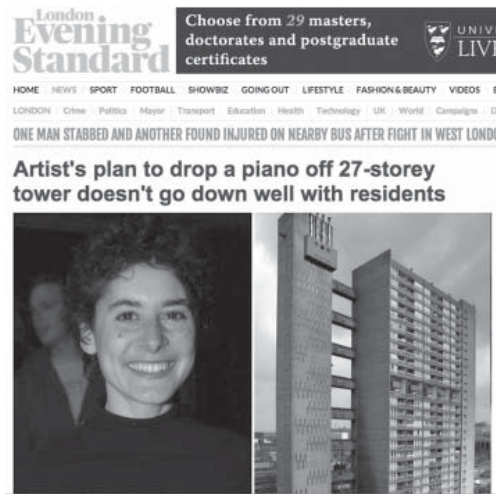


Imagem de monitor,
23-10-2014, 18.21

tamentos para locação como estúdios para artistas no seu icónico Balfour Tower, enquanto os inquilinos da habitação municipal foram realojados antes da sua conversão em apartamentos de luxo. Os artistas, por sua vez, receberam um aviso com algumas semanas de antecedência para sair, a fim de abrir espaço para o programa de eventos de Verão da Bow Arts. Os artistas, usados como símbolo de criatividade universal e poder desta para transformar os infortúnios sociais e económicos, podem com a mesma rapidez ser expulsos como gado. Um dos destaques dos eventos de Verão seria *Piano Falling*, de Catherine Yass, artista nomeada para o prémio Turner, que propôs atirar um piano do edifício de 26 andares – criando um canto do cisne para ‘os ideais socialistas de habitação modernista perdidos’. Desta vez, alguns moradores tenazmente críticos reuniram uma petição de 254 assinaturas para impedir a peça. Em declarações à imprensa, um deles reforçou: “se arremessar um piano da Balfour Tower não é um comportamento anti-social, eu não sei o que é.”

Em ambos os casos, a presumida universalidade da criatividade prestou-se à utilização por um sistema que em todos os aspectos age para dismantlar as promessas universalistas do Estado-Providência. Também podemos ver a transformação da *site-specific art* ou da *new genre public art* – que inicialmente criticaram a neutralidade implícita do lugar e do público da obra de arte – num meio para neutralizar aquelas mesmas particularidades dentro do programa universalista da arte. ‘Cada homem é um artista’ ajuda a garantir que apenas uns poucos privilegiados o são, uma vez que o espectáculo omnipresente da criatividade age para mascarar o desaparecimento das prestações sociais que ajudaram a assegurar um tempo criativo no passado. Se a trajetória utópica da ‘arte como ideia’, tal como foi evoluindo desde Duchamp, tinha elevado o quotidiano e as pessoas comuns, através do poder criativo da arte, hoje o seu princípio democrático é abusivamente utilizado para dissolver todas as particularidades no equivalente universal do valor.

Embora esta consideração possa dar a ideia de uma invocação do seu fracasso esmagador, gostaria de enfatizar como a democratização da criatividade inerente ao modernismo utópico está hoje a ser promulgada através do exercício cada vez mais popular da crítica. Pode dizer-se que o facto de as pessoas cujas comunidades e, em última análise, vidas, são designadas como arte, estarem a exercer um juízo recíproco sobre esse uso é meramente a consequência automática do “aproximar” da arte, como Walter Benjamin lhe chamou. Mas nestes dois casos recentes, residentes e ex-residentes podiam facilmente ter decidido que a batalha para preservar a habitação social tinha sido perdida e que era inútil contestar as obras de arte parasitando as suas ruínas. No entanto, o que as duas campanhas destacaram foi o facto de que os direitos concedidos à arte foram maiores do que os concedidos às pessoas. A arte tem o direito de memorializar ou o direito ao comportamento antissocial, mas as pessoas não. Colocando esta questão em termos teóricos, o juízo da comunidade era o de que estavam a abusar do regime de igualdade de direitos estéticos e a convertê-lo num meio de silenciar a universalidade da criatividade com o espectáculo da excepção artística. A veemência das suas campanhas leva-nos a considerar que a crítica de arte redistribuída é, no século XXI, o lugar no qual a fundação universal da arte é realmente promulgada. É talvez aqui que vemos mais vividamente o cumprimento dos objectivos utópicos do modernismo, mesmo entre a conversão omnipresente da criatividade numa ferramenta aviltada de regeneração urbana, de intensificação do trabalho e precariedade generalizada.

Bibliografia

- Adorno, Theodor (1997), *Aesthetic Theory*, London: Athlone Press.
 Agamben, Giorgio (1999), *The Man Without Content*, trans. Albert, Georgia, Stanford, California: Stanford University Press.
 Barthes, Roland (1968), ‘The Death of the Author’, in Bishop, Claire (ed), *Participation: Documents in Contemporary Art*, London: Whitechapel and MIT Press (2006).
 Greenberg, Clement, (1961), ‘Avant-Garde and Kitsch’, in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Mass: Beacon Press.
 Hegel, G.W.F., (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. Knox, T.M., vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
 Kosuth, Joseph (1969), ‘Art After Philosophy I and II’, in Battock, Gregory (ed.), *Idea Art*, New York: Dutton, (1973).
 Rebentisch, Juliane (2011), ‘Negations: Against Aesthetic Affirmationism’, in Avanesian, Armen et al., *Aesthetics and Cotemporary Art*, Sternberg Press, Berlin: Sternberg Press.

Respostas Curatoriais: o caso de *O Espírito da Utopia*

Nayia Yiakoumaki

Em relação ao tema da conferência, gostaria de apresentar algumas ideias do ponto de vista da curadoria e no contexto de um quadro institucional. A forma mais eficaz de o fazer é apresentando um caso de estudo que considero singular: a exposição *The Spirit of Utopia* [O Espírito da Utopia], Whitechapel Gallery (2013), que tomou o seu título do trabalho seminal de Ernst Bloch (1918). A exposição teve a curadoria de Iwona Blazwick, Daniel F. Herrmann, Kirsty Ogg, Sofia Victorino e eu própria.

Quanto mais exigimos uma postura crítica da arte contemporânea, mais esta parece afirmar o mundo que critica. Dito de outro modo, à arte é-lhe pedida que seja crítica do mundo, desde que o sistema dentro do qual opera siga os ditames do capitalismo cultural global. Este tem sido o caso, especialmente na última década, visto haver um mandato tácito, mas não menos poderoso, para que a arte e as suas instituições sejam abertamente políticas. Com directores de museus e curadores, os artistas são impelidos, directa e indirectamente, a tornarem-se ‘políticos’ de forma a ganharem a legitimidade dos pares no mundo da arte. Esta situação condiciona a possibilidade corrosiva da arte. Neste domínio, a função crítica da arte é produzida a partir de dentro e absorvida por um sistema artístico cada vez mais global e regimentado. Nestas condições, crítica e política ficam reduzidas a indicadores ideológicos de um panorama artístico (neo) liberal global. Brian Holmes (2000) refere-se à arte contemporânea como “o vector perfeito de adesão ao sistema económico neoliberal, justamente pela indecibilidade de significado e pela sua liberdade relativamente à autoridade tradicional”¹. Respondendo a este estado de coisas, uma nova geração de artistas concluiu que não deveria falar apenas sobre ‘que tempo foi melhor’ ou sobre ‘qual a situação actual’, mas sobre ‘como poderia ser o futuro’, tornando a arte mais próxima da expansão da imaginação. Pelo mundo, bienais e grandes exposições colectivas têm espelhado esta mudança, adaptando-se a uma nova postura, a de ‘propor’ em vez de ‘apresentar’.

Uma coisa é ser empenhado politicamente, seja como artista ou curador, e outra coisa bem diferente é ser capaz de incorporar este envolvimento na prática institucional. Há uma nítida contradição entre a forma como as instituições perseguem os seus objectivos através do seu programa e o modo como operam do ponto de vista logístico. Um curador que tra-

balhe numa instituição encontra-se frequentemente no cerne desta contradição, produzindo exposições estimulantes enquanto trabalha segundo métodos hierárquicos, estruturados e regulamentados.

Museus e galerias de arte contemporânea propõem posições críticas ao nível da arte mas permanecem acríticos ao nível do respectivo funcionamento interno. Por exemplo, as instituições seguem um modelo empresarial com uma hierarquia descendente, emprego precário e mal remunerado, uso sistemático de trabalho gratuito, etc., enquanto tentam mostrar arte que contesta este sistema. Simultaneamente, os departamentos de marketing das instituições culturais crescem de forma mais rápida do que os departamentos de programação e adquirem maior autoridade dentro dessas organizações. É neste enquadramento que a curadoria faz parte da cultura de consumo, sendo uma ramificação da forma como o mercado da arte funciona. Nesse sentido, é afectada pelo cinismo e oportunismo de uma situação ideológica dominante que exige arte crítica ou arte política no interior da instituição mas para que tudo permaneça igual fora desta. Podemos desatar este nó alterando o modo como trabalhamos? Como trazer o conteúdo crítico da arte contemporânea para a esfera da prática? A este respeito, recordo-me frequentemente de uma conversa que tive em 2011 com Poka-Yio, co-director da Bienal de Atenas, logo a seguir à crise financeira de 2008-2010 e à sujeição da Grécia a intensa tributação, que despoletaram contínuos e violentos protestos nas ruas durante esse período. Poka-Yio considerou a instalação da 3ª edição da Bienal de Atenas, intitulada *Monodrome*, uma tarefa difícil e incómoda. Para ele, a produção de um evento artístico que visava ser extremamente crítico desta situação era altamente discutível:

“Poderíamos ter encerrado a bienal sem a termos inaugurado. A bienal real estava lá fora, com todas as questões que estávamos a tentar abordar cá dentro! Sentimo-nos submersos. O que estávamos a tentar alcançar não estava nos edifícios abandonados que tínhamos usado de forma tão hábil para as exposições, mas nas ruas!”² (Poka-Yio, 2011).

Num certo sentido, esta é a imagem invertida do estado de coisas acima retratado. A produção de arte e de exposições deveria ter parado em Atenas, já que havia ‘demasiada’ política lá fora, nas ruas. Para um curador, a questão é como articular o mundo ‘exterior’ com o meio da arte. Como reconciliar arte e prática? Ainda assim, *Monodrome* foi uma edição da Bienal de Atenas bem sucedida e oportuna, com respostas muito positivas do público. Isto foi conseguido porque os directores e curadores estavam conscientes e receptivos ao que se estava a passar nas ruas de Atenas e em toda a Grécia.

Baseando-me na exposição *O Espírito da Utopia*, que decorreu no Verão de 2013 na Whitechapel Gallery, Londres, apresentarei a metodologia curatorial usada durante a produção, desde a sua concepção à sua realização. Reflectirei sobre ela a partir da minha posição como observadora e co-produtora. Enquanto curadora, estou consciente da tendência das

1. Brian, HOLMES (2009). “The Interscale: Art after Neoliberalism”. In J. Seijdel (Ed.), *The Art Biennial as a Global Phenomenon*. Open (pp. 82-90). Amsterdam: SKOR.

2. Excerto de uma conversa de Poka-Yio com a autora.

exposições temáticas que hoje em dia abarcam a responsabilidade social, com enfoque num novo envolvimento, no activismo social e na crítica política ou ecológica. Contudo, gostaria de apresentar este exemplo como ilustração da posição que mencionei anteriormente, acerca do funcionamento interno das organizações artísticas, com o objectivo de enfatizar a necessidade de aproximar a metodologia de trabalho às ideias propostas.

O Espírito da Utopia teve a curadoria dos Departamentos de Exposições e de Educação e Programa Público. Tal aconteceu pela primeira vez na história da galeria. Em vez do projecto ser atribuído a um curador, todos os curadores foram envolvidos em pé de igualdade, nomeadamente a directora da galeria e o responsável do Departamento de Educação e Programa Público. Envolveu uma equipa de cinco pessoas, incluindo a autora deste texto. A exposição visou propor ou indicar soluções alternativas para a economia e a sociedade no seu todo. Foi um projecto ambicioso, envolvendo novas encomendas de projectos artísticos e uma abordagem inovadora. O que é importante salientar é que, desde o início, foi decidido colectivamente que uma exposição com tal intenção requeria um método de trabalho alternativo (em relação ao que é usualmente aplicado). Mais do que o processo de selecção dos artistas foi a implementação desta nova abordagem que representou o maior desafio. Queríamos incluir novos projectos e investigar grupos de artistas cujo trabalho fosse participativo, em sentido lato. Para nós, era importante tentar espelhar um processo que era, por um lado, aberto e colectivo e, por outro, estruturado formalmente e gerido de acordo com papéis institucionais pré-determinados. Para alcançar esse objectivo, decidimos interligar o processo de produção da exposição com as metodologias horizontais dos artistas e o conteúdo político das obras de arte. Os processos decisórios colectivos e horizontais podem ser prática corrente para organizações de base, mas dentro de uma galeria pública britânica reconhecida e estruturada em torno de uma rígida hierarquia, este foi um método nunca antes experimentado e que desestabilizou o nosso modo normal de operar. A fim de produzir com sucesso uma exposição organizada em pé de igualdade por cinco curadores, tivemos que implementar um novo processo decisório. A exposição foi planeada e produzida em dez longas reuniões nas quais as decisões foram aprovadas por todos. Cada um sugeriu o nome de dez artistas ou grupos de artistas que se adequavam ao projecto. Assistimos a longas apresentações de cada proposta. Este processo foi importante já que deu a oportunidade a todos de apresentar ideias e fazer comentários.

Motivados pelo alcance dos artistas propostos, arquitectámos o tema da exposição e dividimos a direcção principal de pesquisa em três áreas centrais: Organização Social, Economia e Ambiente. A sequência metodológica foi importante, visto não termos escolhido primeiro o tema da exposição e, em seguida, os artistas adequados. Partimos, antes, da selecção de artistas por forma a chegar ao tema. Depois de concluídas todas as apresentações, decidimos fazer a pré-selecção e selecção final de dez artistas/grupos de artistas mediante um processo de votação. Toda a equipa tinha concordado sobre a importância de cobrir um amplo espectro ge-



Ha Za Vu Zu a ensaiar uma performance de vocalização em *O Espírito da Utopia*, 2013
Galeria Whitechapel

ográfico e disponibilizar o mesmo orçamento a cada artista para realizar o seu projecto. Foi também decidido desde o início que não seria publicado um catálogo. O único registo da exposição seria um sítio web³ dedicado ao projecto e concebido com vista a reflectir a sua natureza não hierárquica dando a possibilidade aos utilizadores de escolherem a forma de o navegar e o modo de interagir com o seu conteúdo. O sítio web incluía todo o material utilizado para a produção de *O Espírito da Utopia*, o registo de um debate⁴, entrevistas com os artistas, material de pesquisa e documentos fotográficos.

O processo curatorial da instituição foi cuidadoso, detalhado e aberto. As reuniões foram longas e, inicialmente, decorreram sem um moderador. Cedo nos demos conta que este modelo de reuniões poderia atrasar o processo de produção. Decidimos então que um de nós deveria assumir um papel administrativo e certificar-se de que a gestão de todo o projecto e as obrigações ligadas à manutenção do orçamento estavam a progredir tão bem quanto as questões relacionadas com a curadoria. Por razões práticas, decidimos que cada curador trabalharia com dois artistas/grupos de artistas. Seguiu-se um processo de manifestação de interesse nos artistas com quem pretendíamos trabalhar. Depois de concluídas as escolhas, cada um de nós ficou responsável pelo progresso dos projectos dos artistas com quem estávamos a trabalhar, ainda que continuando a funcionar de forma colectiva dentro da equipa.

Estes são os nomes dos artistas que contribuíram para o projecto: Yto Barrada (Marrocos), Theaster Gates (EUA), Peter Livingside (Reino Unido), Claire Pentecost (EUA), Pedro Reyes (México), Ha Za Vu Zu (Turquia), Ostengruppe (Rússia), Superflex (Dinamarca), Time/Bank (EUA), Wayward Plants (Reino Unido). Eu própria trabalhei com dois grupos de artistas: o colectivo turco Ha Za Vu Zu e o colectivo dinamarquês Superflex, cujos projectos passo a descrever.

Os Ha Za Vu Zu propuseram uma performance de 'vocalização', que seria realizada durante a noite de inauguração. Para os artistas, o som é considerado como um meio colectivo que é, por norma, propriedade de todos; qualquer pessoa pode produzir som com a sua voz ou com o seu

3. <http://www.thespiritofutopia.org/>

4. Um debate entre os curadores de *O Espírito da Utopia* e Richard Noble, Director do Departamento de Arte da Goldsmiths, Universidade de Londres.



The Financial Crisis (Sessions I-V)
Imagem de monitor
Cortesia Superflex
Co-produção Frieze Art
Fair e Channel 4, 2009

corpo. Eles concebem as suas vocalizações como uma forma de orquestrar um protesto colectivo através da produção de ruído.

A performance tinha duas componentes. Ha Za Vu Zu montou um filme composto por vídeos provenientes de meios de comunicação dominantes, convidando os visitantes da galeria a reagirem às imagens que estavam a ver através da produção de sons e ruído. Os diversos vídeos usados no filme foram originalmente transmitidos na televisão turca ou encontrados na internet. Eram noticiários de protestos e manifestações ou excertos de filmes de Hollywood e de telenovelas turcas. A obra criou um ambiente sónico imersivo baseado na experiência ‘vocal’ comum, instigada pelas convenções culturais associadas à imagética visual.

O outro grupo de artistas, os Superflex, participaram na exposição com o filme *The Financial Crisis (Session I-V)* [A crise financeira (Sessão I-V)]. O filme, de 12 minutos, apresenta a crise financeira como uma psicose. Tenta ‘curar’ o espectador através da hipnose, posicionando o indivíduo no centro da crise decorrente. Orientado por um hipnotizador profissional, o espectador encontra, e é convidado a adoptar, vários estados emocionais e identidades hipotéticas – de um oligarca dominador a um empregado comum – de modo a confrontar-se a si próprio como uma peça de uma sociedade frágil.

Estas duas propostas intrigaram-me, visto que ofereciam sugestões paradoxais. A peça dos Superflex sugere que um estado reduzido de consciência, como a hipnose, pode potencialmente estimular o indivíduo, fazendo com que assumam uma postura crítica. A obra dos Ha Za Vu Zu apresenta uma proposta diferente. Interpelam o indivíduo a participar numa cacofonia ruidosa e colectiva onde o próprio som é desindividualizado.

Um curador institucional opera constantemente dentro de um enquadramento particular, em conformidade com uma série de princípios. Por definição, o processo de produção de exposições é rápido, contínuo e, como Charles Esche e Maria Hlavajova afirmam, pseudo-original⁵. Esche e Hlavajova referem-se a ‘um evento cultural espectacular, em que cada produção tenta ultrapassar ou apagar a que lhe precedeu’.

Para os curadores de *O Espírito da Utopia* como para a Whitechapel

5. Esche, Charles and Hlavajova, Maria (2009). “The Making of ‘Once is Nothing’, How to Say No while Still Saying Yes?”. In J. Seijdel (Ed.), *The Art Biennial as a Global Phenomenon. Open* (pp. 94-102). Amsterdam: SKOR.

Gallery, o que vale a pena reter desta experiência é a mudança momentânea da estrutura da galeria e dos seus processos de tomada de decisão. Surgiram alterações consideráveis na nossa ‘cultura’ de trabalho. No nosso modo habitual de operar, não programamos e concebemos exposições de forma tão aberta e colectiva. Queríamos envolver o processo de curadoria com o conteúdo expositivo e os métodos dos artistas. Esta tendência e compromisso deu forma às nossas discussões. Por exemplo, durante as reuniões discutimos frequentemente a política actual, como as intervenções do FMI na Europa periférica e os acontecimentos relacionados com a Primavera Árabe. Numa reunião normal a discussão teria sido limitada ao âmbito das actualizações do projecto e a questões relacionadas com a estratégia adoptada.

Num debate público entre os curadores e Richard Noble, organizado com o intuito de registar a experiência dos curadores, Noble fez o seguinte comentário:

“Parece haver uma forte ênfase no processo e na ideia de utopia como estratégia de devir e não como um fim do qual nos estamos a aproximar ou que estamos a rejeitar. Isso é deveras novo e interessante [...] Uma pergunta que talvez tenha para os curadores: quão importante é para vocês verem a utopia como uma estratégia de devir? Quão importante é para vocês acreditarem no projecto que estão a tentar oferecer?”

Iwona Blazwick, a directora da Whitechapel Gallery e uma das co-curadoras da exibição que tinha concebido a ideia original de *O Espírito da Utopia* em conjunto com Achim Borchardt-Hume (ex-Curador Principal da Whitechapel Gallery), respondeu à pergunta de Noble da seguinte maneira:

“Penso que é uma questão bem colocada. O que quer dizer ‘acreditar?’ O problema com as bienais e exposições é sempre que elas acontecem e depois vão-se. Acabam. Espero que *O Espírito da Utopia* deixe um legado para a instituição, não apenas para o público mas para a nossa forma de pensar enquanto curadores e galeria pública. Espero que a aspiração, experimentação e generosidade mudem o modo como trabalhamos e o modo como dirigimos esta instituição. Esperamos com ansiedade *O Espírito da Utopia*.”

Na minha opinião a resposta de Blazwick representa a ambição institucional. As nossas expectativas para a realização desta exposição relacionavam-se com as propostas dos artistas, mas também com a possibilidade de mudar as metodologias habituais dos curadores. Na verdade, o modo colectivo de discutir e trabalhar da equipa de curadoria durou tanto tempo quanto a preparação de *O Espírito da Utopia*. Quando todas as obras foram empacotadas em caixas e os artistas regressaram aos seus respectivos países, tivemos uma reunião final para avaliar o projecto. Para alguns de nós, este método alternativo de trabalhar foi um desafio e correspondeu a uma perda de controlo sobre o processo de curadoria. A lentidão do processo decisório foi visto como contraproducente. Para a organização, funcionou

como uma experiência única sem impacto visível no enquadramento institucional. Os métodos de curadoria implementados pretendiam reflectir os espaços sociais criados pelas obras de arte, mas quando aqueles se foram embora também estes desapareceram.

Sente-se, no entanto, que os modos de envolvimento que foram propostos pelos artistas estavam já presos aos limites da indústria da cultura e, talvez, do nosso ponto de vista, como representantes da organização, o esforço deveria ter sido mais amplo e mais consistente. Desta experiência, poderíamos ter extraído um modelo de trabalho produtivo e consistente, que sobrevivesse ao evento. Este modelo poderia ter deslocado parcialmente as estruturas hierárquicas através do pensar colectivo e da colaboração interna.

Gostaria de terminar com uma resposta à exposição escrita por Jonathan Jones, do jornal *The Guardian*, que expressa a natureza problemática do projecto:

“*O Espírito da Utopia* proporciona um espaço estético experimental fascinante mas uma visão política deprimente. Longe de revelar um apetecível menu de futuros utópicos, mastiga as sobras de um sonho desfeito. Os artistas do *Espírito da Utopia* não oferecem nenhuma imagem total de um modo de vida diferente. Pelo contrário, coligem fragmentos sedutores de fantasias radicais. O seu radicalismo suave possui o leve aroma de velas perfumadas. Onde está a análise dura da economia e o estado que poderá derrubar genuinamente os maus da fita? Onde estão os marxistas quando precisamos deles?”

REFORÇANDO/AGARRANDO A RESOLUÇÃO

Alguns pensamentos sobre uma caixa de ferramentas técnico-imaginativa e o seu potencial para a arte como - e para além da - crítica

Gerald Nestler

Este texto traça diferentes significados do termo resolução e a sua potencial relevância no discurso tecno-político actual. Baseando-me num projecto artístico comprometido com as análises forenses de um mercado em queda, proponho uma prática material radical - tanto artística como política - para ir ao encontro (enfrentar) a caixa-negra da avaliação e de tomadas de decisão (automatizadas) que, de passagem, tem também capturado o cubo branco da arte contemporânea (uma caixa que disciplina através da subtil e receptiva [in]estética da dissidência). Com uma figura ambivalente, contingente e marginal no seu cerne - um renegado, um traidor - combinam-se os diversos significados de *resolução* para investigações transdisciplinares. Em última análise, propõe-se uma prática artística em várias camadas para rearranjar (actuando) contra a ‘caixa’ através da criação de instabilidades narrativas que sustentam a dissidência de coagulação em direcção à insurreição.

A estética da representação na Finança

A breve análise que se segue¹ centra-se na evolução da Finança e no seu impacto em domínios sociais mais amplos. No entanto, estes desenvolvimentos surgem também noutros campos, tais como grandes bases de dados ou programas de vigilância, para citar apenas dois. Estas operações combinam áreas como a cibernética, a tecnologia, a matemática, a teoria da probabilidade, a recolha de dados e a psicologia em esquemas de avaliação e tomada de decisões que são cada vez mais programados para agir autonomamente. A autonomia, aqui, excede a decisão informada e a responsabilização. O conceito de cibernética em si é baseado na auto-regulação por feedback e controlo; implementada ao nível das relações sociais, torna-se uma força autónoma cujos processos automatizados são propensos a interferir nas relações e actividades (não) humanas.

Relativamente ao tema desta publicação, a minha contribuição traça uma prática concreta para uma arte não demissionária comprometida com a “Estética no campo das consequências.”² Isto implica uma origem - um evento, uma linha de acção, um modo de aplicação - que à partida

1. Esta contribuição é baseada numa pesquisa da qual foram obtidos dois resultados: um trabalho de vídeo, *COUNTERING CAPITULATION. From Automated Participation to Renegade Solidarity*. High-frequency trading and the forensic analysis of the Flash Crash, May 6, 2010 (vídeo de um só canal, 11:20 min., 2013-14), o qual pode ser visto em <https://vimeo.com/103128278>; e um artigo de investigação, “Mayhem in Mahwah. The Case of the Flash Crash or Forensic Reperformance In Deep Time”, in: *FORENSIS: The Architecture of Public Truth*, editado pela Forensic Architecture (Sternberg Press, Berlim: 2014).

2. Tomo de empréstimo esta caracterização de Anselm Franke e Eyal Weizman (numa conversa na the Haus der Kulturen der Welt, Berlim, Março 2014).

provoca dúvidas e divergências sobre o facto de sabermos a partir de onde uma investigação começa. No caso apresentado, a Finança é a provocação. Não apenas de um ponto de vista artístico a provocação revela ser tão fundamental quanto opaca: o mundo das finanças é o agente de um poder que não só resiste a formas clássicas de representação; mais frequentemente do que nunca funciona furtivamente, abaixo do radar do interesse, da percepção e do conhecimento comuns; o público não é *informado*. Ironicamente, isto também se aplica à indústria, como um denunciante provocativamente comentou: '90 por cento do mundo financeiro não sabe como funciona o mercado de ações dos EUA³. Em vez disso, a Finança, diria eu, reformata a representação através da sua *activação prévia*: o sistema de preços calcula trajetórias para o investimento em potencial, em poderes emergentes.

A representação serve como uma ferramenta profissional investida na navegação de estados mutáveis em vez de controlar um estado fixo: o preço situa-se no futuro, não no presente - não obstante a convergência gradual deste último, devido ao armamento tecnológico de operações de negociação algorítmica de alta frequência. Assim, a pesquisa de cotações conduziu a uma reviravolta surpreendente da noção de risco: trata-se menos de assegurar do que produzir o futuro. Por outras palavras, o risco passa de escândalo a condição, exigida para calibrar quantitativamente a volatilidade (por cálculo estocástico ou outros meios), o que, por sua vez, não é mais do que a medida de risco do mercado. Em certo sentido, os preços avaliam-nos do futuro até ao presente; os derivados, por exemplo, constituem operações aninhadas dentro do futuro como um ditame (um contrato) para ser cumprido no presente. Aqui, a representação activada é virtual (e viral) no sentido de que a actualização cria um espaço em branco, um U-topos, um lugar-nenhum, um presente não-icónico sem significado per si.

Assim, a perspectiva aqui é reflectir sobre o que uma arte não de-missionária, isto é, política, alcança - e que ferramentas exige - ao olharmos atrás de um véu tecido de economia, matemática, física e ideologia de mercado, de forma a podermos elaborar narrativas que contrariem as ficções 'invisíveis' do bio-poder financeiro e para mapear passagens que nos conduzam da mera dissidência - causada pela provocação - a formas reais de insurreição. O campo semântico multifacetado do termo resolução e a sua importância social e tecnológica - da visualização, discriminação, inteligência, à intenção, ao propósito, à iniciativa (comum) e à decisão - parece-me desempenhar um papel crucial no esforço de traçarmos consequências estéticas, éticas, bem como políticas.

Numa primeira análise, o termo *resolução* poderá significar um meio para um fim ao serviço da visualização, um pormenor na cadeia de operações tecnológicas. No entanto é ao mesmo tempo uma ferramenta que combina tecnologia com supervisão, exclusão e agenciamento. Centrarmo-nos na resolução não é simplesmente uma questão de especificações técnicas ou de camadas de visualização. Em vez disso, as técnicas de resolução incorporam engenhos poderosos e ambivalentes de *tecno-conhecimento*, um termo que utilizo para descrever a fusão de tecnologia e conhecimento

na era da automação algorítmica. Em primeiro lugar, a resolução serve a construção de nichos típicos da máquina de diferenciação do capitalismo de informação. Permite gerar escassez e o parcelamento de materiais em restrições específicas que pertencem a uma categoria a que nos habituamos a designar como mercadoria e que pode ser desbloqueada, ou seja, vendida e distribuída por classes de consumo com diferentes graus de riqueza. Ao desenvolver sentidos artificiais e simultaneamente restringir o acesso aos seus dados, as técnicas de resolução são um instrumento de poder para capitalizar a visibilidade, ou invisibilidade por assim dizer, - o que somos capazes, ou seja, o que nos é oferecido ver e, por implicação, o que não somos capazes, o que não nos é oferecido ver. Cada vez mais 'perdemos de vista' o que *existe* e que deveríamos *ver*, isto é, o que deveríamos perceber, compreender e sobre o que deveríamos decidir. A mercantilização do significativo - algo que a *resolução* praticamente nos proporciona, não só no sentido tecnológico mas também no sentido político - produz vantagem competitiva.

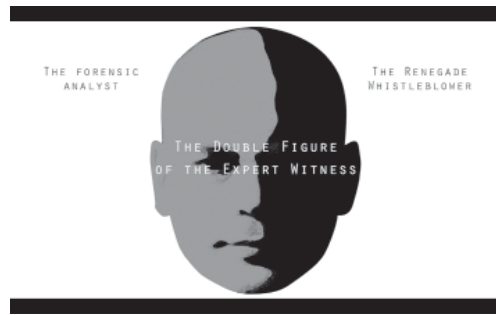
A resolução tornou-se assim um *pharmakon*, para usar o termo de Jacques Derrida, uma toxina e, ao mesmo tempo, uma cura. Consideremos primeiro o *veneno* antes de abordarmos um possível *remédio*. O domínio sobre o qual nos debruçaremos pode parecer muito distante da arte, mas espero poder compensar isso com uma estética de percepção potencialmente radical. Antes, porém, vamos ter de voltar a um início quando o espaço, e não o tempo, parecia primordial.

Do macro-espaço ao micro-tempo

Os algoritmos não são algo novo para os mercados. Apareceram pela primeira vez no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 nos mercados derivativos. Naquela época, o topos utópico comum era sobre a colonização do nosso sistema solar e as vastas extensões do espaço cósmico. Milhões de pessoas observaram a missão da Apollo 11 e a alunagem. *Star Trek*, *À Boleia Pela Galáxia*, *Barbarella* ou *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, eram exemplos populares que representavam a imaginação de como poderíamos viver no e após o ano 2000. Ricas em imagens fantásticas, estas narrativas anunciavam uma nova era e o desejo de que surgissem outros mundos e habitats. No decorrer dos anos 1970, com os seus desastres económicos e ecológicos, prevaleceu uma perspectiva mais sombria dando lugar aos pesadelos distópicos de *Solaris*, *Soylent Green*, *Omega Man* ou *Bladerunner*.

Naquela época surge um outro projecto que foi, no entanto, menos divulgado: a colonização económica do micro-tempo. E, com ela, uma utopia muito diferente emergiu, atraindo brilhantes engenheiros, físicos e matemáticos - especialistas que deveriam fornecer conhecimentos e arquitecturas (aceleradas) para tornar fácil a vida na terra e levar-nos às estrelas num não muito longínquo futuro. Quando os primeiros algoritmos apareceram no mundo financeiro, a sua estrutura matemática, desenvolvida por

3. O perito financeiro e denunciante Haim Bodek no documentário de Marije Meerman *The Wall Street Code*, 32:00, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=GEAGdwHXfLQ>



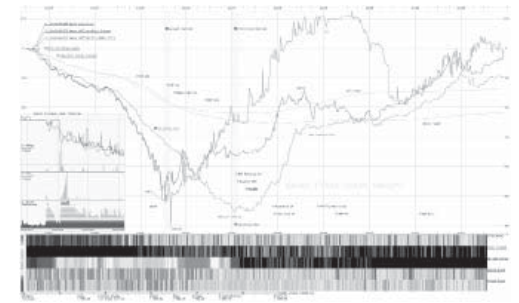
economistas, foi da maior importância: principalmente o modelo de Black-Scholes-Merton para atribuição de preços aos derivativos. Com a computação e as mudanças políticas, económicas e institucionais, tais como o fim do acordo-padrão de ouro de Bretton Woods ou o estabelecimento da Chicago Board Options Exchange, a fórmula derivada do modelo levou a um enorme aumento do comércio de derivados e à fundação de novos produtos e mercados de derivativos. Pela primeira vez, o modelo económico conceptual mudou a forma como os mercados financeiros operavam⁴ e, entre outras coisas, alterou a forma como o capitalismo vinha a operar desde então: do capitalismo industrial ao financeiro, do trabalho e produção ao débito e crédito. Mesmo que o crash de 1987 tenha sido considerado a ‘prova de fracasso’ do modelo, os mercados financeiros ainda aplicam uma forma invertida do modelo Black-Scholes para calcular os preços nos mercados de opção. Os mercados derivativos estão ainda no coração das finanças globais, estando, por conseguinte, no centro da tomada de decisões, ou seja, na fixação de preços não apenas nos mercados mas também noutros campos, incluindo a política.

Esta “tecnologia do futuro”, a que o engenheiro financeiro e filósofo Elie Ayache chama derivativos, produz o futuro, não simplesmente por antecipá-lo, ou seja, por pura previsão. A recalibração matemática calculada para apresentar os preços considerando qualquer resultado concebível, ou seja, o potencial de risco, ‘cria’ o futuro a qualquer momento da negociação. O presente tal como o conhecemos não tem qualquer influência aqui; no momento em que surge (a cada momento), chega como preço e é imediatamente convertido em dados históricos para introduzir um novo ciclo de cálculo de probabilidades de lucro. O passado sucumbe a um reservatório probabilístico para quantificação de eventos futuros, enquanto o presente se evapora na actualização de preços obtidos a partir de miríades de preços virtuais nas ‘galáxias’ de opções de risco. Assim, no que eu chamaria a *condição derivativa* e o seu regime de preços universal, não só os futuros contingentes, que de outra forma emergem de subjectividades e das suas relações, ‘colapsam’. O que é perdido também é o presente como momento no qual a subjectividade e o agenciamento nascem em primeiro lugar.

Enquanto o modo de produção dos mercados de derivativos gera

Gerald Nestler, *Countering Capitulation*, Video de um canal, 11:25 min., imagem de monitor.

4. Um estudo comparativo da estética capitalista em relação ao modelo conceptual recente em economia e finanças e os modelos conceptuais na ciência e na arte que surgiram no início do século 19 tem de ser adiado para uma ocasião posterior.



opções de risco que quase-materializam todos os futuros possíveis nesse dado momento,⁵ a negociação algorítmica, tal como esta surgiu, em meados da década de 1990, iniciou-se com ênfase em rotinas de negociação automatizada e oportunidades de arbitragem – mais ou menos lucros livres de risco obtidos por via de diferenças de preços entre mercados e bolsas. Aqui, dependendo da estratégia, a velocidade e o volume importam. Tal como nos mercados de derivativos,⁶ o conhecimento especializado profundo é condição para capitalizar com essas estratégias. Isto atraiu um grande número de quantitativos (engenheiros financeiros, matemáticos, médicos) que, posteriormente, desempenharam um papel primordial na substituição de mercados abertos de licitações verbais (*open-outcry markets*) e criadores de mercado (*market-makers*) humanos, geralmente com enquadramento de baixos rendimentos, por comércio electrónico e programas sofisticados (*bots*).⁷ A estratégia mais controversa é a negociação de alta frequência, HFT (*High-Frequency Trading*), à qual voltaremos em breve. De mãos dadas com estes desenvolvimentos, testemunhamos um aumento na resolução electrónica, tanto técnica como socialmente – um programa cibernético iniciado para regular sistemas fechados e posteriormente aplicado à (auto) regulação e vigilância de sistemas (quase) abertos. Na sua esteira, o paradigma da resolução passa da colonização do macro-espaco para a exploração do micro-tempo; um movimento que, sob os auspícios da ideologia de livre mercado, tem tido um enorme impacto na forma como experienciamos o agenciamento, a segurança e as tomadas de decisão na sociedade.

Consequentemente, a presença do espaco interestelar continua a ser uma ficção popular na qual estamos ‘inconscientes’ – num estado de sono artificial (indução de baixa resolução da percepção dos sentidos, por assim dizer) – enquanto viajamos através da vastidão do espaco cósmico. O que se tornou realidade, porém, é uma presença em que estamos ‘inconscientes’ no sentido em que (sem dispositivos de melhoria da resolução) não somos capazes de experienciar um presente que se evapora em momentos em que o futuro e o passado colidem. Com isto não quero dizer que o progresso tecnológico seja intrinsecamente corrupto. No entanto, interesses patrimoniais autónomos são propensos a turvar a nossa visão comum de realidades que nos afectam profundamente. E como tal, perdemos de

Registo do *Flash Crash* em directo pela CNBC, 6 Maio, 2010, imagem de monitor, cortesia: CNBC.

Resumo gráfico do *Flash Crash*, realizado pela Nanex, cortesia: Nanex LLC.

5. Daí o horror do cisne negro, como Nassim Taleb chama ao acontecimento imprevisível.

6. Não estou a referir-me a produtos estruturados como CDOs [*Collateral Default Obligations*: Obrigações de Dívida Colateral, vinculadas aos créditos hipotecários de risco elevado], mas aos ‘clássicos’ mercados a prazo, de futuros e de opções, cujas práticas matemáticas e computacionais (e contractuais) são frequentemente muito complexas.

7. Note-se que as primeiras tentativas para implementar o comércio electrónico tiveram já lugar com a primeira vaga de mercados derivativos mas não foi, na altura, o momento oportuno.

vista uma estética que está a emergir diante de nossos olhos, ainda que não sejamos capazes de a ver, especialmente se continuarmos a apreender o mundo com padrões de reconhecimento e de representação ultrapassados.

Como consequência, temos que aumentar a resolução em todos os registos semânticos do termo. Passamos a abordar brevemente um exemplo que, por um lado, destaca as complexidades e os meandros de tal empreendimento, bem como os seus êxitos e fracassos. Por outro lado, descreve um instante da prática artística com base numa (contra) estética da resolução.

A análise forense da queda de um mercado

O *Flash Crash* de 06 de Maio de 2010 tornou-se conhecido como o maior declínio num só dia na história dos mercados financeiros. Em menos de 5 minutos, o índice Dow Jones caiu cerca de 1.000 pontos - 9 por cento do seu valor total - recuperando as perdas quase que imediatamente. Quando os mercados atingiram recordes de níveis baixos, a onda de choque atravessou o sistema económico e a CNBC difundiu as notícias em directo do piso de negociações da Bolsa de Nova Iorque: “eles estão a dizer quando eu lhes pergunto ‘o que ... diabo está a acontecer aqui?’ ... ohh, 900 ... não sei, é o medo, é a capitulação.”⁸

Tecnicamente, ‘capitulação’ significa pânico de venda devido ao pessimismo e à resignação. Mas a cobertura televisiva em directo e investigações posteriores atestaram um impacto muito mais profundo. O *Flash Crash* foi um momento crítico para os mercados, uma vez que provou o facto de que a negociação algorítmica tinha assumido o controlo. Produziu um ambiente hostil para os operadores da bolsa, que não perderam apenas os seus pertences com este acontecimento – uma transmissão em directo para os investidores profissionais declarou: “isto vai arrasar com as pessoas de uma forma como nunca se imaginaria”.⁹ Assim, e para além de perdas financeiras, ‘capitulação’ significa a liquidação da percepção humana não mediada e da resolução conjunta. Dificilmente podemos reagir ao que não vemos chegar e resolver o que não chegamos a conhecer e perceber.

A investigação subsequente resultou num relatório oficial conjunto das autoridades reguladoras dos Estados Unidos, a SEC e a CFTC. Foi publicado poucos meses após o incidente, sendo a culpa atribuída à negociação humana. Pelo contrário, uma análise da situação conduzida por um fornecedor de dados financeiros alegou que foram, de facto, ordens executadas automaticamente por algoritmos o que causou o crash. A Nanex LLC, uma empresa pequena e pouco conhecida na época que registava os dados financeiros das operações bolsistas, estava, assim, em condições de examinar o caso por conta própria. Desde logo perceberam que os convencionais registos de dados do mercado, com um minuto de intervalo, não apresentavam quaisquer vestígios materiais do que poderia ter acontecido durante estes poucos minutos. Por isso, decidiram ir mais fundo e verificar intervalos de tempo mais curtos. Passo-a-passo, aumentaram a resolução e desenvolveram programas (*bots*) específicos para analisar o *Flash Crash*

8. Ver “FLASH CRASH 6 Maio, 2010 CNBC,” <http://youtu.be/IJae-0zw0iyU>

9. Para qualificar isto, os negociantes humanos, em última instância (numa questão de minutos), tiveram de entrar no lugar da devastação e ‘salvar’ o mercado. A negociação algorítmica tinha despoletado e intensificado a venda mas não reverteu a compra.

nas ‘profundezas vertiginosas’ do tempo. Assim, aperceberam-se de provas materiais da actividade dos mercados em fracções de segundo. Como o fundador e CEO da Nanex, Eric Hunsader, declarou:

Em primeiro lugar, os analistas da SEC/CFTC claramente não tinham o conjunto de dados para fazê-lo. Dados instantâneos de um minuto ... não se pode dizer o que aconteceu durante aquele minuto. Na verdade não vimos a relação entre as operações e as taxas de cotação até verificarmos a menos de um segundo.¹⁰

À primeira vista parecia uma falha técnica (*glitch*). Mas o que surgiu foram os vestígios materiais de um elaborado esquema. No entanto, de modo a sustentar a sua alegação a Nanex tinha que conseguir acesso a registos de transacções de propriedade, portanto, secretos, para ligar os dados e verificar os factos. Esta situação improvável surgiu quando Waddell & Reed – o fundo mútuo culpabilizado pelo crash - decidiu (aprovou a resolução, por assim dizer) partilhar os seus dados comerciais para comparação - uma decisão notável, uma vez que tal acto viola as regras implícitas da indústria financeira. Isto poderia abalar a confiança dos accionistas – o Santo Graal do neoliberalismo – e comprometer a reputação se feito publicamente. Como consequência, e contrariamente ao relatório oficial, a análise forense revelou que o acusado, Waddell & Reed, não poderia ser responsabilizado. Na sua declaração final a Nanex concluiu: “As Negociações de Alta Frequência (*High Frequency Trading*), causaram o *Flash Crash*. Disso temos a certeza.”

A pesquisa artística e a estética da resolução

As conclusões sobre o *Flash Crash* tiveram consequências específicas, algumas das quais estão associadas à análise, enquanto outras fazem parte da pesquisa artística. As primeiras incluem o facto de que, apesar dos vestígios materiais de cotações e transacções poderem ser descobertos, não constituem prova sem a divulgação de registos de dados de propriedade. Estes não podem ser *nomeados*. Até ao dia de hoje, portanto, os catalisadores reais do *Flash Crash* são desconhecidos.

A pesquisa artística,¹¹ por sua vez, revelou outra consequência pre-ocupante: no actual quadro legal e tecnológico dos mercados financeiros, que privilegia os direitos de propriedade e auto-regulação (não nos esqueçamos de que este último não é apenas uma questão de lei, mas uma premissa da cibernética), uma análise eficaz dos acontecimentos do mercado depende daquilo que designo como a dupla figura do perito: quando um ‘insider’ se junta ao investigador (forense). Apenas a crise – um escândalo, uma contra-provocação – pode perturbar filiações e quebrar o véu do sigilo e o abuso da auto-regulação.

O que isto revela é uma figura ambivalente, contingente e marginal - um renegado, um traidor, um desertor – uma figura que é, de facto, o agente que procede da mera dissidência à insurreição concreta. O denun-

10. “O relatório dos E.U.A. sobre o ‘flash crash’ ignora a pesquisa — Nanex,” *Sify Finance*, 5 Outubro 2010, <http://www.sify.com/finance/u-s-flash-crash-report-ignores-research-nanex-news-insurance-kkfiEjecij.html>

11. Ver nota de rodapé 1.

ciante (*whistleblower*), como corporização desta figura, ergue-se contra as práticas malignas.¹² É como um perito agindo a partir de um ponto de não retorno, alguém que arrisca no momento de derradeira crise. Ao denunciar e disseminar dados patrimoniais ou informações classificadas, revela o que foi excluído do debate público. E um tal acto renegado – essencialmente uma violação da prática corrente, regra ou lei – produz uma série de materiais de resolução viável – da visualização, à discriminação, à cognição, à tomada de decisão – para abordar uma situação que o acto, de facto, expôs ou tornou compreensível.

Dado o poder dos mercados capitalistas sobre os interesses públicos, os ‘investidores’ não são os únicos afectados. A capitulação, termo expresso na CNBC, aponta para um destino onde a especulação subjuga o poder político. Consequentemente, os *bots* algorítmicos alimentam-se de miríades de pessoas que estão ‘investidas’ como capital humano num sistema parasitário que é simultaneamente o hospedeiro. Assim, o verdadeiro derivativo – aquele que é dependente de e, ao mesmo tempo, está no centro da produção de risco – é o público como último recurso. Nós somos a cobertura de risco final. Agir em conjunto com aqueles que colocam a sua reputação (e mais) em risco requer o cultivar de uma *solidariedade renegada*,¹³ uma política activista que revele e transforme ‘a inteligência, a vigilância e o reconhecimento’ numa resolução esclarecida a bem do interesse comum.

A estética da resolução e as suas consequências abrem um campo para práticas multifacetadas, transdisciplinares, comprometidas em desenterrar, narrar e visualizar instabilidades que coagulam dissidência em insurreição. ‘Re-calibrar,’ ‘re-aferir’ e ‘re-avaliar’ operações e eventos materiais concretos, mas opacos – para usar termos que são técnicos e financeiros e denotam frequência, profundidade e consequência de inquerito – pode revelar evidências (ao constituir, ou seja, construir e estabelecer a verdade como um passado para sempre presente no futuro) que, por sua vez, possam reorientar radicalmente o discurso e a acção comum. Ao reforçarmos e agarrarmos a resolução quanto aos significados artísticos, tecnológicos, legais bem como sociais e políticos do termo, tais práticas poderão ‘criar’ arte não apenas pela arte mas por mais do que isso e, assim, oferecer alternativas ao ‘género de dissidência afirmativa’ que, entre outras coisas, promove mais os interesses do capital do que os artísticos, tal como demonstram as vendas do mercado da arte e os registos dos leilões.

12. Os denunciantes normalmente estão na linha da frente para mudar as regras dentro da sua área – a sua preocupação é dirigir-se aos colegas, pares, à sua indústria e/ou órgãos reguladores, mais do que ao público em geral enquanto tal. Correm enormes riscos pessoais, dado que falta solidariedade pública organizada.

13. Sem referência directa, a urgência de tal solidariedade contra o complexo Estado-Finança, está implicada no mais recente caso de denúncia financeira. Ver: Matt Taibbi, *The \$9 Billion Witness: Meet JP Morgan Chase's Worst Nightmare*, The Rolling Stone Magazine, 6 de Novembro 2014, <http://www.rollingstone.com/politics/news/the-9-billion-witness-20141106>

CINCO EXPOSIÇÕES E UM COLECTIVO

Euarda Neves

*A Arqueologia descreve os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo*¹.

*O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de desindividualização*².

Cinco exposições *in situ* são apresentadas pelo colectivo DAS PLAST V PJS.³ Nestas propostas, os conceitos de Arte, Energia e Circulação constituem interacções fundamentais por referência às singularidades dos próprios espaços expositivos. Nas particularidades das respectivas localizações geográficas e na multiplicidade das suas historicidades, encontramos um *intermezzo*: a arte é energia, a energia é circulação, seja por terra ou por mar. A partir dos espaços considerados percorrem-se as relações entre o saber e o poder, perverte-se o tempo e o espaço, escava-se no esquecimento da origem. Mais sintomatologia e menos ontologia. Menos fontes e mais descontinuidades. Nem princípio nem fim. Apenas velocidades.

À semelhança da tarefa do genealogista, não se trata de um retorno à origem, explicitar uma análise evolutiva ou mostrar a presença do passado no presente. Procura-se no arquivo, na rede que se tece entre os múltiplos elementos de um conjunto heterogéneo, o dito e o não-dito, a nossa actualidade. Como escreve Deleuze:

O novo é o actual. O actual não é o que somos mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir; *a parte da história e a parte do actual*. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que nos vamos tornando. A história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, sendo o actual esse Outro com o qual coincidimos desde já.⁴

O corte que afasta as obras da continuidade e da identidade temporal é o mesmo que lhes permite aproximarem-se das modalidades concretas da existência mas também da transposição dos seus limites. Através

1. Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 149.

2. Michel FOUCAULT - “Introduction to a non-fascist life” [Preface]. In Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, New York: Viking Press, 1977, pp. XI-XIV.

3. Amarante Abramovici, João Vasco Paiva, Sérgio Leitão, Tânia Dinis, Vera Santos.

4. Gilles DELEUZE – *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Editora Vega, 1996, p. 93.

dele se mostra a diferença no que somos e no que fazemos, a nossa razão de ser. Participando na tarefa do impensado e na possibilidade da interpretação de uma narrativa reescrita sempre e já a partir do exterior, estas propostas *in situ* não constituem qualquer forma de mediação entre História e Verdade. Nestes projectos, enquanto lugares de marcas silenciosas, de processos e caminhos, ou ainda de ecos individuais e colectivos da prática artística, circulam historicidades com ou sem significações específicas, reagrupamentos que procuram sentido num todo. Assim, estas intervenções constituem reservatórios espacio-temporais, memórias de singularidades, acontecimentos ou lugares, que se afirmam como possível território de construção crítica. Como bem sublinhou Daniel Buren a propósito da prática *in situ*, a sua primordial característica é a de que a obra deve nascer e ser apresentada a partir do espaço no qual se inscreve e para o qual foi pensada.⁵ Neste sentido, a obra transforma ou confere outra dimensão ao lugar.⁶ Não se pretende reacção mas sim perturbação. Diálogo da obra com um espaço específico mas também com a história desse lugar, a arquitectura, a paisagem, as pessoas.

Cada uma destas exposições configura a experiência de um colectivo no qual o processo de despersonalização se constitui como disparidade de fundo. Circulação num espaço-tempo que se expande, um entroncamento, junção e bifurcação de caminhos. Enquanto campo de imanência a ser construído, um colectivo é uma aventura, uma descoberta e, como estas obras, construído *in situ*. Como todos os encontros.

Eis algumas razões para uma arte não demissionária. A construir.

5. A actividade artística de Daniel Buren é definida por esta prática desde 1965. Não é por acaso que este artista na sua biografia oficial indica que vive e trabalha *in situ*.

6. “A noção de site-specific caracteriza de maneira muito imperfeita as modalidades de referência, pois na maioria das vezes ela mantém a ideia de que a obra pertence ao lugar e não o contrário.”, in, Jean Marc POINSOT - “L'in-situ et la circonstance de sa mise en vu [au] musée”. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, n. 28, 1989.



Sem Título I / Untitled I, Instalação / Installation, Laboratório das Artes, Guimarães, 2014.

RAZÃO					FICHA N.º
1.º GRAU	2.º GRAU	3.º GRAU	4.º GRAU	5.º GRAU	6.º GRAU
<p>MOVIMENTO CREDITO</p> <p>Neste Livro Razão não cabem as transacções organizadas de uma empresa, mas tão só combinações desarrumadas entre as palavras e as coisas, o objecto e a sua representação. Falhas, erros, desequilíbrios fazem existir, aparecer e desaparecer ritmos e lugares. O dia vai longo e a Razão escurece. É hora de fechar o Livro.</p> <p>EDUARDA NEVES</p>					<p>DEBITO ACUMULAÇÕES CREDITO</p> <p>Pode um Livro perder a Razão?</p> <p>O arquivo é o que faz com que (...) as coisas não recuem ao mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. (Michel Foucault)</p>
					<p>SAÍDO</p> <p>Neste arquivo desenham-se acasos, brechas, instabilidades e dispersões. Através dele se torna possível que todas as coisas ditas não sejam uma acumulação de coisas indeterminadas, que não desapareçam, mas que interajam segundo relações múltiplas. Centro e periferia, global e local. Baralham-se as razões da História, contranarrativas e resistências.</p>
<p>REFERENCIAS</p> <p>Algunas razones para una arte no deissionaria DAS PLAST V PJS</p> <p>Laboratório das Artes Guimarães 30/10/2014 - 23/11/2014 Quarta a Sábado das 16:00 as 19:00</p> <p>pdgartes.weebly.com laboratoriodasartes.wordpress.com</p>					
<p>DATA</p>					

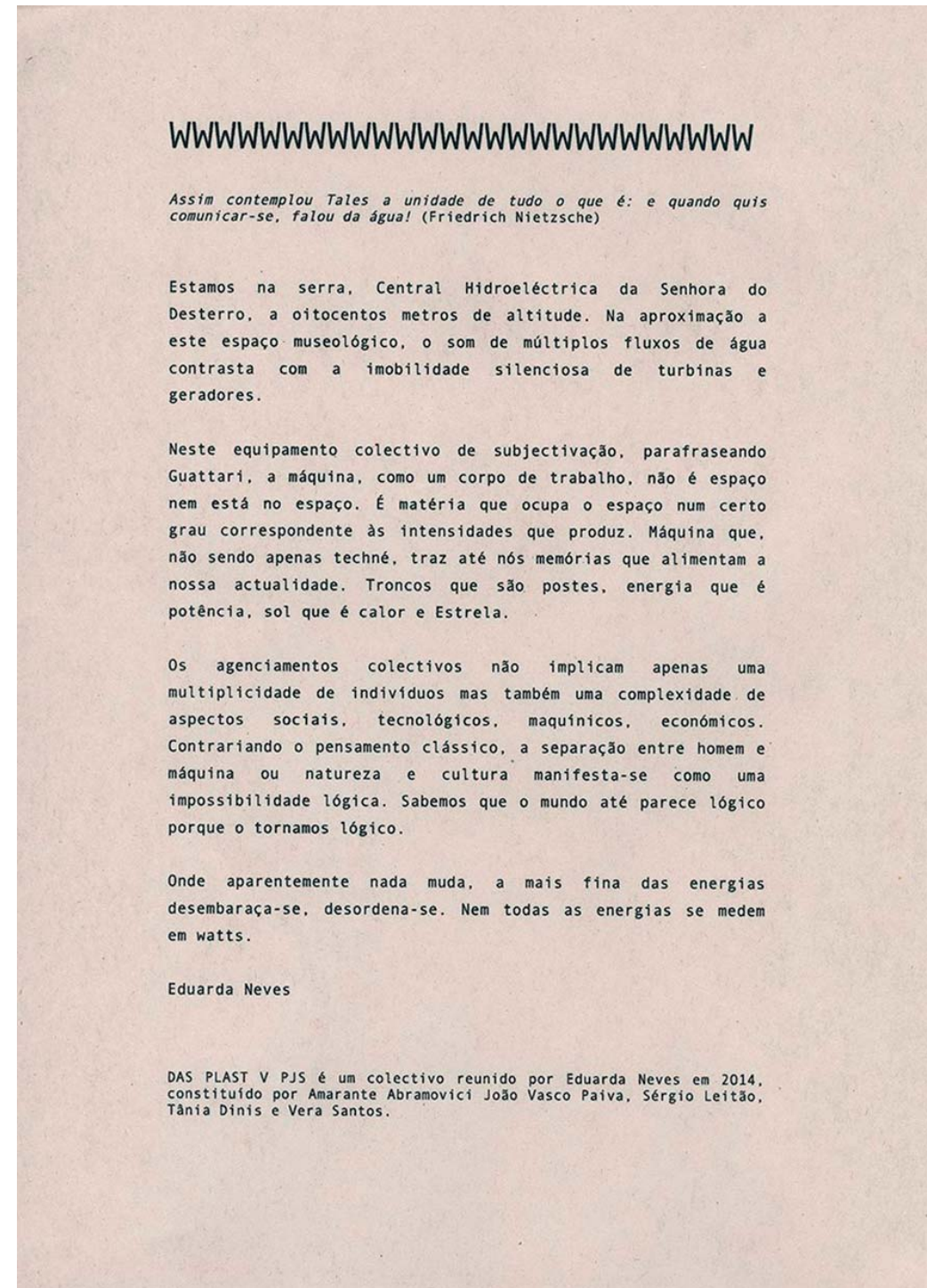




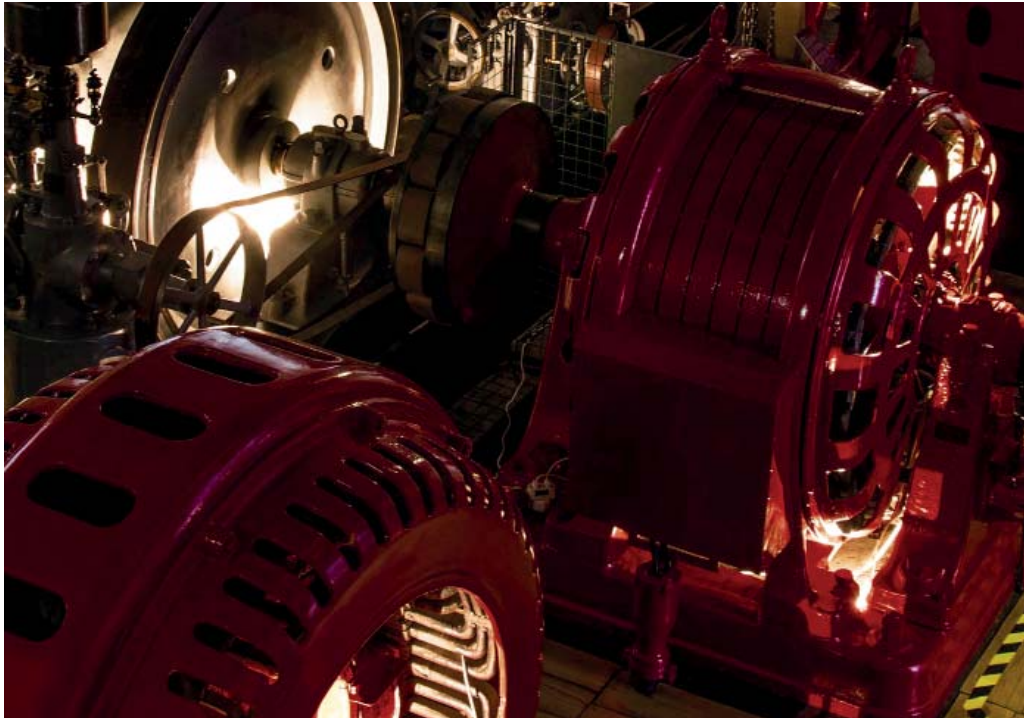


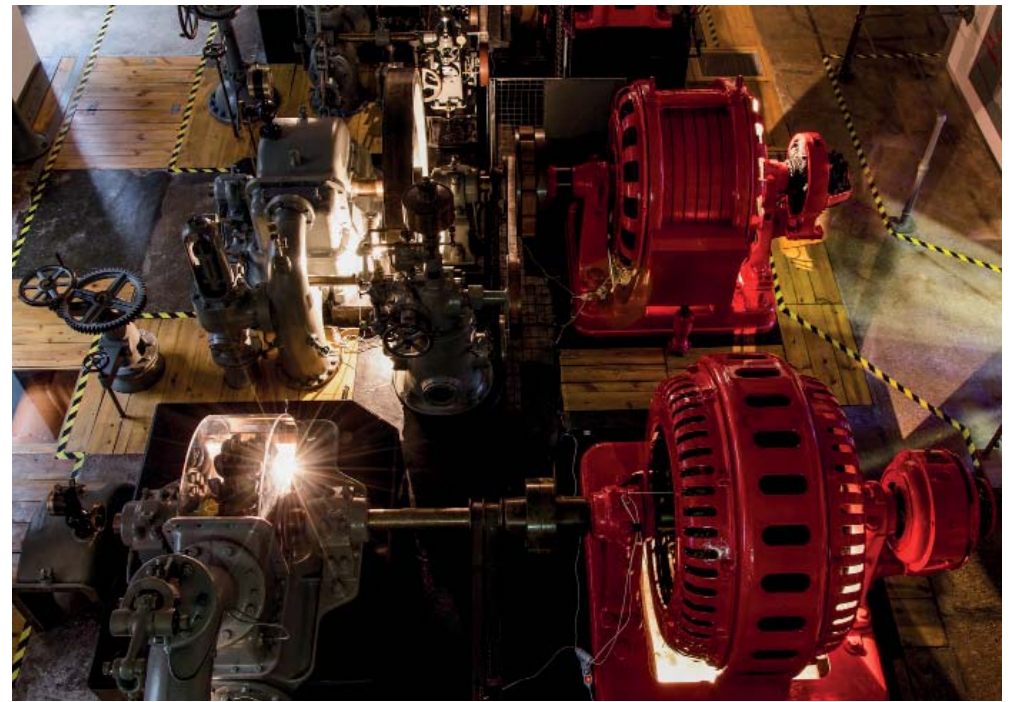
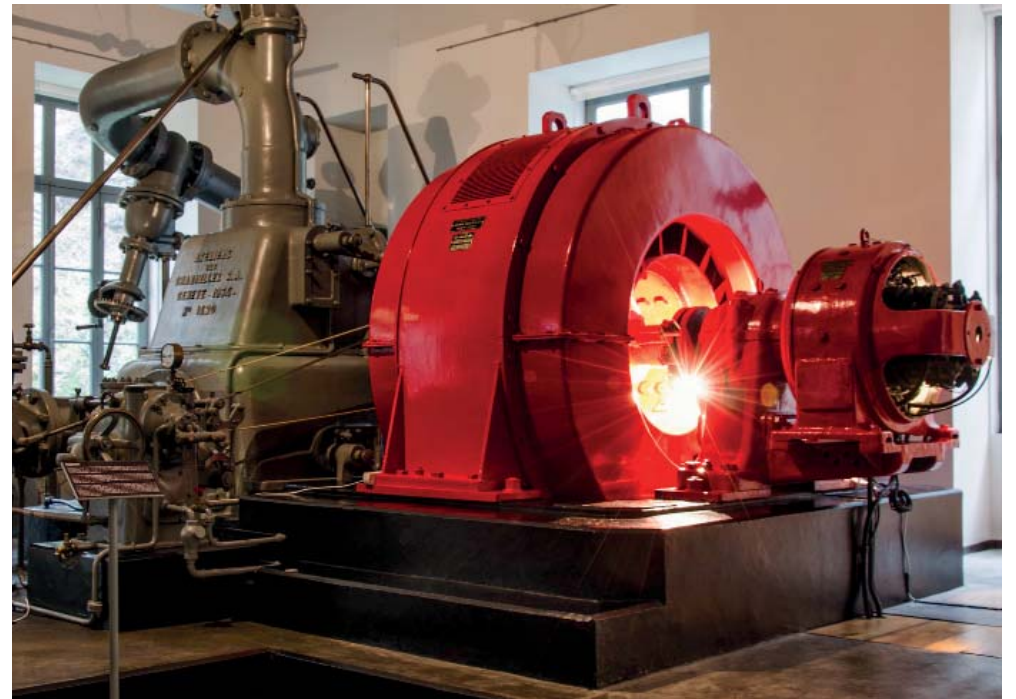


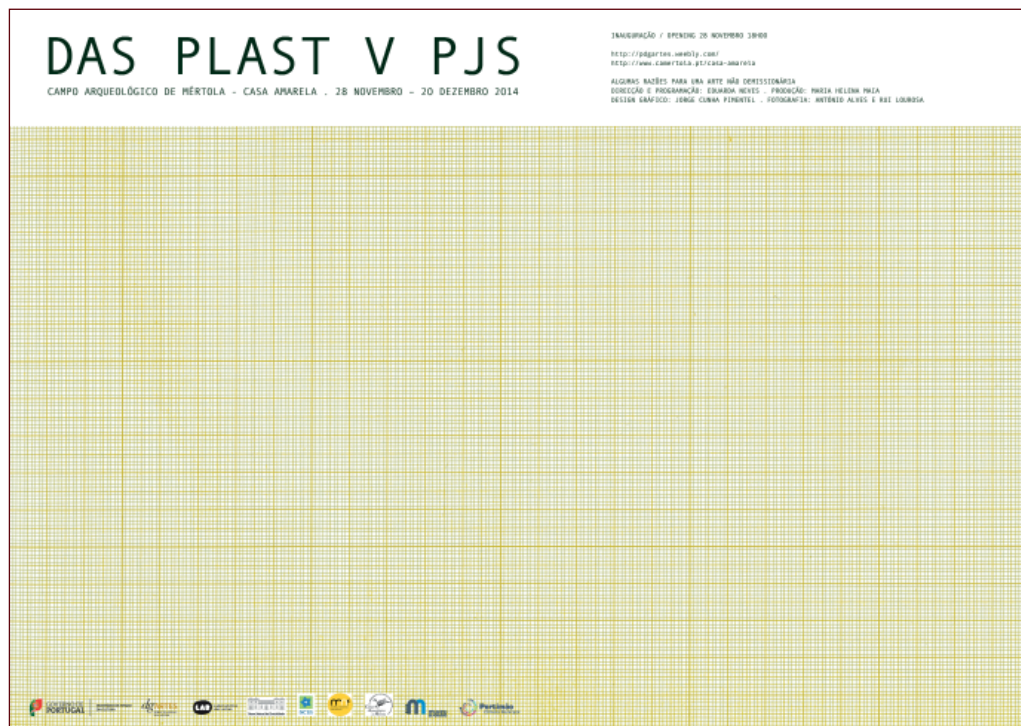
Sem Título II / Untitled II, Instalação / Installation,
Museu Nacional da Electricidade, Seia, 2014.



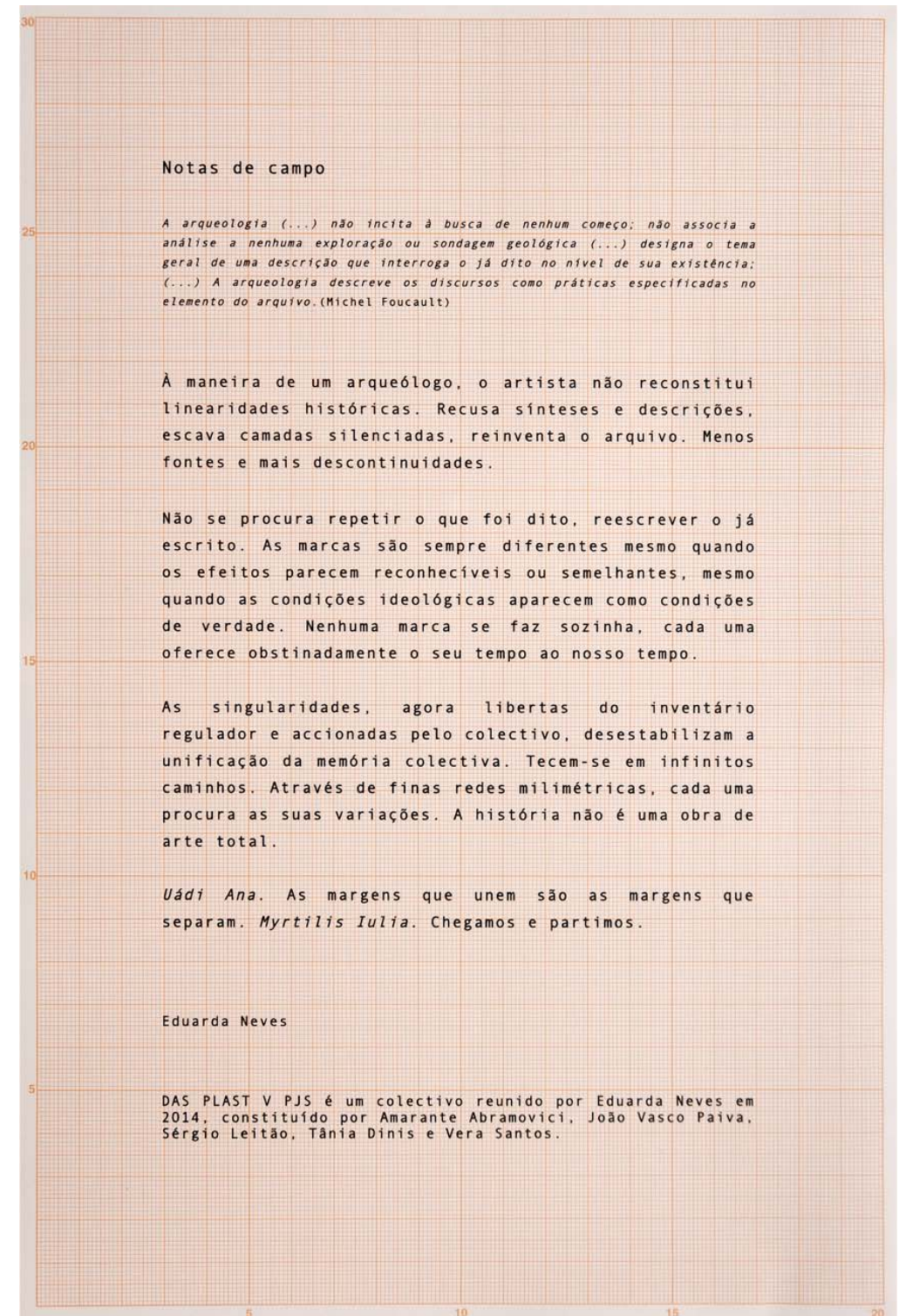


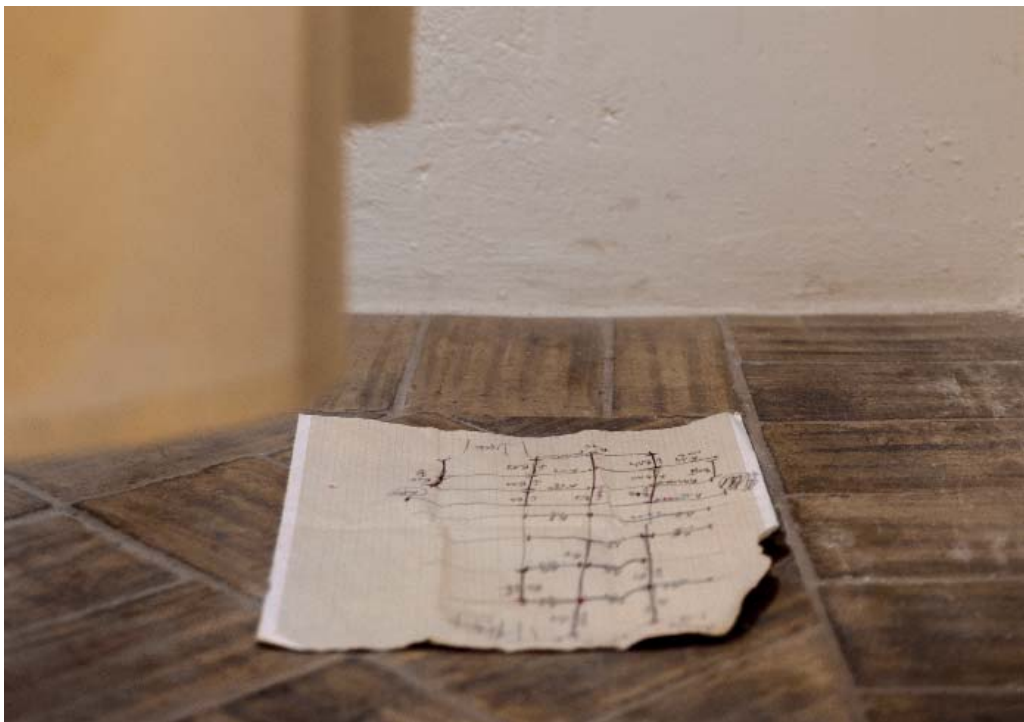


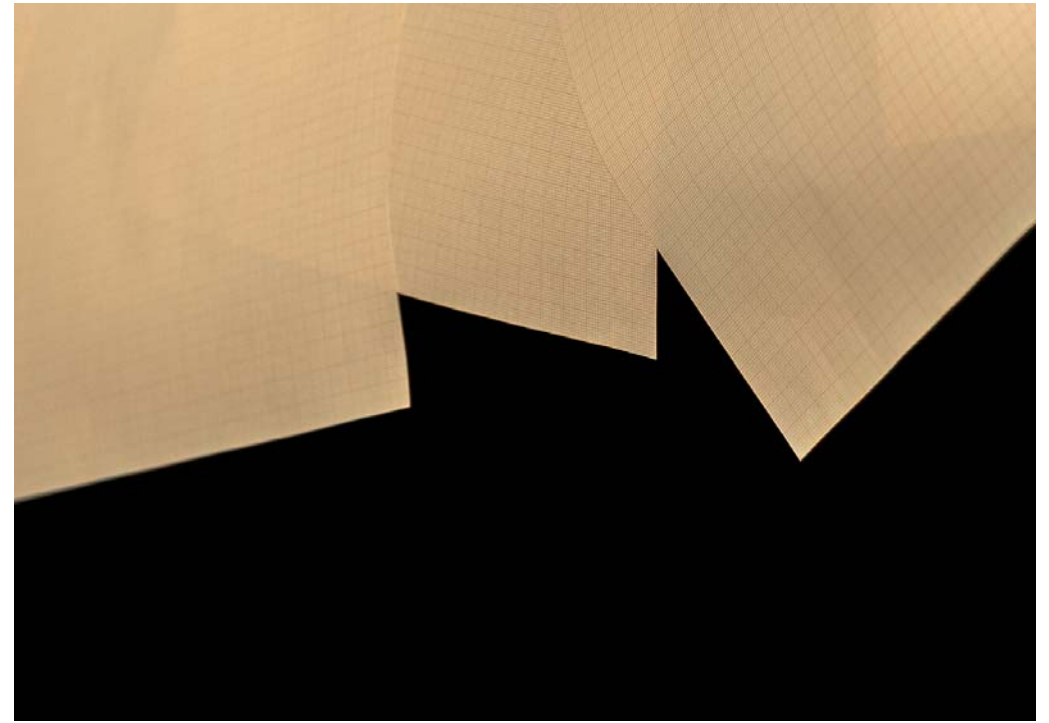




Sem Título III / Untitled III, Instalação / Installation,
 Campo Arqueológico de Mértola, Casa Amarela, 2014.





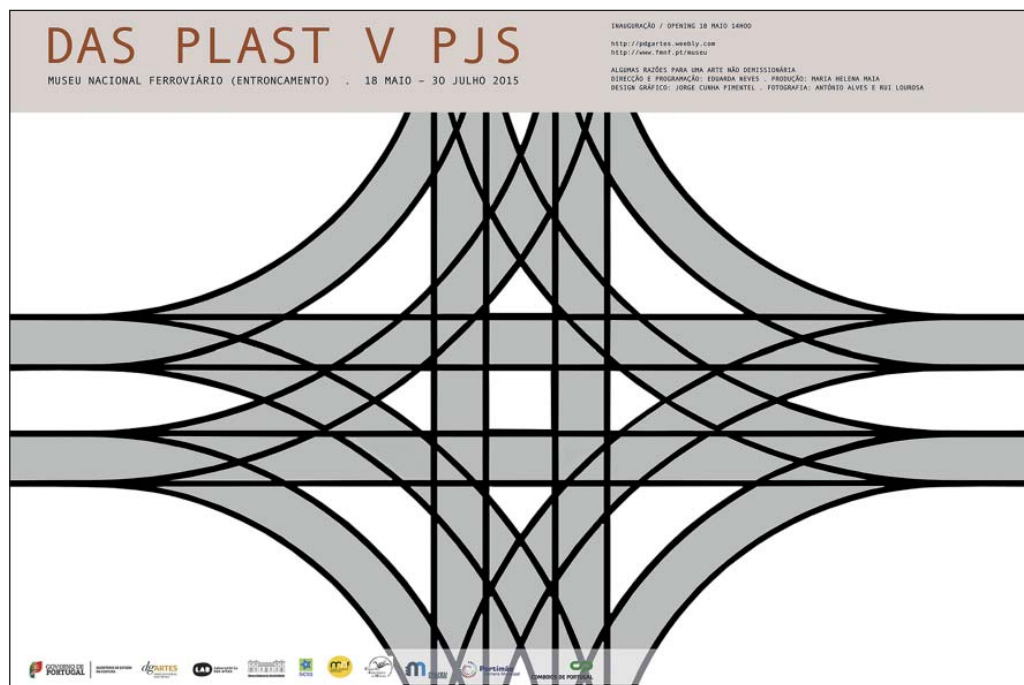




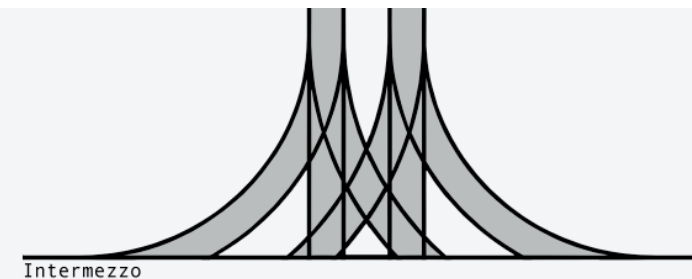








Sem Título V / Untitled V, Instalação / Installation,
Museu Nacional Ferroviário, Entroncamento, 2015.



Não importa o que é a imagem, se tem uma luz fabulosa ou um bom enquadramento, é preciso que tenha um lugar, que ela ocupe um lugar. (Harun Farocki)

Entre geografias, sons e descontinuidades narrativas que instauram o estranhamento, o espaço-tempo constitui-se como dispositivo dramático.

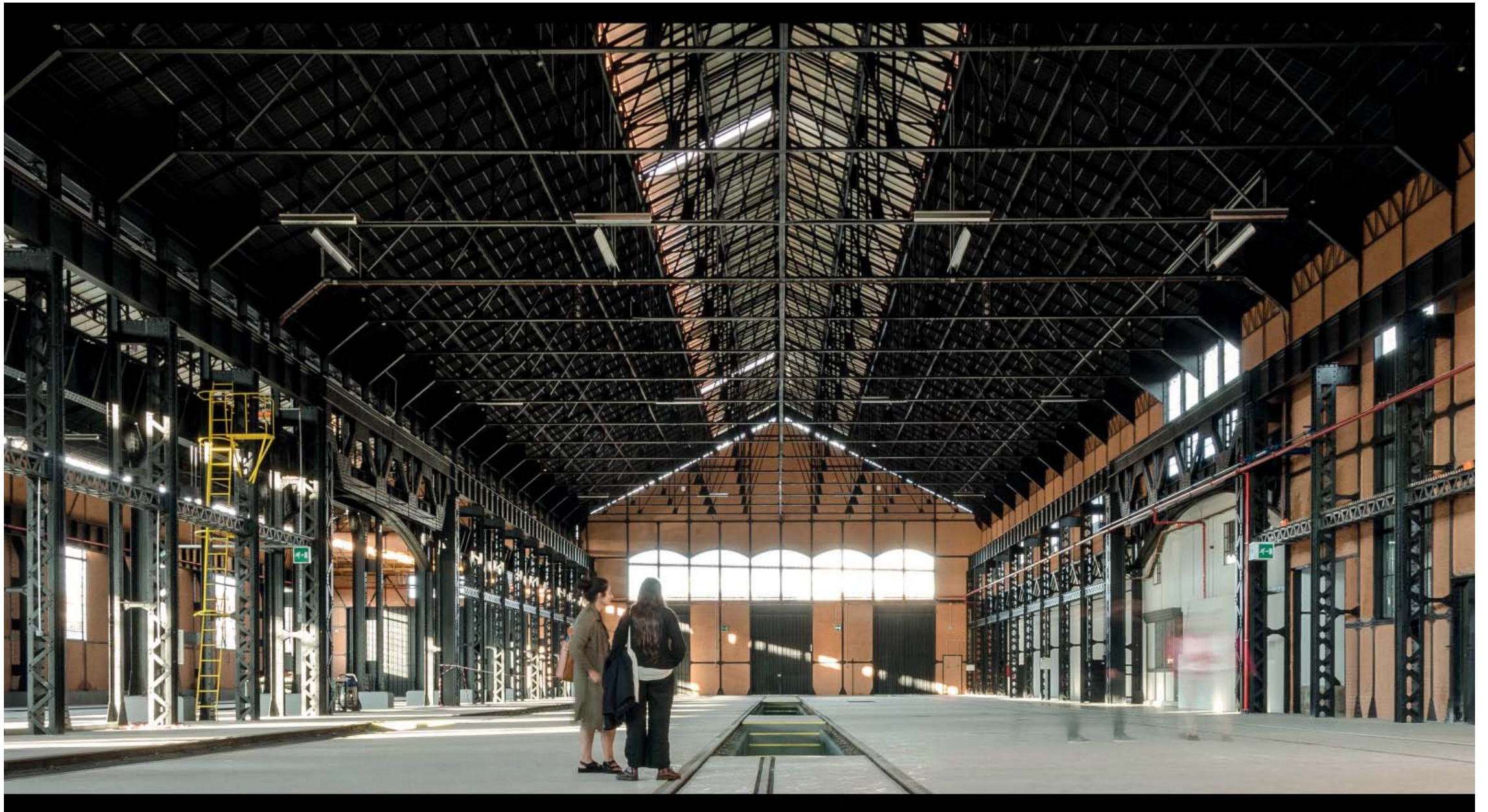
Materiais heterogêneos em conexões múltiplas diferenciam a viagem da flânerie e convidam-nos a circular livremente entre imagens que não se definem pela representação. Percursos imaginados, mentais, sociais, activam imagens que a outras se associam. Não respondem a expectativas supostas, resistem à tentação da grande forma.

Não se trata de movimento, mas do que já passou. Não se trata de velocidade, mas de acontecimento. É assim que entre ligação e fractura o processo de troca se inicia.

A cada um a sua procura. A cada um o seu sentido.

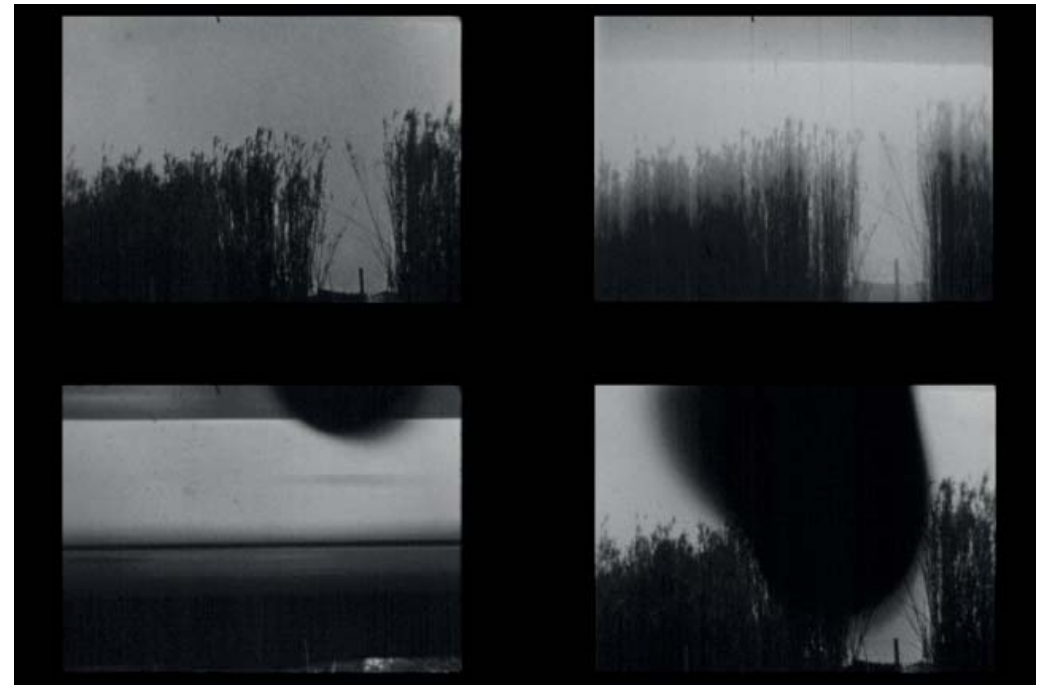
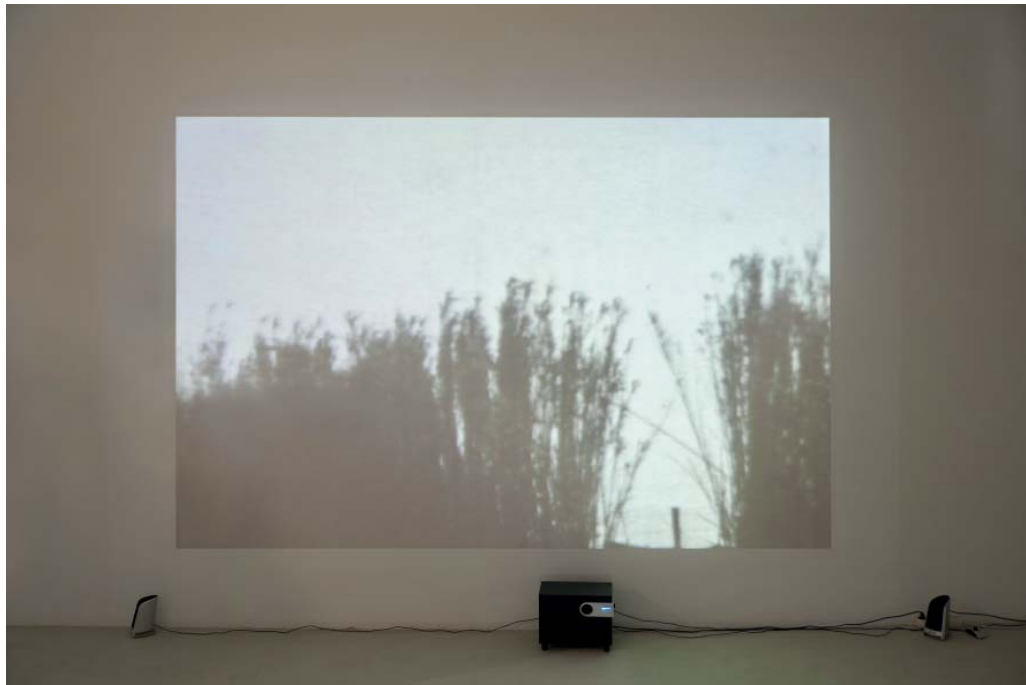
Eduarda Neves

DAS PLAST V PJS é um colectivo reunido por Eduarda Neves em 2014, constituído por Amarante Abramovici, João Vasco Paiva, Sérgio Leitão, Tânia Dinis e Vera Santos.









ENGLISH TEXTS

FOREWORD

Eduarda Neves

The project *A few reasons for a non-dismissive art* works on a double axis: (1) The programming of an International Symposium at Serralves Contemporary Art Museum (Auditorium) and a Meeting at Laboratório das Artes [Arts Laboratory], Guimarães; (2) Five exhibitions by the collective DAS PLAST V PJS in the following venues: (I) Laboratório das Artes, Guimarães; (II) Seia Natural Electricity Museum; (III) Mértola Archaeological Field (Casa Amarela [Yellow House]); (IV) Portimão Museum (surrounding area); (V) National Railway Museum, Entroncamento.

Through the historicity of the locations and exhibition venues, we travel across our territory. We travel by land, across the sea. We connect at the Entroncamento¹ railway. We resist confinement. The intense local and spacial experiences allow us to live time and expand each place. Figures of a collective who finds the now about and around or, in Borges' words, in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*:

One of the schools of Tlön has reached the point of denying time. It reasons that the present is undefined, that the future has no other reality than as present hope, that the past is no more than present memory.²

The Symposium and the Meeting we are organizing will open a space for reflection alongside the exhibitions, in which we can equate Criticism and artistic practices in light of their social conditions of production. Just as art constitutes a field of action, so Criticism must open itself to a practice that is able to occupy a place in public space.

Truth be said, were it not for the stamina of all the participants, this project would not have been possible. To all, my gratitude.

1. "Junction" in Portuguese.

2. Jorge Luís BORGES – *Ficciones*. New York: Grove Press, 1962, p. 25.

A FEW REASONS FOR A NON-DISMISSIVE ART Eduarda Neves

Those who keep silent are almost always lacking in subtlety and refinement of heart.¹

In 1983 Peter Sloterdijk publishes *Critique of Cynical Reason* in Germany. There he argues that criticism, in every sense of the word, is living particularly dull times. A time of criticism in disguise and critical attitudes yielding to professional duties. A criticism of limited liability, rash Illuminism as success factor – an attitude at the crossing of new conformisms and old ambitions.

Thirty years later, how should we revisit the issues of the pertinence and function of criticism? How can we overcome the offensive of complicity between criticism and social order? How not to be tempted by Wagner's seduction, Walter Benjamin asked, attacking Baudelaire on his claim that 19th century dissident and non-conformist artists found refuge in "art for art's sake" in their rebellion against the market. Can we reframe the notion of "art for art's sake" through political art? Do artists, critics, curators and the market, by rendering political art necessary, mask the *enlightened false consciousness*, as Sloterdijk meant it? How can, nowadays, art defy criticism, and criticism defy art? Which social practices are connected with either and which are the conditions of possibility for criticism and for a non-dismissive art?

After the international homogenization of the modern, there is growing appraisal of its reverse or, to put it simply: after all, the heterogeneous and plural character of the modern was always there. Just like the modern tried to dispose of the classic, from which, after all, it seemingly never strayed completely, the contemporary also aimed to part from the modern, and now proposes to revisit and reflect upon it, or so they say. That's how the economy of modernism's redemption keeps gaining new followers. These efforts waver between the search of the *Cunning of Reason* and of the *Subject of History*.

Hegel's *End of History* seems to have become the battlefield of our day. Between the unpredictable logics of nostalgia, which irons out all differences, and the mainstream of capitalism, the modern becomes an AMONG-MANY. Once a taste of the educated class, modernity wavers between the return to an ontological and idyllic vocation of art or the pragmatic conception of capital, teaching us that time can be understood as a life-style.

The return to a certain modernist purism as symptom of an ethos that sees itself as clean and aseptic, gets closer to a certain ideology of order that the art world needs in infected and stranded times. However, without exclusions, the *Zeitgeist à la carte* satisfies every taste: purist, multiculturalist ones, of minorities, gender, periphery, emerging countries... with centuries of History. We know how symbolic imperialism can assume disguised faces and even familiar resemblances. The words of Noam Chomsky come to mind:

In secret postwar planning, each part of the world was assigned its specific role. Thus the "major function" of Southeast Asia was to provide raw materials for the industrial powers. Africa was to be "exploited" by Europe for its own recovery. And so on, through the world.²

Likewise, precarity, widespread in work, social space, art and thought, has established itself as legitimating category for the neoliberal hegemony. The precarity, as a dominant programme in numerous artistic projects, expresses the complex relations and contradictions between artistic production and capitalism. A certain aestheticization of precarity that we can at times observe in the art field echoes the austerity plans of capitalism which, in turn, replicate that universal diffuse that secularly accompanies the western teleological programme: in this case, the belief that, after the crisis, a better world shall arise. The problem enunciated by Theodor Adorno is still there and perhaps it may have been reinforced, namely: what is the possibility of a critical and autonomous artistic practice in the face of the social conditions of production in which the practice itself is produced?

In globalized capitalism, local modes of production submit to dominant modes of production, likewise, in the field of art, peripheral countries export artworks and artists to the international market, showing why relations between center and periphery are fundamental in the genesis of capitalism. The once called peripheral art has become the art of the so-called emerging countries...

The analogy we find between peripheral capitalism, drawn after the model of the major capitalist centers, and the art field, is highly significant. We live between expanded conceptions, be it of art or the market. In fact, critics and curators increasingly find and acknowledge artists and artworks in the – also – emerging markets of the respective emerging countries. Dislocation, decentralization and beyond-borders are the watchwords. Biennales and Art Festivals flourish. Manifestos on peripheral cultures

are developed. The internationalization of art blends with global capitalism projecting the international dynamics of criticism itself. The critic's association to economic sectors and his role as mediator of the market, with an effective power to intervene, positions and places his discourse, influencing its reception. The epistemology of critical discourse, its role in the determination of the artwork's artistic value and in the artworld's functioning, is increasingly articulated with the specific and ultra-coded semantics of money. Between tactical or strategic conventions and cooperation networks, criticism yields to the *social cornucopia*.³ A dead-end for art and criticism, a web woven between art and power, subject to the Market's demands, in which the critic has been losing the monopoly of power to the collector, gallerist or curator.

We do not foresee an art without a market; artists have been and will continue to be appraised by gallerists, curators, critics... even though, in some cases, they refused the system. Critics have always held a major role in the legitimization of artistic programs as well as the pronouncement of identities, movements, artworks, artists and collectives. And so the History of Critique is made of encounters and exchange relations which grow into relations of risk and struggle, disobedience and resistance.

Benjamin, in his analysis on Baudelaire, already asserted that the poet was fully aware of the situation of the intellectual of his time: "In the *flâneur*, the intelligentsia sets foot in the marketplace – ostensibly to look around, but in truth to find a buyer."

The inflation of exhibitions that marks the current map of contemporary art should trigger a criticism that is able to resist the globalizing acculturation as well as the staff or the ascetics of art. A criticism that is able to open space for action and to set its territory in public space.

How can we resist the *false enlightened conscience* that hides its perversity under the travestied of immanent critique? Blending influence with independence, the Criticism that endorses a certain promotional art, operates by way of cynicism as a form of symbolic violence.

Regardless of the extension of Criticism's concept – that would be another discussion altogether – the conceptual plurality underlying it and its articulation with other epistemological fields, does not exist aside from individual convictions. Criticism, like art, is always engaged and partial. The critic is not a judge, nor criticism a law, for criticism does not consist of dictating verdicts.⁵ As Michel Foucault wrote:

The sententious critic puts me to sleep. I would prefer a critic of imaginative scintillations. He would not be sovereign, nor dressed in red. He would bear the lightning flashes of possible storms.⁶

Criticism must question the conditions of its own exercise, dead-ends and limits. After all, such is the very condition of thought. To exercise Criticism, as a way of thinking, is to act, to transform.

An address to our time, in the face of a market that administers resistance, to criticize is to revolutionize, to bring into existence. As not everything is equivalent, criticism is audacity and radical demand of thought.

1. Friedrich NIETZSCHE - *Ecce Homo*. New York: Dover Publications, 2004, p. 19.
2. Noam CHOMSKY. *Profit Over People: Neoliberalism and Global Order*. New York: Seven Stories Press, 1998, p. 22.
3. Karl MARX. "O Capital, livro I" in *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 58.
4. Walter BENJAMIN – *Selected Writings: 1935-1938, volume 3*. Harvard University Press, 2003, p. 40.
5. "He who cannot take sides must keep silent. (...) «Objectivity» must always be sacrificed to partisanship, if the cause fought for merits it." (Walter BENJAMIN – "The Critic's Technique in Thirteen theses", in *Selected Writings: 1913-1926, volume 1*. Harvard University Press, 2002, p. 460).
6. Michel Foucault – "O Filósofo Mascarado". (Entrevista com C. Delacampagne. Fevereiro de 1980), *Le monde*. Nº 10.945, 6 de Abril de 1980: http://historiacultural.mpbnet.com.br/posmodernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf, p.3.

DID THE DEATH OF THE AUTHOR KILL THE CRITIC?

Josephine Berry Slater

Roland Barthes concluded his now infamous 1968 text with the observation that the 'birth of the reader must be at the cost of the death of the author' (Barthes, 1968). Yet this seeming empowerment of the reader came at roughly the same moment that was declared to be in crisis. This crisis could be seen as the delayed effect of Duchamp's nomination, in 1913, of readymade objects as art, which entailed the splitting of the 'idea of art' from its aesthetic qualities. If art making could be purely nominal, a sheer act of naming, then what use would art have for the judgement of taste after this quantum leap? By 1969, in his text 'Art After Philosophy', Joseph Kosuth would distil Duchamp's gesture into the provocative conclusion that,

A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that the particular work of art is art, which means, is a definition of art. [...] the "art idea" (or "work") and art are the same and can be appreciated as art without going outside the context of art for verification. (Kosuth, 1969, p. 83.)

For Kosuth then, the separation of art as idea from its formal and aesthetic criteria of validation allows the artist to dispense with the critic, and by extension, the reader, since art is quite simply art if you say it is. While this permission could theoretically be extended to anyone and thus may imply the abolition of a division between artist and viewer, or the faculty of genius and the faculty of taste in Kant's terms, its abolition of all criteria of judgement nevertheless renders the reading of art, its *critical judgement*, superfluous. By extension, the creation of art becomes the effect of a self-validating gesture. Where Barthes argued that all writing is only ever reading, through his deconstruction of the authentic authorial subject who he cast instead as a 'scriptor', or operator of pre-existing codes, Kosuth apparently argued the opposite – that artistic creation is only authorial. The fact that these two positions can be read as either the same – there is no difference between those who create and those who experience works of art – or as antithetical – there is only a reader, versus, there is only an artist – reveals a wider crisis over art and its ontology that their aesthetic politics could not bind to any single outcome.

This crisis can be broken down roughly into two steps. The first is outlined by Hegel who in his *Lectures on Aesthetics*, described a moment of scission, occurring during his own epoch in the late 18th century, where the *total unity and identity* of the artist's subjectivity, the material world around him, the formal qualities of the artwork, and its affect upon the viewer starts to break down in step with the disintegration of the religious faith that had once suffused and bound all these elements together. Hegel describes the aesthetic order that was being lost in this way:

By the substance of his material, a substance immanent in himself, [the artist] is tied down to the specific mode of its exposition. For in that case the material, and therefore the form belonging to it, the artist carries immediately in himself as the proper essence of his existence which he does not imagine for himself but which he *is*; and therefore he only has the task of making this truly essential element objective to himself, to present and develop it in a living way out of his own resources. (Hegel, 1975, p. 603.)

When this total identity between God, man, materiality and art split apart contingency and re-

flectiveness come to take its place. There is no longer anything inevitable about the form and content of an artwork, nor the way in which it is beheld by the viewer. On the one hand the creative freedom of the artist becomes the content of the work as it is torn from the objective world of contents, and by the same token, the viewer's experience is split from that of the artist's. As Giorgio Agamben puts it in *The Man Without Content*,

The free creative principle of the artist rises up like a precious veil of Maya between the spectator and such truth as he can attain in the work of art, a veil of which he will never be able to take possession concretely, but only through the reflection in the magic mirror of his taste. (Agamben, 1994, p. 37.)

Thus art becomes its own autonomous foundation and principle, but this precarious freedom is won at the cost of a separation from the viewer. The revocation of that split would become one of the key objectives of modernism.

In this first step, we can see the opening of a gap between the 'idea of art', understood as the autonomy of the creative principle, and the formal and aesthetic qualities of art; a gulf between the general and the particular. This first separation, between artist and viewer, as well as the conceptual and formal properties of art, would give rise to 'art for art's sake', and with it the denaturalisation of aesthetic forms which were no longer construed as natural and inevitable, but as the effects of contingent historical determinations. As Clement Greenberg argued in his 1939 essay 'Avant-Garde and Kitsch', avant-garde artists tried to 'imitate God', by

creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape – not its picture – is aesthetically valid; something *given*, increate, independent of meanings, similar or originals. (Greenberg, 1961, p. 6.)

This self-understanding of art as its own originary force of creation triggers, for Greenberg, the melting of contents into forms, so that the work of art refers increasingly only to itself and its own conditions and no longer to what is outside itself.

The Greenbergian reading of art thus results in the paradox that its autonomisation from its representational services, tied to a social order, was predicated on an ever more hermetic reference to its own determining conditions. In Adorno's terms, autonomy and heteronomy are two sides of the same coin ('Art is modern art through mimesis of the hardened and alienated' [Adorno, 1999, p. 21]). The essence of art, and the motor of its historical progress, were now

predicated on those techniques, materials and forms that constituted its media and genres, with which it could now play freely in a self-referring dialectic. This Greenbergian moment could also be construed as the high point, and simultaneously the last dance, of art criticism. The American critic's insistence that abstract art's isolation of its distinguishing characteristics, namely its medium specificity, guaranteed its aesthetic universality and objectivity, also positioned the critic within a legitimating realm of objectively or logically governed judgement, in his case, overtly inspired by Kant. The modernist critic was thus the neutral universal subject of aesthetic experience that could disinterestedly experience and transmit the equally universal meanings stored in the work of art. In its American inflection then, modernist criticism attempted to heal the split between the artist's creative freedom, the autonomy of the work and the viewer's reciprocal response through an objective logic that deflected the implications of Duchamp's bomb of contingency. The impact of its explosion is what I think we can call the second step or moment of the crisis to which I referred at the outset.

It is important to remember that while the demise of criticism is often lamented, this waning of criticism with a capital 'C' has been an effect of the backlash against the implied universals of such objectivist models of art. On the one hand, the pursuit of medium specificity can be shown to lead to the fraying of media into a field of singularities in which the medium is not abandoned but opened to its inherent dissonance. Juliane Rebentisch illustrates this tendency as follows:

Think of the graphic qualities of the printed word, such as were championed by Concrete Poetry, or the musical aspect of words, such as is encountered in the works of James Joyce or Gertrude Stein, or think of the sculptural quality of the canvas, such as is highlighted in the Shaped Canvases of Frank Stella. (Rebentisch, 2011, pp. 53-54)

On the other hand, the modernist grounding of the artwork's autonomy in its independence from both artist's and viewer's subjectivity – its status as a 'quasi-subject' in its own right, as Adorno called it, has been consistently exploded in artistic experiments by most of the artistic movements that follow abstraction, from Happenings, Fluxus, and Minimalism through to performance, installation, appropriation and networked art. In critiquing Adorno's notion of the artwork as quasi-subject, Rebentisch says:

But the experience of quasi-subjective expression, however, corresponds here with the insight that expression is a quality that cannot be ascribed to the artwork alone – on the contrary it is a quality that appears only in and through the singularity of the encounter between viewer and work. (Rebentisch, 2011, p. 57)

Interestingly then the modernist pursuit of universality, via the progressive theory of its internal development of forms, led both to the discovery of media's innate plurality (as exemplified in intermedia artworks), and the collapse of the artwork's autonomy into the relational field of its constitutive experience. Following Juliane Rebentisch and Thierry de Duve, I want to argue that this turn towards relationality, intermediality, and distributed experience, often accused of polluting and destroying art's very concept, can – in its utopian and ethical form – be seen as guaranteeing its survival.

Indeed, the 1960s were rich with politically utopian and formally experimental readings of Duchamp's gesture that implied the universal power to create art, not simply, a la Kosuth, as an effect of nomination, but as an effect of a *shared human faculty*. Beuys's slogan 'Everyone an artist' encapsulates this most succinctly. To put it another way, if judging an object to be art can be said to create art, then for nomination to have any conceptual objectivity it must be the possession of all or none. As de Duve argues in his book *Kant After Duchamp*, this shared faculty can't actually be demonstrated – it is prevented by innumerable social, subjective, contextual, economic and cultural obstacles – but it must be logically assumed to exist if the very idea of art is to be sustained. Without this faculty, art after Duchamp would be reducible either to an arbitrary and solipsistic gesture or to a cynical effect of social privilege. As de Duve demonstrates, Duchamp's gesture can thus be seen to suture back together the faculty of genius, or art making, and the faculty of taste, or judging, but in an entirely new guise. The Kantian proposition, that establishes the objective foundation of aesthetic judgement as an undemonstrable but logically deducible shared human faculty, the so-called *senus communis*, is transformed by Duchamp. The nomination 'this is art', as with Kant's aesthetic judgement, is not reducible to any demonstrable concept since it is based in aesthetic feelings that are not universal. Yet the nomination 'this is art' also assumes the concept or Idea of art, which is a universal if undemonstrable concept. It is both subjectively experiential and objectively conceptual. The thesis and the antithesis are not contradictory. According to de Duve, this universal conceptuality no longer resides, as it did for Kant, in our shared

ability to judge beauty, the *senus communis*, but in *our shared power of creativity*; a modern term that sutures together the creation and the experience of art through which it is mutually constituted.

The post-Duchampian discovery that creativity is a universal faculty that unites aesthetic judgement with the genius of art making has practically become a truism in contemporary society. Creativity is everywhere, imputed to everything, and even demanded at every turn. But if we look more closely at its outcomes, we must ask how the presumption of a universal creative faculty translates into the reality of artistic practice and the social system that sustains it. In order to do this, I want to briefly focus on one of the most perverse, or extreme points of contradiction to be found in today's post-Duchampian art practice, namely artworks situated within the conflict zone of urban regeneration. Here we see the collision between what Boris Groys has called the 'logic of equal aesthetic rights' – in which notionally anything can count as art, and anyone can make it – and the exclusionary politics of neoliberal urbanism, in which all lives are not equally counted.

In London, in the last year alone, we have seen numerous cases of the controversial commissioning of artworks sited in former social housing estates now undergoing regeneration, a.k.a. privatisation. These recent cases are striking for two reasons: the first is the seeming oblivion of participating artists to the real suffering of communities whose clearance and relocation the regeneration scheme always entails, and with which the artwork almost inevitably colludes. The second is the increasingly vehement response to these aesthetic acts of class war on the part of the affected communities. In two recent cases, the proposed artworks were stopped by community action. In Southwark's gigantic and brutalist Heygate Estate, local activists and ex-residents managed to block Mike Nelson's project, commissioned by the high-profile public art agency Artangel, to deconstruct one of the decanted blocks into a pyramid. They argued that it crassly converted the private memories of former tenants into artwork, taking people's personal lives as material and ignoring the bitter conflict that had raged around the estate's demolition for a decade. To what degree it was the persuasiveness of the argument itself, put forward by activists and ex-residents speaking in the national press, or the growing public scandal that convinced the local council to drop the project is moot – local people's verdict over the artwork was heard.

Meanwhile, at another famous brutalist estate in

Poplar, East London, Bow Arts Trust had been given management of a number of flats to lease as artist's studios in its iconic Balfron Tower, while the block's council tenants were decanted ahead of its conversion into luxury flats. The artists in turn were given a few weeks notice to quit in order to make space for Bow Art's summer programme of events. Artists, used as the symbol of universal creativity and its power to transform social and economic woes, can just as quickly be driven out like cattle. One of the high-lights of the summer's events was to be Turner prize nominated-artist Catherine Yass's piece *Piano Falling*, in which she proposed to chuck a piano off the 26 storey building – creating a swan song for the 'lost socialist ideals of modernist housing'. This time, fiercely critical local residents gathered a petition of 254 signatures to stop the piece. Speaking to the press, one local resident complained, 'if chucking a piano off the Balfron Tower isn't anti-social behaviour, I don't know what is.'

In both cases, creativity's presumed universality has lent itself to use by a system that in every other respect acts to dismantle the universalist promises of the welfare state. We can also see the transformation of site-specific or new genre public art, which originally critiqued the implied neutrality of the artwork's site and audience, into a means to neutralise those self-same particularities within art's universalist programme. 'Everyone an artist', helps to ensure only the privileged few are, as the ubiquitous spectacle of creativity acts to mask the disappearance of the social provision that helped to underwrite creative time in the past. If the utopian trajectory of 'art as idea' as it evolved after Duchamp had elevated the everyday, and ordinary people, through the creative power of art, today its democratic principle is abusively used to dissolve all particularities into the universal equivalent of value.

Although this account might seem to spell its overwhelming failure, I would like to emphasise how the democratisation of creativity inherent in utopian modernism is today being enacted through the increasingly popular exercise of critique. One might say it is merely the automatic consequence of the 'coming closer' of art, as Walter Benjamin called it, that people whose own communities and ultimately lives are nominated as art are exercising a reciprocal judgement over that use. But in both of these recent cases, locals and ex-residents could easily have decided that the battle to preserve social housing had been lost, and it was pointless to contest the artworks parasiting on their remains. However, what both campaigns high-

lighted was the fact that the rights given to art were greater than those given to people. Art has the right to memorialise, or the right to anti-social behaviour, but people don't. To put this in theoretical terms, the community's judgement was that the regime of equal aesthetic rights was being abused, and converted into a means to silence the universality of creativity behind the spectacle of artistic exception. The vehemence of their campaigns leads us to consider that the redistributed criticism of art in the 21st century is the place in which art's universal foundation is really enacted. It is perhaps here that we see most vividly the fulfilment of the utopian aims of modernism, even amidst the ubiquitous conversion of creativity into a debased tool of urban regeneration, work intensification and widespread precarity.

Bibliography

- Adorno, Theodor (1997), *Aesthetic Theory*, London: Athlone Press.
 Agamben, Giorgio (1999), *The Man Without Content*, trans. Albert, Georgia, Stanford, California: Stanford University Press.
 Barthes, Roland (1968), 'The Death of the Author', in Bishop, Claire (ed), *Participation: Documents in Contemporary Art*, London: Whitechapel and MIT Press (2006).
 Greenberg, Clement, (1961), 'Avant-Garde and Kitsch', in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Mass: Beacon Press.
 Hegel, G.W.F., (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. Knox, T.M., vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
 Kosuth, Joseph (1969), 'Art After Philosophy I and II', in Batoock, Gregory (ed.), *Idea Art*, New York: Dutton, (1973).
 Rebentisch, Juliane (2011), 'Negations: Against Aesthetic Affirmationism', in Avanesian, Armen et al., *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin: Sternberg Press.

CURATORIAL RESPONSES: THE CASE OF THE SPIRIT OF UTOPIA

Nayia Yiakoumaki

Regarding the topic of the conference, I would like to put forward some thoughts from the curatorial standpoint and within the institutional framework. The most effective way to do so is to present a case study, which I find distinctive: the exhibition *The Spirit of Utopia*, Whitechapel Gallery (2013), which borrowed its title from Ernst Bloch's seminal work, (1918). This exhibition was co-curated by Iwona Blazwick, Daniel F. Herrmann, Kirsty Ogg, Sofia Victorino and myself.

The more we demand a critical stance from contemporary art, the more contemporary art seems to

affirm the world it criticises. Put differently, art is asked to be critical of the world inasmuch as the system within it functions follows the dictates of global cultural capitalism. This has been the case, especially in the last decade, as there is a tacit, but no less powerful, mandate for art and its institutions to be overtly political. Museum directors and curators together with artists are being requested, directly and indirectly, to become 'political' in order to gain legitimacy from peers in the art world. This situation conditions art's critical bite. Here, the critical function of art is produced from within, and absorbed by an increasingly globalised and regimented art system. Within these conditions, critique and politics become reduced to ideological markers of a (neo)liberal globalist art scene. Brian Holmes (2000) refers to contemporary art as "the perfect vector of accession to the neoliberal economic system, precisely because of its un-decidability of meaning and its freedom from traditional authority".¹ Responding to this state of affairs, a new generation of artists have come to understand that they should not be talking just about 'what was a better time', nor about 'what is the current situation' but about 'what could the future look like', bringing art closer to the expansion of imagination. Biennials and large group exhibitions around the world have become a mirror of this change and have adapted to a new position of 'proposing' rather than 'presenting'.

It is one thing to be politically engaged as a producer, either an artist or a curator, and quite a different thing is to be able to incorporate this engagement in the institutional practice. There is a sharp contradiction in the ways institutions pursue their objectives through their programme, and the ways they operate logistically. A curator working in an institution frequently finds herself at the core of this contradiction: producing engaging exhibitions while working according to hierarchical, structured and regimented methods.

Contemporary art museums and galleries propose critical stances at the level of art but remain acritical at the level of internal operation. To give an example, institutions follow a corporate business model with a top down hierarchy, precarious and low paid jobs, systematic use of free labour etc. while attempting to showcase art that goes against this system. At the same time, the marketing departments of cultural institutions grow more rapidly than the respective programming departments and gain greater authority within such organisations. Curating within this framework is part of a consuming culture and is a ramification

of the way the art market operates. In this sense, it is affected by the cynicism and opportunism of a prevalent ideological situation that demands critical or political art inside the institution, so that things can remain the same outside of it. Can we break the lock by changing our way of working? How can we bring the critical content of contemporary art to the sphere of practice? In this regard, I frequently recall a conversation in 2011 with Poka-Yio the co-director of the Athens Biennial, just after the global financial meltdown in 2008-2010 and Greece's subjection to severe taxation, which triggered continuous and fierce protests on the streets during that period. Poka-Yio found the installation of the 3rd edition of the Biennial entitled *Monodrome*, a difficult and uncomfortable task. For Poka-Yio, producing an art event that aimed to be fiercely critical of the situation was very debatable:

"We could have locked up the biennale and not launch it. The real biennale was out there with all the issues we were trying to address inside! We felt overwhelmed. What we were trying to achieve was not inside the derelict buildings we had skillfully used for the exhibitions but out on the streets!" (Poka-Yio, 2011).

In a certain sense, this is the inverted image of the state of affairs portrayed above. Art and exhibition making should have stopped in Athens, as there was 'too much' politics out there, in the streets. For a curator, the issue is how to articulate the 'outside' world with the art milieu. How to reconcile art and practice? In any case, *Monodrome* was a successful and timely edition of the Athens Biennial with very positive responses from the audience. This was achieved because the directors and curators were aware and responsive to what was happening in the streets of Athens and all over Greece.

Drawing from the exhibition *The Spirit of Utopia*, which took place in the summer 2013 at the Whitechapel Gallery, London, I will discuss the curatorial methodology deployed during the making of the show, from conception to production. I will reflect on it from my position both as an observer and co-producer. As a curator, I am aware of the trend of themed exhibitions, which today embrace social responsibility with a focus on new engagement, social activism, and political or ecological criticism. Nevertheless I would like to present this example as an illustration of the point I made earlier regarding the internal operation in art organisations in order to emphasize the need to make our working methodology come closer to our ideas.

The Spirit of Utopia was curated by the Exhibitions and the Education & Public Programme departments. This happened for the first time in the history of the gallery. Rather than the project being allocated to one curator, all the curators were equally involved, including the Gallery's director and the head of Education and Public Programme. It comprised of a team of five curators, including the author of the text. The exhibition intended to propose or indicate alternative solutions for the economy and society as a whole. It was an ambitious project, involving new commissions and an innovative approach. What is important to highlight is that, from the outset, it was decided collectively that an exhibition with such intent demanded an alternative (to what we usually deploy) working method. More than the process of selecting the right artists, the setting up this new approach represented the biggest challenge. We wanted to include new commissions and to investigate the work of artist collectives whose work is participatory in a broad sense. For us, it was important to attempt to mirror a process which was, on the one hand, open-ended and collective and, on the other, formally structured and managed according to given institutional roles. To achieve this, we decided to entwine the exhibition-making process with the artists' horizontal methodologies and the political content of artworks. Collective and horizontal decision-making may be current practice for grass-roots organisations, but within an established public gallery in Britain, which is structured around a rigid hierarchy, it was a method that had never been tried before and that destabilised our normal mode of operating. In order to successfully produce an exhibition organised by five curators in equal standing, we had to deploy a new process of decision-making. We planned and produced the exhibition in ten lengthy meetings in which decisions were approved by all. Each one brought to the table names of ten artists or artists collectives that fitted the project. We sat on long presentations of each proposal. This process was important as we all had the opportunity to present ideas and make comments.

Driven by the reach of the proposed artists, we devised the theme of the exhibition and divided the main research direction into three main areas: Social Organisation, Economy and Environment. The methodological sequence was significant as we did not choose the exhibition theme first and then the artists to fit it but started from the artist selection in order to move to the exhibition theme. After all the presentations were concluded, we decided to make a final selection of ten artists/artists collectives through

a voting process of shortlisting and finally selecting. The whole team had agreed that it was important to cover a broad range of geographies and to allocate the same budget to each artist to realise their project. Also, we decided from the onset that we would not publish a catalogue. The only record of the exhibition was going to be a dedicated website³ designed to reflect the non-hierarchical nature of the project, allowing users to choose the way they navigate in it and how they came across the content. The website included everything produced for *The Spirit of Utopia*, the recording of a panel discussion⁴, interviews with the artists, research material and photographic documentation.

The institution's curatorial process was unhurried, detailed and open. The meetings were long and, initially, they were taking place without a chairperson. We soon realised that this model of meetings could delay the production process. We then decided that one of us should take on an administrative role and ensure that the management of the whole project and budget keeping obligations were progressing as much as the curating related issues. For practical reasons we decided that each curator would work with two artists/artists collectives. A process of expression of interest in the artists we wanted to work with followed. After the pairing of curators and artists was settled, each one of us was responsible for the progress of the projects of the artists we were working with, although still functioning collectively in the team.

These are the names of the artists who contributed to the project: Yto Barrada (Morocco), Theaster Gates (USA), Peter Liversidge (UK), Claire Pentecost (USA), Pedro Reyes (Mexico), Ha Za Vu Zu (Turkey), Ostengruppe (Russia), Superflex (Denmark), Time/Bank (USA), Wayward Plants (UK). I worked with two artists' collectives, the Turkish collective Ha Za Vu Zu and the Danish collective Superflex. Below I will describe their projects.

Ha Za Vu Zu proposed a 'vocalisation' performance, which they were going to perform during the opening night. For the artists, sound is regarded as a collective medium, which is by default everyone's ownership; anyone can produce sound, either with their voice or their body. They conceive their vocalisations as a way to orchestrate a collective protest via the production of noise.

The performance had two components. Ha Za Vu Zu edited a film composed of mainstream media videos and invited the Gallery visitors to react to the images they were watching on the screen by making sounds and noise. The various clips used in

the film were originally broadcasted on Turkish TV or found on the internet. They were either news reels of protests and demonstrations or clips taken from Hollywood films and Turkish soap operas. The piece created an immersive sonic environment based on the common 'vocal' experience instigated by the cultural conventions associated to visual imagery.

The other group of artists, Superflex, took part in the show with the film *The Financial Crisis* (Session I-V). The 12-minute film presents the financial meltdown as a psychosis. It attempts to 'heal' the viewer through hypnotism by placing the individual in the centre of the ongoing crisis. Directed by a professional hypnotist, the viewer encounters, and is invited to adopt, different emotional states and hypothetical identities – from a dominant oligarch to an average employee – in order for to confront oneself as a piece of a fragile society.

I was intrigued by these two art propositions, as they both offer paradoxical suggestions. Superflex's piece suggests that a reduced level of consciousness, such as hypnosis, can potentially energise the individual and make him/her take a critical stance. Ha Za Vu Zu's piece makes a different proposition. They invite the individual to perform a loud and collective cacophony where sound itself is de-individualised.

An institutional curator constantly works within a particular framework, complying to a number of principles. The process of exhibition making is by default rapid, continuous and, as Charles Esche and Maria Hlavajova put it, pseudo-original⁵. Esche and Hlavajova refer to a 'spectacular event culture, where each production tries to outdo or erase its predecessor'.

For the curators of *The Spirit of Utopia* as well as the Whitechapel Gallery, what is worth holding from this experiment is the momentary shift of the Gallery's structure and its processes of decision making. There were considerable changes in our working 'culture'. In our normal way of operating, we do not programme and devise exhibitions in such an open and collective way. We wanted to engage the curating process with its content and the artists' methods. This tendency and commitment shaped our discussions. For instance, during board meetings we frequently discussed current political affairs such as the IMF interventions in peripheral Europe and the events related to the Arab Spring. On normal a meeting, discussions would be confined within the remit of project updates and issues regarding strategy.

In a panel discussion between the curators and Richard Noble, which was organised in order to re-

cord the curators' experience, Noble made the following point:

There seems to be a strong emphasis on the process and the idea of utopia as a strategy of becoming rather than as an end we are either heading towards or rejecting. That is quite new and interesting [...] One question I might have for the curators is how important is it for you if you see utopia as a strategy of becoming? How important is it for you to buy into the project that you are attempting to facilitate?

Iwona Blazwick, director of the Whitechapel Gallery and one of the co-curators of the exhibition, who had conceived the original idea of *The Spirit of Utopia* together with Achim Borchardt-Hume (former Chief Curator at the Whitechapel Gallery), responded to Noble's question as follows:

I think that is a very well made point. What does it mean, 'do we buy into it?'. The problem with biennials and exhibitions always is that they happen and then they go away. They're finished. I am hoping that *The Spirit of Utopia* will leave a legacy for the institution, not just for our audiences, but for the way that we think as both curators and as a public organisation. I am hoping that the aspiration, experimentation and generosity will change the way we work or how we run this institution. We look forward to *The Spirit of Utopia*.

In my opinion Blazwick's response represents the institutional ambition. Our expectations for making this show were related to the artists propositions, but also to the possibility changing the curators' habitual methodologies. In reality, the collective way of working and debating within the exhibitions team lasted as long as the preparations for *The Spirit of Utopia*. When all the works were packed in crates and the artists had returned to their respective countries, we had a final meeting to evaluate the project. For some of us, this alternative working-method experience was a challenge and corresponded to a loss of control over the curatorial process. The slowness of the process of decision making was seen as counterproductive. For the organisation, it worked like an one-off experiment with no visible impact to the institutional framework. The curating methods we deployed were meant to reflect the social spaces created by the artworks and when these were gone so were these.

However one feels that the modes of engagement that were proposed by the artists were already trapped within the confines of cultural industry and perhaps from our perspective, as representatives of the institution, the effort had to be vaster and more consistent. Out of this experiment, we could have extracted a productive and consistent working model that outlived the event. This model could have partially

displaced hierarchical structures through collective thinking and internal collaboration.

I would like to finish by referring to a press response to the exhibition written by Jonathan Jones, from *The Guardian*, which expresses the problematic nature of the project:

Spirit of Utopia offers a fascinating aesthetic playground but a depressing political insight. Far from unveiling a tempting menu of utopian futures, it chews over the leftovers of a broken dream. The artists in Spirit of Utopia do not offer any such total picture of a different way of life. Instead they collect beguiling fragments of radical whimsy. Its soft radicalism has a slight whiff of scented candles. Where is the hard analysis of economy and state that might genuinely overthrow the bad guys? Where are Marxists when you need them?

1. Brian, HOLMES (2009). "The Interscale: Art after Neoliberalism". In J. Seijdel (Ed.), *The Art Biennial as a Global Phenomenon. Open* (pp. 82-90). Amsterdam: SKOR.

2. Excerpt of a conversation with the author.

3. <http://www.thespiritofutopia.org/>

4. A Curatorial Panel Discussion between the curators of The Spirit of Utopia and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths, University of London.

5. Esche, Charles and Hlavajova, Maria (2009). The Making of 'Once is Nothing', How to Say No while Still Saying Yes?. In J. Seijdel (Ed.), *The Art Biennial as a Global Phenomenon. Open* (pp. 94-102). Amsterdam: SKOR.

ENHANCING/EMBRACING RESOLUTION

A few thoughts on a techno-imaginative toolbox and its potential for art as – and beyond – critique
Gerald Nestler

This text traces different meanings of the term *resolution* and their potential relevance in current techno-political discourse. Drawing on an artistic project engaged with the forensics of a market crash, I propose a radical material practice — both artistic and political — to (en)counter the black box of (automated) evaluation and decision-making, which has in passing also captured the white cube of contemporary art (a box that disciplines by the subtle and receptive (an) aesthetics of dissent). With an ambivalent, contingent and marginal figure at its heart — a renegade, a traitor — it combines the varying meanings of *resolution* for trans-disciplinary investigations. Ultimately, it proposes a multi-layered artistic practice for rearranging (acting) against the 'box' by creating narrative instabilities that support coagulating dissent into insurrection.

Representational aesthetics in finance

The following brief analysis¹ focuses on developments in finance and their impact on wider social realms. However, they appear in other fields as well, such as big data or surveillance programmes, to name but two. These operations combine areas like cybernetics, technology, mathematics, probability theory, data mining, and psychology into schemes of evaluation and decision-making that are increasingly programmed to act autonomously. Autonomy, here, exceeds informed decision and accountability. The concept of cybernetics per se is based on self-regulation by feedback and control; implemented on the level of social relations, it becomes a self-governing force whose automated processes are prone to interfere with (non)human relations and activities.

As regards the subject of this publication, my contribution traces a concrete practice for a non-dismissive art engaged in 'aesthetics in the field of consequences.'² This implies an origin – an event, a course of action, a mode of application – which at first provokes queries and dissent from where an investigation commences. In the case presented, finance is the provocation. Not only from an artistic standpoint the provocation is as fundamental as it is opaque: finance is the agency of a power that not only resists classical forms of representation; more often than not it operates by stealth, below the radar of common interest, perception and knowledge; the public is not informed. Ironically, this also applies to the industry, as a whistleblower remarked provocatively: '90 per cent of finance doesn't know how the US stock market works.'³ Instead, finance, I would argue, reformats representation by *forward activating* it: the pricing system calculates trajectories for investing in potential, in powers to be. Representation serves as a professional tool invested in navigating shifting states rather than controlling a fixed state: price is situated in the future, not in the present — the latter's incremental convergence due to technological armament of algorithmic trading operations notwithstanding. Thus, price discovery has ushered in a surprising turnaround of the notion of risk: it is less about insuring against than producing the future. In other words, risk is turned from scandal to precondition, required to quantitatively calibrate volatility (by stochastic calculus or other means), which in turn is but the market's measure of risk. In a sense, prices look back on us, from the future onto the present; derivatives, for instance, constitute operations nested inside the future as a dictate (a contract) to be fulfilled at present.

Here, activated representation is virtual (and viral) in the sense that actualisation creates a blank, a u-topos, a nowhere; an aniconic present without significance per se.

Hence, the perspective here is to reflect on what a non-dismissive, i.e. political, art amounts to — and which tools it demands — by looking behind a veil spun from economics, mathematics, physics, economics and market ideology. In order to work out narratives that counter the 'invisible' fictions of financial biopower and to chart passages that take us from mere dissent — caused by the provocation — to actual forms of insurrection. The multifaceted semantic field of the term resolution and its technological as well as social significance — ranging from visualization, discrimination, intelligence to intention, purpose, (common) initiative and decision — seems to me to play a crucial role in the effort to trace aesthetic, ethnic as well as political consequences.

At first, the term *resolution* might denote a means to an end in the service of visualization, a detail in the chain of technological operations. At the same time, however, it is a tool that combines technology with supervision, exclusion, and agency. Focusing on resolution is not simply a question of technical specifications or layers of visualization. Rather, resolution techniques embody powerful and ambivalent contraptions of *technowledge*, a term I use to describe the fusion of technology and knowledge in the age of algorithmic automation. For one, resolution serves the construction of enclosures typical for the differentiation machine of information capitalism. It enables the generation of scarcity and allows parcelling materials into specific restrictions that belong to a category we have become used to call commodity; and which can be unlocked, i.e. sold and distributed, to consumer classes of varying affluence. By developing artificial senses and at the same time restricting access to their data, resolution techniques are an instrument of power to capitalize on visibility, or invisibility as it were, — on what we are able, i.e. offered, to see; and by implication on what we are not able, i.e. offered, to see. Increasingly, we 'loose sight' of what *there is* we ought to see, i.e. what we ought to perceive, comprehend and decide upon. The commodification of significant meaning — something *resolution* practically provides us with in a technological as well as political sense — produces competitive advantage.

Resolution has thus become a *pharmakon*, to borrow Jacques Derrida's term, a toxin and a cure at the same time. Let's first address the *poison* before we look at a possible *remedy*. The realm we will look at might

seem far removed from art but I hope to make up for this with a potentially radical aesthetics of perception. First, however, we will have to go back to a beginning when space, and not time, seemed paramount.

From macro-space to micro-time

Algorithms are not new to markets. They first appeared in the late 1960s and early 1970s in derivatives markets. At that time, the common utopian topos was about colonizing our solar system and the vast stretches of cosmic space. Millions of people watched the Apollo 11 mission and the landing on the moon. *Star Trek*, the *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *Barbarella* or Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* were popular examples representing imaginations of how we might live in and after the year 2000. Rich in fantastic imagery, these narratives heralded a new age and a desire for new life worlds and habitats. Deeper into the 1970s and its economic as well as ecological disasters, a darker perspective prevailed giving way to the dystopian nightmares of *Solaris*, *Soylent Green*, *Omega Man* or *Bladerunner*.

At that time another project emerged. One that was less popularized, to say the least: the economic colonization of micro-time. And with it, a very different utopia emerged, which attracted brilliant engineers, physicists and mathematicians — specialists who were supposed to furnish the knowledge and (accelerated) architectures that should make life on earth easy and take us to the stars in a not so far future. When the first algorithms appeared in finance their mathematical framework, developed by economists, was of higher significance: mainly the Black-Scholes-Merton model for derivative pricing. Together with computation and political, economic and institutional changes, such as the end of the Bretton Woods gold standard agreement or the establishment of the Chicago Board Options Exchange, the formula derived from the model led to an enormous increase in derivatives trading and the founding of new derivative products and markets. For the first time, conceptual economic modelling changed the way financial markets operate⁴ and this, among other things, changed the way capitalism has since operated: from industrial to financial capitalism, from labour and production to debt and credit. Even though the 1987 crash was considered the model's 'proof of failure,' financial markets still apply a reversed form of Black-Scholes to compute option prices. Derivative markets are still at the heart of global finance and thus at the core of decision-making, i.e. decision-pricing, not only in

markets but other fields as well, including politics.

This „technology of the future“ (as the financial engineer and philosopher Elie Ayache calls derivatives) produces the future not simply by anticipating it, that is, by pure prediction. Mathematical recalibration computed to render prices for any conceivable outcome, i.e. risk potential, ‘creates’ the future at any present moment of trading. The present as we know it has no bearing here; at the moment when it emerges (every moment), it arrives as price and is instantly converted into historic data to enter a new cycle of the calculation of profit probabilities. The past succumbs to a probabilistic reservoir for the quantification of future events, while the present vaporizes in the actualisation of price realised from the myriads of virtual prices in the ‘galaxies’ of risk options. Hence, in what I would term the *derivative condition* and its universal pricing regime, not only contingent futures, that otherwise emerge from subjectivities and their relations, ‘collapse;’ what is forfeited as well is the present as the moment in which subjectivity and agency are born in the first place.

While the derivative markets’ mode of production generates risk options that quasi-materialize every conceivable future at present,⁵ algorithmic trading, as it originated in the mid-1990s, commenced with emphasis on automated trading routines and arbitrage opportunities — more or less risk free profits gained from price differences between markets and exchanges. Here, depending on strategy speed and volume matter. As in derivative markets,⁶ profound specialist knowledge is condition for capitalising on these strategies. This attracted a large number of quants (financial engineers, mathematicians, physicians) that subsequently played a major role in substituting open-outcry markets and human market makers (usually of low-income backgrounds) with electronic trading and bots.⁷ The most controversial strategy is high-frequency trading, in short HFT, to which we will turn in a moment. Hand in hand with these developments we witness an increase in electronic resolution both technically as well as socially — a cybernetic program initiated to regulate closed systems and subsequently applied to (self-)regulation and surveillance of (quasi-)open systems. In its wake, the paradigm of resolution shifted from colonizing macro-space to exploiting micro-time; a move that under the auspices of free-market ideology has had a tremendous impact on the way we experience agency, security and decision-making in society.

Hence, interstellar space presence remains popular fiction in which we are ‘unconscious’ — in a state

of artificial sleep (induced low resolution of sense perception, so to say) — while traveling through the vastness of cosmic space. What has become reality, however, is a presence in which we are ‘unconscious’ in the sense that (without resolution-enhancing devices) we are incapable of experiencing a present that evaporates in moments where future and past collide. This is not to say that technological progress is intrinsically corrupt. However, self-governing proprietary interests are prone to blur our common vision of realities that affect us profoundly. And as such, we lose sight of an aesthetics, which is emerging before our eyes even though we are unable to see it, especially if we continue to apprehend the world with outdated patterns of recognition and representation.

As a consequence, we have to increase resolution in all the term’s semantic registers. In the following, I will briefly address an example, which on the one hand highlights the complexities and intricacies of such an endeavour as well as its achievements and failures. On the other hand, it describes an instant of artistic practice based on a (counter-)aesthetics of resolution.

The forensic analysis of a market crash

The Flash Crash of May 6, 2010 has become known as the biggest one-day decline in the history of financial markets. In less than 5 minutes the Dow Jones Industrial Average plunged by about 1,000 points — 9 per cent of its total value — only to recover the losses almost immediately. When markets hit record lows, shockwaves went through the economic system and CNBC-live broadcasted news from the trading floor of the New York Stock exchange: ‘they’re saying when I ask them “what the ... heck is going on down here?” ... ohh, 900 ... I don’t know, this is fear, this is capitulation.’⁸

Technically, ‘capitulation’ means panic selling due to pessimism and resignation. But the live TV-coverage and subsequent investigations attested to a much deeper impact. The Flash Crash constitutes a watershed event in markets, as it gave evidence to the fact that algorithmic trading had taken over. It produced a hostile environment for human traders who not only lost their bearings in the event — a live-broadcast for professional traders stated “this will blow people out in a big way like you won’t believe.”⁹ Hence and apart from financial losses, ‘capitulation’ means liquidation of unmediated human perception and joint resolution. We can hardly react to what we don’t see coming and resolve what we don’t get to know and perceive.

The subsequent investigation resulted in a joint official report by the US regulatory authorities, the SEC and the CFTC. It was published a few months after the incident and put the blame on human trading. In contrast, an analysis of the event conducted by a financial data provider claimed that it were in fact orders executed automatically by algorithms that caused the crash. Nanex LLC, a small and little-known company at the time, records financial trading data and was therefore in the position to examine the event on their own account. They soon realized that conventional market data records of one-minute intervals did not show any material traces of what might have happened during these few minutes. Therefore, they decided to go deeper and look at shorter time-intervals. Step-by-step, they enhanced the resolution and developed custom-made bots to analyse the Flash Crash at ‘dizzying depths’ of time. Thus, they noticed material evidence of market activity at fractions of a second. As the founder and CEO of Nanex, Eric Hunsader, stated:

The SEC / CFTC analysts clearly didn’t have the dataset to do it in the first place. One-minute snapshot data, you can’t tell what happened inside of that minute. We didn’t really see the relationship between the trades and the quote rates until we went under a second.¹⁰

At first glance, it looked like a glitch. But what emerged were the material traces of an elaborate scheme. In order to support their claim, however, Nanex had to win access to proprietary and therefore secret trading records to match the data and verify the facts. This unlikely situation arose when Waddell & Reed — the mutual fund that was blamed for the crash — decided (passed the resolution, as it were) to share their trading data for comparison — a remarkable decision, as such an act contravenes the implicit rules of the financial industry. It could shake shareholder confidence — the holy grail of neoliberalism — and jeopardize reputation if done publicly. As a consequence and in contrast to the official report the forensic analysis exposed that the culprit, Waddell & Reed, could not be held accountable. In their final statement Nanex concluded: ‘High Frequency Trading, caused the Flash Crash. Of this, we are sure.’

Artistic research and the aesthetics of resolution

The findings concerning the Flash Crash result in specific consequences of which some are associated with the analysis while others are part of the artistic research. The former include the fact that even

though material traces of quotes and trades might be uncovered they do not provide evidence without disclosure of proprietary data records. They cannot be *named*. Up to this day, therefore, the actual catalysts of the Flash Crash are unknown.

The artistic research,¹¹ in turn, exposed another disturbing consequence: In the current legal and technological framework of financial markets, which privilege property rights and self-regulation (let’s remind ourselves that the latter is not only a question of the law but a premise of cybernetics), an effective analysis of market events depends on what I call the double figure of the expert witness: when an insider joins the (forensic) investigator. Only crisis — a scandal, a counter-provocation — can disrupt affiliations and break the veil of secrecy and the abuse of self-regulation.

What this exposes is an ambivalent, contingent and marginal figure — a renegade, a traitor, a defector — a figure that is in fact the agent who proceeds from mere dissent to concrete insurrection. The whistleblower, as an embodiment of this figure, rises up against malignant practices.¹² She is as an expert acting from a point of no return, a risk taker at the point of ultimate crisis. By speaking out and disseminating proprietary data or classified information, she discloses what was excluded from public debate. And such a renegade act — essentially a violation of current custom, rule or law — produces a host of viable resolution materials — from visualization, discrimination, cognition to decision-making — to address a situation the act in fact exposed or rendered comprehensible.

Given the power of capitalist markets over public interests ‘investors’ are not the only ones affected. Capitulation, the term expressed on CNBC, points to a destination where speculation engulfs political power. Consequently, algorithmic bots feed off the myriads of people who are ‘invested’ as human capital in a parasitic system that is at the same time the host. Thus, the true derivative — that which is dependent on and at the same time at the core of the production of risk — is the public as last resort. We are the ultimate hedge. Taking action in concert with those who put their reputation (and more) at risk requires the cultivation of *renegade solidarity*,¹³ an activist politics uncovering and transforming ‘intelligence, surveillance and reconnaissance’ into enlightened resolution in the common interest.

The aesthetics of resolution and their consequences open a field for multifaceted, trans-disciplinary practices engaged in unearthing, narrating

We are at a mountain range, in the hydroelectric power plant of Senhora do Desterro, at an altitude of eight hundred meters. On the approach to this museological space, the sound of multiple water fluxes contrasts with the silent immobility of turbines and generators.

In this collective equipment of subjectification, to paraphrase Guattari, the machine, as body of work, is neither space nor in space. It is matter that occupies space in a certain degree corresponding to the intensities that it produces. A machine that, not being mere techné, brings to us memories that feed our present times. Wood trunks that are poles, energy that is power, sun that is heat and star.

Collective *agencements* not only imply a multiplicity of individuals but also a complexity of social, technological, machinic, economic aspects. Contrary to classical thought, the separation between man and machine or nature and culture manifests itself as a logical impossibility. It is known that the world even seems logical because we make it logical.

Where apparently nothing changes the finest of energies untangles, gets disorganized. Not all energies are measured in watts.

Eduarda Neves

(Text presented in the context of the second DAS PLAST V PJS exhibition, at Museu Nacional da Electricidade, Seia, 2014)

Field Notes

Archeology (...) does not encourage the pursuit of no beginning; it does not associate the analysis to any exploration or geological survey (...) it designates the overall theme of a description that questions the already told regarding its existence; (...) Archeology describes discourses as practices specified in the archive element. (Michel Foucault)

Similarly to an archaeologist, the artist does not reconstitute historical linearities. He refuses synthesis and descriptions, digs silenced layers, reinvents the archive. Less sources and more discontinuities.

We do not seek to repeat what has already been said, rewrite what has already been written. Marks are always different even when the effects seem recognizable or similar, even when the ideological conditions appear as truth conditions. No mark is self-made, each one offers obstinately its time to our time.

Singularities, now freed from the regulator inventory and triggered by the collective, destabilize the

unification of collective memory. They are woven in endless ways. Through endless millimeter networks, each one looks for its variations. History is not a total work of art.

Uádi Ana. The banks that unite are the banks that divide. *Myrtilis Iulia*. We come and go.

Eduarda Neves

(Text presented in the context of the third DAS PLAST V PJS exhibition, at Campo Arqueológico de Mértola, Casa Amarela, 2014)

Shuttle

Behold (...) the Lusitanian Kingdom where land ends and the Sea begins. (Luís Vaz de Camões)

Lost in romantic imagery, sea succumbs to the homogenizing strategies of global economy and to geopolitical imperatives of capitalism.

Between economic and maritime flows, which are exchanges and borders, artistic enunciation opens itself to the deterritorialization movement, operating new *agencements*. Having left the territory, other spatialities and distinctive temporalities are founded.

The pontoon enforces the irreducibility of immanence. Basket hooks activated by the work of an artists' collective circulate on it. Waves and winds, boats and machinery. Voices. Spatialized sounds back and forth.

The fish arrives at the auction to remind us of the function of work in the contemporary world. Reteritorialization takes place elsewhere. The siren is still beeping.

Eduarda Neves

(Text presented in the context of the fourth DAS PLAST V PJS exhibition, at Museu de Portimão, surrounding area, 2014)

Intermezzo

It does not matter what image is, whether it holds a fabulous light or a good framing. Rather, it must have a place, it must conquer a place. (Harun Farocki)

Among geographies, sounds and narrative discontinuities setting up estrangement, space-time built

ds itself as a dramaturgical device.

Heterogeneous materials in multiple connections differentiate journey from flânerie and invite us to move freely between images that are not defined by representation. Mental, social imagined routes activate images which, in turn, associate to other images. They do not respond to supposed expectations, they resist the temptation of correctness.

It is not about movement, but about what has already happened. It is not speed, but event. This is how the exchange process between link and fracture begins.

To each his own search. To each his own way.

Eduarda Neves

DAS PLAST V PJS is a collective gathered by Eduarda Neves in 2014, comprising the artists Amarante Abramovici, João Vasco Paiva, Sérgio Leitão, Tânia Dinis and Vera Santos.

(Text presented in the context of the fifth DAS PLAST V PJS exhibition, at Museu Nacional Ferroviário, Entroncamento, 2015)

Amarante Abramovici. Cineasta formada em realização pela *La Femis*, Paris; Licenciada pela Universidade de Paris III, Sorbonne. Realizou várias curtas-metragens documentais (*Circa Me*, 2002, presente na Selecção do Cinema du Réel; *Mouvements para partos imaginados*, 2002; Gaia, 2004, seleccionada para o Festival de Cinema de Cannes - secção Cinéfondation e prémio Especial do júri no Ovarvídeo; Dezembro, 2007; *Estudantes por Empréstimo*, 2009), além de filmes em colaboração: *A Cultura do Capital*, 2003 (co-real. Tiago Afonso, Frederico Lobo, Hugo Almeida); *Travelling 70'-76'*, 2007, uma encomenda da Fundação de Serralves para a exposição de Rauschenberg com o mesmo título (co-real. Tiago Afonso) e a instalação-vídeo *A Colher*, 2010, apresentada na Casa da Esquina, Coimbra, no âmbito do projecto colectivo *All my independent women* e no 1ª Avenida, Porto, na exposição *Uma Questão de Género* (co-real. Tiago Afonso). Trabalhou como assistente de realização em filmes de Paulo Rocha, Ricardo Leite e Saguenail e como assistente de montagem com Boris Lehman. Desenvolveu projetos também em colaboração artística com criadores de outras áreas, nomeadamente da música (Ana Deus, Balla Prop), da dança (Yasmine Hugonnet, Alejandra Sol, João Costa), das artes plásticas (João Alves, PAM), do teatro (Igor Gandra, Joana Providência), tendo ainda iniciado experiências performativas (Muda, Ismos...). Colaborou com Dan Graham para um filme apresentado na Bienal de S. Paulo e com Ângelo de Sousa, nos últimos anos da sua vida, na organização do seu arquivo de vídeo. Colaborou regularmente com o Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 2005 a 2013 na produção e montagem de obras em Vídeo para Exposições, assim como na produção e programação de Ciclos de Cinema e Retrospectivas. Anima desde 2004 Oficinas de iniciação de Cinema para crianças e adultos, Oficinas de Cinema Documental, em colaboração com várias entidades, entre as quais a Associação Os Filhos de Lumière. Programa de forma irregular sessões e ciclos de Cinema em espaços alternativos na cidade do Porto tais como a CasaViva ou A Confederação. Lecciona Cinema e Vídeo no Ensino Superior desde 2008: no Mestrado em Multimédia da FEUP, 2008-2011 e no Mestrado em Comunicação Audiovisual e Multimédia da Universidade Lusófona do Porto, 2012-2013. Doutoranda com bolsa da FCT – Fun-

Amarante Abramovici. Filmmaker graduated in Film Direction at *La Femis*, Paris; Degree at Paris III University, Sorbonne. Directed several short documentaries (*Circa Me*, 2002, present in the Cinema du Réel Selection; *Mouvements para partos imaginados*, 2002; Gaia, 2004, selected to the Cannes Film Festival – Cinéfondation section and awarded the jury's Special prize at Ovarvídeo; Dezembro, 2007; *Estudantes por Empréstimo*, 2009), as well as co-directed *A Cultura do Capital*, 2003 (co-directors Tiago Afonso, Frederico Lobo, Hugo Almeida); *Travelling 70'-76'*, 2007, commissioned by the Serralves Foundation for the Rauschenberg exhibition, with the same title (co-director Tiago Afonso) and the video-installation *A Colher*, 2010, presented at Casa da Esquina, Coimbra, in the scope of the collective project *All my independent women*, and at 1ª Avenida, Porto, in the exhibition *Uma Questão de Género* (co-director Tiago Afonso). Worked as assistant-director for Paulo Rocha, Ricardo Leite and Saguenail and as assistant-editor for Boris Lehman. Developed projects also in artistic collaboration with artists from other areas, namely musicians (Ana Deus, Balla Prop), choreographers (Yasmine Hugonnet, Alejandra Sol, João Costa), visual artists (João Alves, PAM), stage directors (Igor Gandra, Joana Providência), and co-created two experimental performances (Muda, Ismos...). Collaborated with Dan Graham for a film presented in S. Paulo Biennale and with Ângelo de Sousa, in the last years of his life, on the organization of his video archive. Worked for Serralves Museum of Contemporary Art from 2005 to 2013 in the production and installation of Video Artworks in exhibitions and as producer and co-programmer for several Film Programs and Retrospectives. Since 2004 she teaches Film Beginners' Workshops for children and adults, as well as Documentary Film Workshops, in collaboration with several institutions, including the Association Os Filhos de Lumière. She programs film screenings in alternative cultural spaces in Oporto, such as CasaViva or A Confederação. She teaches Cinema and Video at the University since 2008: at the Master in Multimedia - FEUP, 2008-2011, and at the Master in Audiovisual Communication and Multimedia - Oporto Lusófona University, 2012-2013. In 2010 she begun her PhD research with a grant from FCT - Foundation for Science and Technology, studying the Films produced during

dação para a Ciência e Tecnologia desde 2010. A sua investigação incide no Cinema produzido durante a Revolução portuguesa, em particular as imagens de cineastas amadores. No âmbito das suas práticas como cineasta e investigadora, participou em Estado Novo e a Imagem, no Ciclo de Cinema Documental e Conferências, paralelo à exposição *Além da Ucrânia – histórias não vividas do 25 de Abril*, org. Museu do Neo-Realismo e também em Autres cinémas, no Colóquio *Révolution et cinéma: l'exemple portugais*, com apresentação no Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

Eduarda Neves. Licenciada em Filosofia. Doutorada em Filosofia, com a tese *Sobre o auto-retrato. Fotografia e modos de subjectivação*. Professora Auxiliar na Escola Superior Artística do Porto (ESAP - www.esap.pt). Lecciona, desde 1987, nas áreas da Estética, Artes Visuais e Artes Performativas. Investigadora Responsável do Grupo de Investigação em Arte e Estudos Críticos do CEEA, Porto. (www.ceea.pt). Editora Convidada da Revista *Persona*, n. 2, "Filme, Teatro. Experimentações e Deslocamentos", Setembro de 2014. Últimas publicações: "The face is a Map: Self-Performance by Jurgen Klauke". In *Inside. Outside. Other. The body in the work of Gilles Deleuze and Michel Foucault*. Münster Kunstakademie (in print, 2015); "Digging the archive: on self-portrait, cinema and photography". In *Photography and Cinema - 50 years of La Jetée* / Margarida Medeiros, Teresa Flores and Joana Cunha Leal ed. Cambridge: Cambridge Scholar Publishers (2014); "Art and Utopia. The siren's lesson", "Self-Portrait II (Lost in the city)" in *Critical Studies Notes: Art, Becoming and Participation #13*. Porto: CEEA, Edições Caseiras, nº 22, Julho, 2014. Direcção e Programação do Projecto *Algumas razões para uma arte não demissionária*, apoiado pela DGArtes - Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

Gerald Nestler. Combina teoria e vídeo, instalação, performance e discurso, de forma a interrogar as narrativas ideológicas, metodológicas e fictícias da Finança e o seu papel na biopolítica actual, bem como a arte contemporânea, em particular. Depois de se formar na Academia de Belas Artes de Viena (1992), desenvolveu trabalho no campo artístico como corretor e trader (1994-97). Ensina na Universidade Webster em Viena e é doutorando do Centro de Investigação em Arquitectura da Goldsmiths, Universidade de Londres. Exposições recentes (selecção): *The New Derivative Order*

the Portuguese Revolutionary Process, particularly Amateur footage. Within the scope of her practices as a filmmaker and researcher she participated in Estado Novo e a Imagem, at the Documentary Film and Conferences Program, parallel to the exhibition *Além da Ucrânia – histórias não vividas do 25 de Abril*, org. Neo-Realism Museum, and also participated in Autres cinémas, at the *Révolution et cinéma: l'exemple portugais* symposium, presented at the Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

Eduarda Neves. Degree in Philosophy. PhD in Philosophy, with the thesis *On Self-Portrait. Photography and Modes of Subjectivation*. Assistant Professor at Escola Superior Artística do Porto (ESAP - www.esap.pt). She teaches, since 1987, on Aesthetics in the fields of Visual and Performing Arts. Principal Investigator of the Art and Critical Studies Research Group, Arnaldo Araújo Research Centre (CEEA - www.ceea.pt), Oporto. Guest Editor of *Persona* Journal, n. 2, "Film, Theatre. Experiments and Displacements", September 2014. Last related publications: "The face is a Map: Self-Performance by Jurgen Klauke" in *Inside. Outside. Other. The body in the work of Gilles Deleuze and Michel Foucault*. Münster Kunstakademie (in print, 2015); "Digging the archive: on self-portrait, cinema and photography". In *Photography and Cinema - 50 years of La Jetée* / Margarida Medeiros, Teresa Flores and Joana Cunha Leal ed. Cambridge: Cambridge Scholar Publishers (2014); "Art and Utopia. The siren's lesson", "Self-Portrait II (Lost in the city)" in *Critical Studies Notes: Art, Becoming and Participation #13*. Porto: CEEA, Edições Caseiras, nº 22, July, 2014. Conception and direction of the project *A few reasons for a non dismissive art*, with funding by DGArtes, 2014.

Gerald Nestler combines theory with video, installation, performance and speech to interrogate the ideological, methodological and fictive narratives of finance and their role in current biopolitics as well as contemporary art in particular. After graduating from the Academy of fine arts Vienna (1992) he conducted artistic fieldwork as broker and trader (1994-97). He lectures at Webster University Vienna and is completing a PhD at the Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London. Selected recent exhibitions: *The New Derivative Order* (kunstraum Bernsteiner, Vienna, 2012), *Cargo Carry Cult* (Kunsthalle Wien, 2013), *Forensis* (curated by Anselm Franke and Eyal Weiz-

(kunstraum Bernsteiner, Viena, 2012), *Cargo Carry Cult* (Kunsthalle Wien, Viena, 2013), *Forensis* (com curadoria de Anselm Franke and Eyal Weizman, HKW, Berlin, 2014), *Social Glitch* (kunstraum NOE e outros espaços em Viena, em prep., 2015). Publicações recentes: editor da *Kunstforum International* 200/201 sobre arte e economia (com D. Buchhart, 2010), *Paratactic Commons* (amber Art+Technology Festival Istanbul), *What's next. Art after the crisis* (coord. Johannes M. Hedinger & Tobias Meyer, Kadmos, 2013), *Forensis. The Architecture of Public Truth* (ed. Forensic Architecture, Sternberg, 2014).

João Fernandes. É Vice-Director e Curador Principal do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). Foi Director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves entre Fevereiro de 2003 e Outubro de 2012 e seu Vice-Director desde 1996 até Janeiro de 2003. Entre 1992 e 1996, trabalhou como curador independente, período em que organizou três edições do Festival de Arte Contemporânea do Porto e fez a curadoria de várias exposições em Portugal, Espanha e França. Foi o curador das representações de Portugal na 1ª Bienal de Arte de Joanesburgo (1995), na 24ª Bienal de São Paulo (1998), e na 50ª Bienal de Veneza (2003), em colaboração com Vicente Todolí. Publicou os seus textos em vários catálogos e participou em júris, seminários e mesas redondas em diversas instituições académicas e artísticas.

João Vasco Paiva. Artista Português a viver em Hong Kong e Lisboa. Obteve uma Licenciatura bi-tápica em Artes Plásticas pela ESAP, Porto e um Master of Fine Arts com Distinção na School of Creative Media, City University of Hong Kong. Tem exposto intensivamente desde 2008, destacando-se as exposições *Landseasky*, Artsonje Center, Seoul, Coreia do Sul (2014); *The Part in the Story*, Witte de With, Roterdão, Holanda (2014); *Cast Away*, Casa Garden – Fundação Oriente, Macau (2014); *Living as Art Form*, Independent Curators, Nova Iorque, Estados Unidos da América (2013); *Decelerator*, European House of Art of Upper Bavaria, Freising, Alemanha (2013); *Near and Elsewhere*, Edouard Malingue Gallery, Hong Kong (2013); *Objects Encrypted*, Goethe Institute, Hong Kong (2013); *Hong Kong Eye*, Saatchi Gallery, Londres, Inglaterra (2012); *The 4th Sate of Water*, C.o.C.A., Torun, Itália; *The Script Road*, Court of Justice, Macau (2012); *Sea of Mountains*, Para/Site Central, Hanart Tz Gallery, Hong Kong (2012); *What should I do to live your life*, Sharjah Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates (2012); *The Creators Project*, Ullens Center of Contemporary Art, Beijing, People's Republic of China (2011); *Nuits Sonores*, Mu-

man, HKW, Berlin, 2014), *Social Glitch* (kunstraum NOE and other venues in Vienna, in prep., 2015). Recent publications: editor of *Kunstforum International* 200/201 on art and economy (with D. Buchhart, 2010), *Paratactic Commons* (amber Art+Technology Festival Istanbul), *What's next. Art after the crisis* (eds. Johannes M. Hedinger & Tobias Meyer, Kadmos, 2013), *Forensis. The Architecture of Public Truth* (ed. Forensic Architecture, Sternberg, 2014).

João Fernandes. Deputy Director and Chief Curator of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). Director of the Serralves Museum of Contemporary Art between February 2003 and October 2012, where he was Deputy Director from 1996 until January 2003. Between 1992 and 1996, he worked as a independent curator, organizing three editions of the Oporto Contemporary Art Festival and curating several exhibitions in Portugal, Spain and France. He curated the Portuguese representations in the 1st Johannesburg Art Biennale (1995), the 24th São Paulo Art Biennial (1998), and the 50th Venice Biennale (2003), in collaboration with Vicente Todolí. He published his texts in several catalogues, and he participated in numerous juries, seminars and round tables in various artistic and academic institutions.

João Vasco Paiva. Portuguese artist based in Hong Kong and Lisbon. Degree in Fine Arts at ESAP, Oporto. Moved to Hong Kong in 2006 where he obtained a Master of Fine Arts in Creative Media, with Distinction, at the City University of Hong Kong. Has exhibited extensively since 2008 (selection): *Landseasky*, Artsonje Center, Seoul, South Korea (2014); *The Part in the Story*, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands (2014); *Cast Away*, Casa Garden – Oriente Foundation, Macau (2014); *Living as Art Form*, Independent Curators, New York, USA (2013); *Decelerator*, European House of Art of Upper Bavaria, Freising, Germany (2013); *Near and Elsewhere*, Edouard Malingue Gallery, Hong Kong (2013); *Objects Encrypted*, Goethe Institute, Hong Kong (2013); *Hong Kong Eye*, Saatchi Gallery, London, UK (2012); *The 4th Sate of Water*, C.o.C.A., Torun, Italy; *The Script Road*, Court of Justice, Macau (2012); *Sea of Mountains*, Para/Site Central, Hanart Tz Gallery, Hong Kong (2012); *What should I do to live your life*, Sharjah Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates (2012); *The Creators Project*, Ullens Center of Contemporary Art, Beijing, People's Republic of China (2011); *Nuits Sonores*, Mu-

your life, Sharjah Art Foundation, Sharjah, Emiratos Árabes Unidos (2012); *The Creators Project*, Ullens Center of Contemporary Art, Beijing, República Popular da China (2011); *Nuits Sonores*, Musée de Art Contemporaine de Lyon, França (2011); *Imaginary Belongings*, Museu do Oriente, Lisboa (2011); *Decelator*, Videospace, Budapeste, Hungria (2011); Allan Nederpelt Gallery, Brooklyn, Nova Iorque, Estados Unidos da América (2011); *Palimpseptic*, Saamlung Gallery, Hong Kong (2011); *Forced Empathy - Anchored Monument I*, Experimenta, Hong Kong (2011); *Moscow International Young Art Biennial*, National Centre for Contemporary Arts, Moscovo, Federação Russa (2010); *The Conditional Form of the Real*, Garage Centre for Contemporary Culture, Moscovo, Federação Russa (2010); *Mostra de Video Arte*, SESC São Paulo, Campinas, Brasil (2010); *Hong Kong Biennial Awards*, Hong Kong Museum of Art, Hong Kong (2010); *Sea of Mountains*, Para/Site Central, Hanart Tz Gallery, Hong Kong (2010); *Experiments on the Notation of Shapes*, Input Output Gallery, Hong Kong (2010); *Chirps, Fuse A.I.R., Videotage*, Hong Kong (2010), entre outras. Colaborou com músicos como Zbigniew Karkowsky, Arto Lindsay e Alexander Hacke (Einsturzende Neubauten). Foi bolseiro da Fundação Oriente de 2006 a 2008 e da Fundação Calouste Gulbenkian em 2012. Lecionou na City University of Hong Kong e fez apresentações na American University of Sharjah (Architecture Department) e na Goldsmiths University. Lecionou na Hong Kong Art School/RMIT University e foi artista residente nos Lichenberg Studios, em Berlim.

Josephine Berry Slater. Foi editora da revista *Mute* (2003-2014) e integra, actualmente, o colectivo editorial. Leciona em regime parcial no Mestrado de Indústrias da Cultura Goldsmiths College, e dirige um curso opcional sobre biopolítica e estética. O seu doutoramento aborda a *Arte site-specific na internet* (2001) e, com Anthony Iles, escreveu *No Room to Move: Radical Art and the Regenerate City* (2009). Está presentemente a trabalhar num livro sobre biopolítica e arte com o título provisório *Spleen and Ideal: Art in the Age of Biopower*.

Liliana Coutinho. É coordenadora do Serviço Educativo/Artes do Museu de Serralves. Doutora em Estética e Ciências de Arte pelo Institut ACTE (UMR 8218) CNRS/Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, com a tese *Pour un discours sensible – sur la capacité cognitive du corps dans l'expérience de l'art*.

seum of Contemporary Art, Lyon, France (2011); *Imaginary Belongings*, Museu do Oriente, Lisbon (2011); *Decelator*, Videospace, Budapest, Hungary (2011); AllanNederpelt Gallery, Brooklyn, New York, EUA (2011); *Palimpseptic*, Saamlung Gallery, Hong Kong (2011); *Forced Empathy - Anchored Monument I*, Experimenta, Hong Kong (2011); *Moscow International Young Art Biennial*, National Centre for Contemporary Arts, Moscow, Russian Federation (2010); *The Conditional Form of the Real*, Garage Centre for Contemporary Culture, Moscow, Russian Federation (2010); *Mostra de Video Arte*, SESC São Paulo, Campinas, Brazil (2010); *Hong Kong Biennial Awards*, Hong Kong Museum of Art, Hong Kong (2010); *Sea of Mountains*, Para/Site Central, Hanart Tz Gallery, Hong Kong (2010); *Experiments on the Notation of Shapes*, Input Output Gallery, Hong Kong (2010); *Chirps, Fuse A.I.R., Videotage*, Hong Kong (2010), among other exhibitions. Most notable collaborations include Zbigniew Karkowsky, Arto Lindsay and Alexander Hacke (Einsturzende Neubauten). The artist is the recipient of multiple awards, including the Hong Kong Emerging Artist Grant and the International Artist Support Grant, awarded by the Calouste Gulbenkian Foundation, Portugal. He was also a recipient for a two years long Research Scholarship from Oriente Foundation. He did several presentations in places such as the Architecture Department of the American University of Sharjah, Goldsmiths University and IADE, in Lisbon. He taught at the City University of Hong Kong and currently lectures at the Hong Kong Art School/ RMIT University. He was currently an Artist in Residency at the Lichtenberg Studios in Berlin.

Josephine Berry Slater was editor of *Mute* magazine (2003-2014) and is now part of the editorial collective. She teaches part-time at Goldsmiths on the Culture Industry MA and an option course in Biopolitics and Aesthetics. She wrote her PhD on *Site-Specific Art on the Net* (2001), and is co-author, together with Anthony Iles, of *No Room to Move: Radical Art and the Regenerate City* (2009). She is currently working on a book about Biopolitics and Art whose working title is *Spleen and Ideal: Art in the Age of Biopower*.

Liliana Coutinho. Coordinator of the Serralves Museum Educational/Arts Service. Ph.D. in Aesthetics and Art Sciences at Institut ACTE (UMR 8218) CNRS / Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne,

Mestre em Estudos Curatoriais (FBA/UL, 2005) e Licenciada em Escultura (FBAUP, 2001). Trabalhou como curadora independente, colaborando com o Centro de Arte Moderna – FCG, os Artistas Unidos, entre outros. Do seu trabalho como curadora destaca a exposição *Túlia Saldanha*, 5 de Junho a 28 de Setembro 2014, CAM-FCG. Coordenou, juntamente com Rui Pina Coelho, o seminário de formação para críticos de artes performativas *Mais Crítica* (2012 e 2013). Integra a direcção da A.I.C.A. – Associação Internacional de Críticos de Arte. Deu várias conferências em Portugal e no estrangeiro. Das suas publicações destaca: “Hearing our Pathway - a sensuous walk”(2013); “On the utility of a universal’s fiction” (2011 e 2013); “Uma filosofia performativa: A dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular” (2012); “Woodpecker – ou o canto das árvores (2012); Ana Vieira – O que existe nos interstícios da figura?” (2007).

Nayia Yiakoumaki. É Curadora de Arquivo na Galeria Whitechapel (Londres). Tem um doutoramento em artes visuais atribuído pelo Departamento de Curadoria, Goldsmiths College, com a tese *Curating Archives, Archiving Curating* (2009). Tem leccionado frequentemente no ensino superior em Atenas e Londres. Desde 2001, é co-curadora do projecto *Feedback* e co-editora da revista *Feedback*. Na Whitechapel foi curadora de *This is Tomorrow* (2011), *Rothko in Britain* (2012), *Aspen Magazine: 1965-1971* (2012-13) e, mais recentemente, *Stephen Willats: Concerning Our Present Way of Living* (2014).

Nuno Crespo. É licenciado e doutorado em filosofia pela FCSH-UNL e investigador do Instituto de História da Arte /UNL. Curador das exposições *Fantasma* (de Nuno Cera), CCB, Lisboa; *Corpo Impossível* (com Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes e Vasco Araújo), Palácio de Queluz; *Encontro Marcado* (de Adriana Molder), Museu de Belas Artes de Oviedo, Espanha; exposição antológica de Pires Vieira, Museu da Cidade de Lisboa; *Imponderável* (Miguel Ângelo Rocha); *Involução* (de Rui Chafes), Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia; *Serralves* (de João Luis Carrilho da Graça), AppletonSquare; *Fragmentos. Arte Contemporânea na Coleção Berardo*, Museu de Arte Contemporânea de Elvas; *Aires Mateus. Voids*, AppletonSquare; *Riso*, Museu da Eletricidade; entre outras. Fez parte do coletivo de comissários do Prémio EDP – Novos Artistas (2006-2011) e BESPhoto (2007-2009).

with the thesis *Pour un discours sensible - sur la capacité cognitive du corps dans l'expérience de l'art*. Master in Curatorial Studies (FBA/UL, 2005) and BA in Sculpture (FBAUP, 2001). Worked as an independent curator, collaborating with Centro de Arte Moderna – FCG, Artistas Unidos, among others. From his work as curator she highlights the exhibition *Túlia Saldanha*, June 5 to September 28, 2014, CAM-FCG. Coordinated the training seminar for performing arts critics *Mais Crítica* (2012 and 2013), with Rui Pina Coelho. She integrates the direction of A.I.C.A. - Associação Internacional de Críticos de Arte [International Association of Art Critics]. Participated in several conferences in Portugal and abroad. From her publications she highlights: “Hearing our Pathway - a sensuous walk” (2013); “On the utility of a universal’s fiction” (2011 and 2013); “Uma filosofia performativa: A dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular” (2012); “Woodpecker – ou o canto das árvores” (2012); “Ana Vieira – O que existe nos interstícios da figura?” (2007).

Nayia Yiakoumaki. Curator Archive Gallery at the Whitechapel Gallery (London). She holds a PhD in Visual Arts at Goldsmiths’ Department of Curating, with a thesis entitled *Curating Archives, Archiving Curating* (2009). Nayia has lectured extensively in higher education in Athens and London. Since 2001 she is co-curator of *FeedBack* Project and co-editor of the periodical *FeedBack*. At Whitechapel she curated *This is Tomorrow* (2011), *Rothko in Britain* (2012), *Aspen Magazine: 1965-1971* (2012-13), and most recently *Stephen Willats: Concerning Our Present Way of Living* (2014).

Nuno Crespo. Degree and doctorate in philosophy at FCSH-UNL and researcher at Instituto de História da Arte /UNL. Curator of *Fantasma* (by Nuno Cera), CCB, Lisbon; *Corpo Impossível* (with Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes and Vasco Araújo), Palácio de Queluz; *Encontro Marcado* (by Adriana Molder), Museu de Belas Artes de Oviedo, Spain; Pires Vieira anthologic exhibition, Museu da Cidade, Lisbon; *Imponderável* (Miguel Ângelo Rocha); *Involução* (by Rui Chafes), Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia; *Serralves* (by João Luis Carrilho da Graça), AppletonSquare; *Fragmentos. Arte Contemporânea na Coleção Berardo*, Museu de Arte Contemporânea de Elvas; *Aires Mateus. Voids*, AppletonSquare; *Riso*, Museu da Eletricidade; among others. He was part of the

É crítico de arte e membro do conselho editorial do *Ípsilon* (suplemento cultural do jornal *Público*). A sua atividade de investigação tem sido dedicada, principalmente, ao cruzamento entre arte, arquitetura e filosofia. Das suas publicações podem destacar-se trabalhos sobre Adriana Molder, Aires Mateus, Axel Hütte, Bernd e Hilla Becher, Candida Höffer, Carrilho da Graça, Daniel Blaufuks, Fassbinder, Gerhard Richter, Luísa Cunha, Miguel Ângelo Rocha, Nuno Cera, Paulo David, Pedro Costa, Rui Chafes, Vasco Araújo, entre outros, e os livros *Wittgenstein e a Estética* (Assírio & Alvim) e *Julião Sarmiento. Olhar Animal*.

Ricardo Nicolau. É escritor e comissário de exposições. Trabalha desde 2006 como Adjunto da Direção Artística do Museu de Serralves, no Porto. Foi diretor da revista *Pangloss* e colaborou em diversas outras publicações, nacionais e internacionais. É autor de diversos ensaios sobre artistas portugueses e internacionais publicados em livros e catálogos. É autor dos livros *Fotografia na Arte* (2006), e *Jotta Dossier* (2009). Responsável pelo programa de exposições itinerantes com a Coleção de Serralves intitulado *Antena*. Entre 2006 e 2009 foi o curador responsável pela programação do espaço Chiado 8 – Culturgest, organizando exposições individuais de vários artistas. Em 2009 e 2010 comissariou uma exposição individual de Pedro Barateiro na Casa de Serralves e duas mostras colectivas, *Emissores Reunidos #1 e #2*. Também comissariou, em 2010 e 2011, dois projectos não-comerciais nas galerias Cristina Guerra e Vera Cortês e *Entrevista Perpétua*, na Galeria Cristina Guerra assim como *Que Sais-Je?*, na Agência de Arte Vera Cortês. Comissariou para o Museu de Serralves exposições de Charlotte Moth e dos !Von Calhau! (2011), Mathieu Kleyebe Abonnenc, Ricardo Valentim, Ernesto de Sousa, Carlos Bunga e Patricia Dauder (2012), Alexandre Estrela e a exposição colectiva *A Entrevista Perpétua* – com Alvess, Pedro Barateiro, Mariana Caló & Francisco Queimadela, Isabel Carvalho, Pedro Casqueiro, Patricia Dauder, Ana Jotta, David Lamelas, Dennis Oppenheim, Musa Paradisiaca e Ângelo de Sousa (2013).

Sérgio Leitão. Programa de Estudos Avançados em Artes Visuais (FBAP/UVIGO, Espanha); Licenciatura em Artes Plásticas (ESAP); Programas de Artes Visuais (Maumaus), Escultura e Fotografia (Ar. Co) e Video (Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian). Participou em *Anywhere &*

group of commissioners of EDP Award - New Artists (2006-2011) and BESPhoto (2007-2009). He is art critic and member of the editorial board of *Ípsilon* (cultural supplement of *Público* newspaper). His research activity has been devoted mainly to the intersection between art, architecture and philosophy. Publications and texts on works by the following artists can be highlighted: Adriana Molder, Aires Mateus, Axel Hütte, Bernd and Hilla Becher, Candida Höffer, Carrilho da Graça, Daniel Blaufuks, Fassbinder, Gerhard Richter, Luísa Cunha, Miguel Ângelo Rocha, Nuno Cera, Paul David Pedro Costa, Rui Chafes, Vasco Araújo, among others, and the books *Wittgenstein and Aesthetics* (Assírio & Alvim) and *Julião Sarmiento. Olhar Animal*.

Ricardo Nicolau. Writer and exhibition commissioner. Works since 2006 as Assistant to the Artistic Direction of the Serralves Museum, in Oporto. He was director of *Pangloss* magazine and collaborated in several other national and international publications. He is the author of several essays on Portuguese and international artists published in books and catalogs. He is also the author of the books *Fotografia na Arte* (2006) and *Jotta Dossier* (2009). He was responsible for *Antena*, an itinerant exhibitions program based on the Serralves collection. Between 2006 and 2009 he was the curator responsible for the programming of the art space Chiado 8 – Culturgest, organizing solo exhibitions by several artists. In 2009 and 2010 he curated a solo exhibition of Pedro Barateiro in Casa de Serralves and two group exhibitions, *Emissores Reunidos #1 e #2*. He also curated in 2010 and 2011, two non-commercial projects in Cristina Guerra and Vera Cortês galleries and *Entrevista Perpétua* in Cristina Guerra Gallery as well as *Que Sais-Je?* in Agência de Arte Vera Cortês. Curated exhibitions of several artists for Serralves Museum, such as Charlotte Moth and !Von Calhau! (2011), Mathieu Kleyebe Abonnenc, Ricardo Valentim, Ernesto de Sousa, Carlos Bunga and Patricia Dauder (2012), Alexandre Estrela, and also the group exhibition *A Entrevista Perpétua* – with Alvess, Pedro Barateiro, Mariana Caló & Francisco Queimadela, Isabel Carvalho, Pedro Casqueiro, Patricia Dauder, Ana Jotta, David Lamelas, Dennis Oppenheim, Musa Paradisiaca and Ângelo de Sousa (2013).

Sérgio Leitão. Visual Arts Advanced Studies Program (FBAP/UVIGO, Spain); Degree in Fine Arts (ESAP); Art Programs of MAUMAUS (Visual

Anywhere: Menue; Eldorado Project e Lisbon Dinner, no programa *Gasthof*, Frankfurt, em simultâneo com a *Manifesta* e a *Documenta*, org. Institute for Contemporary Art, Moscovo; Protoacademy, Edimburgo; Städel Schule, Frankfurt; Kulturni Centar, Belgrado; Landproject, Chiang Mai, em colaboração com a Fundação Manifesta, Amsterdão e com a participação de Hans Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum, Nicolas Bourriaud, Maria Lind, Iara Boubnova, Biljana Tomic, Clementine Deliss, Isabelle Graw, Stéphanie Moisdon-Trembley, Sarat Maharaj, Peter Cook e John Armleder, entre outros; em *Ars Electronica: Real Life – Art Online*, dir. Gerfried Stocker e Horst Hotner; *Go to Frisco*, org. Southern Exposure, San Francisco; *Esculturas sonoras + Peças acusmáticas*, org. Vitor Rua; *Territórios sem fronteira*, org. Adriana Sá e Erin Mcgonigle; *Eldorado*, org. Maumaus; *Curatorial Crossing: Garden Projects*, dir. Carlos Mesquita e E. Melo e Castro; *Arte Contemporânea: Obras da Coleção + Artistas Convidados*, cur. Pedro Ruiz; *Time and Time Again*, com C. Mesquita, entre outras exposições e programas, no contexto de vários espaços independentes e instituições, como a NoD-Roxy Gallery, Praga; Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt; EB Hostel, Frankfurt; Fundação Luis Seoane, Corunha; South. Exp., San Francisco; Galeria W. C.; Galeria ZDB; C.E.M - Centro em Movimento; Centro Português de Fotografia; Museu Soares dos Reis; Faculdade de Arquitectura da Univ. Porto. Seleccionado por Isabel Carlos, Pedro Lapa e João Pinharanda para a representação portuguesa na Bienal CPLP com o projecto *Como isto é diferente da Vestefália* e por Teresa Siza para prémio na Bienal de V. F. Xira, com a série fotográfica Lisboa. Coordenou a exposição de Aki Nagasaka (JAP), Vytautas Jurevicius (LIT), Lisa Meixner (ALE), Inga Danysz (POL) e Donna Huanca (EUA) no Fórum da Maia, apresentada também no KURANT, Tromsø e Kunsthalle Exnergasse, Viena. Colaborou na Maumaus; no *CCB Project Room*, cur. Jürgen Bock; no *Curso Fotografia do Séc. XX*, Centro de Arte Moderna / Gulbenkian e no Centro Cultural de Belém - Atelier de Fotografia, com Miguel Amado. Fez apresentações no âmbito dos Mestrados de Artes Visuais e de Arquitectura da ESAP. Colabora com o CEAA nas áreas de cruzamento entre Arte e Arquitectura. Bolsa FCT para Doutoramento em Artes Visuais na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, dir. Alberto Ruiz de Samaniego.

Susana Caló. É doutoranda no Centre for Research

(Arts), AR.CO (Sculpture and Photography) and Calouste Gulbenkian Foundation / Modern Art Centre (Video), Portugal. Participated in *Anywhere & Everywhere: Menue; Eldorado Project and Lisbon Dinner*, at *Gasthof* program, Frankfurt, simultaneous with *Manifesta* and *Documenta*, org. Institute for Contemporary Art, Moscow; Protoacademy, Edinburgh; Städel Schule, Frankfurt; Kulturni Centar, Belgrade; Landproject, Chiang Mai, in collaboration with Manifesta Foundation, Amsterdam and with the participation of Hans Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum, Nicolas Bourriaud, Maria Lind, Iara Boubnova, Biljana Tomic, Clementine Deliss, Isabelle Graw, Stéphanie Moisdon-Trembley, Sarat Maharaj, Peter Cook and John Armleder, among others; in *Ars Electronica*, dir. Gerfried Stocker and Horst Hotner; *Go to Frisco*, org. Southern Exposure, San Francisco; *Esculturas sonoras + Peças acusmáticas*, org. Vitor Rua; *Territórios sem fronteira*, org. Adriana Sá and Erin Mcgonigle; *Eldorado*, org. Maumaus; *Curatorial Crossing: Garden Projects*, dir. Carlos Mesquita and E. Melo e Castro; *Arte Contemporânea: Obras da Coleção + Artistas Convidados*, cur. Pedro Ruiz; *Time and Time Again*, with C. Mesquita, among other exhibitions and programs, in the context of several independent art spaces and institutions, such as NoD-Roxy Gallery, Prague; Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt; EB Hostel, Frankfurt; Luis Seoane Foundation, La Coruna; South. Exp., S. Francisco; W. C. Gallery; ZDB Gallery; C.E.M. – Centro em Movimento; Portuguese Centre of Photography; Soares dos Reis Museum; Architecture Faculty of Oporto University. Selected by Isabel Carlos, Pedro Lapa and João Pinharanda for the Portuguese representation at the CPLP Biennale with the project *Como isto é diferente da Vestefália* and by Teresa Siza for prize at the V. F. Xira Biennale, with the photographic series Lisboa. Coordinated the exhibition of Aki Nagasaka (JAP), Vytautas Jurevicius (LIT), Lisa Meixner (GER), Inga Danysz (POL) and Donna Huanca (USA) at Forum Maia, also presented in KURANT, Tromsø and Kunsthalle Exnergasse, Vienna. Collaborated in Maumaus; in *CCB Project Room*, cur. Jürgen Bock; in the Course *Fotografia do Séc. XX*, Calouste Gulbenkian Foundation / Modern Art Centre and in Belém Cultural Centre - Photography Atelier with Miguel Amado. Did presentations in the scope of ESAP's Visual Arts and Architecture Masters. Collaborates with CEAA in the areas of intersection between Art and Architecture. FCT grant for PhD

ch in Modern European Philosophy (CRMEP), em Londres, presentemente a finalizar uma tese sobre a política da linguagem a partir das obras de Félix Guattari e de Gilles Deleuze em que aborda as relações entre linguagem, semiótica e emancipação. Depois de obter a licenciatura em Psicologia e o Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea, com uma tese sobre Cognição e Dinâmica, trabalhou como investigadora em ciência cognitiva em vários centros de investigação em Portugal e em Inglaterra. É membro do Grupo Arte e Estudos Críticos do CEEA, no Porto e fundadora e editora da revista *Detritos*.

Tânia Dinis. Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Faculdade de Belas Artes do Porto (Finalista). Os seus projectos artísticos, desenvolvidos sobretudo em vídeo, instalação e performance, assumem frequentemente um carácter itinerante e foram apresentados em Portugal, Espanha, Brasil, México e Argentina, no contexto de vários programas artísticos e instituições: *FIVA - Festival Internacional de Videoarte*, Buenos Aires; *XI International Festival of Women in Film and TV*, Cidade do México, 2014; *mostraPerformatus*, Galeria Central, São Paulo, Brasil, 2014; *Cineport - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa*, João Pessoa, Brasil, 2014; *Femina - Festival Internacional de Cinema*, Rio de Janeiro, Brasil, 2014; *Corpo Hospedeiro*, SESC Rio Preto, Brasil, 2014; *Trees Outside the Academy - práticas colectivas*, CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, Guimarães, 2014; *Festival de Cinema e Fotografia de Expressão Ibérica*, Porto, 2014; *FACA - Festa de Antropologia, Cinema e Arte*, Lisboa, 2014; *BAAMM!!!! #3 - Sonoscopia Associação*, Porto, 2014; *Experimental Jet Set (filmes em Super8)*, CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, 2013; *Vestígios de um momento intitulado de Female*, CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, Guimarães, 2013; Vila do Conde Internacional Film Festival, 2013; *MAP/P - Mostra de Processos Artísticos*, Mosteiro São Bento da Vitória, Porto, 2013; *FFFilm Project*, Porto, 2013; *VISIONA, Programa de la imagen*, Huesca, Espanha, 2013; *Festival Corrente Alterna - Mostra de Criações Incógnitas*, Porto, 2013; *As Filhas da Mãe*, Centro Cultural de Fafe, 2012; *Calças de Fato de Treino*, Laboratório das Artes - Guimarães, 2012; *Tômbola Show*, Maus Hábitos, Porto, 2011; *Projecto XaTa* (com Xana Miranda), itinerante, desde 2008. A artista participou em diversos projectos cinematográficos, entre 2009 e 2014: No

in Visual Arts at Pontevedra Fine Arts Faculty, Vigo University, dir. Alberto Ruiz de Samaniego.

Susana Caló is a PhD student at the Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), London, presently completing her thesis on the politics of language drawing on the work of Félix Guattari and Gilles Deleuze and the relation between language, semiotics and emancipation. Since obtaining her degree in Psychology and a Master's in Modern and Contemporary Philosophy, with a thesis on Cognition and Dynamics, she has worked as researcher in a several research centres in Portugal and in the U.K. She is also a member of the Art and Critical Studies Group at CEEA in Porto and founder and editor of *Detritos* magazine.

Tânia Dinis. Master in Contemporary Artistic Practices, Faculty of Fine Arts - Oporto University (Finalist). Her art projects, developed mainly in video, installation and performance, often assume an itinerant nature. They where presented in Portugal, Spain, Brazil, Mexico and Argentina in the context of several art programs and institutions: *FIVA - Festival Internacional de Videoarte*, Buenos Aires; *XI International Festival of Women in Film and TV*, Mexico City, 2014; *mostraPerformatus*, Galeria Central, São Paulo, Brazil, 2014; *Cineport - Portuguese Language Countries Film Festival*, João Pessoa, Brazil, 2014; *Femina - International Cinema Festival*, Rio de Janeiro, Brazil, 2014; *Corpo Hospedeiro*, SESC Rio Preto, Brazil, 2014; *Trees Outside the Academy - collective practices*, CAAA - Center for Art and Architecture Affairs, Guimarães, 2014; *Cinema and Photography of Iberian Expression Festival*, Oporto, 2014; *FACA - Anthropology, Film and Art Feast*, Lisbon, 2014; *BAAMM!!!! #3 - Sonoscopia Association*, Oporto, 2014; *Experimental Jet Set (Super8 movies)*, CAAA - Center for Art and Architecture Affairs, Guimarães, 2013; *Vestígios de um momento intitulado de Female*, CAAA - Center for Art and Architecture Affairs, Guimarães, 2013; Vila do Conde International Film Festival; *MAP/P - Mostra de Processos Artísticos*, Monastery of São Bento da Vitória, Oporto, 2013; *FFFilm Project*, Oporto, 2013; *VISIONA, Programa de la imagen*, Huesca, Spain, 2013; *Festival Corrente Alterna - Mostra de Criações Incógnitas*, Oporto, 2013; *As Filhas da Mãe*, Fafe Cultural Center, 2012; *Calças de Fato de Treino*, Laboratório das Artes - Guimarães, 2012; *Tômbola Show*, Maus Hábitos, Oporto, 2011; *XaTa project* (with Xana Miranda), itinerant, since 2008. The

Paraíso tudo é mentira (Jorge Quintela), pós-produção; *Sobre el Cielo* (Rodrigo Areias), pós-produção; *Checkpoint Sunset* (Pedro Ludgero), 2013; *Quem te pôs a mão* (Jorge Quintela), 2013; *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos), 2012; *O Facinora* (Paulo Abreu), 2012; *Cinesapiens* (Edgar Pêra), 2012; *Just in time* (Peter Greenaway), 2012; *O Amor é a Solução para a Falta de Argumento* (Jorge Quintela), 2011; *Vazante* (Pedro Flores), 2011; *Até ao Mar* (João Brochado), 2010; *Temperar a Gosto* (Susana Neves), 2010; *O Coveiro* (André Gil Mata), 2009. Colaborou em diversos projectos da *Cia - Excessos*, Brasil e foi premiada no *Festival de Cinema e Fotografia de Expressão Ibérica*. Em 2013 foi convidada a integrar o júri de Longas-metragens do *17º Festival de Cinema Lusó-Brasileiro*.

Vera Santos. Mestrado em Estudos Artísticos - Teoria e Crítica da Arte, FAUP; Licenciatura em História da Arte, FLUP; Curso de Artes da Performance, Tecnológicas e Colaborativas, PGCCA - Programa Gulbenkian de Criação e Criatividade Artística/ Brooklyn College, University City, Nova Iorque; Curso Espec. Coreografia, PGCCA, F. C. Gulbenkian; Curso *Performance and New Technologies*, com Sarah Rubdgie e Jonh Marc Gowan, org. Instituto Britânico. Formação em Artes Plásticas, Dança e Teatro e nomeadamente nas áreas da pedagogia (no Laban Centre, Inglaterra) e articulação com comunidades (no Teatro Due Mondí, Faenza - Lifelong Programme). Foi bolseira no Balletteatro. Participou nas residências artísticas *MUGATXOAN* (org. Arteleku, S. Sebastian, Espanha e Fundação de Serralves, Porto; com dir. artística de Blanca Calvo e Ion Munduat) e *Sítio das Artes* (no Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian; com tutoriais de Ong Keng Seng [Singapura] Walid Raad [Libano/EUA], Richard Wentworth [Inglaterra], Adam Szymczyk [Polónia], Lisette Lagnado [Brasil] e Sina Najafi [EUA]). Desenvolveu e participou em projectos artísticos na intersecção entre as Artes Visuais, a Dança e o Teatro, apresentados em Espanha, França, Itália, Inglaterra, Brasil, Cabo Verde, Moçambique ou Portugal, no Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural de Belém, Centro Cultural Vila Flôr ou na Fundação de Serralves, entre outras instituições e no âmbito de vários programas: *Às Artes, Cidadãos!*; *Ciclo Improvisações/Colaborações*, *Early Works/Trisha Brown Dance Company*; *Ciclo Matérias Vitais*; programa *Box Nova*; *programa de performance TEL 1artista1euro*; *LUPA - ciclo independente de performan-*

artist participated in several cinematographic projects: *No Paraíso tudo é mentira* (Jorge Quintela), post-production; *Sobre el Cielo* (Rodrigo Areias), post-production; *Checkpoint Sunset* (Pedro Ludgero), 2013; *Quem te pôs a mão* (Jorge Quintela), 2013; *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos), 2012; *O Facinora* (Paulo Abreu), 2012; *Cinesapiens* (Edgar Pêra), 2012; *Just in time* (Peter Greenaway), 2012; *O Amor é a Solução para a Falta de Argumento* (Jorge Quintela), 2011; *Vazante* (Pedro Flores), 2011; *Até ao Mar* (João Brochado), 2010; *Temperar a Gosto* (Susana Neves), 2010; *O Coveiro* (André Gil Mata), 2009 and received an award in the *Cinema and Photography of Iberian Expression Festival*. She collaborated in several projects by *Excessos Co*. In 2013 she was invited to be part of the Feature Films' jury at the *17th Lusó-Brazilian Cinema Festival*.

Vera Santos. Master in Art Studies - Art Theory and Criticism, FAUP; Bachelor in Art History, FLUP; Course in Performance, Technological and Collaborative Arts, GPACC - Gulbenkian Program of Artistic Creation and Creativity / Brooklyn College, University City, New York; Especialized Course in Choreography, GPACC, F. C. Gulbenkian; *Performance and New Technologies* Course, with Sarah Rubdgie and Jonh Marc Gowan, org. British Institute. Fine Arts, Dance e Theatre studies and, particularly in the areas of pedagogy (at the Laban Centre, UK) and liaison with communities (at Due Mondí theatre, Faenza - Lifelong Programme). Received a grant from Balletteatro, Oporto. Participated in the artist residencies *MUGATXOAN* (org. Arteleku, S. Sebastian, Spain and Serralves Foundation, Oporto; with art direction by Blanca Calvo and Ion Munduat) and *Sítio das Artes* (at the Modern Art Centre / Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; with tutorials by Ong Keng Seng [Singapore] Walid Raad [Lebanon/USA], Richard Wentworth [UK], Adam Szymczyk [Poland], Lisette Lagnado [Brazil] and Sina Najafi [USA]). Developed and participated in art projects in the intersection of Visual Arts, Dance and Theatre, presented in Spain, France, Italy, UK, Brazil, Cape Verde, Mozambique and Portugal, at the Modern Art Centre / Calouste Gulbenkian Foundation, Belém Cultural Centre, Vila Flôr Cultural Centre or at the Serralves Foundation, among other institutions and in various programs: *Às Artes, Cidadãos!*; *Improvisações/Colaborações* Program, *Early Works/Trisha Brown Dance Company*; *Matérias Vitais* Program; *Box Nova* Program; *TEL 1artista1euro* Performance Program; *LUPA -*

ce ou *Festival FAST*, entre outros. Organizou o ciclo de performance **Uma segunda por semana* e **Uma terça por semana* (com António Júlio); concebeu e coordenou a iniciativa *Manobras Portáteis* (um conjunto de objectos performativos e inusitados criados e apresentados para o espaço hospitalar). Criou e orientou *1º Arquivo* (com Amélia Polónia), integrado na programação Guimarães Capital Europeia da Cultura. Participou no programa *SINTOMA nº 0*, dedicado à apresentação, estudo e reflexão sobre a Performance, FAUP. Representou Portugal no Festival Reperages, Lille (França). Actualmente integra a equipa de trabalho do Serviço educativo d'A Oficina sobre as exposições da PAC/CIAJG (Plataforma das Artes e da Criatividade / Centro Internacional de Artes José de Guimarães).

Yaiza Hernández Velázquez. É professora no MRes Art na Central Saint Martins School of Art (Londres) e está a terminar o doutoramento no Centre for Research in Modern European Philosophy na Universidade de Kingston. Até 2012, foi directora dos Programas Públicos no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, e antes disso, foi directora do CENDEAC (Murcia) e curadora do Centro Atlántico de Arte Moderna (Las Palmas). Trabalhou também extensivamente como tradutora e editora. A sua publicação mais recente a aparecer em inglês é a Antologia *Inter/Multi/ Cross/Trans. The Uncertain Territory of Art Theory in the Age of Academic Capitalism* (Montehermoso, 2012). Actualmente, prepara dois novos livros para sair pela Consonni: *Repressive Tolerance*, que resgata a história (e vida ulterior) da chamada “nova museologia”, e *General Theory*, sobre a academização peculiar da teoria crítica no campo da arte.

independent performance program or *FAST Festival*, among others. Organized the performance program **Uma segunda por semana* and **Uma terça por semana* (with António Júlio); conceived and coordinated *Manobras Portáteis* (a set of performative and unusual objects created for and presented at an hospital). Created and directed *1º Arquivo* (with Amélia Polónia), integrated in Guimarães European Capital of Culture Program. Participated in *SINTOMA nº 0*, a program for presentation, study and reflection on Performance, FAUP, Oporto. Represented Portugal at the Reperages Festival, Lille (France). She is currently part of A Oficina's Educational Service team, working on the exhibitions of PAC/JGIAC (Platform of Arts and Creativity / José de Guimarães International Arts Centre).

Yaiza Hernández Velázquez. Lecturer in the MRes Art at Central Saint Martins School of Art (London) and she is about to complete her PhD at the Centre for Research in Modern European Philosophy at Kingston University. Until 2012, she was Head of Public Programmes at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, before that, she worked as director of CENDEAC (Murcia) and curator at Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas). She has also worked extensively as a translator and editor. Her most recent publication to appear in English is the anthology *Inter/Multi/ Cross/Trans. The Uncertain Territory of Art Theory in the Age of Academic Capitalism* (Montehermoso, 2012). She is currently preparing two new books that will soon come out with Consonni: *Repressive Tolerance*, which recovers the history (and ulterior life) of the so-called “new museology”, and *General Theory*, on the peculiar academisation of critical theory in the field of art.

Título:
ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO DEMISSONÁRIA

Coordenador da edição:
Eduarda Neves

Textos:
Eduarda Neves, Gerald Nestler, Josephine Berry Slater, Nayia Yiakoumaki

Artistas:
Amarante Abramovici, João Vasco Paiva, Sérgio Leitão, Tânia Dinis, Vera Santos

Tradução:
Inês Gomes

Design Gráfico:
Jorge Cunha Pimentel

Fotografia:
António Alves, Rui Lourosa

Impressão:
NORPRINT Artes Gráficas, S.A.

© EDUARDA NEVES UNIPessoal, LDA.

1ª edição:
Porto, Dezembro de 2014

Depósito Legal: 385956/14
ISBN: 978-989-20-5381-3

Editor:
EDUARDA NEVES UNIPessoal, LDA.
Rua das Andresas, n.º408, 7º dto
4100-051 PORTO

<http://pdgartes.weebly.com>

