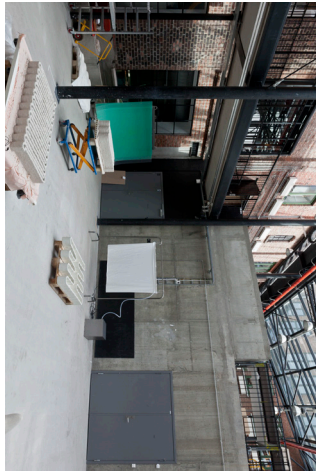
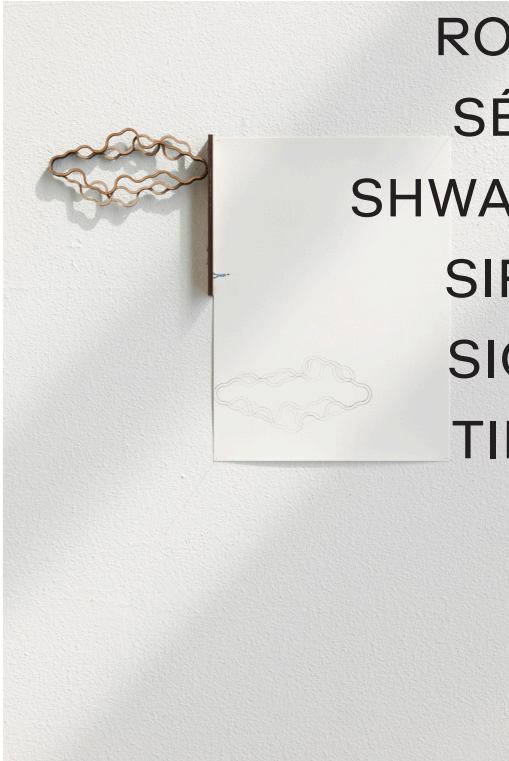




Imgs. © Rogério Taveira

ANA MENA
CAMILLE NORMENT
CRISTINA AZEVEDO TAVARES
FERNANDO QUINTAS
HELENA ELIAS
ILÍDIO SALTEIRO
INÊS TELES
JOÃO CASTRO SILVA
MARTA CASTELO
MARTA GALVÃO LUCAS
MÁRCIA VILARIGUES
MERETE RØSTAD
NOEMI IGLESIAS BARRIOS
ROGÉRIO TAVEIRA
SÉRGIO VICENTE
SHWAN DLER QARADAKI
SIRI HERMANSEN
SIGRID ESPELIEN
TIRIL SCHRØDER



Ed. Helena Elias & Merete Røstad



ARCTIC



ARCTIC SOUTH

SOUTH



FBAUL / KHIO

ARCTIC

SOUTH

FBAUL / KHIØ	(DES)FAZENDO A INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA	98	WHITE PAPER
GENEALOGIAS E LEGADOS INSTITUCIONAIS	(UN)DOING ARTISTIC RESEARCH	Rogério Taveira	
GENEALOGIES AND	ANGRE KUNSTNERISK FORSKNING	<i>Ex_a_mine</i>	
INSTITUTIONAL LEGACIES			
SLEKTER OG INSTITUSJONELL ARV			
8	42	106	
Cristina Azevedo Tavares	Ana Mena	Sigrid Espelien	
<i>FBAUL e a Investigação Artística</i>	<i>Fronteiras, corpos e poéticas plásticas:</i>	<i>Jording gjennom (blå)leire: betraktninger</i>	153
<i>The FBAUL and Artistic Research</i>	<i>o potencial das marcas em superfícies densas</i>	<i>om kunstnerisk forskning og leire</i>	Helena Elias
	<i>Borders, bodies, and visual poetics: the potential</i>	<i>Grounding with (blue) clay: considerations</i>	Merete Røstad
	<i>of marks on dense surfaces</i>	<i>on artistic research and clay</i>	<i>Arctic South: (Un)learning artistic research</i>
9		112	
Camille Norment		Marta Galvão Lucas	
<i>Embodiment</i>	50	<i>Díptico</i>	
<i>Legemliggjøring</i>	Inês Teles	<i>Díptych</i>	
	<i>Barriga – A investigação artística como um espaço</i>		
16	<i>de acção e observação com os materiais</i>	120	
Márcia Vilarigues	<i>Barriga [Belly] – artistic research as a space of action</i>	Siri Hermansen	
<i>Investigação na VICARTE</i>	<i>and observation with materials</i>	<i>Den forenede skogen</i>	
<i>Research at VICARTE</i>		<i>The petrified forest</i>	
18	60	128	
Ilídio Salteiro	João Castro Silva	Tiril Schrøder	
<i>Centro de investigação e de estudos em belas-artes</i>	<i>Heterose</i>	<i>Gjenfortellinger – ser for fremtiden</i>	
<i>Center for research and study in the fine arts</i>	<i>Heterosis</i>	<i>gjennom bakruten</i>	
		<i>Retellings – looking for the future through the rear window</i>	
22	64	132	
Fernando Quintas	Marta Castelo	Helena Elias	
<i>Arctic South: diálogos inesperados e plurais</i>	Limites da Consistência e Entre o Sopé e o Topo –	<i>Marcos geodésicos e estratégias nómadas</i>	
<i>Arctic South: unexpected and plural dialogues</i>	<i>dois estudos de caso para falar de mining, borders</i>	<i>na investigação artística: Projeto ELSE</i>	
	<i>and care</i>	<i>Landmarks and nomadic strategies in artistic research:</i>	
	Consistency limits <i>and</i> Between the bottom and the top –	<i>ELSE project</i>	
	<i>two case studies about mining, borders and care</i>		
24	74	144	
Cristina Azevedo Tavares	Sérgio Vicente	Noemi Iglesias Barrios	
<i>Arctic South: investigação e arte como</i>	<i>Mine Monument or Monument Mine</i>	<i>Tecnocerâmica</i>	
<i>formas de ativismo</i>	<i>Pesquisa de escultura pública na aldeia mineira</i>	<i>Techno-ceramics</i>	
<i>Arctic South research and art as activism</i>	<i>do Lousal</i>		
	<i>Mine Monument or Monument Mine</i>		
	<i>Public sculpture research in the mining village of Lousal</i>		
30	86		
Helena Elias	Shwan Dler Qaradaki		
Merete Røstad	<i>Babel confusion</i>		
<i>Viagem Arctic South: (Re)conhecimentos</i>			
<i>Arctic South journey: Getting to know each other</i>			
	90		
	Merete Røstad		
	<i>Acts of repair</i>		

FBAUL / KHiO
GENEALOGIAS
E LEGADOS INSTITUCIONAIS
GENEALOGIES AND
INSTITUTIONAL LEGACIES
SLEKTER OG INSTITUSJONELL ARV

CRISTINA AZEVEDO TAVARES
Vice-Presidente e Professora Associada no
Departamento de Ciências da Arte na Faculdade
de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
Membro integrado do CFCUL e membro
colaborador do CIEBA

Vice-President and Associate Professor in the Department
of Sciences of Art at the Faculty of Fine Arts of the
University of Lisbon. Integrated member at CFCUL
and collaborating researchers at CIEBA

Em 1992 a Faculdade de Belas-Artes integrou a Universidade de Lisboa. Antes dessa data, era conhecida como Escola Superior de Belas-Artes. Enquanto Faculdade, a escola mudou e foi possível oferecer não só licenciaturas, mas também mestrados e doutoramentos, juntamente com um conjunto de cursos de pós-graduação em associação com outras faculdades e escolas. Nas últimas décadas, a nossa escola foi palco de grandes inovações, oferecendo várias linhas de estudos de licenciatura, pós-graduação e doutoramento em Multimédia e Arte, Desenho e Ciências da Arte e Património, com uma ligação às áreas de conservação e restauro.

Todas estas mudanças, como uma revolução tranquila, produziram uma possibilidade real de desenvolvimento artístico e científico da investigação dentro na faculdade, ou em parceria com outras instituições. A importância da investigação é agora apresentada aos alunos numa fase muito mais inicial da sua formação académica.

A FBAUL disponibiliza o doutoramento em Belas-Artes desde 2009 de acordo com o Tratado de Bolonha, através de um modelo teórico e prático, ou apenas teórico, que permite aos alunos envolverem-se em projetos artísticos baseados em teorias da arte nas áreas do Desenho, Design de Comunicação, Design de Produto, Escultura, Multimédia, Pintura e em Arte e Património. Este modelo assenta na investigação artística e proporciona uma formação única e completa que cruza a tradição histórica e académica do ensino das artes, com a atividade contemporânea, aliando o uso da tecnologia e da ciência para inovar.

Por essa razão, o projecto Arctic South valoriza a investigação artística para criar diálogos entre diferentes países europeus, neste caso com Norte e do Sul da Europa, apontando novos recursos de criatividade, o que significa que este é naturalmente um projeto que se enquadra nos objetivos do plano estratégico da FBAUL: o desenvolvimento da investigação artística e a internacionalização. É por isso que o apoio da presidência da FBAUL e também do CIEBA veio em primeiro lugar, porque este tipo de projetos e parcerias em práticas artísticas permite ver o potencial e os benefícios da educação artística nos dias de hoje.

In 1992, the Faculty of Fine Arts became part of the University of Lisbon. Prior to that date, the institution was known as the Superior School of Fine Arts (Escola Superior de Belas-Artes). As a faculty, the school changed and was able to offer not only Bachelor’s, but also Master’s and Doctorate degrees, some of them in association with other faculties and Art Schools. Over recent decades, our school has undergone a great renovation, and we now offer several lines of PhDs, Master’s and new Bachelor’s degrees in Multimedia and Art, Drawing and Art Sciences and Heritage, with a connection to conservation and restoration.

All these changes, like a quiet revolution, have produced a real possibility of developing artistic and scientific research within the faculty or in partnership with other institutions. The importance of research is introduced to the students at an early stage.

FBAUL has offered the doctorate in Fine Arts since 2009, according to the Bologna agreement, with a model of either theory and practice, or theory alone, which allows the students to engage with artistic projects based on art theories in fields such as Drawing, Communication Design, Product Design, Sculpture, Multimedia, Painting and Art and Heritage. This model is based on artistic research and provides unique and complete training that combines the historical and academic tradition of arts education with contemporary activity, as well as using technology and science to promote innovation.

The Arctic South project emphasizes artistic research looking for dialogues between different Europeans countries, in this case between northern and southern Europe, highlighting new creativity resources, meaning that it naturally meets the aims of FBAUL’s strategic plan: the development of artistic research and internationalization. This is why the presidency of FBAUL, not to mention CIEBA, supported this initiative from the outset, because these kinds of projects and partnerships in artistic practices enable us to see the potential and benefits of artistic education in today’s world.

AV CAMILLE NORMENT

Prorektor for forskning

Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO)

Prorektor of Research

Oslo National Academy of the Arts (KHiO)

Jeg er selv utøver, og tidlig i prosessen med å utforske forholdet mellom teori og praksis i mitt eget arbeid på 1990-tallet, var jeg svært opptatt av hvordan jeg skulle håndtere interessen min for kritiske kontekster uten å produsere arbeid som kun var en illustrasjon av et konsept. Forestillingen om legemliggjøring i denne konteksten handlet om arbeid som på en eller annen måte hadde absorbert disse tekstene og interesseområdene i sin form og eksistens, i stedet for bare å påpeke dem.

I denne perioden, i likhet med mange kunstnere på den tiden, og i enda større grad i dag, ble jeg fascinert av oppfatningene til Gilles Deleuze og Felix Guattari. I denne velkomsttalen gjør jeg bruk av teksten «Thought beyond Research, A Deleuzian Critique of Artistic Research» av Kamini Vellodi fra publikasjonen *Aberrant Nuptials, Deleuze and Artistic Research 2*, 2019 (Leuven University Press). Mange av dere er sikkert kjent med den, men jeg vender tilbake til den her til støtte for kunst som legemliggjort kunnskap, som kunnskap i seg selv. Den tjener også som eksempel på at teori bokstavelig talt søker en retur til selve kunstverket, så jeg vil gjerne gå gjennom denne diskusjonen her.

Vellodis tekst bekrefter en diskurs som på veltalende vis støtter vår posisjon ved KHiO om den kunstneriske kjernen i forskning, og identifiserer også flere måter kunstnerisk forskning kan forville seg bort fra kunstnerisk praksis på, noe som ofte har skjedd.

Legemliggjøring er forestilling som innebærer å ta noe inn i en kropp helt til det blir til den andre. I min egen praksis dannes det en forbindelse til min tiltrekning til det soniske – ikke bare lyd hørt gjennom ørene, men lyd som oppleves av hele kroppen. Det handler om å skape verk som legger til rette for legemliggjøringen av lyd og konsept av den som opplever det, og å fremme og bli ett med lyden og dens kontekstuelle og imaginære muligheter.

Kunstnerisk forskning har selve den kunstneriske praksisen som kjerne. Underforstått er forestillingen om tanke – å tenke gjennom selve den kunstneriske praksisen. Kunst er legemliggjørelsen av tanke, kunst er tanke i seg selv.

Materiell sondering av det imaginære er en form for etterforskning, som er en form for forskning. Forskning, i sine ulike former, har alltid fulgt kunstutøvelsen som ett av mange elementer som bidrar til utviklingen av et kunstverk, men vi vet

As a practitioner myself, when I was in an early stage of exploring the relationship between theory and practice in my own work in the 1990s, I was very concerned with how to work through my interest in critical contexts without producing work that was merely an illustration of a concept. The notion of embodiment in this context, became about work that had somehow absorbed these contexts and interest areas into its form and being, rather than simply pointing to them.

During this period, as with many artists at the time and even more today, I was drawn to the perceptions of Gilles Deleuze and Felix Guattari. In this welcome, I draw upon the text, “Thought beyond Research, A Deleuzian Critique of Artistic Research” by Kamini Vellodi from the publication *Aberrant Nuptials, Deleuze and Artistic Research 2*, 2019 (Leuven University Press). Many of you may be familiar with it, but I return to it here in support of art as embodied knowledge, as knowledge itself. It is also an example in which theory literally seeks a return to the artwork itself, so I would like to step through this discussion here.

Vellodi’s text affirms a discourse that eloquently supports our position at KHiO on the artistic core in research, and also identifies several ways in which artistic research can – and often has – strayed from the locus of artistic practice.

Embodiment is a notion that implies the taking of something into a body to the point of becoming that other. In my own practice, a connection is formed to my attraction to the sonic – not just sound heard through the ears but sound experienced by the entire body; creating works that facilitate the embodiment of sound and concept by one who experiences it, fostering, becoming one with the sound and its contextual and imaginary possibilities.

Artistic research holds artistic practice itself, at its core. Implied within, is the notion of thought – thinking through artistic practice itself. Art is the embodiment of thought, art is thought itself.

Materially probing the imaginary is a type of investigation, which is a type of research. Research, in its various forms, has always accompanied art practice as one of many elements that contribute to the development of an artwork, but we know that art practice has not always been “artistic research”. In her text, Vellodi reminds us that the emergence of artistic research was influenced by “the modernist and avant-garde agendas of self-critique, self-reflection, and self-theorisation»; as well as “the assimilation of theory into the art world” that began to take hold from the 1960s. (Vellodi, p.217)

at kunstutøvelse ikke alltid har vært «kunstnerisk forskning». I teksten sin minner Vellodi oss på at fremveksten av kunstnerisk forskning ble påvirket av «de modernistiske og avantgardistiske agendaene for selvkritikk, selvrefleksjon og selvteoretisering» samt «teoriens assimilering i kunstverdenen» som begynte å slå rot fra 1960-tallet (Vellodi, s.217, fritt oversatt).

Man kan hevde at kunstnerisk forskning har blitt en egen disiplin med en struktur som stadig vokser og utvider seg, og som har mange fordeler, men også mangler.

Ifølge Vellodi «risikerer kunstnerisk forskning å opprettholde det Deleuze kaller et dogmatisk tankebilde, et tankebilde som er fundert på antakelser om hva det er, bør eller kan være» (Vellodi, s.228, fritt oversatt). Det betyr at i stedet for å bli ledet av kunstens essensielle natur til å utforme det ukjente, kan kunstnerisk forskning enkelt forhåndsbestemmes av antakelser og forutsetninger, målorienterte direktiver, økonomi, politikk og konseptuelle prosjeksjoner.

Hun fortsetter med å hevde at det er «kunstens rolle i, for og som tanken selv som frigjør kunstnerisk forskning fra [dette] potensielle dogmet» (Vellodi, s.228, fritt oversatt). Dette kan vi ikke miste grepet om.

Tanken som prinsipp skal eksistere i selve kunstverket, og ikke utenfor det. Disse sekundære resultatene, slik som teoretisering av tekster, sosio-kulturelle initiativer, vitenskapelige oppfinnelser osv., kan ikke ende opp med å instrumentalisere arbeidet som målrettet mot dette. Her er spørsmålet om kunnskap som iboende i selve kunstverket eller som en effekt av utøvelsen (Vellodi, s.219, fritt oversatt). Disse utelukker ikke hverandre, men skillet er viktig.

Kunstnerisk forskning må opprettholde den kunstneriske praksisens evne og nødvendige behov for å utfordre og overskride grenser, i stedet for å ta i bruk metoder for konformitet. Dette er en av kunstens viktigste utviklingsmessige impulser. Dette utgjør også den viktige utfordringen for kunstnerisk forskning, nemlig å unngå å opprettholde praksiser, metoder og resultater som er reproduktive, snarere enn å være produktive.

For at kunst skal kunne fortsette å teste og utfordre antatte realiteter (inkludert den kunstneriske forskningen selv), må den benytte seg av det som gjør den unik for og som tanke – «bekreftelse av det

One might argue that artistic research has become a discipline of its own with an ever-growing and out-reaching structure, with many benefits, as well as shortcomings.

According to Vellodi, “Artistic research risks upholding what Deleuze calls a dogmatic image of thought, an image of thought that is grounded in presumptions about what it is, should, or could be.” (Vellodi, p.228) meaning that rather than being led by the essential nature of art to forge the unknown, artistic research can be easily predetermined by assumptions and presumptions, goal-oriented directives, economics, policy, and conceptual projections.

She continues to say that it is “the role of art in, for, and as thought itself that liberates artistic research from [this] potential dogma” (Vellodi, p.228). This, we cannot lose hold of.

The principal locus of thought should exist within the artwork itself and not outside of it. These secondary outcomes such as theorizing texts, socio-cultural initiatives, scientific inventions etc. cannot come to instrumentalize the work as goal-oriented to these means. Here is the question of knowledge as residing in the artwork itself or as an effect of the practice (Vellodi, p.219). These are not mutually exclusive, but the distinction is important.

Artistic research must maintain artistic practice’s ability and necessity to challenge and transgress boundaries, rather than adopt methods of conformity. This is one of the most important developmental impetuses of art. This also constitutes the important challenge of artistic research, to avoid the perpetuation of practices, methods, and outcomes that are reproductive, rather than being productive.

In order for art to continue to test and challenge assumed realities (including that of artistic research itself), it must rely upon what makes it unique for, and as thought – “it’s affirmation of the sensible,” – this refers of course, to sensory experience (Vellodi, p.224–5). The sensible is the actual occasion for thought rather than functioning as a surrogate for it – it is the seeing, the hearing, the feeling, etc. Hence the artistic result itself constitutes the space of knowledge. In the words of Deleuze, art is “the very being of the sensible,” (Vellodi, p.225) bearing the potential for thought freed from presuppositions. So as practitioners, we make some thing or some action, render it available to be experienced and encounter the sensory experience as knowledge itself rather than thinking thought directly into being.

To clarify, and quell any romanticization of art that may arise I again quote Vellodi:

«The question is not to return to an idea of art as sensory and nonrepresentational, made in the name of

følbare» – dette refererer selvsagt til sanseopplevelse (Vellodi, s.224–5, fritt oversatt). Det følbare er den faktiske anledningen til tanken heller enn å fungere som et surrogat for den – det er det å se, høre, føle osv. Derfor utgjør det kunstneriske resultatet i seg selv kunnskapens rom. Med Deleuzes ord er kunst «selve det følbare vesen» (Vellodi, s.225, fritt oversatt), som bærer potensialet for tanke frigjort fra forutsetninger. Som utøvere lager vi altså en ting eller handling, gjør den tilgjengelig for å oppleves og møter sanseopplevelsen som kunnskap i seg selv heller enn å tenke frem tanken direkte.

For å klargjøre, og undertrykke enhver romanti-sering av kunst som måtte oppstå, siterer jeg igjen Vellodi:

«Det handler ikke om å gå tilbake til en idé om kunst som sensorisk og ikke-representativ, som gjenspeiler verdier som det ‘estetiske’ eller det ‘nye’: en retur som ville inneholde aspekter av regresjon i en tid da kunstens virkelighet ... er ugjenkallelig forandret. Konseptet ... er ikke en invitasjon til å fastslå at innhold er noe spesifikt som kan navngis som ‘anti-institusjonelt’ eller ‘kritisk’ eller ‘sensorisk’. Snarere handler det om å opprettholde et element av utsiden i og for tenkningen – det navnløse, umerkelige, ugjenkjennelige elementet som ved sin innføring gjør tanken produktiv, og som beholder tankefriheten som uendelig bevegelse» (Vellodi, s.228, fritt oversatt).

Vellodi skriver videre at: «Kunst tenker i sansninger, og ... når vi møter kunst som et sansevesen, blir vi tvunget til å tenke» (Vellodi, s.226, fritt oversatt).

Metode kan være en organisk prosess som utvikler seg sammen med, og som nødvendiggjør, arbeidet; den utvikler seg gjennom sykluser av å gjøre, og så å reflektere.

Hver gang den kunstneriske forskeren vender tilbake til det følbare, selve kjernen i kunstutøvelsen, oppstår en ny mulighet for å tenke, fri fra begrensede forutsetninger. Det følbare oppstår som en legemliggjøring av selve tanken.

Metodebegrepet i kunstnerisk forskning må passe på å ikke produsere forhåndsbestemte og forpliktende rammer som hindrer potensielle resultater. Man må snarere forsøke å reagere på handlingene som en syklisk prosess som viser vei. Å oppnå kunstens rom for det ukjente – eller det «uidentifiserte og ugjenkjennelige *terra incognita*» – er en

values such as the ‘the aesthetic’ or the “new”: a return that would contain aspects of regression in an age when the reality of art ... has irrevocably changed. The concept... is not an invitation to determine that content is something specific and nameable as “anti-institutional” or “critical” or “sensory.” Rather, it is to maintain an element of the outside in and for thinking – the nameless, imperceptible, unrecognisable element that through its imposition makes thought productive, and which retains the freedom of thought as infinite movement.” (Vellodi, p.228)

Vellodi continues to say, “Art thinks in sensations and...when we encounter art as a being of sensation, we are forced to think.” (Vellodi, p.226)

Method can be an organic process developing alongside, and as necessitating, the work; developing through cycles of doing, then reflecting.

Each time the artistic researcher returns to the sensible, the core of the art practice itself, a new opportunity for thinking free from limiting presumptions arises. The sensible arises as an embodiment of thought itself.

The notion of method in artistic research must take care not to produce predetermining and binding frameworks that hinder potential offspring, but rather attempt to respond to the acts of doing as a cyclical process that lead the way. Achieving art’s space of the unknown – or the “unrecognized and unrecognizable *terra incognita*” is an experience that is determined by the processes of art themselves. (Vellodi, p.226) Vellodi takes this notion even further to suggest that “such an experience cannot be decided in advance, and its advent cannot be planned.

Does this suggest the eradication of the notion of artistic methodology? Of course not. It is a call for method and doing to have a tighter developmental relationship in which each is constantly informing the other in tight experiential and reflective loops.

Similarly, the practice of Reflection itself need not rely upon language but can also attempt to work through similar means as the artistic outcome itself.

“...thought does not necessarily mean cognitive or conceptual thought, and the notion of thinking art does not require a cognitive element or thinking through concepts. Thought involves sensibility, intuition, imagination, understanding, and can even involve paradox and stupidity” (Vellodi, p.226)

Vellodi criticises artistic research for its ambiguity in the face of reflection as differentiated from analysis. This is a specific point of focus for the notion of reflection at KHiO where reflection need not be considered a separate process and means of articulation, but may itself be

opplevelse som bestemmes av kunstens prosesser i seg selv (Vellodi, s.226, fritt oversatt). Vellodi tar denne forestillingen enda lenger ved å antyde at «en slik opplevelse kan ikke bestemmes på forhånd, og dens fremkomst kan ikke planlegges».

Antyder dette utryddelsen av forestillingen om kunstnerisk metodikk? Selvsagt ikke. Det er en oppfordring til metode og handling for å få en tettere utviklingsrelasjon der hver av dem hele tiden informerer den andre i tette erfaringsmessige og reflekterende baner.

På samme måte trenger ikke selve refleksjons-praksisen å være avhengig av språk, men kan også forsøke å fungere på lignende måte som selve det kunstneriske resultatet.

«...tanke betyr ikke nødvendigvis kognitiv eller konseptuell tanke, og forestillingen om å tenke kunst krever ikke et kognitivt element eller å tenke gjen- nom begreper. Tanken innebærer sanseevne, intuit- sjon, fantasi, forståelse og noen ganger til og med paradoks og dumhet» (Vellodi, s.226, fritt oversatt).

Vellodi kritiserer kunstnerisk forskning for dens tvetydighet i møte med refleksjon som differensiert fra analyse. Dette er et spesifikt fokus for forestil- lingen om refleksjon på KHiO, hvor refleksjon ikke nødvendigvis betraktes som en egen prosess og et eget artikulasjonsmiddel, men i seg selv kan være en opplevelse av sanseevne som er likeverdig med selve det kunstneriske resultatet.

Psykologisk og sosiokulturell legemliggjøring er også knyttet til etiske spørsmål. Et eksempel kan være å prøve å tenke gjennom det å forestille seg hvordan en hval hører verden, selvfølgelig med en erkjennelse av umuligheten av dette som faktisk per- septuell kunnskap. Forsøket kan likevel inspirere til kunstverk, som i sin tur vekker ettertanke, åpner nye perspektiver og kritisk kunnskap gjennom å engasjere seg i den andre.

Alle disse ordene kan innkapsles i ett enkelt ord – legemliggjøring.

as equal an experience of sensibility as the artistic outcome itself.

Psychological and socio-cultural embodiment is also aligned with ethical questioning. An example might be try- ing to think through imagining how a whale hears through the world, of course in acknowledgement of the impossi- bility of this as actual perceptual knowledge. The attempt can nonetheless inspire artwork which in turn, provokes thought, opens new perspectives, and critical knowledge through engagement with the other.

All of these words might rather be encapsulated in a single word – embodiment.

Bibliografi:

Vellodi, Kamini. *Thought Beyond Artistic Research*, i *Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research*, redigert av Paulo de Assis og Paolo Giudici, 215–231. Leuven University Press, 2019.

Utdrag fra velkomsttalen under Kunstnerisk forskningsuke 2022.

Bibliography:

Vellodi, Kamini. *Thought Beyond Artistic Research*, In *Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research*, edited by Paulo de Assis and Paolo Giudici, 215 – 231. Leuven University Press, 2019.

Excerpts from Welcome speech, Artistic Research Week 2022.

A unidade de investigação VICARTE (Vidro e Cerâmica para as Artes) dedica-se à promoção da interacção entre arte e ciência aplicada ao vidro e à cerâmica, através da partilha de conhecimento, experiências e metodologias entre estas duas áreas, promovendo caminhos e perspectivas críticas e criativas.

O vidro e a cerâmica são considerados materiais com inúmeras possibilidades inovadoras, devido às suas propriedades físico-químicas, que podem ser exploradas não só industrialmente, mas também a um nível artístico e social. A investigação realizada na VICARTE une o presente e o passado, através do desenvolvimento de novos materiais para arte contemporânea em vidro e cerâmica, explorando diferentes conceitos estéticos em arte e através do estudo das práticas de produção histórica e tradicional e conservação de património cultural. Para tal, a VICARTE une artistas, conservadores, químicos, físicos, historiadores, arqueólogos e outros especialistas em torno do estudo do vidro e da cerâmica. Trata-se de um projeto com uma abordagem internacional e intercultural, assente numa transdisciplinaridade prática e teórica entre os campos da arte e ciência.

A unidade de investigação VICARTE iniciou as suas actividades em 2002 e é uma parceria entre a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT NOVA) e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA/UL). Inclui ainda membros da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBA/UP) e da Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD/IPL).

As linhas de investigação da VICARTE seguem a filosofia subjacente de uma abordagem transdisciplinar, onde os tópicos e investigação emergem de uma troca de ideias e objetivos entre cientistas e artistas. Além de investigação, a educação é também essencial nas actividades da VICARTE.

Neste contexto, a participação da VICARTE no projecto Arctic South, em que se discute a experimentação artística como ferramenta educativa, é uma oportunidade de expandir as formas como artistas, designers e cientistas desta unidade de investigação pensam e trabalham o vidro e a cerâmica.

O impacto deste projecto é de interesse estratégico, permitindo criar e disponibilizar conhecimentos e competências, procurando inovação nos processos de educação, criação e produção artística.

The research unit VICARTE (Glass and Ceramics for the Arts) is dedicated to promoting the interaction between art and science applied to glass and ceramics, through the sharing of knowledge, experiences and methodologies between these two areas, stimulating critical and creative paths and perspectives.

Glass and ceramics are considered to be materials with countless possibilities for innovation, due to their physical and chemical properties, which can be explored not only industrially but also at an artistic and social level. The research carried out at VICARTE combines the present and the past, through the development of new materials for contemporary art in glass and ceramics, exploring different aesthetic concepts in art and through the study of historical and traditional production practices and conservation of cultural heritage. To this end, VICARTE brings together artists, conservators, chemists, physicists, historians, archaeologists and other specialists around the study of glass and ceramics. It is a project with an international and intercultural approach, based on a practical and theoretical transdisciplinarity between the fields of art and science.

The VICARTE research unit started its activities in 2002 and is a partnership between the Faculty of Sciences and Technology of Universidade Nova de Lisboa (FCT NOVA) and the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBA/UL). It also includes members of the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBA/UP) and the School of Arts and Design of the Polytechnic Institute of Leiria (ESAD/IPL).

VICARTE's lines of inquiry follow the underlying philosophy of a transdisciplinary approach, where research topics emerge from an exchange of ideas and objectives between scientists and artists. Besides research, education is also an essential part of VICARTE's work.

In this context, VICARTE's participation in the project Arctic South, which explores artistic experimentation as an educational tool, is an opportunity to expand the ways in which artists, designers and scientists of this research unit think about and work with glass and ceramics.

The impact of this project is of strategic interest, allowing for the creation and provision of knowledge and skills, seeking innovation in processes of education, creation and artistic production.

A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa proporciona um ambiente de aprendizagem propício ao desenvolvimento de projetos, ao aperfeiçoamento das capacidades artísticas e à promoção da criatividade, reunindo reflexão e experimentação sob o mesmo teto. A confluência de disciplinas relacionadas com a arte e o design faz da faculdade um espaço único de aprendizagem e competências transversais. A instituição encoraja a diversidade e apoia iniciativas de interação com as comunidades. Queremos que os nossos alunos exerçam um impacto construtivo na cultura artística da cidade, do país e do mundo em geral.

A Faculdade de Belas-Artes é uma das dezoito faculdades da Universidade de Lisboa, a maior universidade pública de Portugal. Combinando tradição e modernidade, a faculdade encontra-se desde o século XIX sediada no Chiado, o bairro mais cosmopolita, boémio e artístico de Lisboa. Aqui agregam-se galerias, museus, teatros, cafés, bares e uma grande diversidade de lojas, mas o bairro também é um local de encontro de artistas de rua, músicos, pintores e afins. Mesmo a seu lado, encontramos o Bairro Alto, mais ousado e transgressivo e o local perfeito para estabelecer contacto com modelos culturais mais alternativos.

A faculdade é conhecida pelo calibre artístico e académico do seu corpo docente e pelo seu compromisso para com métodos de ensino inovadores que combinam o conhecimento teórico com a competência tecnológica. Também se destaca pela defesa de uma abordagem prática à aprendizagem, com base em laboratórios tecnológicos – únicos no centro de Lisboa –, desde o Project Labb às unidades de experimentação nas áreas da cerâmica, design, fotografia, gesso, gravura, madeira, metal, pedra e prototipagem. A faculdade incorpora ainda dois prestigiados centros de investigação no campo das artes visuais: o CIEBA e o VICARTE.

O CIEBA acolhe um grande número de estudantes estrangeiros provenientes de instituições parceiras que desejam realizar parte dos seus estudos em Lisboa. Presentemente, a faculdade conta com mais de 80 programas bilaterais de mobilidade e investigação Erasmus em parceria com algumas das mais importantes escolas de arte e design da Europa, América Latina e América do Norte. Estas prestigiadas instituições incluem: Universität der Künste Berlin (Alemanha), Bauhaus-Universität

The Faculty of Fine Arts offers a learning environment where students can develop their projects and artistic abilities and put their creativity into practice.

The faculty environment combines reflection and experimentation, with various disciplines converging with artistic and design practices serving to make it a unique space of transversal learning and knowledge. The institution encourages diversity and supports initiatives for interacting with outside communities. We want our students to play a constructive role in the artistic culture of the city, the country, and the wider world.

The Faculty of Fine Arts is one of the eighteen faculties that make up the University of Lisbon, the largest Public University in Portugal. Combining tradition and contemporaneity, the faculty has been located in Chiado, a cosmopolitan, bohemian, and artistic neighbourhood par excellence, since the 19th century. Here it is possible to visit galleries, museums, theatres, coffeeshops, bars and a variety of stores, but also to interact daily with street artists, musicians and painters. Bairro Alto, located nearby Chiado, is yet more transgressive and marginal, and is the perfect place to get in touch with alternative cultural models.

The faculty is renowned for the artistic and scientific quality of its teaching staff and for its commitment to innovation in teaching methods, which combine theoretical knowledge and technological skills. The faculty is also known for promoting a practical approach to learning based on technological labs — unique in Lisbon’s city centre —, from ProjectLab to experimentation units in the areas of ceramics, design, photography, plaster, print-making, wood, metal, stone and prototyping. The faculty also hosts two well-established research centres that are widely recognised in the fields of the visual arts: CIEBA and VICARTE.

CIEBA receives a large number of international students from partner institutions seeking to complete part of their studies in Lisbon. Today the faculty hosts over eighty bilateral Erasmus mobility and research programmes in partnership with some of the most important Art and Design schools in Europe, Latin America and North America. These prestigious institutions include: Universität der Kunst Berlin (Germany), Bauhaus-Universität Weimar (Germany), Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italy), Universidad Complutense de Madrid (Spain), Universitat de Barcelona (Spain), Université Paris 8 (France), Российская академия художеств (Russian Art Academy, Russia), Universidade de São Paulo (Brazil), Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brazil),

ILÍDIO SALTEIRO

Professor Associado com Agregação no Departamento de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Presidente do CIEBA

Assistant Professor with Habilitation in the Department of Painting at Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. President of CIEBA

Weimar (Alemanha), Sapienza Università di Roma (Itália), Universidad Complutense de Madrid (Espanha), Universitat de Barcelona (Espanha), Université Paris 8 (França), Academia Russa das Artes (Rússia), Universidade de São Paulo (Brasil), Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), Israel Institute of Technology (Israel) e Université Laval (Canadá).

Desde 2007, o CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes) tem vindo a constituir-se como local privilegiado para o desenvolvimento de inovadores projetos criativos e de investigação nos campos da arte, da cultura e da ciência. Contando com 269 investigadores, incorpora oito grupos de investigação que atuam nos campos das Ciências da Arte e do Património: “Francisco de Holanda”, Desenho, Pintura, Design de Comunicação, Design, Escultura, Arte Multimédia e Educação Artística. No final de 2021, estes grupos tinham já produzido e defendido 209 teses de doutoramento e 1061 teses de mestrado.

Em 2019, o CIEBA foi avaliado e classificado como “Muito bom” pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

O projeto Arctic South é uma oportunidade de continuar com a missão do Centro e da FBAUL.

ןולוח יגולונכט ןוכמ (Israel Institute of Technology, Israel), and Université Laval (Canada).

Since 2007, CIEBA — Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes (The Artistic Studies Research Center) has been a privileged place for the development of innovative research and creative projects in the fields of art, culture and science. With two hundred and sixty-nine associate researchers, CIEBA hosts eight research groups covering various areas of Art and Heritage Sciences: “Francisco de Holanda”, Design, Painting, Communication Design, Drawing, Sculpture, Multimedia, and Artistic Education. By the end of 2021, these research groups had produced 209 doctoral theses and 1061 master theses.

In 2019, CIEBA’s received the rating of “Very Good” from the National Foundation for Science and Technology (FCT).

Arctic South is an opportunity to jointly continue the mission of FBAUL and CIEBA.

FERNANDO QUINTAS
Professor Auxiliar no Departamento de Pintura na
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
Membro vogal da direcção da VICARTE/FBAUL

Assistant Professor in the Department of Painting
at Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.
Board Direction member at VICARTE/FBAUL

Num mundo em permanente transformação, territórios e fronteiras criam zonas de convergência e divergência, obrigando-nos a uma permanente reflexão sobre o nosso posicionamento perante o mundo e os outros. Justapor conhecimento e debater ideias é precisamente uma das bases fundamentais e estruturantes que norteiam o funcionamento da VICARTE, uma Unidade de Investigação que faz precisamente 20 anos em 2022. Desde há duas décadas que este Centro de Investigação vem trilhando um percurso heterogéneo e invulgar, juntando especialistas de diversas áreas do saber em projetos com objetivos comuns e precisos: o de fazerem investigação conjunta em Arte e Ciência, e que esta produza resultados tangíveis, observáveis, dando origem a outras formas de entendimento da realidade.

Arte e Ciência encontram-se sempre em territórios não mapeados, e é dessa inconstância e aparente errância que nasce o conhecimento útil e fecundador. Por esse motivo, a VICARTE associou-se ao projeto Arctic South sabendo do seu carater inovador e experimental, assumindo o risco que estes projetos acarretam: são intencionalmente laboratórios do pensamento, recusando a previsibilidade e as ideias feitas.

Como se pode observar nas páginas seguintes, não poderíamos estar mais satisfeitos: a investigação desenvolvida pelos participantes neste encontro veio mostrar que as fronteiras entre a arte e a ciência são tão porosas como as que delimitam territórios. E que nelas estes investigadores navegaram como se o amanhã fosse já hoje, num jogo de questionamento total dos conceitos que sustentam o nosso entendimento da atualidade, expondo as contradições da sociedade contemporânea, mas igualmente o seu dinamismo e abertura plural.

In a constantly changing world, territories and borders create areas of convergence and divergence, forcing us to constantly reflect on our position towards the world and others. Juxtaposing knowledge and debating ideas is precisely one of the fundamental and structural bases that guides the work of VICARTE, a research unit that will celebrate its 20th anniversary in 2022. For two decades, this research centre has forged a heterogeneous and unusual path, bringing together specialists from diverse areas of knowledge in projects with common and precise objectives: that of carrying out collaborative research in art and science, in order to produce tangible, observable results, giving rise to other ways of understanding reality.

Art and science reside in unmapped territories, and it is this inconsistency and apparent ambiguity that generates useful and fertile knowledge. For this reason, VICARTE joined the Arctic South project knowing about its innovative and experimental nature, assuming the risk inherent in such projects: they are intentionally laboratories of thought, rejecting predictability and fixed ideas.

As one can see in the following pages, we could not be more satisfied: the research carried out by the participants in this encounter has demonstrated that the boundaries between art and science are as porous as those which demarcate territories. These researchers have navigated them as if tomorrow were today, in a game of total questioning of the concepts that sustain our understanding of the present, exposing the contradictions of today’s society, but also its dynamism and plural openness.

CRISTINA AZEVEDO TAVARES
Vice-Presidente e Professora Associada no
Departamento de Ciências da Arte na Faculdade
de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
Membro integrado do CFCUL e membro
colaborador do CIEBA

ARCTIC SOUTH: RESEARCH AND
ART AS ACTIVISM

Vice-President and Associate Professor in the Department
of Sciences of Art at the Faculty of Fine Arts of the
University of Lisbon. Integrated member at CFCUL
and collaborating researchers at CIEBA

A educação artística, espaço importante para a experimentação e para o discurso crítico, aborda vários tipos de conhecimento, particularmente os procedimentos artísticos e científicos (ex.: VICARTE). Enquanto instituições artísticas, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e o departamento de Artes e Ofícios da Academia Nacional de Arte de Oslo (KHiO) dedicam-se à investigação artística a diferentes níveis educacionais. O projeto Arctic South abre caminho à cooperação entre investigadores, estudantes e professores. O seu objetivo é estimular, partilhar e pensar coletivamente sobre investigação, bem como pôr em prática atividades relacionadas com os principais conceitos desenvolvidos em workshops e tutoriais com os investigadores do projeto.

Arctic South foi fundado através do programa de iniciativa bilateral EEA Grants pela FBAUL (promotora) e o departamento de Artes e Ofícios da Academia Nacional de Arte de Oslo (parceiro). O projeto foi iniciado e é atualmente coordenado por Helena Elias e Merete Røstad, e irá decorrer entre janeiro e outubro de 2022 com o apoio da presidência da FBAUL.

Além de ativar o diálogo entre a Noruega e Portugal acerca da investigação artística no contexto académico, o projeto Arctic South revelou também questões e problemas no seio da criatividade artística no que toca a formas de arte colaborativas, coletivas e participativas. A meu ver, é no ativismo – atualmente um termo muito popular – que estas práticas se intersejam. Em *Arte en Flujo*, Boris Groys menciona este compromisso da arte com a sociedade, ao escrever que “o fenómeno do ativismo artístico é central no nosso tempo porque é novo, muito diferente da arte crítica, com a qual nos temos familiarizado nas últimas décadas. Os ativistas de arte não querem simplesmente criticar o sistema artístico ou as condições políticas e sociais gerais através das quais este sistema opera. Querem, antes, alterar essas condições através da arte – não tanto dentro do sistema artístico, mas fora dele, na própria realidade”.¹

Assim, a mensagem principal é que estes artistas “querem alterar as condições da realidade” ou, por outras palavras, alterar as fundações da vida quotidiana.

Art education is an important space for experimentation and critical discourse that addresses several kinds of knowledge, particularly art and scientific procedures (e.g. VICARTE.) As art institutions, the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon and the Art and Craft department at Oslo National Academy of the Arts (KHiO) are committed to artistic research at different levels of education, and this project opens the way for cooperation between researchers, students and professors. The idea was to stimulate, share and think collectively about research and carry out joint activities relating to the main concepts that have been worked on together, in workshops and tutorials with the project investigators.

Arctic South was founded under the EEA Grants bilateral initiative programme by FBAUL (promoter) and the Art and Craft department at Oslo National Academy of the Arts (partner). The project was initiated and is currently led by Helena Elias and Merete Røstad, and will run between January and October 2022 with the support of the FBAUL’s presidency.

Essentially, the Arctic South project not only sparked dialogue between Norway and Portugal on artistic research in an academic field, but has also uncovered issues and problems within the artistic creativity that goes into collaborative, collective and participatory forms of art. As I understand it, the point where these practices intersect is in activism – currently something of a buzzword. Boris Groys touched upon this commitment to society by art, writing in *Arte en Flujo* that, “The phenomenon of art activism is central to our time because it is a new phenomenon – quite different from the phenomenon of critical art that became familiar to us during recent decades. Art activists do not want to merely criticise the art system or the general political and social conditions under which this system functions. Rather, they want to change these conditions by means of art – not so much inside the art system but outside it, in reality itself.”¹

The key message, therefore, is that *they want to change the conditions of reality*, or, to put it another way, to change the basis of daily life.

¹
El fenómeno del activismo artístico es fundamental para nuestra época ya que es un fenómeno nuevo, muy diferente del arte crítico – ya familiar en las últimas décadas. Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica del Sistema del arte o de las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema. Quieren cambiar las condiciones del realidad. (in Boris Groys, *Arte en Flujo, sobre la evanescencia del presente.* Argentina :Caja Negra Editora, 2016, pg. 55, t.l.)

A História mostra que os artistas sempre procuraram a investigação com o objetivo de aprofundarem e ampliarem as suas áreas de conhecimento. Confirmam-no o grande número de tratados e escritos impressos nos séculos XV e XVI em ligação com a criação das academias, incluindo de artistas como Alberti, Leonardo da Vinci, Dürer, Francisco de Holanda e Vasari, bem como do escultor Machado de Castro, no século XVIII. Todos eles são bons exemplos desta necessidade de investigação. Ao mesmo tempo, verifica-se uma crescente valorização da profissão e da necessidade de se ser profissional. O estatuto de arquiteto, pintor ou escultor era uma preocupação generalizada, bem evidenciada na escrita destes autores.

A Faculdade de Belas-Artes partilha o mesmo passado. A sua origem encontra-se na Academia Real de Belas-Artes, fundada pela rainha D. Maria II em 1836. Durante a República Portuguesa, mais especificamente em 1911, foram aprovadas grandes reformas na educação, o que levou ao fim da Academia Real e à reestruturação das principais escolas de arte. Mais tarde, em 1957, reformas adicionais nas escolas de belas-artes de Lisboa e do Porto aproximaram estas instituições do estatuto de universidade. No entanto, foi apenas entre 1974 e 1976 que ocorreram grandes mudanças, com a fundação dos novos departamentos de Design, Belas-Artes e Arquitetura na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Em 1970, o departamento de arquitetura foi encerrado, passando a integrar o Instituto Superior Técnico (IST). Mais tarde, em 1994, seria deslocado para o *campus* da Ajuda, assumindo-se como Faculdade de Arquitetura.

A Escola Superior, assim classificada desde a década de 1950, tal como as Escolas Superiores de Música, Dança e Teatro, foi finalmente integrada, após várias tentativas, na Universidade de Lisboa

1
“El fenómeno del activismo artístico es fundamental para nuestra época ya que es un fenómeno nuevo, muy diferente del arte crítico – ya familiar en las últimas décadas. Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica del sistema del arte o de

las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema. [...] Quieren cambiar las condiciones de la realidad.” (Boris Groys in *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Argentina, Caja Negra Editora, 2016, p. 55.)

Since ancient times, artists have carried out research with the aim of deepening and broadening their fields of work. This was true of the large number of treatises and writings by artists that were printed in the 15th and 16th centuries in connection with the creation of the academies, including Alberti, Leonardo Da Vinci, Dürer, Francisco de Holanda and Vasari, as well as the sculptor Machado de Castro followed in the 18th century. Every one of them are good examples of this need for research. At the same time, there was a growing sense of the importance of the profession, and the importance of being professional. The status of being an architect, painter or sculptor was a concern for all, as well evidenced by their writings.

At the Faculty of Fine Arts we share this past. Our origins lie in the Royal Academy of Fine Arts (Academia Real de Belas-Artes) founded by Queen Maria II in 1836. During the Portuguese Republic, major education reforms passed into law in 1911, leading to the demise of the Royal Academy and the restructuring of the top schools of art. Later, in 1957, further reforms to the schools of fine art in Lisbon and Porto brought these institutions closer to the status of universities. Nevertheless, it was not until the period from 1974 to 1976 that major changes occurred, with the foundation of new Design, Fine Arts and Architecture departments at the Lisbon School of Fine Arts.

In 1979, the Architecture department broke off and was integrated in the Technical University of Lisbon (IST), later moving to the Ajuda campus as the Faculty of Architecture in 1994.

Classed as a Superior School since the 1950’s, like the Superior Schools of Music, Dance and Theatre, and following several previous attempts, the school was finally integrated into the University of Lisbon in 1992 as its Faculty of Fine Arts. The decision to become part of the University of Lisbon was a natural one, due to the natural affinity of its practical disciplines with established academic disciplines such as philosophy (aesthetics), art history, museum studies and other human sciences (sociology, anthropology) in other Faculties.

By integrating into the University of Lisbon, the faculty was able to offer Bachelor’s and Master’s degrees (1998) and doctorates (2009), and even postgraduate courses, sometimes in association with other faculties and important institutions.

Nowadays we offer several doctorate and Master’s options, plus new Bachelor’s degrees like Multimedia and

enquanto Faculdade de Belas-Artes, em 1992. A decisão de passar a pertencer à Universidade de Lisboa foi natural, devido à afinidade das suas disciplinas práticas com disciplinas académicas já estabelecidas noutras faculdades, como a filosofia (estética), a história da arte, os estudos museológicos e outras ciências humanas (sociologia, antropologia).

Ao ser integrada na Universidade de Lisboa, a faculdade passou a oferecer licenciaturas e mestrados (1998), doutoramentos (2009), e até cursos de pós-graduação, por vezes em associação com outras faculdades e instituições importantes.

Atualmente, oferecemos várias opções de doutoramento e mestrado, além de novas licenciaturas, como Arte Multimédia, Desenho e Ciências da Arte e do Património, com foco na conservação e restauro.

Desde que iniciam os seus estudos, os estudantes têm a oportunidade de se dedicarem à investigação artística na faculdade ou em cooperação com outras instituições e laboratórios. São encorajados a trabalhar nos laboratórios e a examinar e estudar as várias coleções da FBAUL ou outras, contribuindo para o processo de inventariação. Têm também a oportunidade de participar em projetos com outras instituições (exposições, curadoria, encomendas, feiras, concursos, etc.). Estes projetos preparam-nos para a vida profissional, o contacto com o mundo exterior e o mercado da arte.

Embora a FBAUL acolha uma variedade de projetos de investigação e atividades ligadas ao CIEBA e à VICARTE, é também importante sublinhar a possibilidade de trabalhar a nível internacional, através do programa EEA Grants.

Trabalhar com parceiros internacionais promove a circulação de conhecimento artístico e a absorção de ideias diversificadas, permitindo aos investigadores resolverem problemas de modo interativo e colaborativo, em *conexão rizomática*, bem como desenvolverem cooperativamente modelos metodológicos baseados em novas práticas de pensamento artístico.

Estas dinâmicas permitem que novos modelos artísticos de cooperação alcancem novas práticas. A professora Helena Elias propõe os “conceitos

Art, Drawing and Art Studies and Heritage, with a focus on conservation and restoration.

From the start of their studies, students are able to conduct artistic research within the faculty or in cooperation with other institutions and labs. They are encouraged to work in the labs and examine and study the various FBAUL collections or others, contributing to the inventory process. They also have the chance to participate in projects with other institutions (exhibitions, curatorship, commissions, fairs, competitions, etc.). These projects prepare them for professional life, contact with the outside world and the art market.

Although the FBAUL carries out all kinds of research and activities in liaison with the CIEBA and VICARTE, it is also worth emphasising the possibility of working at an international level, through the EEA Grants programme.

Working with international partners promotes the circulation of artistic knowledge and encourages diversified input, allowing researchers to interactively and collaboratively solve issues in *rhizomatic connectivity* and develop methodology models in cooperation, based on new practices of artistic thinking.

These dynamics allow new art-based models of cooperation to arrive at new practices. Professor Helena Elias proposed *operative concepts of mining, bordering and caring*, which became aggregators and triggers of creativity. Researchers have also harnessed these as *epistemic objects*, bringing with it the possibility of a burgeoning, gradual artistic process, and even if they were not yet at the end of the process while the workshops were happening, they were discussing what it would become.

The two pop-up art exhibitions, first in Oslo (National Academy of the Arts) and later in Lisbon (Faculty of Fine Arts), and the public presentations at the auditoriums of the National Academy of the Arts and the Museum of Contemporary Art clearly show the keen interest of the researchers, students and professors in voicing an activist message through their works. There was clear engagement with issues concerning migration, pollution caused by industry, cultural shock, social and political injustice, human rights, power, the virtual and digital sphere, and sustainability, combined with a real interest in addressing those issues in a powerful way through photography, ceramics, painting, drawing and other crossings of languages and techniques. After all, the artists of Norway and Portugal had many points in common, and most of them brought

operativos” de “mineração/exploração, fronteiras e cuidado”, os quais se transformaram em agregadores e estímulos de criatividade. Os investigadores também se apropriaram destes como “objetos epistémicos”, o que possibilitou um processo artístico em desenvolvimento gradual. Enquanto decorriam os workshops, mesmo sem terem ainda finalizado o processo, já discutiam aquilo em que este se transformaria.

As duas exposições *pop-up*, primeiro em Oslo (Academia Nacional de Arte) e mais tarde em Lisboa (Faculdade de Belas-Artes), e as apresentações públicas nos auditórios da Academia Nacional de Arte e do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) revelam claramente o interesse de investigadores, estudantes e professores em transmitir uma mensagem ativista através das suas obras. Houve um claro envolvimento com questões relativas à migração, à poluição causada pela indústria, ao choque cultural, à injustiça social e política, aos direitos humanos, ao poder, às esferas virtual e digital e à sustentabilidade, aliado a um interesse real em abordar esses temas de modo impactante através da fotografia, cerâmica, pintura, desenho e outros cruzamentos de linguagens e técnicas. Afinal, existiam muitos pontos em comum entre os artistas noruegueses e portugueses e a maioria deles contribuiu para o diálogo com uma experiência significativa de arte colaborativa, coletiva e participativa. Estes resultados indicam que a metodologia foi apropriada à abordagem dos objetivos e que os conceitos epistémicos foram usados como estímulos para estabelecer pontos em comum, apesar da distância entre os países, e para mudar formas de pensar e existir.

Se, por um lado, de acordo com Rancière², somos o espetador (observador?) do outro, somos também mais do que isso: somos um espetador-intérprete-participante, uma espécie de ator que legitima a obra de arte. Este é um processo complexo e uma rede de interações sociais. O nascimento de uma obra de arte depende do artista/investigador, mas também do modo como esta é apreendida. Todos estes pensamentos fazem-me questionar o papel do espetador ao ser confrontado com

2
Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*. Lisboa, Livraria Almedina, 2010

a meaningful experience with collaborative, collective and participative art to the dialogue. These results indicate that the methodology was suitable for addressing the objectives, and that the epistemic concepts were used as triggers to establish points of commonality despite far-flung borders, and used to change ways of thinking and being.

If, on the one hand, we are the spectator (the observer?) of the other, according to Rancière², we are more: we are a spectator-interpreter-participant, a kind of actor who gives the work of art legitimacy. This is a complex process and a social web. The birth of a work of art depends on the artist/researcher, but also on the way it is perceived. All these thoughts make me wonder about the role of the spectator, confronted with art that moves toward the world to change it.

Naturally the observer must change his/her mind-set, but it is far from easy.

Therefore, the question remains: can the public gain a better understanding of artistic activity by knowing and participating in these processes? Is it possible to explain to it the processes and stages of the work? Can we create a curatorial experience into which the process is integrated, as a kind of historical approach to the present?

Through this approach, do the idea of the art world defended by various authors (Dickie, Danto and Thierry de Duve) and the decision to present the object as *art* and *in the name of art* take on another meaning and aesthetic basis, making the whole process of recognition clearer? Perhaps this could reduce the gap between contemporary art and the public, so that criticism can return to a proper basis of artistic knowledge, rather than stemming from moral values.

2
Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*. Lisbon: Livraria Almedina, 2010

arte que interage com o mundo com o objetivo de o mudar.

Naturalmente, o observador deve mudar a sua mentalidade, o que não é fácil.

Então, permanece a questão: será que, ao conhecer e participar nestes processos, o público poderá compreender melhor a atividade artística? Será possível explicar-lhe os processos e fases de trabalho? Será que podemos criar uma experiência curatorial na qual integramos o processo, como uma espécie de abordagem histórica do presente?

Através desta abordagem, será que a ideia do mundo da arte defendida por vários autores (Dickie, Danto e Thierry de Duve) e a decisão de apresentar o objeto como “arte” e “em nome da arte” podem assumir um novo significado e fundamento estético, tornando todo o processo de reconhecimento mais claro? Talvez assim seja possível estreitar a distância entre a arte contemporânea e o público, para que a crítica regresse a uma base concreta de conhecimento artístico em vez de partir de valores morais.

A VIAGEM ARCTIC SOUTH: TRAVANDO CONHECIMENTOS	ARCTIC SOUTH JOURNEY: GETTING TO KNOW EACH OTHER	CO-LABORAR, COLABORAR, CO-LABOR (DES)FAZENDO A INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA	CO-LABORARE, COLLABORATE, CO-LABOR (UN)DOING ARTISTIC RESEARCH
		“Investigação Artística” tem vindo a tornar-se numa expressão recorrente nas instituições de educação artística que oferecem doutoramentos em arte com uma componente prática. Há quase dez anos, a rede SHARE abordou a situação dos doutoramentos na área das Artes na Europa, apresentando estudos de caso de investigação com base na prática artística incorporada em pesquisas de doutoramento, como foi o caso da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde a prática e o pensamento são características comuns das teses de doutoramento. Recentemente, muitas instituições do norte da Europa começaram a desenvolver projetos focados em boas práticas em doutoramentos na área das Artes, tanto no que respeita aos orientadores como aos doutorandos, ou exemplos de estudo de casos a implementar noutros países. Arctic South desenvolve outra via. Estabelece uma ligação entre o Norte e o Sul da Europa por meio de artistas cuja prática e pensamento artístico representam uma via adequada para pesquisar, envolver e criar um bem comum. Talvez um bem comum singular, uma vez que liga apenas o universo de duas instituições. Mas tem o mérito de o fazer partindo dos exemplos da prática artística de cada um dos membros, os quais têm <i>intragido</i>¹ e dedicadamente criado o pensamento artístico do projeto Arctic South. Efetivamente, o projeto Arctic South foi colaborativo desde o seu início. O objetivo da proposta foi o intercâmbio de práticas de investigação artística, envolvendo a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e a Academia Nacional de Arte de Oslo (KHiO).	Artistic Research has been a recurrent expression within the art education institutions that offered a third cycle on advanced art studies. It has been almost a decade since SHARE has approached the Arts doctorate situation in Europe, showing case studies regarding artistic practice-led research being incorporated in PhDs, which was the case of the Faculty of Fine Arts of Lisbon, where practice and thinking are common features of a PhD document. Recently, many North-european institutions began to develop projects focused on best practices for advancing the Arts doctorates, concerning both supervisors and Phd fellows or case-study examples to implement in other countries. Arctic South does the other way around. It connects North and Southern Europe through artists whose practice and artistic thinking is a suitable means to research, engage and create the commons. It might be a minor commons, since it links the universe of two institutions. But it has the merit of doing so departing from the examples of each member’s art practice, which have intra-acted and deeply created the artistic thinking of the Arctic South project. Indeed, the Arctic South project has become collaborative since its beginnings. The aim of the proposal was to exchange practices of artistic research by involving the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL) and the Oslo National Academy of Arts (KHiO). But it turned out to be more than that. It is becoming a foundation project to further nourish personal and collective work of the participants involved. In such a frame, artistic reflexive practice and research training has been performed as a mutual language to weave such exchange. The project was planned over the pandemics and under the uncertainty of effectively happening with a presential meeting of the Portuguese and Norwegian team. The EEA grants bi-lateral relation scheme has then selected FBAUL proposal and has enabled two different art education institutions to gather and produce moments of mutual exchange and artistic production, where both teams were composed of artists professors and PhD fellows in different areas. KHiO has participated as a partner of FBAUL, with a team of artists lecturing in the department of Arts and Crafts and MA in Art in the public spaces. FBAUL was the promoter of the initiative and has contributed with a team of professors and PhD fellows from Sculpture, Multimedia, and Painting. Later, at the Lisbon workshop, more PhD fellows from these departments joined us.
HELENA ELIAS Professora Auxiliar no Departamento de Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro integrado e Coordenadora na linha “Investigação no Fazer das Artes e Ciências” na VICARTE MERETE RØSTAD Coordenadora de Investigação do Department of Art & Craft, Professora Associada do programa de mestrado Art and Public Space, Oslo National Academy of the Arts – KHiO	Assistant Professor in the Sculpture Department at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. Integrated member and Coordinator the line “Research in the Making of Arts and Sciences” at VICARTE Head of research of the Department of Art & Craft, Associate Professor of Master program Art and Public Space, Oslo National Academy of the Arts – KHiO	1. Nota do tradutor: “Intra-action” é um termo cunhado pela teórica Karen Barad no contexto do realismo agencial, referindo-se à capacidade de agir, não como algo pré-existente, mas constituído entre entidades que se relacionam, estando por isso dependente de dinâmicas inerentes a essa mesma relação.	

Porém, este projeto acabou por ser muito mais que isso. Está a tornar-se num projeto fundador que alimenta o trabalho pessoal e coletivo dos participantes envolvidos. Neste enquadramento, a prática artística reflexiva e a formação em investigação artística têm sido realizadas através de uma linguagem comum que dá forma a este intercâmbio. O projeto foi planeado durante a pandemia e com todas as incertezas sobre se iria efetivamente realizar-se um encontro presencial das equipas portuguesa e norueguesa. O programa de iniciativa bilateral EEA Grants selecionou então a proposta da FBAUL, permitindo que duas instituições de ensino artístico diferentes, cujas equipas eram compostas por professores-artistas e estudantes de doutoramento em diversas áreas, pudessem reunir-se e criar momentos de partilha mútua e produção artística. A KHiO participou como parceira da FBAUL, com uma equipa de artistas que lecionam no departamento de Artes e Ofícios e no mestrado em Arte nos Espaços Públicos. A FBAUL foi a promotora da iniciativa e contribuiu com uma equipa de professores e estudantes de doutoramento nas áreas da Escultura, Multimédia e Pintura. Mais tarde, no workshop realizado em Lisboa, juntaram-se à iniciativa mais estudantes de doutoramento destes departamentos.

De facto, independentemente da sua história institucional e dos diversos modos de praticar a investigação artística, ambas as instituições cooperaram plenamente, e a equipa Arctic South desenvolveu uma metodologia de interação e progressão de cada investigação artística individual durante esse trabalho colaborativo. O que surgiu desta interação foi uma cartografia dos pontos de convergência que permite partilhar a investigação e lançar as bases de uma comunidade de práticas de investigação artística. A ciência, vista há muito como a guardiã do conhecimento do mundo, tem, de facto, comunidades de investigação científica e uma cultura de investigação há muito estabelecidas. Contudo, no caso das Artes e da investigação artística, a questão do estabelecimento de uma comunidade é muito mais complexa devido à heterogeneidade das modalidades de prática artística, ao legado das instituições de ensino artístico e à sua recente entrada no ensino terciário.

In fact, regardless of their institutional heritages and diverse ways of practicing artistic research, both institutions have fully cooperated, and the Arctic South team developed a methodology of interacting together and progress on each individual artistic research while working collaboratively. What emerged from this interaction was a common ground cartography to share research and release the foundations of a community of practices on artistic research. Science, the historical keeper of Knowledge has, indeed, far long-established scientific research communities and a research culture. Yet, and if in the case of Arts and artistic research, the issue of establishing a community is far more complex due to the heterogeneity of modalities of art practice, the legacy of arts education institutions and their recent entry on tertiary education.

HUMAN RESOURCES AND
INFRA-STRUCTURES FOR
THOSE WHO PRODUCE ART

Artistic research training has the ability to create a research culture where artistic practice is at the core of Knowledge production. Art practice has turned to be more or less fused with life since the historical avant gardes. We also believe that, as artists, we can create modes of engagement for an ensemble thinking for the future of humanity and go beyond the era of relativism and shelved identities. And we believe that Arctic South is a potentiating community and a culture of artistic research practices while departing from its most valuable gift: art as knowledge practice. In a way, we can quote the artist Theaster Gates, on his work *The thing that makes the things*, in Philadelphia, in early 2013. The space of intervention was converted into a workshop where artists were invited to produce objects in wood, textiles and clay in order to explore relationships among local makers, international artists, apprentices and students. In similar mode, the Arctic South project had the craftship of many administrative staff working in an art school, providing a backstage to develop the activities and events, those involving communication strategies, technical and financial support, and research advice.

ENSEMBLE:
A COLLABORATIVE METHODOLOGY
TO CURATE SOMETHING

The objective of the six on – line sessions was to achieve a common set of issues to curate the Arctic South seminar

RECURSOS HUMANOS E INFRAESTRUTURAS
PARA QUEM PRODUZ ARTE

A formação em investigação artística tem a capacidade de criar uma cultura de investigação em que a prática artística serve de base à produção do conhecimento. Desde o emergir das primeiras vanguardas históricas, a prática artística tem vindo a fundir-se mais com a vida. Acreditamos também que, enquanto artistas, podemos criar modos de envolvimento que permitam um pensamento de conjunto para o futuro da humanidade, ultrapassando a era do relativismo e das identidades estanques. E acreditamos que Arctic South é uma comunidade potencializadora e uma cultura de práticas de investigação artística, valendo-se do seu bem mais precioso: a arte como prática de conhecimento. De certa forma, poderíamos citar o artista Theaster Gates que, sobre a sua exposição *To Make the Thing that Makes the Things* [Fazer a coisa que faz as coisas], do início de 2013, em Filadélfia, disse que o espaço de intervenção fora convertido numa oficina onde artistas foram convidados a produzir objetos em madeira, têxteis e barro, a fim de explorar as relações entre criadores locais, artistas internacionais, aprendizes e estudantes. De modo semelhante, o projeto Arctic South contou com a perícia de dirigentes e funcionários administrativos de uma escola de arte que, assim, funcionavam como os bastidores da produção de atividades e eventos, auxiliando nas estratégias de comunicação, apoio técnico e financeiro, e suporte institucional à investigação.

ENSEMBLE:
UMA METODOLOGIA COLABORATIVA
PARA A CURADORIA

O objetivo das seis sessões online era obter um conjunto comum de questões para apresentar no seminário e no workshop Arctic South, a ter lugar em Oslo e Lisboa, respetivamente. As duas primeiras sessões foram introdutórias, uma vez que era a primeira vez que os membros se encontravam. Os participantes falaram do seu percurso e enquadramentos de investigação e deram exemplos do seu trabalho. Numa terceira sessão, produzimos documentos para mapear a investigação artística de cada membro. Diagramas, fluxogramas, tabelas, conjuntos de palavras, desenhos e fotografias feitos

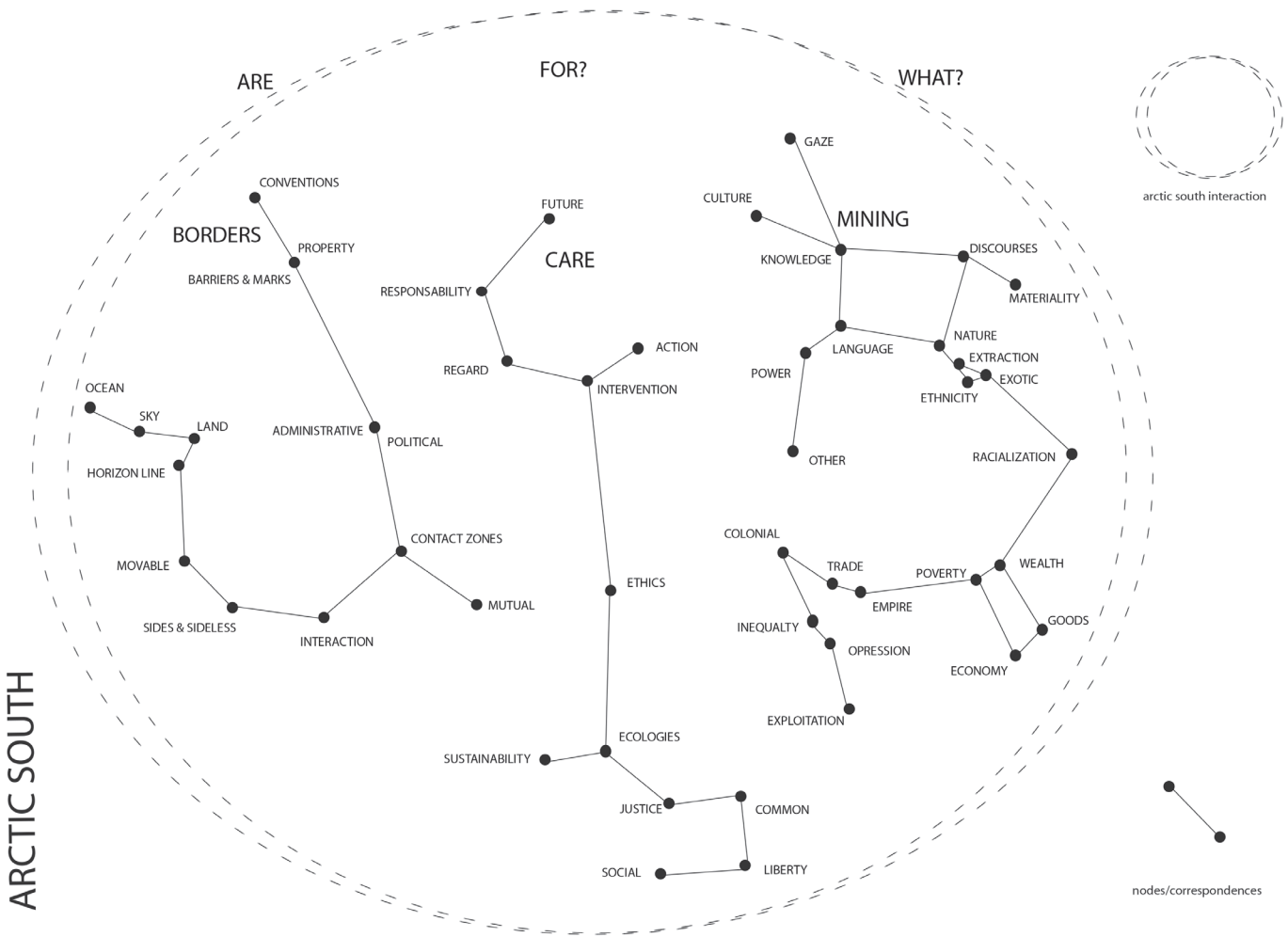
and the workshop, to be held in Oslo and Lisbon, respectively. The first two sessions were introductory, since it was the first time members stood all together. The participants exposed their backgrounds, frames of research and examples of work. In a third session, we have come to produce documents that would map the artistic research of each member. Diagrams, fluxes, tables, sets of words, drawings and photos made by us let us configure a cartography of emergent grounds to perform the seminar and workshop. Slowly, we have understood the importance of a diversity of artistic experiences that configured our practices, such as walking, (re)memorizing, dislocating, traveling, re-configuring, to name a few. This led us into the idea of a cartography to perform spatial practices. Mining was one of the concepts that the Arctic South team has elected to curate the following work. Mining was understood both as a making of a locus where one might extract layered meanings that are invisible within the context of dominant narratives, and/or as a portion of something that is being explored or extracted from. Borders was also an agreed concept to shape some of the work and art practice of the participants as it could stand for nomadic or sedentary conceptions and representations of space, human visual landmark making and other more than human borders manifestations. At last, Care was suggested as a third concept. Care could operate transversally on the dimension of ethics on artistic research, namely on how to transfer knowledge embodied in epistemic elements such as works produced? How to operate with artistic knowledge production towards a becoming community of artistic research practices? Or it could be understood as an artistic research strand to act for preservation, repairment, connectivity and cure of future environments.

MINING THE BORDERS OF ARTISTIC
RESEARCH: THE SEMINAR, THE POP-UP
EXHIBITION AND THE WORKSHOP

Mining, Borders and Care were then identified as issues to address in the seminar and workshop. As an additional idea, the KHiO Arctic South team has suggested a pop-up exhibition attached to the already programmed event in Oslo. Small scale or wall works could be selected to travel with the Arctic South members in suitcases and be displayed in KHiO during the seminar sessions. Indeed, the pop-up exhibition *Mining the Borders of Artistic Research* became a connective event for the whole team. It has enabled us to show some of the works already selected and shown previously on the on-line sessions, which now could



Exposição pop-up
Arctic South na KHiO.
© Rogério Taveira
Arctic South pop-up
exhibition at KHiO.
© Rogério Taveira



© Helena Elias

por nós permitiram-nos configurar uma cartografia do terreno que emergia como esfera de ação do seminário e workshop. Lentamente, compreendemos a importância da diversidade das experiências artísticas que configuram as nossas práticas, tais como andar, (re)memorizar, deslocar, viajar, reconfigurar, entre muitas outras. Isto levou-nos à ideia de uma cartografia para realizar práticas espaciais. “Mining” [Mineração ou Exploração] foi um dos conceitos que a equipa Arctic South escolheu para orientar o trabalho subsequente. Mineração entendida como a criação de um *locus* de onde extrair significados estratificados invisíveis no contexto das narrativas dominantes e/ou como uma parte de algo que está a ser explorado ou do qual algo é extraído. “Borders” [Fronteiras ou Limites] foi também um conceito acordado para moldar algum do trabalho e práticas artísticas dos participantes, uma vez que remetia para conceptualizações e representações nômadas ou sedentárias do espaço, da construção de marcos visuais humanos e outras manifestações de limites mais que humanos. Por fim, “care” [Cuidado] foi o terceiro conceito sugerido, o qual poderia operar transversalmente na dimensão ética da investigação artística, fazendo refletir sobre como transferir os conhecimentos incorporados em elementos epistémicos, tais como as obras produzidas. Como utilizar a produção de conhecimento artístico para criar uma comunidade adequada de práticas de investigação artística? Em alternativa, “care” poderia ser entendido como uma vertente da investigação artística tendo em vista a preservação, reparação, conectividade e remediação de ambientes futuros.

MINERAÇÃO DOS LIMITES DA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA: O SEMINÁRIO, A EXPOSIÇÃO POP-UP E O WORKSHOP

“Mining” (Mineração/Exploração), “Borders” (Fronteiras/Limites) e “Care” (Cuidado) foram assim identificados como questões a abordar no seminário e no workshop. Como ideia adicional, a equipa Arctic South da KHiO sugeriu a realização de uma exposição pop-up relacionada com o evento já programado para Oslo. Trabalhos de pequenas dimensões ou de parede seriam selecionados para viajar em malas com os membros Arctic South, sendo expostos na KHiO durante as sessões do seminário. Efetivamente, a exposição pop-up “Mining the Borders of Artistic

be perceived in another context and displacement. Such travel and dislocation of works opened also a self-reflexive moment to (re)configure and upgrade past artworks in order to communicate with peers. *Mining the borders of artistic research* was selected by the Arctic South exhibition because it embodied an experimental space to try activities that were aside the artist practices of both FBAUL and KHiO as it embodied the three concepts of the Arctic South common cartography. During the KHiO seminar sessions, the members shared and discussed their works based on the Arctic South cartography. As the pop-up exhibition was displayed nearby, the seminar’s speakers had the possibility to complement their presentations with a visit to the works exhibited there.

The Lisbon workshop opened with the conference of Merete Røstad, Siri Hermansen and Tiril Schrøder from KHiO and the pop-up exhibition take II. These moments enabled PhD fellows to gather previous contact with the Arctic South team members and their artistic work, before starting the workshop.

CLOSE-UP OF A WORKSHOP: TOWARDS A COMMUNITY OF ARTISTIC RESEARCH PRACTICE?

The workshop was the opportunity to strengthen research training by exploring the Arctic South dynamics of interaction with the PhD fellows. Also it was our intention to connect with the faculty community and raise the awareness of the importance of ethics of artistic research. For this reason, we have elaborated strategies to share and exchange artistic thinking and artistic knowledge practices with PhD supervisors and fellows who are embracing artistic research at a post-graduation level.

Since Mining, Borders and Care emerged as concepts of a common Arctic South cartography, we felt this experience could be further explored by other peers during the workshop. We have considered these as concepts to frame and operate with, in order to perform sessions of spatial practice and shareable moments with PhD fellows. Where? We have chosen the building of FBAUL itself, the convent of S.Francisco. The immediate question would be why. We have recognized that the building could welcome such spatial practices to play with operational concepts of Mining, Borders, and Care. The building received many interventions, uses, transformations, adaptations due to different owners and institutional practices over time since the fifteen century. Such interventions are still visible as geological stratus and empirically offer suggestive clues

Research” [Explorar os Limites da Investigação Artística] tornou-se um evento de ligação para toda a equipa. Permitiu-nos mostrar alguns dos trabalhos já selecionados e apresentados anteriormente nas sessões online, agora podendo ser experienciados noutro contexto e lugar. Esta viagem e deslocação de obras abriu também um momento de autorreflexão que permitiu (re)configurar e atualizar obras de arte anteriores, a fim de comunicar com os pares. “Mining the Borders of Artistic Research” foi selecionada para exposição do Arctic South porque materializava um espaço experimental no qual era possível explorar atividades que estavam para lá das práticas artísticas da FBAUL e da KHiO, embora todas elas em torno dos três conceitos da cartografia comum Arctic South. Durante as sessões do seminário na KHiO, os membros partilharam e discutiram os seus trabalhos com base na cartografia Arctic South. Como a exposição pop-up estava instalada nas proximidades, os oradores do seminário tiveram a possibilidade de complementar as suas apresentações com uma visita às obras expostas.

O workshop de Lisboa abriu com a conferência de Merete Røstad, Siri Hermansen e Tiril Schrøder da KHiO e a segunda apresentação da exposição pop-up. Estes momentos permitiram aos estudantes de doutoramento estabelecer contacto com os membros da equipa Arctic South e o seu trabalho artístico, antes do início do workshop.

UM WORKSHOP INCLUSIVO:
RUMO A UMA COMUNIDADE DE PRÁTICAS
DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA?

O workshop foi a oportunidade de reforçar a formação em investigação, explorando a dinâmica de interação do projeto Arctic South com os estudantes de doutoramento. Era também nossa intenção estabelecer uma ligação com a comunidade docente da universidade e sensibilizá-la acerca da importância da ética na investigação artística. Por este motivo, elaborámos estratégias para partilhar e realizar um intercâmbio de práticas de pensamento artístico e conhecimento artístico com os orientadores e os alunos de doutoramento que se dedicam à investigação artística de nível pós-graduado.

Uma vez que “Mining”, “Borders” e “Care” surgiram como conceitos de uma cartografia Arctic South comum, sentimos que esta experiência

about entangled spaces that continue to co-exist. The convent of São Francisco is still the home of the Faculty of Fine Arts, The National Museum of Modern Art of Chiado and the Museum of the Police. The structures and interstitial spaces that connect these places are challenging areas to departure. After a brief touring at the building, workshop participants were invited to choose each frame and/or derived words and start to think on possibilities of responding to users, spaces, juxtapositions, sounds, smells, surfaces, lights, dust, leftovers and other features that could enact artistic response.

As participants entered the workshop room, they would see part of the walls covered with archived images of the historical building, a geological map of Lisbon, a room-shelf with books from the faculty library and a small room with an involuntary installation with available materials, to undo while using these for creating works. An afternoon was dedicated to situating participants’ previous art works, their selected concepts and the progression of their experience on the artistic response so far. As time passed, participants collected elements, archived those they found suitable to feature the selected concepts and experimented spatial solutions accordingly. Some of the participants worked in pairs, others alone. Some of them worked and presented in situ, some of them worked at the workshop room as a studio-based practice. At the final stage, participants presented their proposals. PhD Fellows felt very committed with the works and surprised with their development and display. They found the workshop as a gathering moment of assembly of knowledge and skills, and because it was an invitation to freely trying, experimenting, failing, re-configuring their work in progress, rehearsal and presenting collectively. This unique context was only possible due to the act of conversation, making and sharing of artists-researchers, professors and PhD fellows. Some of the participants found it hard to get out of their creative practice intimacy and expose their doubts, insecurities, not yet finished work and propose something new to all. Nevertheless, they recognized that this moment of exposure, shared also by professors and supervisors, enabled them to challenge guaranteed assumptions and to step forward on their artistic research with a new experience.

Acknowledgements: PhD fellows Inês Teles, Marta Galvão Lucas, Noemi Iglesias Barrios, Francisca Carvalho, Isabella Penha, Monica Tinoco, Tiago Rocha Costa, Maria Leonardo Cabrita.

poderia ser mais explorada com outros participantes durante o workshop. Considerámos estes conceitos como elementos enquadrantes e operativos, a fim de realizar sessões de prática espacial e momentos a partilhar com os estudantes de doutoramento. Onde? Escolhemos o edifício da própria FBAUL, o convento de São Francisco. A questão imediata seria a de saber porquê. Reconhecemos que o edifício poderia acolher estas práticas espaciais em torno dos conceitos operativos de “Mining”, “Borders” e “Care”. Desde o século XV que o edifício foi alvo de diversas intervenções, utilizações, transformações e adaptações por parte dos seus diversos proprietários e devido às variadas práticas institucionais que ali ocorreram ao longo do tempo. Estas intervenções são ainda visíveis como estratos geológicos e oferecem empiricamente pistas sugestivas de espaços emaranhados que continuam a coexistir. O Convento de São Francisco acolhe ainda a Faculdade de Belas-Artes, o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e o Museu da Polícia. As estruturas e espaços intersticiais que ligam estes lugares são áreas desafiantes. Após uma breve visita ao edifício, os participantes do workshop foram convidados a escolher cada enquadramento e/ou palavras derivadas e começar a pensar nas possibilidades de reagir aos utilizadores, espaços, justaposições, sons, cheiros, superfícies, luz, pó, resíduos e outras características que pudessem despertar uma resposta artística.

Ao entrar na sala do workshop, os participantes eram confrontados com as paredes parcialmente cobertas com imagens de arquivo do edifício histórico, um mapa geológico de Lisboa, uma prateleira com livros da biblioteca da faculdade e uma pequena sala com uma instalação involuntária feita com materiais disponíveis, para ser desfeita durante a utilização destes materiais na criação de obras. Uma tarde foi dedicada a situar os trabalhos artísticos anteriores dos participantes, os conceitos que tinham selecionado e a progressão da sua experiência sobre a resposta artística até ao momento. Com o passar do tempo, os participantes recolheram elementos, arquivaram aqueles que consideraram adequados para apresentar os conceitos selecionados e experimentaram soluções espaciais. Alguns dos participantes trabalharam em pares, outros escolheram trabalhar sozinhos. Alguns trabalharam e apresentaram as suas obras no local enquanto outros trabalharam na sala do workshop entendida

como prática de ateliê. Na fase final, os participantes apresentaram as suas propostas. Os alunos de doutoramento dedicaram-se com empenho às suas peças e ficaram surpreendidos com o seu desenvolvimento e exibição. Consideraram o workshop um momento de encontro de conhecimentos e competências, bem como um convite à liberdade de tentar, experimentar, fracassar, reconfigurar o seu trabalho em progresso, ensaiar e apresentar coletivamente. Este contexto único só foi possível devido ao ato de conversar, fazer e partilhar entre artistas-investigadores, professores e doutorandos. Alguns dos participantes sentiram algumas dificuldades em sair da sua intimidade criativa e expor as suas dúvidas, inseguranças, trabalho em curso e propor algo de novo ao grupo. Ainda assim, reconheceram que este momento de exposição, partilhado também com professores e orientadores, lhes permitiu desafiar pressupostos subjacentes e avançar na sua investigação artística com uma nova experiência.

Agradecimentos: Aos doutorandos Inês Teles, Marta Galvão Lucas, Noemi Iglesias Barrios, Francisca Carvalho, Isabella Penha, Monica Tinoco, Tiago Rocha Costa, Maria Leonardo Cabrita.

Workshop e exposição pop-up
Arctic South na FBAUL.
© Rogério Taveira
Workshop and Arctic South
pop-up exhibition at FBAUL.
© Rogério Taveira



(DES)FAZENDO A INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA
(UN)DOING ARTISTIC RESEARCH
ANGRE KUNSTNERISK FORSKNING

ANA MENA
Professora Auxiliar Convidada no Departamento de
Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universi-
dade de Lisboa. Investigadora no CIEBA

Guest Assistant Professor in the Sculpture Department
at Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.
Research member at CIEBA

Partimos da premissa que “risco” designa deli-
neamento, traçado, perigo ou até mesmo “a perda
de”. No âmbito desta reflexão, foco-me na ação do
riscar, isto é, no conjunto de gestos que resultam
num desenho, que pode ser, é a base da escultura
e da pintura.

O fenómeno da globalização também veio
a produzir alterações no padrão de risco, colocando-
-nos no limite de uma nova fronteira civilizacional,
sendo fundamental um novo multiculturalismo nas
vivências das cidades.

Os *riscos* ancestrais, dos canteiros na Idade
Média portuguesa (séculos XII e XIII) por exemplo
em Lisboa, ficavam registados nos blocos de pedra
calcária. Segundo Joan Costa (2004), os mestres
pedreiros escolhiam pedras dos edifícios onde
esculpiam a marca, e não deixa de ser curioso que
embora ditos signos se encontrem em edifícios
egípcios, gregos micénicos, persas e caldeus seja,
“contudo, nos edifícios românicos que as marcas de
canteiro nos aparecem com mais frequência, prin-
cipalmente durante e depois do século XII” (Sousa,
1965, p.48–49). Eram um meio de comunicação entre
os iniciados a que pertenciam os operários, empre-
gados nas construções. Diferentes autores parecem
concordar que a marca de canteiro pertencia a uma
corporação ou a um mestre sob cuja responsabili-
dade trabalhava um grupo de operários. As marcas
primitivas na Sé de Lisboa são possivelmente um
exemplo disso.

As primeiras marcas de canteiro são figuras
referentes a objetos e à envolvente, ou abreviaturas
do nome. Com o tempo, e à medida que o seu uso
se foi tornando mais frequente, passaram a ser
mais abstratas. Segundo Mollerup (1997, p.34) “pro-
vavelmente para identificar o seu trabalho para
serem corretamente pagos, pedreiros do século XII
e durante os seis séculos seguintes, talhavam a sua
marca pessoal em pedra. (...), geralmente não alfa-
béticas. A principal razão para esta afirmação, era
provavelmente a iliteracia medieval, talvez reforçada
pelo requerimento de secretismo.” Frutiger (1981)
acrescenta que “o sentimento de pertença seria tal
que a marca era transmitida ao longo de gerações,
embora sofrendo alterações em função da persona-
lização de cada indivíduo.

Durante a Idade Média e de forma quase para-
lela ao desenvolvimento dos signos de canteiro, sur-
giram marcas de família desenvolvidas por campo-

We begin with the premise that ‘*risco*’, in Portuguese,
which can be loosely translated as ‘line’ or ‘risk’, denotes
delineation, outline, danger, or even ‘loss of’. Within the
scope of this reflection, I focus on the action of *riscar*, that
is, on the set of gestures that result in a drawing, which
may be the basis of sculpture and painting.

The phenomenon of globalisation has also led to
changes in patterns of lines, putting us on the threshold of
a new civilisational frontier, with a new multiculturalism
fundamental to the experiences of cities.

Ancient lines, of the stonemasons of the Portuguese
Middle Ages (12th and 13th centuries), in Lisbon, for
example, were carved into limestone blocks. According
to Joan Costa (2004), master masons chose stones from
buildings where they would make the mark, and interest-
ingly, although such signs are found on Egyptian, Greek,
Mycenaean, Persian and Chaldean buildings, ‘mason’s
marks appear most often on Roman buildings, particularly
those built during and after the 12th century’ (Sousa, 1965,
p.48–49). They were a means of communication between
the initiates to whom construction workers belonged.
Different authors seem to agree that the mason’s mark
belonged to a guild or to a master who was responsible for
supervising a group of workers. The primitive marks on
Lisbon Cathedral are possibly an example of this.

The first mason’s marks were figures referring to
objects and the environment, or abbreviations of names.
With time, as they came to be used more frequently, they
also became more abstract. According to Mollerup (1997,
p.34) ‘probably to identify their work in order to get prop-
erly paid, stonemasons from the twelfth century and on
through the next six centuries cut their personal marks in
stone. (...) the marks (...) were generally non-alphabetical.
The main reason for this was probably medieval illiteracy,
perhaps reinforced by the requirement of secrecy.’ Frutiger
(1981) adds that ‘the feeling of belonging was such that the
mark was passed down over generations, albeit undergoing
changes according to the personalisation of each individual.

During the Middle Ages and almost in parallel with
the development of mason’s signs, family marks were de-
veloped by the peasantry and bourgeoisie to differentiate
their estates.’ Thus, by mark we mean an individual hall-
mark, a graphic representation made of lines and incisions,
which manifests a desire or intention to enshrine the signa-
ture of the author through the image (Frutiger, 1981).

The use of symbology is one of the oldest forms of
representation of human communication, as it identifies as-
pects of their everyday lives (Erlhoff and Marshall, 2007).
According to Mollerup (1997) artisan’s marks were divided



neses e burgueses para diferenciarem os seus bens.” Assim, entendemos por marca um registo singular identitário, uma representação gráfica feita através de riscos, incisões, que manifesta uma vontade ou intenção de registar a assinatura de autor através da imagem (Frutiger, 1981).

O recurso à simbologia, foi e é uma das formas mais antigas de representação de comunicação entre os homens, pois identificava como era o seu dia-a-dia (Erlhoff e Marshall, 2007). Segundo Mollerup (1997) as marcas dos artesãos dividiam-se em duas tipologias, as que eram gravadas, impressas ou aplicadas como uma assinatura no trabalho final, e as marcas estruturais aplicadas a partir de um objeto de trabalho próprio, que deixava o seu registo. Por norma, eram objetos feitos em argila (mineral) ou metal (minério).

Segundo (Strunck, 1989) a conceção de uma identidade estabelece um sistema visual onde a nova imagem é comunicada de diferentes maneiras, constituindo uma narrativa visual através de formas, cores, texturas e estruturas.

O CORPO OBJETO NO ESPAÇO DE FRONTEIRA

A marca também pode definir um estado, a dos distintos limites que dividem o espaço, a relação entre o espaço privado e o espaço público, ou as linhas singulares que demarcam um corpo. Esta condição enquanto estado, denota uma fronteira que pode ter um lugar de identificação, demarcação ou transição. A relação de um corpo a um lugar de identificação, aproxima-se de uma fronteira controlada quando uma pessoa deseja passar e é obrigada a identificar-se. Deve apresentar os seus documentos, mas também o seu corpo. Na passagem por uma fronteira político-geográfica, corpo pessoa, transforma-se em corpo objeto, onde o corpo é usado com um suporte de cor, de imagem em movimento.

A aproximação a um lugar de demarcação relaciona-se com um espaço, pois ao ser demarcado cria limites que definem um território. Quando é que um espaço se transforma em território? O espaço é território, quando divisões são criadas, reforçadas ou entram em disputa. Essa demarcação pode-se apoiar em elementos naturais (como um rio, ou o mar) ou pode ser construída (como, por exemplo uma cerca, muro ou por elementos militares). Da mesma forma, esta ideia pode ser usada para

into two typologies, those that were engraved, printed or applied as a signature on the final work, and structural marks applied using an object of work itself, constituting a hallmark. As a rule, these were objects made of clay (mineral) or metal (ore).

According to Strunck (1989), the conception of an identity establishes a visual system where the new image is communicated in different ways, constituting a visual narrative through shapes, colours, textures and structures.

THE BODY OBJECT IN THE BORDER SPACE

The mark can also define a state, that of the different limits that divide space, the relationship between the private space and the public space, or the individual lines that demarcate a body. This condition as a state denotes a border that may have a place of identification, demarcation or transition. The relationship of a body with a place of identification is similar to a controlled border when a person wishes to cross and is forced to identify themselves. They must present their documents but also their body. In the crossing of a political and geographical border, body person transforms into body object, where the body is used with a support of colour, of moving image.

The approximation to a place of demarcation relates to a space, as its demarcation creates limits that define a territory. When does a space become territory? Space is territory when divisions are created, reinforced or disputed. This demarcation can be based on natural elements (like a river, or the sea) or can be constructed (like, for example, a fence, wall or military elements). In the same way, this idea can be used to think about other demarcations that exist in the spaces that organise cities, such as the limit between public and private space. Thus, the idea of a border is associated with the various ways in which a space is demarcated and transformed into territory.

Mining, Borders and *Care* were the three concepts chosen by the Arctic South team as the basis for each of our research projects. Our choice, as we can see from this text, happened on the word ‘border’ as a place of transition, which may be associated with the idea of displacement, the act of moving from one place to another. But how does the movement of bodies change a border? We think borders are changed through actions involving approximation, waiting, crossing or control (Bauman, 2008). The movement of a body changes because it is subjected to control, and not to transition. But a border can also be considered a place of retention, of non-movement.

pensar outras demarcações que existem nos espaços que organizam as cidades, como o limite entre espaço público e privado. Assim, a ideia de fronteira está associada às diversas formas como um espaço é demarcado e transformado em território.

Mining, Borders and Care foram os três conceitos escolhidos pela equipa do Arctic South para desenvolvimento das investigações de cada um. A nossa escolha como podemos reconhecer no texto, incidiu para a palavra *Border* enquanto lugar de transição, que pode estar associada à ideia de deslocamento, ao ato de movimentar-se de um lado para o outro. Mas como é que o deslocamento de corpos altera uma fronteira? Pensamos que as fronteiras se alteram por meio de ações que implicam aproximação, espera, cruzamento ou controle (Bauman, 2008). O deslocamento de um corpo altera-se à medida que está sujeito ao controle, e não à passagem. Mas também se pode pensar a fronteira como um lugar de retenção, de não deslocamento. Quando assim acontece, torna-se um lugar de espera, menos temporário ou efêmero do que um espaço de passagem.

As abordagens sobre o corpo, espaço e deslocamento são complementares, articulam-se entre si e estabelecem dinâmicas para compreender as fronteiras. Assim, defrontar identifica-se como uma interpretação simbólica e conceitual que atribui o significado de fronteira a um espaço demarcado onde se pode cruzar ou não de um lado a outro. A superfície da matéria é como uma interface entre dois ambientes, tendo por papel um intercâmbio de energia e informações entre as substâncias postas em contato. Nestes termos, considerar a superfície uma fronteira da matéria do objeto torna-se apenas uma das muitas interpretações possíveis.

Assim, consideramos a prática artística como algo que contém ideias e interpretações, onde o corpo através de ações, serve de *suporte a experiências transgressoras* permitindo a construção de uma reflexão sobre os conceitos, e a criação artística. As ideias apresentam e discutem a parte prática como um relato das experiências sobre os caminhos escolhidos, as dificuldades e os conceitos que se procura trabalhar ao longo da pesquisa, ou melhor, deste duplo trabalho.

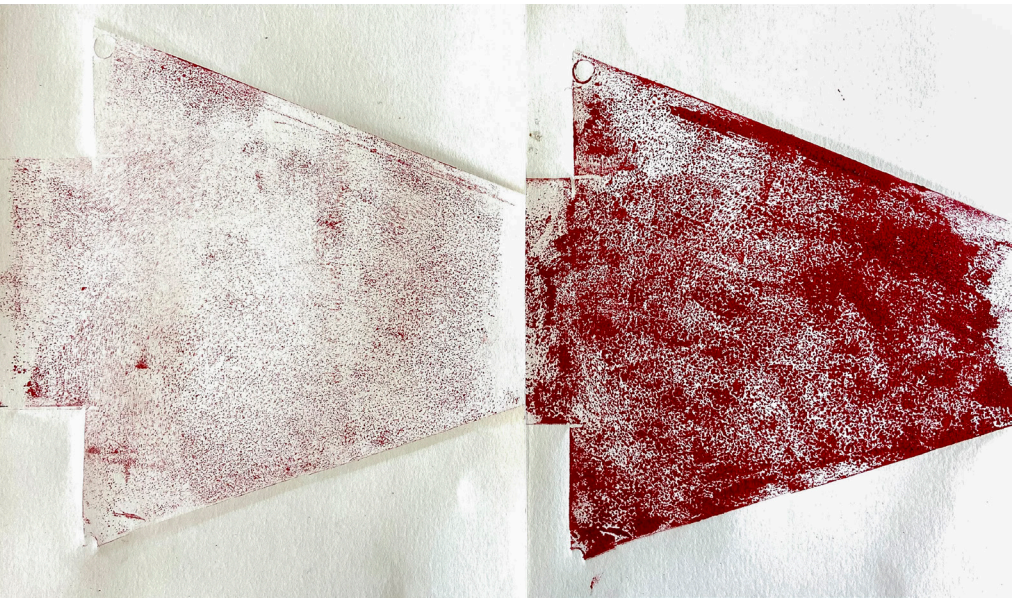
Nestes trabalhos, os textos surgem das opiniões dos vários autores consultados, da troca de impressões com outros, das vivências do dia-a-dia,

When this happens, it becomes a place of waiting, less temporary or ephemeral than a space of transition.

Approaches to the body, space and movement are complementary; they are connected to one another and establish dynamics to comprehend borders. Thus, bordering is recognised as a symbolic and conceptual interpretation that attributes the meaning of border to a demarcated space where one may or may not cross from one side to the other. The surface of matter is like an interface between two environments, performing an exchange of energy and information between substances put in contact. In this sense, considering surface a border of the object’s matter becomes just one of many possible interpretations.

Thus, we consider the artistic practice as something that contains ideas and interpretations, where the body, through actions, serves as a *support for transgressive experiences*, allowing for the construction of a reflection about concepts and artistic creation. These ideas present and discuss the practical part as an experiential account of the paths chosen, difficulties encountered and concepts developed over the course of our research, or rather, this dual study.

In these works, texts arise from the opinions of the various authors consulted, the exchange of impressions with others, and everyday experiences, which, together, result in a basis of solid references. Meanwhile, the practical work stems from the defragmentation of these bases, through words and concepts, after gestural experiments, and ultimately forms that may be considered final for the presentation of processes, or records kept.



que tudo junto, resulta numa base de referências sólidas. Enquanto, o trabalho prático parte da des-fragmentação dessas bases, através de palavras e conceitos, depois de experimentações gestuais, e por fim de formas que podem ser consideradas finais para apresentação, de processos, ou de registos que se guardam.

Bibliografia

BAUMAN, Zygmunt. *Múltiples culturas, una sola humanidade*. Buenos Aires: Katz; Barcelona: Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, 2008.

COSTA, Joan. *Identidad Televisiva en 4D*. Bolívia: Grupo Editorial Design, 2007. ISBN: 99905-0-806-2.

ERLHOFF, M.; MARSHALL, T. *Design Dictionary, Perspectives on Design Terminology*. Basileia: Birkhauser, 2007. ISBN: 376-437-739-9.

FRUTIGER, Adrian. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales – Elementos, morfología, representación, significación*. 1ª Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1981. ISBN: 968-887-271-7.

MOLLERUP, Per. *Marks of excellence: The history and taxonomy of trademarks*. Londres: Phaidon Press, 1997. ISBN: 0-7148-3838-1.

SOUSA, J. M. Cordeiro de. *Marcas de Canteiros. O Arqueólogo Português*, nº. 27.

SOUSA, J. M. Cordeiro de, 1886-1968. *Novas observações sobre as marcas de canteiro*. Coimbra: Universidade Coimbra, 1965, Sep. De Conimbriga, V.4.

STRUNCK, Gilberto Luiz. *Identidade Visual: a direção do olhar*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1989.

Bibliography

BAUMAN, Zygmunt. *Múltiples culturas, una sola humanidad*. Buenos Aires: Katz; Barcelona: Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, 2008.

COSTA, Joan. *Identidad Televisiva en 4D*. Bolivia: Grupo Editorial Design, 2007. ISBN: 99905-0-806-2.

ERLHOFF, M.; MARSHALL, T. *Design Dictionary, Perspectives on Design Terminology*. Basel: Birkhauser, 2007. ISBN: 376-437-739-9.

FRUTIGER, Adrian. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales – Elementos, morfología, representación, significación*. 1st Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1981. ISBN: 968-887-271-7.

MOLLERUP, Per. *Marks of excellence: The history and taxonomy of trademarks*. London: Phaidon Press, 1997. ISBN: 0-7148-3838-1.

SOUSA, J. M. Cordeiro de. *Marcas de Canteiros. O Arqueólogo Português*, no. 27.

SOUSA, J. M. Cordeiro de, 1886-1968. *Novas observações sobre as marcas de canteiro*’. Coimbra : Universidade Coimbra, 1965, Sep. *De Conimbriga*, Vol.4.

STRUNCK, Gilberto Luiz. *Identidade Visual: a direção do olhar*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1989.

INÊS TELES
Doutoranda em Escultura na Faculdade de
Belas-Artes de Lisboa da Universidade de Lisboa.
Bolseira de Doutoramento FCT com a referência
2021.05411.BD. Colaboradora VICARTE

Phd Fellow in Scupture at the Faculty of Fine Arts
of the University of Lisbon. FCT grant holder reference:
2021.05411.BD. Collaborative member of VICARTE

Este texto procura dar a conhecer as primeiras experiências práticas desenvolvidas no âmbito deste doutoramento, revelando as metodologias de investigação artística associadas ao fazer e pensar da obra. Procura ainda, de acordo com os territórios comuns encontrados nas sessões de trabalho do projecto Arctic South¹ (Mining, Borders, Care), rever e identificar a sua ligação com conceitos operacionais e processos de trabalho.

A investigação “Materiais mutáveis, experimentação circular”² faz uso da versatilidade da argila, enquanto material transitório. Um dos seus objectivos é a criação de novas materialidades relacionais que sirvam a minha prática artística, possibilitando o seu uso em obras de arte que explorem diversas concepções da escultura contemporânea. Pretende-se ainda, no contexto da literatura recente sobre novos materialismos, abrir possibilidades à (re)configuração da relação entre o artista e os meios de experimentação, bem como a relação entre o corpo sensorial do sujeito espectador e a obra de arte. Para o desenvolvimento de materialidades relacionais, recorro ao uso de pigmentos reversíveis, em particular de substâncias termocrómicas e argilas processadas em diferentes receitas e estados (pó, seco, em pasta e fixado pelo fogo), criando instabilidades cromáticas, que por um lado tenham aplicabilidade no meu trabalho artístico, por outro sejam úteis a outros artistas e até fabricantes de material de belas-artes.

A obra intitulada *Barriga* (fig.1)³, integrou o corpo de trabalho da exposição *O dedo no olho* e foi a primeira experiência no contexto desta investigação que explorou argila com adição de pigmentos termocrómicos, que ao tacto se podem alterar por processos térmicos. Esta intervenção, motivada por

1.
O projeto Arctic South reúne artistas, educadores e investigadores da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e Oslo National Academy of the Art (KHiO) para pensar sobre a investigação artística (IA), as suas formas de articulação e trabalho colaborativo entre pares.

2.
Doutoramento em Escultura na FBAUL, Bolseira de Doutoramento FCT com a referência 2021.05411.BD.

3.
Obra apresentada em 2022 na exposição *O dedo no olho*, com a curadoria de Maria Joana Vilela, na Brotéria, Lisboa.

This text seeks to present the first practical experiments developed in the context of this doctorate, revealing the methodologies of artistic research associated with doing and thinking about the work. It also attempts, in line with the common territories established in the workshops of the project Arctic South¹ (Mining, Borders, Care), to review and identify their connection with operational concepts and work processes.

The research project “Mutable materials, circular experimentation”² makes use of the versatility of clay as a transitory material. One of its objectives is the creation of new relational materialities that may serve my artistic practice, allowing for their use in artworks that explore diverse conceptions of contemporary sculpture. It also attempts, in the context of recent literature on new materialisms, to open up possibilities for the (re)configuration of the relationship between the artist and means of experimentation, as well as the relationship between the sensory body of the spectator subject and the artwork. To develop relational materialities, I make use of reversible pigments, especially thermochromic substances and clays processed using different methods and in different states (powdered, dry, wet and fired), creating chromatic instabilities, which on the one hand are applicable in my artistic work and on the other may be useful to other artists and even producers of fine art materials.

The work entitled *Barriga* [Belly] (fig.1)³, was part of the body of work that featured in the exhibition *O dedo no olho* [Finger on the eye] and was the first experiment in the context of this research that explored clay with the addition of thermochromic pigments, which can change when touched as a result of thermal processes. This intervention, motivated by a post-representational approach to materials, made use of clay in reversible states – powder and liquid – by mixing powdered ceramic slip, thermochromic pigments and water, subsequently applied to the wall.

1.
The project Arctic South brings together artists, educators and researchers of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL) and Oslo National Academy of the Art (KHiO) to think about artistic research, their forms of articulation and collaborative work between peers.

2.
Doctorate in Sculpture at FBAUL, funded by FCT, reference: 2021.05411.BD.

3.
Work presented in 2022 in the exhibition *O dedo no olho* [Finger on the Eye], at Brotéria, Lisbon, curated by Maria Joana Vilela.



© Alexandre Ramos

Fig. 1 – *Barriga*, 2022, barro líquido e pigmentos termocrómicos, 270 × 198 cm
Fig. 1 – *Barriga* [Belly], 2022, liquid clay and thermochromic pigments, 270 × 198 cm

uma abordagem pós-representacional dos materiais, fez uso do barro em estados reversíveis – pó e líquido- através da mistura de barbotina de faiança em pó, pigmentos termocrómicos e água, aplicada posteriormente sobre a parede. O espaço de aplicação desta mancha – *Barriga* – foi desenhado em articulação com o projecto expositivo, numa relação estreita com as outras obras apresentadas e o percurso expositivo na galeria Brotéria. Nas palavras da curadora este gesto é “orientado pelo motivo da transmutação constante da percepção que também o modifica e que coloca a obra nessa mesma transitoriedade, de um modo que a liberta das categorizações formais mais estáveis ou mais imediatas. Tudo está em vez de outra coisa, sempre que se renove a atenção sobre o objeto ou sempre que as relações entre eles e os outros surjam também renovadas.” (Vilela, 2022).

A sobreposição do *dedo* sobre o *olho* manifestada no título deste projecto, fez-me explorar imagens de histologia da pele, formas em vidro que remetem para lentes de contacto, unhas e lúnulas, dedos e pele, bem como derivações por técnicas com água, toques e mergulhos de recortes em papel. Este mapeamento do território – *borders* – delimitou o material de trabalho e procurou superfícies de contacto e enquadramentos sobre o tacto e a visão. Procurou-se articular “o tacto com a visão, exaltando-se a afectação mútua entre o dedo que toca e detecta, ao mesmo tempo que aponta e oculta, com a visão, por natureza, imprecisa e tantas vezes precipitada.” (Vilela, 2022).

O desenho expositivo procurou traduzir esta sobreposição, pensando a circulação do público e experiência sensorial através de uma lógica de constante interferência de uma forma sobre a outra. Em alinhamento com as filosofias dos Novos Materialismos procura-se evitar entendimentos binários do mundo, no que diz respeito à relação sujeito-objecto (Barad, 2007, p. 151)⁴, em particular no

4. De acordo com Karen Barad o relacionamento entre sujeito e objecto não está confinado a posicionamentos fixos, já que a matéria “does not refer to an inherent, fixed property of abstract, independently existing objects”.

The space occupied by this work – *Barriga* – was designed as part of the exhibition project, closely connected to the other works on display and the layout of the exhibition at Brotéria gallery. In the words of the curator, ‘this gesture was guided by the motif of constant transmutation of perception that also modifies it and situates the work in this same transitoriness, thus freeing it from more stable or immediate formal categorisations. Everything is instead of something else, whenever the attention returns to the object or whenever the relationships between the latter and others are also renewed.’ (Vilela, 2022).

The superimposition of the *finger* over the *eye* conveyed by the title of this project prompted me to explore histological images of skin, glass forms resembling contact lenses, nails and lunulae, fingers and skin, and to experiment with techniques using water, touch and paper cut-outs. This mapping of territory – borders – demarcated the work material and sought surfaces of contact and frameworks of touch and vision. It aimed to articulate ‘touch with vision, emphasising the mutual affectation between the finger that touches and detects, while also pointing and concealing, and vision, by nature imprecise and so often precipitated.’ (Vilela, 2022).

The design of the exhibition set out to convey this overlapping, considering the circulation of the public and the sensory experience through a logic of constant interference of one form over the other. In line with the philosophies of the New Materialisms we sought to avoid binary understandings of the world, with respect to the subject-object relationship (Barad, 2007, p. 151),⁴ in particular with respect to the reading of the proposed works on display. The latter do not exist in isolation from their network of relationships, as there is no separation between them, the visitor and the world. Thus the works are *indeterminate*,⁵ constantly transforming in their potential for reading and affectation. We can see how this position was accentuated in the context of the exhibition, for example, in the

4. According to Karen Barad, the relationship between subject and object is not confined to fixed positions, as matter ‘does not refer to an inherent, fixed property of abstract, independently existing objects’.

5. Term taken from Karen Barad, who sees matter as indeterminate, since the tools (apparatuses) that

allow for its observation exclude certain points of view in favour of others. As she sees it, there is no separation between humans and the world (intra-actions), as it is not possible to observe the latter from an outside perspective. Humans participate in the world, transforming it. No entity can isolate itself or remain untouched.

que diz respeito à leitura das obras propostas em exposição. Estas não existem isoladas da sua rede de relações, já que não há separação entre elas, o visitante e o mundo. Desta forma as obras são *indeterminadas*⁵, em constante transmutação no seu potencial de leitura e afectação. A forma encontrada para acentuar esta posição neste contexto expositivo pode observar-se, por exemplo na forma como a curva dada pela peça *Barriga* “entra”⁶ na leitura de outras obras, já que a sua ocupação e escala fazem dela uma peça híbrida, posicionada entre o fundo cenográfico, o desenho-mancha no espaço e um lugar de contacto. Por outro lado, esta arqueação repete-se em diferentes escalas e posições noutras peças (fig. 3)⁷, activando uma leitura por reconhecimento da forma que privilegia as relações em processo de transformação. A percepção cognitiva associada ao reconhecimento da forma constrói-se a partir das relações (Honneth, 2009, p.18)⁸, independentemente do objecto conter variações (DiCarlo, Zoccolan & Rust, 2012).

way the curve of the piece *Barriga* ‘enters’⁶ the reading of other works, its occupation and scale making it a hybrid piece, positioned between the scenographic background, the drawing/mark in the space and a place of contact. On the other hand, this arch is repeated on different scales and in different positions in other pieces (fig. 3),⁷ eliciting a reading through the recognition of form that privileges relationships in the process of transformation. The cognitive perception associated with recognition of form is based on relationships (Honneth, 2009, p.18),⁸ regardless of whether the object contains variations (DiCarlo, Zoccolan & Rust, 2012).

EXPERIMENTS WITH
THE IMPERMANENCE OF COLOUR

In the imagination of this relational space, the use of the impermanence of colour and the interactive potential of the work *Barriga* was crucial for the testing of clay in the context of my visual discourse. In the months prior to the presentation of this intervention, various types of clay were tested in the studio. I selected clays that, when raw, were pale in colour, producing a sandy palette. Tests were done on the studio wall with different percentages of pigment (fig.2), having ultimately opted for ceramic slip because, when mixed with pigments, it does not significantly alter the colour of the final result.

The thermochromic pigments used in this first experiment change colour when they are exposed to temperatures above 25° C. They are therefore sensitive to body heat, that is, they lose their colour when touched, revealing the shade of chosen clay on the surface. To test the combination of these two materials with a surface, several methods were used, mixing water, powdered clay and pigment.

5. Termo resgatado de Karen Barad que vê a matéria como indeterminada, já que as ferramentas (apparatuses) que permitem a observação da mesma, excluem uns pontos de vista em função de outros. No seu entendimento não existe separação entre os humanos e o mundo (intra-acções), sendo que não é possível observá-lo de uma perspectiva exterior. O ser humano participa no mundo, transformando-o. Nenhuma entidade pode se isolar ou permanecer intocada.

6. No sentido da ocultação de uma forma sobre a outra.
7. Ver por exemplo a curva da obra *Sistema articular. Suporte de vida*, 2022 ou na série *A derme em terrenos conjuntos*, 2022.
8. O conceito de reconhecimento originou-se filosoficamente na obra de Hegel, na qual o filósofo alemão caracteriza “reconhecimento” como uma forma de auto reconhecimento e de reconhecimento pelo outro.

6. In the sense of the concealment of one form by another.
7. See for example the curve of the work *Sistema articular. Suporte de vida* [Articular system. Life support], *Suporte de vida* [Articular system. Life support], 2022, or in the series *A derme em terrenos conjuntos* [Dermis on common land], 2022.

8. The concept of recognition originated philosophically in the work of Hegel, in which the German philosopher characterised ‘recognition’ as a form of self-recognition and recognition of the other.



Fig. 2 – *Testes de relação pigmentos termocrómicos e argilas*, Atelier Concorde, 2021

Fig. 2 – *Colour testing thermochromic pigments and clays*, Atelier Concorde, 2021



Fig. 3 – *Vista da exposição O dedo no olho*, Brotéria, Lisboa, 2022

Fig. 3 – *View of the exhibition O dedo no olho* [Finger on the Eye], Brotéria, Lisbon, 2022
© Alexandre Ramos

EXPERIÊNCIAS SOBRE A IMPERMANÊNCIA DA COR

Na imaginação deste espaço de relações, o uso da impermanência da cor e o potencial interactivo da obra *Barriga* foi determinante para experimentar o barro no contexto do meu discurso plástico. Nos meses anteriores à apresentação desta intervenção foram experimentados em estúdio vários tipos de argila. A selecção recaiu sobre barros que, enquanto crus, se mostrassem de cor pálida, uma paleta arenosa. Na parede do estúdio foram feitos testes com percentagens diferentes de pigmento (fig.2), tendo-se por fim adoptado a barbotina de faiança, já que quando misturada com pigmentos não altera significativamente a cor do resultado final.

Os pigmentos termocrómicos usados nesta primeira experiência mudam de cor quando são expostos a uma temperatura superior a 25° C. Por essa razão são sensíveis ao calor do corpo humano, ou seja, ao contacto perdem a cor, revelando na superfície o tom da argila escolhida. Para testar a combinação entre estes dois materiais e uma superfície, experimentaram-se várias receitas, misturando água, barro em pó e pigmento. Finalmente apurou-se uma relação aproximada de 48% de água e 62% de barro, adicionando 15 % de pigmento a esta mistura.

Durante o período de testagem em atelier tornou-se evidente a variação de comportamentos deste composto com as diferentes superfícies usadas: papel, tecido, paredes e metal. Por exemplo, quando aplicado sobre latão o calor necessário para criar uma reacção visível era muito maior do que nas superfícies de tecido, papel e até mesmo na parede. A condução térmica é variável em cada superfície escolhida, tornando a propagação de calor mais rápida e consequentemente menos estável no caso do latão. Por outro lado, o encontro entre a receita preparada e os diferentes materiais testados manifestam-se segundo princípios diferentes. No caso dos tecidos e alguns papéis é expectável o fenómeno de absorção, em que átomos, moléculas ou iões se introduzem no material de forma mais massiva, fixando-se, ou seja, a substância absorvida infiltra-se na substância que absorve. No caso do latão, das paredes testadas e alguns papéis, adivinha-se um fenómeno de adsorção, dado por adesão

In the end an approximate ratio of 48% water to 62% clay was established, adding 15% pigment to this mixture.

The variation in the behaviours of this compound with the different surfaces used: paper, fabric, walls and metal, became clear during the testing period in the studio. For example, when applied to brass, the heat needed to create a visible reaction was much greater than on fabric surfaces, paper and even the wall. Thermal conduction was variable in each surface chosen, making the propagation of heat faster and consequently less stable in the case of brass. On the other hand, the encounter between the prepared compound and the different materials tested manifested differently. In the case of the fabrics and some papers one would expect the phenomenon of absorption, in which atoms, molecules or ions enter the bulk phase of the material, becoming fixed, that is, the absorbed substance infiltrates the absorbing substance. In the case of brass, the tested walls and some papers, we anticipated a phenomenon of adsorption, caused by the adhesion of molecules from a fluid (the adsorbate – prepared compound) to a solid surface (the adsorbent – the surface). The degree of adsorption depends on factors like temperature, pressure and surface area.

Observing these combinations, we concluded that it would be difficult to accurately predict the reaction and colour that the piece *Barriga* could display. The ignorance of factors such as room temperature and the degree of thermal conduction and adsorption of the gallery wall made my intervention highly unpredictable. In addition, during the time the exhibition was on display it was observed that, in the interaction with the public, other factors influenced reaction and colour in the work *Barriga*: weather, lighting, concentration of people in the room, degree of humidity and the internal temperature of each individual. The performativity of this work can be observed in its constant transformation (colour, reaction, definition) which, triggered by various agents, manifests in different ways. The behaviour of the tested matter proved difficult to measure and thus the creation of this space of touch in *Barriga* reinforced the work’s unfinished state, these relationships with the public transforming it into a continuous collaboration, a transitory space prone to being affected and affecting. The hand in *Barriga* acts in the opposite way to how it does with the surfaces in the sculptures of Donald Judd.⁹ While in the latter the mark of the hand interrupts the mirrored surfaces, destroying the construction and presence of the works in the space, in these, the contact demonstrates an impermanent work, defined by a fragile and vulnerable existential condition.

de moléculas de um fluido (o adsorvido – receita preparada) a uma superfície sólida (o adsorvente – a superfície). O grau de adsorção depende de factores como a temperatura, a pressão e a área da superfície.

Da observação destas combinações concluiu-se que seria difícil antecipar rigorosamente a reacção e cor que a peça *Barriga* poderia manifestar. O desconhecimento de factores como a temperatura da sala, o grau de condução térmica e de adsorção da parede da galeria, tornaram a minha intervenção pouco previsível. Adicionalmente, durante o período expositivo observou-se que, na interacção com o público, outros factores influenciavam a reacção e cor na obra *Barriga*: a acção meteorológica, a iluminação da sala, a concentração de pessoas na sala expositiva, o grau de humidade e a temperatura interna de cada indivíduo. A performatividade desta obra observa-se na sua constante transformação (cor, reacção, definição), já que impulsionada pelos diferentes agentes, se manifesta de forma distinta. O comportamento da matéria experimentada mostrou-se difícil de mensurar e por isso a criação deste espaço de toque na *Barriga* reforçou o estado inacabado da obra, já que estas relações com o público a transformam numa colaboração contínua, num espaço transitório susceptível a ser afectado e afectar. A mão na *Barriga* funciona numa relação oposta à que se estabelece nas superfícies das esculturas de Donald Judd⁹. Se nestas a marca da mão interrompe as superfícies espelhadas, destruindo a construção e presença das obras no espaço, naquelas o contacto demonstra uma obra impermanente, definida por uma condição existencial frágil e vulnerável.

No âmbito da minha investigação artística¹⁰ esta primeira apresentação foi essencial para observar a relação com e entre os materiais num espaço de acção e observação. Daqui extraíram-se

In the context of my artistic research¹⁰, this first presentation was essential to observe the relationship with and between materials in a space of action and observation. From it, I was able to extract reactions, combinations and new compounds, which now allow me to better plan future actions and find new ways of incorporating, manipulating and recording the movements of matter.

MINING, BORDERS, CARE

Mining as a concept applied to my artistic research can mostly be observed in my experiments with materials; however, the various contexts of presentation, discourses, measurements and readjustments of what is being investigated allow for the creation and redefinition of borders. For example, considering the idea of *Borders* in the work *Barriga* means questioning one’s identity, since, as we have shown above, it seems to define itself as a space of unfixed relationships, fostered by multiple transitory experiences. Recognition of the relationships observed in the various moments of artistic research is also essential, as it is the attention given to and observation of the limits of matter and its behaviour that allow us to bring into the scope of research whatever goes outside the projected choreography. Thus, it becomes clear that, regardless of the intended premises, I am never in complete control in the moment of doing, as I accept and recognise the reactions demonstrated by matter. Thus, *Care* manifests in the constant resignification of that which surpasses action.

9. Ver por exemplo a obra do autor (Donald Judd) intitulada *Untitled (Six Boxes)*, datada em 1974. A ficha técnica da obra descreve latão, numa instalação de seis partes de 101,6 × 101,6 × 101,6cm, espaçadas com 15 cm entre elas. Obra pertencente à colecção da National Gallery of Australia, Canberra.

10. Esta investigação procura desenvolver um material que possa ser percebido, trabalhado e apresentado enquanto reactivo, mutável e que simultaneamente possa expandir discursos artísticos ligados directamente com a prática e a relação com a audiência.

9. See for example the work by the artist (Donald Judd) *Untitled (Six Boxes)*, dated 1974. The specifications describe brass, in an installation of six parts measuring 101.6 x 101.6 x 101.6cm, spaced 15 cm apart. Work belonging to the collection of the National Gallery of Australia, Canberra.

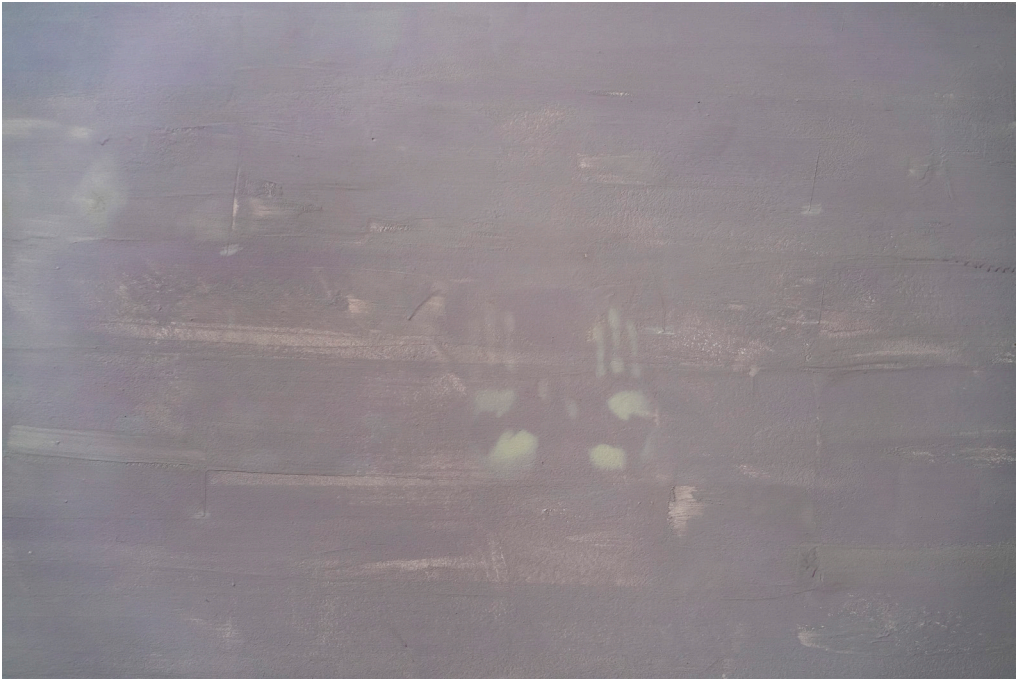
10. This research aims to develop a material that can be perceived, worked and presented as reactive, mutable and that can simultaneously expand artistic discourses linked directly to practice and relationships with the audience.

reacções, combinações e novos compostos, que permitem agora planejar melhor as acções futuras e encontrar formas de incorporar, manipular e registar os movimentos da matéria.

MINING, BORDERS, CARE

Mining enquanto conceito aplicado à minha investigação artística pode observar-se na maior parte das minhas experiências com os materiais, no entanto os vários contextos de apresentação, discursos, mensurações e reajustes do que se investiga, permitem criar e redefinir fronteiras. Por exemplo, pensar a ideia de *Borders* da obra *Barriga* é questionar a sua identidade, já que como acima demonstrado, se parece definir como um espaço de relacionamentos não fixos, alimentado por múltiplas existências transitórias. O reconhecimento das relações observadas nos vários momentos da investigação artística é também momento essencial, pois é a atenção e observação prestada aos limites da matéria e seu comportamento que permite recolher para dentro do ângulo de investigação o que sai para fora da coreografia projectada. Desta forma, torna-se evidente que independentemente das premissas desenhadas, nunca estou em total controlo no momento do fazer, já que aceito e reconheço as reacções manifestadas pela matéria. Então, *cuidar* – to care – manifesta-se na constante resignificação do que excede a acção.

Fig. 4 – (detalhe após contacto)
Barriga, 2022, barro líquido e pigmentos termocrómicos, 270 × 198 cm
Fig. 4 – (detail after contact)
Barriga [Belly], 2022, liquid clay and thermochromic pigments, 270 × 198 cm



© Maria Leonardo Cabrita

Bibliografia

BARAD, K. (2003). *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. Signs, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
BARAD, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
DICARLO, J. J., ZOCCOLAN, D., & RUST, N. C. (2012). *How does the brain solve visual object recognition?*. Neuron, 73(3), 415–434. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2012.01.010>
HONNETH, A., (2009). *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34. pp. 18; 62–63.
REEVE, C. (1992). *Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity*. Art History, December 1992, 487, 490. Volume15, Issue4.

Bibliography

BARAD, K. (2003). *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. Signs, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
BARAD, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
DICARLO, J. J., ZOCCOLAN, D., & RUST, N. C. (2012). *How does the brain solve visual object recognition?*. Neuron, 73(3), 415–434. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2012.01.010>
HONNETH, A., (2009). *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34. pp. 18; 62–63.
REEVE, C. (1992). *Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity*. Art History, December 1992, 487, 490. Volume15, Issue4.

Heterose ou vigor híbrido é um fenómeno caraterizado pelo melhoramento ou aumento de qualidade biológica numa prole híbrida ou mestiça, ou seja, com pais sem parentesco ou com parentesco muito distante. Uma prole é considerada heterótica se as suas características fenotípicas forem aprimoradas como resultado da mistura das contribuições genéticas dos seus pais. Portanto a heterose possui efeito inverso ao da depressão por endogamia, causada pelo excesso de consanguinidade. Este efeito pode ser produzido por plantas e animais.¹

Neste projeto interessa-me explorar a riqueza das possibilidades especulativas que as fronteiras proporcionam enquanto zonas porosas, espaços intersticiais, permeáveis e permeados. Perceber que tudo o que entra e sai naturalmente é e se junta. Tomar as fronteiras enquanto finas camadas de pele situadas entre a terra e o ar.

Importa-me a exploração do espaço ‘entre’ que, na sua mínima versão, é necessariamente entre dois. Estar ‘entre’ não significa ser uma coisa ou outra, nem sequer ocupar um lugar condenado à decisão. Significa ser temporariamente uma coisa e outra ou aquilo que deriva do lugar onde nenhuma delas existe inteiramente mas ambas ressoam. Estar ‘no meio de’ é um lugar de transformação e possibilidade.

Fronteira é um limite, uma convenção que impõe um atributo de lugar onde se está ou onde se pertence, ou nos posicionamos de um lado ou de outro desse limite. Contudo nem todos os limites são estanques. Fronteiras são espaços de permeabilidade onde se engendra o *trans*. São por natureza instantes de passagem, de travessia, de atravessamento.

Trans é uma palavra latina que significa *para além de*. Este *para além de* é uma verdade tanto para quem chega como para quem parte. Seja para quem está do lado de cá ou do lado de lá da fronteira, a visão do limite não limita, antes *transmuta* a relação entre as partes.²

O sentido *para além de* mantém-se no português enquanto prefixo e dá origem à palavra *trans-formação* que quer dizer estar para além da forma.

Heterosis or hybrid vigour is a phenomenon characterised by the improvement or increase of biological quality in a hybrid or mixed offspring, that is, with unrelated or very distantly related parents. An offspring is considered heterotic if its phenotypic traits are enhanced as a result of mixing the genetic contributions of its parents. Thus heterosis has the opposite effect to that of inbreeding depression, which is caused by excessive consanguinity. This effect can occur in plants and animals.¹

In this project I am interested in exploring the wealth of speculative possibilities that borders provide as porous areas, interstitial spaces, permeable and permeated. Understanding that everything that enters and exits naturally is and joins together. Looking at borders as thin layers of skin situated between land and air.

I am concerned with the exploration of the space ‘between’ which is, in essence, between two. To be ‘between’ does not mean to be one thing or another, nor to occupy a place condemned to decision. It means temporarily being one thing and another or that which derives from the place where neither of them exists entirely but both resonate. To be ‘between’ is a place of transformation and possibility.

A border is a boundary, a convention that imposes an attribute of place where one is or where one belongs; we position ourselves on one side or other of this boundary. But not all boundaries are rigid. Borders are spaces of permeability which engender the *trans*. They are by nature moments of transition, of crossing, of traversing.

Trans is a Latin word that means *across*. This *across* is true both for those who arrive and for those who depart. Whether for those on this side or the other side of the border, perceiving the boundary does not limit, but rather *transmutes* the relationship between the two.²

The sense *across* is maintained in English as a prefix and gives rise to the word *transformation*, which means across form. It signifies change, the capacity to create something new from what already exists.

The prefix *trans* leads to interaction between disciplines and permeability between boundaries; it is through the *trans* that dialogue is generated and can produce fusion.

This is the principle I define, the sense of mobility, of diaspora, of emigration and of immigration as a dialectic possibility of alterity.

1.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Heterose> (consultado em 18/04/2022)

2.

<https://dicionario.priberam.org/trans-> (consultado a 18/04/2022)

1.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Heterose> (consulted 18/04/2022)

2.

<https://dicionario.priberam.org/trans-> (consulted 18/04/2022)

Significa mudança, a capacidade de criar algo novo a partir do que existe.

O prefixo *trans* produz a interação entre disciplinas e a permeabilidade entre limites, é através do *trans* que se gera diálogo e se pode vir a produzir fusão.

É este o princípio que defino, o sentido de mobilidade, de diáspora, de emigração e de imigração como possibilidade dialética da alteridade.

SER-JUNTO

Sangue, ossos, carne, pele. Pó, solo, povoação, localidade, região, território, pátria. Traço de união. Unido, ligado, pegado, vizinho, reunir, unir, acrescentar.

Duas palavras que materializam o entendimento de hipóteses de investigação a partir de uma dimensão concreta, palpável, com marcos mais ou menos definidos, para uma dimensão metafórica, por via da união com um próximo que é sempre novo e desconhecido, que vem de fora.

Ser-junto é uma dimensão indefinida de relações que acontecem numa indefinição de lugar. É uma imanência que toma conta do espaço e se apropria dele, o que fica dessa teia de relações, é um objeto no espaço a partir do entendimento que ocorre. Formas que emergem de um espaço denso e se projetam sobre o espaço volátil.

Entendo como férteis as possibilidades de contaminação e contágio que os espaços nómadas e os baldios proporcionam. Pretendo explorar a riqueza de possibilidades que as zonas porosas – as fronteiras – potenciam como espaços-entre, permeáveis e permeados, vadios e errantes. Procurar o potencial criativo, gerador, que a interação estimula e a capacidade de transfiguração num outro (nuns outros) que surge a partir daí. Sugiro a deambulação por espaços não moldados, intocados, prístinos. Sugiro a procura, não necessariamente no sentido de uma harmonia mas do reconhecimento entre partes.

BEING-TOGETHER

Blood, bones, flesh, skin. Dust, soil, population, locality, region, territory, homeland. Hyphen. United, connected, attached, adjacent, reuniting, uniting, adding.

Two words that bring about the understanding of research hypotheses from a concrete, palpable dimension, with more or less defined landmarks, to a metaphorical dimension, by way of union with a neighbour who is always new and unknown, who comes from outside.

Being-together is an indefinite dimension of relationships that happen in an indefinite place. It is an immanence that takes over space and appropriates it, what remains of this web of relationships; it is an object in space from the understanding that occurs. Forms that emerge from a dense space and are projected onto volatile space.

Fertile are the possibilities of contamination and contagion provided by nomadic spaces and commons. I aim to explore the wealth of possibilities that porous areas – borders – foster as spaces-between, permeable and permeated, straying and wandering. To seek the creative, productive potential stimulated by interaction, and the capacity for transfiguration in another (in others) that emerges from it. I propose wandering through unshaped, untouched, pristine spaces. I propose searching, not necessarily for harmony but for recognition between parties.



MARTA CASTELO
Professora Auxiliar Convidada no Departamento de
Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universi-
dade de Lisboa. Investigadora na VICARTE/FBAUL
e FCT

Guest Assistant Professor in the Sculpture Department
at Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.
Researcher at VICARTE/FBAUL and FCT

Ao trabalhar na criação escultórica em cerâmica,
a prática de atelier permitiu-me observar com deta-
lhe as transformações do barro em contacto com
a água, com o ar e com o fogo.

O barro é um material mutável e sensível aos
outros elementos e que, aquando cru, pode ser inin-
terruptamente reciclado, passando do estado sólido
para o líquido, depois pelo estado viscoso, plástico,
semi-seco e novamente seco, podendo nesta fase
apresentar-se em pedra ou em pó¹.

À semelhança destes artistas, e numa fase
em que o meu trabalho se desviava da escultura
enquanto objecto, a referida propriedade desta
matéria suscitou o meu interesse plástico e a neces-
sidade de focar-me nela na tentativa de chegar a um
entendimento da sua substância.

Limites da Consistência (2011) é uma investigação
sobre a mutabilidade do barro, o seu enquadramento
na paisagem e a sua experimentação tanto no âmbito
científico como no estético.

Esta começa a ser feita precisamente numa
fase em que me foco na matéria que constitui
a escultura, e surge tendo como impulso inicial
a experiência de ver, através de um copo de vidro,
uma pedra natural de barro a desagregar-se e a des-
fazer-se na água.

O barro em questão era proveniente das arribas
das praias imediatamente a sul da lagoa de Óbidos,
mas esse barro não podia estar desligado nem
dissociado da natureza impactante daquelas praias.
Na senda da fotografia de paisagem, registei aquele
lugar estarrecedor, em particular as arribas e o barro
no seu lugar de origem. Além disso, trouxe algum
desse barro para o atelier onde o fotografei em
vários contextos e realizei vídeos em que filmava

1.
Nos anos 70, vários artistas
exploraram estas dimensões
do barro. Recordo em par-
ticular Jim Melchert e a sua
obra *Changes* (1972) e todo
o percurso artístico de Pere
Noguera que teve início nos
anos 70 e explora o comporta-
mento do barro cru em articu-
lação com os objectos cerâ-
micos tradicionais expandindo
as fronteiras da cerâmica; dos
anos 2000 em diante é de
notar os trabalhos de Phoebe
Cummings, Linda Sormin ou
David Cushway.

Through the creation of ceramic sculpture, my studio prac-
tice has allowed me to carefully observe the transformation
of clay when it comes into contact with water, air and fire.

Clay is a changeable material, sensitive to other ele-
ments, and that, when raw, it can be continuously recycled,
turning from a solid into a liquid, then becoming viscous,
plastic, semi-dry and dry again, consisting, at this stage, of
stone or powder¹.

Like these artists, and during a phase in which my
work was moving away from sculpture as an object, the
aforementioned property of this material aroused my plas-
tic interest and the need for me to focus on it in an attempt
to gain an understanding of its substance.

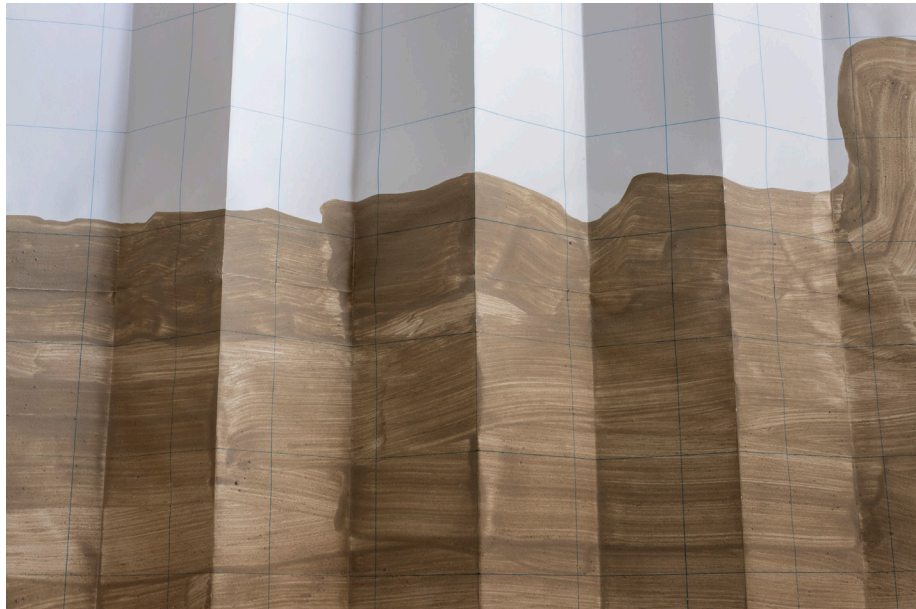
Limites da Consistência [Consistency Limits] (2011) is an
investigation about the mutability of clay, its integration in
the landscape and experimentation on it in both the scien-
tific and aesthetic spheres.

It began during a phase when I was focussing on the
matter that constitutes sculpture, and emerged with the
initial impulse of my experience of seeing, through a glass,
a natural clay stone disintegrating and dissolving in water.

The clay in question came from the cliffs above
beaches immediately to the south of Óbidos Lagoon, and it
could not be disconnected or dissociated from the impres-
sive nature of those beaches. Photographing the landscape,
I captured images of that amazing place, especially the
cliffs and the clay in its place of origin. I also took some
of the clay back to my studio, where I photographed it in
various contexts and made videos in which I filmed several
of its reactions to my interventions, like the process of it
disintegrating in water, and the processes of decantation
and sedimentation.

In the geology laboratory of the Faculty of Sciences
of the University of Lisbon, I carried out three tests on
samples of clay to determine their so-called *consistency limits*.

1.
In the 1970s, several artists ex-
plored these dimensions of the clay.
I recall in particular Jim Melchert
and his work *Changes* (1972) and
the artistic career of Pere Noguera
which began in the 1970s and
explores the behaviour of raw clay
in relation to traditional ceramic
objects, pushing the boundaries of
ceramics; from the 2000s onwards
it is worth noting the works of
Phoebe Cummings, Linda Sormin
and David Cushway.



o movimento de algumas reações do barro induzidas pela minha acção, como o processo de desagregação do barro na água, ou os processos de decantação e de sedimentação.

No laboratório de geologia da faculdade de ciências da Universidade de Lisboa, realizei os três ensaios de amostras de barro que têm o nome de *limites da consistência*. O título do trabalho é, portanto, emprestado ao nome dos ensaios que também têm a designação de limites de Atterberg.²

Uma vez que o meu trabalho questiona a relação da humanidade com a natureza, este trabalho colocava em questão do lugar e das matérias naturais em contraste e em ligação com o saber técnico no âmbito científico. No contexto do meu trabalho, a ideia de Homem aparece tradicionalmente por via de construções, entendidas como expressão da cultura ou de elementos técnicos que medeiam a natureza e a sua transformação causada pelo homem. A experiência de realizar os ensaios geotécnicos parece afastada das construções habituais que habitam o meu universo plástico, no entanto eles são normalmente feitos para o estudo de solos sobre os quais se implanta uma construção ou mesmo para o estudo de solos usados na construção com terra. Em qualquer caso, esta experimentação empírica traduziu-se no acesso e na valorização da sensibilidade necessária à execução dos ensaios, anterior às próprias conclusões científicas.

Além de imagens do laboratório, também realizei fotografias de ferramentas usadas na determinação dos limites da consistência numa perspectiva de dar a ver os utensílios enquanto mediadores da técnica.

O projeto foi parcialmente exibido numa exposição, mas todos o trabalho de vídeo e o projeto de realização de um livro de fotografia com mais detalhes de todo o processo ficou por realizar.

2.

Os limites da consistência são o limite da liquidez, o limite da plasticidade e o limite da retração e determinam os limites do material na passagem de cada um destes estados da matéria.

The title of the work is, therefore, borrowed from these tests, which are also known as the Atterberg limits.²

Since my work questions humanity's relationship with nature, this work called into question place and natural materials in contrast and in connection with technical knowledge in the scientific sphere. In the context of my work, the idea of humanity traditionally appears via constructions, understood as an expression of culture or of technical elements that mediate nature and its transformation caused by humans. The experience of carrying out geotechnical tests seems a long way away from the usual constructions that inhabit my plastic universe; they are normally done to study soils that will be built on or even to study soils used in construction with earth. In any case, this empirical experimentation resulted in access to and an appreciation of the sensitivity needed to carry out experiments, prior to reaching scientific conclusions.

As well as laboratory images, I also took photographs of the tools used to determine consistency limits with a view to revealing the utensils as mediators of the technique.

The project was partially displayed in an exhibition, but all of the video work and the project of producing a photobook with more details about the whole process were not completed.

NEW APPROACHES AND *BETWEEN THE BOTTOM AND THE TOP*

The project *Consistency Limits* although partially unfinished, led to the sculpture that I later came to produce using raw clay as the primary material. Processes of disintegrating clay decisively influenced projects like *Sem Título - O Peso das coisas* [Untitled – the weight of things] (2013) and *Enxaquetado* [Chequered] (2014), for example.

The connection of raw clay with ceramics became a very common practice in my creation, because raw clay suggests an instability and fragility that puts it on the verge of disappearance, in contrast with ceramics, which bears witness to durability.

Years after *Consistency Limits*, my work proceeded in various directions, but I still felt the need to go back to that project in order to finish the photobook and present

2.

Consistency limits are the liquid limit, the plastic limit and the shrinkage limit and determine the limits of a material in the transition from one state of matter to another.

O projecto *Limites da Consistência*, ainda que parcialmente inacabado, trouxe à escultura que depois vim a realizar a utilização de barro cru como material definitivo. Os processos de desagregação do barro influenciaram determinantemente projectos como *Sem Título – O Peso das coisas* (2013) e o *Enxaquetado* (2014), por exemplo.

A articulação do barro cru com a cerâmica passou a ser uma prática bastante comum na minha criação, isto porque o barro cru sugere uma instabilidade e fragilidade que os coloca no limite do desaparecimento e em contraste com a cerâmica que é testemunho da durabilidade.

Anos volvidos sobre o *Limites da Consistência*, o meu trabalho desenvolveu-se em sentidos diversos, mas manteve-se a necessidade de retomar aquele projeto com o objetivo de terminar o livro de fotografia e de apresentar os vídeos que ficaram por editar e acabar. Uma vez que procedo uma atualização desse trabalho, sou levada a desenvolver e a aprofundar o meu interesse pelo barro daquelas arribas que me conduz, agora, para a cerâmica, nomeadamente no que diz respeito à produção de pastas que denotam alguma ligação com o ambiente natural de onde o barro é retirado. Desta forma, realizei diversas pastas de grés que cozem aos 1200°C e com elas criei esculturas que aludem ao território que circunscreve as arribas das praias repletas de barro e o topo dessas mesmas arribas pontuadas por casas, algumas delas muito perto do limite extremo.

É neste contexto que surge *Entre o Sopé e o Topo* (2022), exposto nas exposições pop-up na KHiO, Noruega, e na FBAUL, Portugal. Este trabalho marca um avanço face ao trabalho do *Limites da Consistência* e aprofunda a minha prática escultórica em cerâmica, tanto no que respeita à técnica mais pura e metodológica de produção de pastas, quanto à noção de uma cerâmica expandida que se inscreve num campo alargado teorizado por Jo Dahn³ (no âmbito da cerâmica) por influência do campo alargado da escultura de Rosalind Krauss,

3. DAHN, Jo, New Directions in Ceramics: from spectacle to trace, Bloomsbury Publishings Plc, London–New York, 2015.

the videos that had yet to be edited and finished. On returning to this work, my interest in the clay of these cliffs intensified, leading me, this time, to ceramics, specifically the production of pastes that denote a connection with the natural environment from which the clay is taken. Thus, I produced various stoneware pastes, fired at 1200°C, with which I created sculptures that allude to the territory circumscribing the cliffs above the beaches, full of clay, and the top of these same cliffs dotted with houses, some of them very close to the edge.

This was the context that gave rise to *Entre o Sopé e o Topo* [Between the Bottom and the Top] (2022), exhibited in pop-up exhibitions at KHiO, Norway, and FBAUL, Portugal. This work marks a progression from the work of *Consistency Limits* and deepens my practice of ceramic sculpture, both with regard to the purest and most methodological technique of producing pastes, and the notion of an expanded ceramics in line with the expanded field theorised by Jo Dahn³ (in the sphere of ceramics), influenced by Rosalind Krauss’s expanded field of sculpture, pursued by various artists. On the one hand, there is a return to the object, using the ceramic pastes I have developed, and, more directly, to construction, based on the houses built close to the edge of the cliffs. On the other, I focus on raw clay as a fundamental and instigating element of a practice that generates a dialogue between the scientific and technological process and artistic creation. Drawing, mostly done with liquid clay, also features in the project, bearing witness to my current practice, shaped by the intersection of mediums such as sculpture, ceramics, photography and video.

The works of this project, which I began in 2022, are also characterised by concepts chosen during the workshops of the Arctic South Project, namely — Mining, Borders and Care.

Specifically in the case of the project *Between the Bottom and the Top*, mining seems to be the term that best describes the process, because I am working with clay from cliffs, which I myself collect from nature.

The photographs I took of that place map the territory above and below the cliffs and this relates to the term border, in the sense of the delimitation of space. This is apparent in the postcards displayed in the pop-up exhibition at KHiO, arranged in a way that corresponds to the hori-

3. DAHN, Jo, New Directions in Ceramics: from spectacle to trace, Bloomsbury Publishing Plc, London–New York, 2015.

percorrido por diversos artistas. Por um lado, há um regresso ao objeto, feito com pastas cerâmicas desenvolvidas por mim, e, de forma mais direta, à construção que tem como referência os edifícios implantados perto do limite superior das arribas. Por outro, centro-me no barro cru como elemento fundador e instigador de uma prática que coloca em diálogo o processo científico e tecnológico com a criação artística. O desenho, feito maioritariamente com barro líquido, também integra o projecto, dando testemunho da minha prática atual enformada pelo cruzamento de meios como a escultura, a cerâmica, a fotografia e o vídeo.

As obras deste projeto, iniciadas em 2022, caracterizam-se, além disso, por estarem marcadas pelos conceitos eleitos durante as sessões de trabalho do projeto Arctic South, a saber — Mining, Border and Care.

No plano concreto do projeto *Entre o sopé e o topo*, o *mining* parece ser o termo que melhor traduz o processo, pois estou a trabalhar com o barro oriundo de arribas e que eu próprio recolho da natureza.

As fotografias que realizei em todo aquele local fazem um mapeamento do território acima e abaixo das arribas e isto têm algo a ver com o termo fronteira – *borders*, no sentido da delimitação do espaço. Isso é visível nos postais mostrados na exposição pop-up na KHiO, organizados num esquema que corresponde às camadas horizontais que compõem aquelas falésias, desde as casas no topo ao barro na base das mesmas, estabelecendo limites entre o que está no cimo e o que está em baixo e assumindo as arribas como fronteiras entre o espaço natural e o construído.

Os objetos desdobráveis da exposição em KHiO, organizados em função das características limites da exposição e apropriados ao transporte entre os dois países, aludem à ideia de portabilidade, de deslocação entre territórios e no limite à ideia de fronteira, fronteira essa que neste projeto se vê esbatida entre o ártico e o sul.

Desses desdobráveis, destaca-se um desenho que é uma paisagem-mapa, que tem o recorte de uma arriba pintado em barro e médium acrílico. Sobre essa área estão desenhados os quadrantes de um mapa. Esta peça é aquela que traz a Oslo a materialidade viva de um barro de Portugal. O conceito *care* acaba por estar presente de um modo transversal na medida em que o relaciono

zontal layers composing those bluffs, from the houses at the top to the clay at the bottom, establishing limits between what is above and what is below and presenting the cliffs as boundaries between the natural and built space.

The foldable objects of the exhibition at KHiO, organised according to the limitations of the exhibition and adapted for transportation between the two countries, allude to the idea of portability, of movement between territories and ultimately to the idea of a border, a border which in this project is blurred between the Arctic and the south.

These foldouts include a drawing which constitutes a landscape/map, with the outline of a cliff painted in clay and acrylic medium. Drawn over this area are the quadrants of a map. This is the piece that brings to Oslo the living materiality of a clay from Portugal. The concept of care ends up being present throughout as I associate it with the care and attention that is intrinsic to each and every work of art.

MINING, BORDERS AND CARE – AN OVERVIEW

Mining manifests in my work in many ways in my artistic practice. It is present, firstly, in the general sense of taking matter from a natural place, but also, from another perspective, as a symbolic and poetic action of mining/digging the matter that constitutes the artist.

The action of looking for clay in its place of origin is done in a more conscious and balanced way in relation to the environment than what happens with the exploitation of a mine. Between the clay that is collected and me, the collector, there is a proximity and intimate affinity, based on respect and on care for the material as well as the place from which the matter is taken. Despite this involving a transformation or alteration of nature, the impact is very small or practically nothing and bears no resemblance to the industrial mining of capitalist society, whose actions involve a huge amount of destruction with terrifying consequences for the environment. Thus, I feel more affinity with the word digging than the word mining, because digging is broader and does not have the economic and commercial connotation of mining. In the capitalist economic context, nothing or almost nothing is exempt from responsibilities concerning the usurpation of the environment, including art in general. However, art in its most basic sense never ceases to represent nature and to preserve it at the same time that it will always be a technique. In art there is a balance between nature and technique, with one being

com o cuidado e a atenção que é intrínseca a toda e qualquer obra de arte.

MINING, BORDER AND CARE –
UMA VISÃO GERAL

Mining desenrola-se no meu trabalho em diversas dimensões da minha prática artística. Está presente, primeiramente, na aceção corrente de retirar matéria de um local natural, mas também, numa outra perspetiva, como uma ação simbólica e poética de mine-rar/escavar a matéria que constitui o artista.

A ação de ir buscar barro ao local de origem faz-se de uma forma mais consciente e equilibrada relativamente ao meio ambiente do que acontece com a exploração de uma mina. Entre o barro que é colhido e o eu que o colho estabelece-se uma pro-ximidade e afinidade íntima, baseada no respeito e no cuidado (care) para com material bem como para com o lugar de onde as matérias são retira-das. Apesar de isso envolver uma transformação ou alteração na natureza, o impacto é muito redu-zido ou praticamente nulo e nada tem a ver com a mineração industrial da sociedade capitalista, cuja atuação comporta um alto grau de destruição com consequências aterradoras para o ambiente. Neste sentido sinto mais afinidade com a palavra *digging* do que *mining*, pois *digging* é mais ampla e não tem uma conotação económica e comercial de *mining*. No contexto económico capitalista, nada ou quase nada está isento de responsabilidades naquilo que diz respeito à usurpação do meio ambiente, inclusive a arte em geral. No entanto, a arte no seu sentido mais essencial nunca deixa de dar a ver a natureza e de preservá-la ao mesmo tempo que não deixa de ser uma técnica. Na arte diria que há um equilíbrio entre a natureza e a técnica sem que uma tome a dianteira da outra⁴, isto talvez porque entre outras coisas a arte não olha para a matéria nem para a natureza como algo sem vida.

no more important than the other,⁴ perhaps because among other things art does not see matter or nature as lifeless.

Mining or digging reveals itself in *Consistency Limits* and in *Between the Bottom and the Top* because clay is taken from the same cliffs and I work with it, leaving it raw or making ceramic pastes that allow me to work with ceramics.

This is the material sense of mining, that is, taking something from nature. However, in a broader sense and in the artistic context, mining can imply the study of ideas, images, objects and references that enrich the intellectual sphere of artists and their field of relationships. This min-ing is also connected to the exploration of ideas and materi-al solutions that form the basis of artistic practice.

But my interest in clay comes from the need to think about the materiality of my ceramic constructions and, in this sense, it is about forging a path that goes from construc-tion to the matter that constitutes it. This movement seems the opposite of mining, as instead of extracting matter to make objects, it begins with objects and ends with the matter that gave rise to them. This way of looking at things is like looking back in search of a nature prior to the human, prior to the act of mining, but is nevertheless a kind of digging.

A vision of an intact and pure nature is, however, difficult if not impossible to conceive, because nature is a broad concept, one that changes over time, determined by the relationships that humanity in its diversity establishes with the idea it has of nature.⁵ Still, the creative and sym-bolic movement is perhaps the most capable of realising this reversal of time towards an origin that is only possible to determine symbolically.

Thus, while from a material point of view mining means taking something from a natural place and while in a practical sense in art, it is associated with research, in the poetic and symbolic sphere, mining is also digging towards a dimension prior to the human domain which results in the digging of the matter that constitutes the artist themselves, that is their being, in an attempt to access a dimension that coincides with the limit of human nature.

In other words, this movement towards an anteriority to technical practice is in itself a kind of digging of the

A mineração ou escavação está presente em *Limites da Consistência* e em *Entre o Sopé e o Topo* uma vez que o barro das mesmas falésias é colhido e com ele trabalho deixando-o cru ou fazendo pastas cerâmicas que me permitem trabalhar em cerâmica.

Esta é a aceção material do minerar, isto é, retirar algo de natural. No entanto, de modo mais amplo e no contexto artístico, minerar pode implicar a pesquisa de ideias, imagens, objetos e referências que enriquecem a esfera intelectual dos artistas e o seu campo de relações. Este minerar também está aliado à prospeção de ideias e soluções mate-riais que estão na base do fazer artístico.

Mas o meu interesse pelo barro advém da necessidade de pensar a materialidade das minhas construções em cerâmica e, neste sentido, trata-se de fazer um caminho que vai da construção à matéria que a constitui. Este movimento parece inverso ao minerar, uma vez que ao invés de extrair matéria para fazer objetos, parte dos objetos para a matéria que lhe deu origem. Esta forma de olhar para as coisas é como que um olhar para trás em busca de uma natureza anterior ao humano, anterior ao ato de minerar, mas nem por isso deixa de ser um escavar.

Uma visão da natureza intacta e pura é, no en-tanto, difícil senão impossível de conceber uma vez que a natureza é um conceito, amplo e mutável ao longo dos séculos, determinado pelas relações que a humanidade na sua diversidade estabelece com a ideia que faz de natureza.⁵ No entanto, o movimento criador e simbólico talvez seja aquele mais capaz de concretizar essa inversão temporal em direção a uma origem impossível de determinar senão simbolicamente.

Assim, se num ponto de vista material a mine-ração significa retirar algo de um lugar natural e se numa aceção prática em arte, ela se associa à esfera da pesquisa, no âmbito poético e simbólico, minerar é também escavar em direção a uma dimensão an-terior ao domínio humano que se traduz na escava-

being as an artist, in a time of care not determined by the rapid demand of modernity and contemporaneity, but rather characterised by quality and attention to details, and creat-ing a space of openness in which borders and limits dilate and expand. And this mining of real and symbolic matter collides with the limit, the boundary of humanity, on the threshold of the reality that makes the impossible possible.

This mining or digging thus unfolds along two paths that are connected to the concepts of borders and care. With regard to care, this mining is sensitive to the world around us, to that which emerges unexpectedly, and also aware of the void and the emptiness that it arouses in us. Meditating on the process of work and contemplating what has been produced, being aware of the reordering of matter, excavated and transformed into art, are facets of care inherent in the artistic process, which extends to the moment of the spectator’s observation.

In practice, this care also reveals itself in the atten-tion that is given to what one wishes to achieve, to choosing the various materials that will be mined — clays, papers, framings, photographs — and also to ways of manipulating matter. Drawing, moulding, sculpting, photographing, etc. are ways of digging with care.

And with regard to borders, a digging that is aware of limits results in the creation of space, of an openness to being, which paradoxically only happens through the definition of limits, the limits of sculpture, of drawing, of photography, etc.

CONCLUSION

Based on this discussion, I am aware that mining, borders and care fit very well with my creative process, although moulded to slightly different concepts: digging, limits and attention. My artistic practice focuses on ceramics, sculp-ture, photography and drawing and explores the material-ity of things and of objects, testing the limits of matter, of forms and of being, combining these same mediums, which influence one another but which nevertheless have their differences. Matter is a fundamental element and driving force in my practice, but how can matter be transformed so that its presence, its existence, lives on in the work once it has been transformed? All of my artistic practice seeks to demonstrate this apparent contradiction, experimenting with matter and residing between the limits of configura-tion and its dissolution, between the technique that allows for form and the destructive force of nature that absorbs and eliminates human marks, observing all of these met-amorphoses closely; and it is here that mining (digging), borders (limits) and care (attention) are revealed.

4.
HEIDEGGER, Martin, Origem da Obra de Arte [1936] *In* HEIDEGGER, Martin *Caminhos da Floresta* (org. trad. e intro. Irene Borges-Duarte), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.

4.
HEIDEGGER, Martin, Origem da Obra de Arte [1936] *In* HEIDEGGER, Martin *Caminhos da Floresta* (original translation and introduction by Irene Borges-Duarte), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2002.

5.
HADOT, Pierre, O Véu de Ísis – Ensaio sobre a história da ideia de Natureza [2004], (trans. Mariana Sérvulo), Edições Loyola, São Paulo, 2006.

5.
HADOT, Pierre, O Véu de Ísis – Ensaio sobre a história da ideia de Natureza [2004], (trad. Mariana Sérvulo), Edições Loyola, São Paulo, 2006.

ção da matéria que constitui o próprio artista e, isto é o seu ser, na tentativa de aceder ao uma dimensão que coincide com o limite da natureza humana.

Por outras palavras, este movimento em direção a uma anterioridade face ao fazer técnico é em si mesmo uma espécie de escavação do próprio ser enquanto artista, num tempo de cuidado (care) que não está determinado pela exigência veloz da modernidade e contemporaneidade, mas antes pautado pela qualidade e atenção aos detalhes, e criando um espaço de abertura em que as fronteiras e os limites se dilatam e expandem. E esse minerar da matéria real e simbólica embate no limite, na fronteira do humano, no limiar da realidade que torna o impossível possível.

Este minerar ou escavar desdobra-se pois em dois caminhos que se ligam aos conceitos de fronteira e de cuidado. No sentido do cuidado, esse minerar detêm-se na sensibilidade ao mundo que nos rodeia, ao que surge inesperadamente, e também atento ao vazio e ao oco que essa escavação suscita em nós. Meditar sobre o processo de trabalho e contemplar o que foi realizado, estar atento à reordenação da matéria escavada e transformada em arte são facetas do *care* inerente ao processo artístico, que se estende ao momento de observação do próprio espectador.

Na prática, esse cuidar revela-se também na atenção ao que se pretende realizar, à escolha dos diversos materiais a minerar — barros, papéis, enquadramentos, fotografias — e também aos modos de manipulação da matéria. Desenhar, modelar, esculpir, fotografar, etc. são modos de um escavar feito com cuidado.

E do ponto de vista da fronteira, escavar atento aos limites traduz-se na criação de espaço, de uma abertura ao ser, que paradoxalmente apenas ocorre pela definição de limites, os limites da escultura, do desenho, da fotografia etc.

CONCLUSÃO

Mining, border and *care* ajustam-se de forma muito natural ao meu processo criativo, ainda que modelados a conceitos aproximados: escavar, limite e atenção. A minha prática artística centra-se na cerâmica, na escultura, na fotografia e no desenho e explora a materialidade das coisas e dos objetos testando os limites da matéria, das formas e do Ser, cruzando esses mesmos meios, que se influenciam uns aos outros sem deixarem de manifestar as suas diferenças. A matéria é elemento fundamental e impulsionador da minha prática, mas como se pode transformar a matéria fazendo com que a sua presença, a sua existência permaneça viva na obra transformada? Toda a minha prática artística pretende dar a ver essa aparente contradição, experimentando a matéria e vivendo entre o limite da configuração e do seu esbatimento, entre a técnica que permite a forma e a força destrutiva da natureza que absorve e elimina as marcas humanas, observando todas estas metamorfoses com a dedicada atenção; e aqui se revelam mining (escavar), border (limite) e care (atenção).

MINE MONUMENT OR MONUMENT MINE
PESQUISA DE ESCULTURA PÚBLICA NA ALDEIA
MINEIRA DO LOUSAL

SÉRGIO VICENTE

Vice-Presidente FBAUL. Professor Auxiliar no Departamento de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenador da área de Escultura do CIEBA

MINE MONUMENT OR MONUMENT MINE
PUBLIC SCULPTURE RESEARCH
IN THE MINING VILLAGE OF LOUSAL

Vice-President of FBAUL. Assistant Professor at the Sculpture Department at Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. Sculpture Coordinator of CIEBA

Mine Monument or Monument Mine, uma ideia em estado gasoso, uma abordagem conceptual, ou uma metáfora da investigação em artes. Partimos assim, de duas representações gráficas de uma fenda geológica de uma mina, para que esta imagem seja partilhada e lida coletivamente, o dispositivo conceptual que nos permite ler e associar esta ideia a uma memória gráfica reconhecida por todos, está na acentuação de uma linha de horizonte que une a parte superior de uma peça recortada e a aresta inferior da folha de papel, na qual, uma forma desenhada em contraponto à peça, está assente na vertical sobre a aresta. A figura humana acrescenta às duas formas escala geológica.

Este artifício composicional, conectou esta proposta com o campo alargado de interesses comuns do projecto Arctic South. Representamos o conceito de “mining” (desenvolvido no âmbito das conversas FBAUL/KHiO), através da grandeza monumental dada pelas qualidades geológicas e subterrâneas da mina, e deste modo, ficam lançadas as bases relativamente à capacidade de compromisso desta proposta na criação de um sistema de significados coletivos partilháveis entre Lisboa e Oslo.

Com esta abordagem gráfica, conseguimos comunicar através dos meios paradigmáticos da escultura — referimo-nos à escala, ao desenho e ao esboço — uma aptidão plástica que chama questões no domínio da investigação como prática monumental num contexto social e urbano específicos. Prática artística latente no conceito de “mining”, na responsabilidade de comunicar, preservar e denunciar através da arte, a memória histórica de um lugar ligado à exploração dos recursos naturais e os conflitos e ruturas sociais que daí advieram.

O projeto de escultura pública vai problematizar e questionar a sua especificidade como linguagem artística patente na sua natureza formal e técnica. É na sua dimensão de projeto, que advém de a escultura passar para a dimensão pública, que faz com que ela passe a ser lida a partir da especificidade do contexto cultural, com implicações no domínio social, político e urbano.

Mine Monument or Monument Mine: an idea in a gaseous state, a conceptual approach or metaphor for art research. We start with two graphic depictions of a geological fracture from a mine, allowing this image to be shared and interpreted collectively. The conceptual device that allows us to take in and associate this idea with a graphic memory that we all recognise lies in the accentuation of a horizontal line that joins the upper part of a cut-out with the bottom corner of the piece of paper, which sits vertically against the corner, as a counterpoint to the cut-out. The human figure provides the two shapes with a sense of geological scale.

This compositional device connects the work with the wider field of common interests involved in the Arctic South project. We present the concept of mining as developed through the FBAUL/KHiO dialogues, through the monumental grandeur of the geological and subterranean properties of the mine. This lays the foundations for this project’s commitment to creating a system of shared, collective meanings between Lisbon and Oslo.

Through this graphic approach, we were able to communicate through the use of the paradigmatic media of sculpture – scale, drawing and sketching – a visual proficiency that scrutinises the field of research as a monumental practice within a specific social and urban context. This artistic practice is a latent feature of the concept of mining, in terms of our responsibility to use art to communicate, preserve and denounce this historical memory of a place linked to the exploitation of natural resources and the conflicts and social collapse that resulted from it.

The public sculpture project will call into question and scrutinise the specificity of the artistic language evident in its formal and technical nature. The project aspect arising from the sculpture’s public dimension allows it to be seen within the specific features of its cultural context, with all of its implications within the social, political and urban sphere.

ART RESEARCH
AS A SOCIAL PRACTICE IN LOUSAL

For some time now, the mining village of Lousal, where the construction of the monument is collectively acknowledged as a social practice, has witnessed the transposition of the concept of mining to the realm of the visible, with the sharing and actualisation of the collective cultural experience onto the land through social practice in art, symbolically reflected in its title ‘Mine Monument or Monument Mine#2’.

INVESTIGAÇÃO EM ARTE COMO PRÁTICA SOCIAL NO LOUSAL

Na aldeia mineira do Lousal, assumindo coletivamente a construção do monumento como uma prática social, vem-se já há algum tempo, prosseguindo a transposição do conceito de “mining”, para o campo do “visível”, da partilha e da atualização coletiva da experiência cultural sobre o território através da prática social na arte, simbolicamente apontado em “Mine Monument or Monument Mine #2”.

O passado da mina do Lousal¹, reflete-se hoje na memória de uma estrutura urbana marcada pela radical transformação da paisagem ao longo do tempo e na organização doutrinada pelo traçado urbano e ideológico do Estado Novo no aglomerado residencial. A imagem urbana do Lousal está marcada pelos projetos de crescimento e planeamento nos anos 50 do século XX, na qual, a leitura do território é feita a partir da presença de bairros operários “dispersos pelo Lousal e sem acessos entre si que não os que resultam do calcorrear dos seus habitantes, feitos de bandas contínuas em que a frente de uma confina com as traseiras de outra e correspondem a ruas a que não se deu nome, une os bairros mineiros esse marco visual – a mina – que se vê de quase todos eles, e os curtos caminhos que nela desembocam” (Rodrigues, 2005). A mina está simbolicamente representada na proposta “Mine Monument or Monument Mine #1” na forma de um anti-monumento — a experiência histórica negativa da mina, do lugar de exploração e organização doutrinária do trabalho e das relações humanas.

Os conjuntos habitacionais foram sendo reorganizados ou demolidos de acordo com nova organização urbana saída do encerramento da mina e a renovação geracional do lugar.

Today, the Lousal mine’s past¹ is reflected in the memory of an urban structure that has undergone striking transformation within the landscape over time, and in the organisation instilled by the Estado Novo’s urban and ideological designs for the residential cluster. The urban image of Lousal has been marked by the growth and planning projects of the 1950s, when the area was defined by the presence of working-class neighborhoods ‘dispersed throughout Lousal, yet without access to each other unless on foot, made up of continuous bands, where the front of one adjoins the back of another, on nameless streets. These mining neighbourhoods were united around the mine, that visual landmark that can be seen from almost all of them, and joined by the short paths leading to it.’ (Rodrigues, 2005). The mine is symbolically represented in ‘Mine Monument or Monument Mine#1’ in the form of an anti-monument – the negative historical experience of the mine as a place of exploitation and the organisation of work and human relations along dictatorial lines.

The housing developments were reconfigured or demolished according to the new urban layout that resulted from the mine closure and the generational renewal of the place.

The social and economic situation in these neighbourhoods is now reflected in the lack of investment in quality public spaces. We acknowledge, however, that official and non-official entities and organisations are working on the ground to come up with solutions that will have a positive impact on this situation. The mining population is ageing, which makes it even harder to achieve a real sense of cohesion in terms of social and a collective identity within the area. ‘We now have a generation of adults who grew up with the mine already closed, and a community in which the former miners, most of them very elderly, are losing the ability to pass the legacy of the mining past on to new generations. This has negative implications for the social emergence of an urban identity’ (Vicente, 2020).

1.

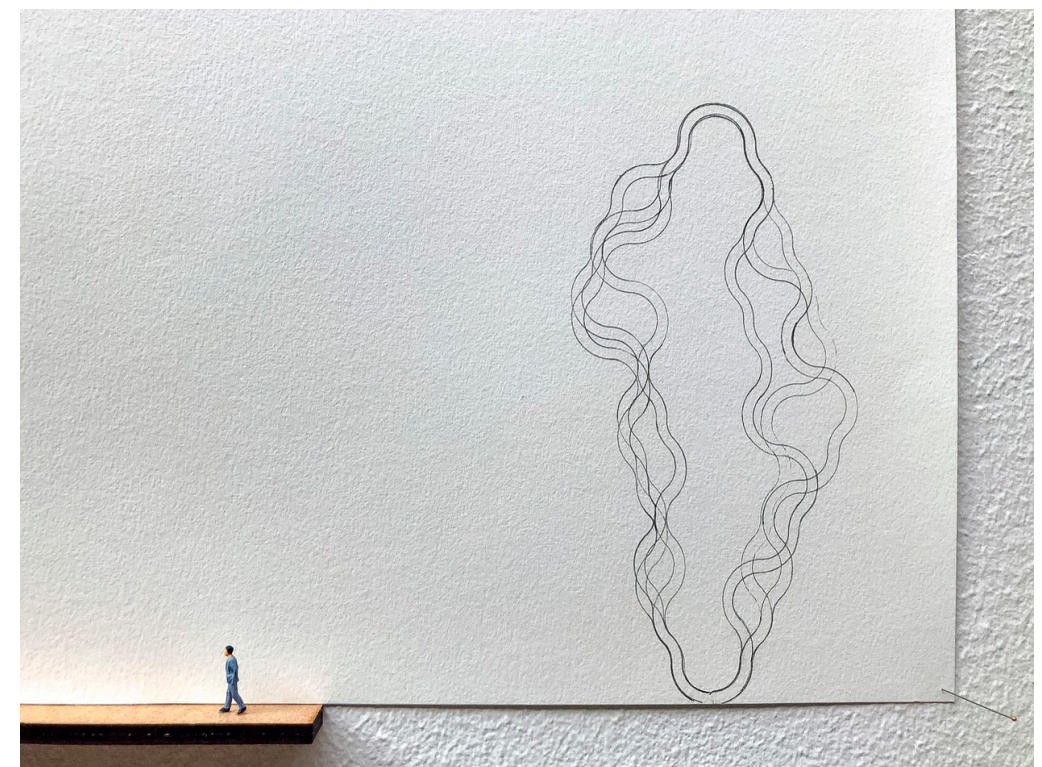
A mina do Lousal fica situada na Faixa Piritosa Ibérica, uma vasta área geográfica no sul da Península Ibérica. Estende-se desde Sevilha (Espanha) até à região de Marateca-Águas de Moura (Portugal), uma região onde se situam, também, as minas de Canal Caveira, Aljustrel, Neves Corvo e São Domingos e que se prolonga

em Espanha para lá das minas de Riotinto. A mina do Lousal que vem do final do século XIX, tem a sua história ligada à intensa exploração da pirite para a produção de enxofre para a indústria química já no século XX, até ao encerramento da sua atividade industrial na década de 80 do mesmo século (Oliveira, 2013).

1.

The Lousal mine is located in the Iberian Pyrite Belt, a vast geographic region in the south of the Iberian peninsula. It extends from Seville (Spain) to the region of Marateca-Águas de Moura (Portugal), where the mines of Canal Caveira, Aljustrel, Neves Corvo and São Domingos are located, and into Spain towards the Riotinto

mines. The history of the Lousal mine, which dates back to the late 19th century, is mainly connected to the intense exploitation of pyrite to produce sulphur for the chemical industry by the 20th century, and right up until the end of its industrial activity in the 1980s (Oliveira, 2013).





Os bairros são atualmente espaços nos quais, a situação social e económica, está espelhada no desinvestimento na qualidade do espaço público. No entanto, reconhecemos que, através de entidades e organizações formais e não formais que atuam no terreno, vai-se trabalhando na procura de soluções para atuar positivamente sobre esta realidade.

A população mineira está envelhecida o que vai acentuando a dificuldade em conseguir uma efetiva coesão social e identitária sobre o território. “Confrontámo-nos com uma geração agora adulta que cresceu já com a mina encerrada e uma realidade em que os antigos mineiros na sua maioria muito envelhecidos, vão perdendo a capacidade de passar o legado do passado mineiro às novas gerações, com consequências negativas na produção social da imagem urbana” (Vicente, 2020).

A problemática da importância da valorização da memória coletiva tem sido discutida a partir do que Remesar e Ricart (2014) consideram ser as ‘estratégias da memória’ por parte da administração local confrontada com a necessidade de equacionar o seu passado através da gestão da herança patrimonial. Os autores sustentam que a ausência de uma estratégia efetiva de regeneração monumental dos lugares, leva à permanência de espaços sem memória. “No Lousal, vão-se perdendo gradualmente o significado dos elementos de leitura na paisagem que permitem ainda hoje, reconhecer no desenho urbano, um passado mineiro de forte cariz identitário. A paisagem urbana, cada vez mais é lida de forma fragmentada, fraturada pelos obstáculos ao desenvolvimento social e económico daquele lugar, facilmente reconhecida na escassez de equipamentos públicos e nas poucas atividades económicas existentes no local” (Vicente, 2020).

Propomos a análise de dois projetos de escultura pública como prática social, desenvolvidos e implementados na aldeia mineira. Um primeiro trabalho, “Um Monumento para o Lousal”, escultura pública implantada junto do Salão Comunitário do Lousal, nasceu a partir da estreita colaboração entre o município de Grândola e o Centro de Investigação em Belas-Artes². Reuniu um conjunto alargado de famílias de mineiros na discussão e preparação das bases de uma proposta de escultura pública alicerçada nas memórias e vivências dos velhos e novos residentes que passaram pelo processo de disfuncionalização industrial do território da aldeia.

The importance of valuing collective memory has been discussed in terms of what Remesar and Ricart (2014) consider to be the ‘memory strategies’ of the local administration when faced with the need to address the past through the management of heritage. The authors argue that the absence of an effective strategy of heritage regeneration in places leads to the protracted existence of spaces without any remembrance of the past. ‘In Lousal, the elements of the landscape are gradually waning in significance, even though they could still allow us to discern a mining past with a strong identity when we look at the urban layout. The urban landscape is increasingly being perceived in a fragmented way, fractured by obstacles to the social and economic development of the place, as is clear to see from the scarcity of public facilities and the few economic activities existing there’ (Vicente, 2020).

I propose an analysis of two public sculpture projects developed and implemented in the mining village as a social endeavour. The first work, *Um Monumento para o Lousal* [A monument for Lousal], a public sculpture installed next to the Lousal Community Hall, was borne of the close collaboration between the municipality of Grândola and the CIEBA.² It brought together a wide range of mining families to discuss and lay the groundwork for a new public sculpture based on the memories and experiences of the residents, young and old, who have witnessed the village gradually losing its industrial purpose.

Another work, by Ângela Ferreira, was created as part of the project Extrai: Art and Community in Action, involving residents, former miners and their descendants in Lousal. It was presented as a platform for transdisciplinary creation, with action centred around a public art programme with community involvement. One project that ran between October 2019 and December 2021 consisted of a set of staggered artistic residencies, involving five artists working with specific groups of people from the Lousal community. Each of the artists – Ângela Ferreira, Rogério Taveira, Pedro Vaz, Leticia Larín and Tiago Rocha Costa – based their work on one of the five human senses,

2.

Project led by Sérgio Vicente, involving sculpture students and researchers from the following institutions: CIEBA/FBAUL (Artistic Studies Research Center), Rogério Taveira; VICARTE/UNL (Research Unit – Glass and Ceramics for the Arts), Helena Elias; CEACTION/UAL (Studies

Centre on Architecture, City and Territory – Autónoma University of Lisbon), Filipa Ramalhe; IHA (Art History Institute – Nova FCSH), Cristina Cruzeiro; CICS. Nova (Interdisciplinary Centre of Social Sciences – Universidade Nova de Lisboa), Assunção Gato.

Uma outra obra, de Ângela Ferreira, desenvolveu-se no âmbito do projeto Extrai: Arte e Comunidade em Acção, com residentes, antigos mineiros e seus descendentes no Lousal. Este projeto apresentou-se como uma plataforma de criação transdisciplinar que encontrou o seu eixo de ação num programa de Arte Pública de envolvimento comunitário. Um projeto que foi desenvolvido entre Outubro de 2019 e Dezembro de 2021, constituído por um conjunto de residências artísticas espaçadas no tempo, que implicaram o trabalho de cinco artistas com grupos específicos de pessoas da comunidade do Lousal. Cada um dos artistas — Ângela Ferreira, Rogério Taveira, Pedro Vaz, Letícia Larín e Tiago Rocha Costa — foi trabalhar sobre um dos cinco sentidos humanos, uma referência à ativação dos sentidos do mineiro nas galerias da mina. Estas residências aconteceram ao longo do tempo do programa, a partir de uma metodologia de sessões de trabalho espaçadas no tempo, permitindo aos artistas a reflexão sobre a sua própria prática, levando para cada uma das novas sessões de trabalho, novas questões a debater e a produzir artisticamente.

UM MONUMENTO PARA O LOUSAL

Tomámos como programa a implementação de um projeto de monumento para o Lousal como prática social. Um projeto que se estabeleceu programaticamente para a revalorização da imagem do território, especialmente através do resgate da sua memória. Alicerçando a sua metodologia de projeto na deteção de problemas resolúveis sobre o território e que incidisse diretamente na melhoria da envolvente construída (Ricart, 2015). Com base nestes princípios apontados por Núria Ricart, propusemos que o envolvimento comunitário partisse do contacto formal entre estruturas de mediação municipais que trabalham no terreno com as comunidades educativa e associativa locais, organizadas em estruturas

2.	
Projecto orientado por Sérgio Vicente, que teve alunos da licenciatura de Escultura e investigadores dos centros: CIE-BA/FBAUL (Centro de Investigação em Belas-Artes), Rogério Taveira; VICARTE/UNL (Centro de Investigação em Vidro e Cerâmica para as Artes), Helena	Elias; CEAECT/UAL (Centro de Estudos de Arquitectura, Cidade e Território), Filipa Ramalhete; IHA (Instituto de História de Arte – Nova), Cristina Cruzeiro; CICS.Nova (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa), Assunção Gato.

in reference to the miners’ heightened use of their senses in the galleries of the mine. These residencies took place over the course of the programme, and comprised work sessions that took place at intervals over that period, allowing artists to reflect on their own practice, while raising new questions for discussion and opportunities for artistic production.

A MONUMENT FOR LOUSAL

We worked towards executing a monument for Lousal in a project taking the shape of social practice. The work was planned out with the aim of enhancing the image of the territory, primarily by redeeming its memory. The methodology was based on identifying solvable problems across the region, with a direct impact on improving the built environment (Ricart, 2015). Based on these principles, which were outlined by Núria Ricart, we proposed that community involvement should emerge from the formal contact between municipal mediation structures working on the ground with local educational and community associations, in formal and non-formal set-ups. From there, the aim was to work collaboratively to interpret and appropriate Lousal’s urban space, based on the idea that the community can generate content of a visual nature in which it can see itself.

We instigated group dynamics based on communication and visual expression that stem from different perspectives on urban reality, with the aim of acquiring elements that would help us to represent the specific nature of the area. We encouraged the examination of spatial or historical references, enabling dialogue around narratives and images chosen by the participants. In this way, we worked with memory and representations of identity expressed in social experiences.

Using a range of different creative tools, the participants sought out solutions together, with the artists positioning themselves as citizens, and the local citizens as artists (Vicente, 2016), to come up with forms for different sculptures that, when installed across the area, would open up new possibilities for interpretation and provide greater scope for the enjoyment of the public space.

NHÂ CÁSA, KASÂ DE MINER

At the point at which Ângela Ferreira was invited to produce a work as part of the project Extrai: Art and Community in Action, she already had some experience of working in areas with a background of industrial mining, having created *Stone Free* in 2012 based on a collection of images

formais e não formais. E a partir daqui trabalhar coletivamente a leitura e apropriação do espaço urbano do Lousal, assente na ideia de que a comunidade pode gerar conteúdos visuais de cariz plástico em que se reconheça.

Implementámos dinâmicas de grupo tendo por base a comunicação e expressão visual a partir dos diversos olhares sobre a realidade urbana, com o objetivo de ir adquirindo elementos que nos ajudassem a representar a especificidade do território. Incentivou-se a interpretação de referências espaciais ou históricas, possibilitando o diálogo em torno de narrativas e imagens eleitas pelos participantes, e deste modo trabalhar a memória e as representações da identidade expressa nas vivências sociais.

Com o apoio de diferentes ferramentas criativas procuraram-se as soluções em conjunto, nas quais os artistas se posicionaram como cidadãos e os atores locais como artistas (Vicente, 2016), de modo a conseguirem-se formas para diferentes esculturas, que implantadas sobre o território, possibilitariam atribuir novas formas de interpretar e usufruir o espaço público.

NHÂ CÁSA, KASÂ DE MINER

Ângela Ferreira quando foi convidada a desenvolver o seu projecto no âmbito do Projecto Extrai: Arte e Comunidade em Acção, já tinha trabalhado em contextos de aparato mineiro industrial, *Stone Free* foi um trabalho desenvolvido em 2012, a partir da recolha de imagens da mina de diamantes Cullinan na África do Sul e a Chiselhurst Caves no sul de Londres. Uma obra que, partindo da simbologia da caverna deixou-nos uma ideia testamentária à ganância do homem, mas que contrapõe o esforço cultural e de libertação do ser humano; também desenvolveu o projeto *Entrer dans la Mine* em 2013, este projecto “baseia-se numa canção popular encontrada nos arquivos do Padre Leon Verbeek em Lubumbashi (República Democrática do Congo) e que descreve uma carta de despedida escrita por um jovem mineiro à sua mãe pedindo-lhe que inicie cerimónias fúnebres pois estaria prestes a descer para dentro da mina e apesar de não estar doente sentia que iria morrer. A performance desta canção que se fez ouvir cantada à capella por dois membros do coro de Lubumbashi, serviu para inaugurar uma estrutura/escultura posicionada em cima do telhado de um

from the Cullinan diamond mine in South Africa and the Chiselhurst Caves in south London. This work took its cue from the symbolism of the cave to bear witness to the greed of humankind, while countering it with people’s striving for cultural expression and liberation. She also created *Entrer dans la Mine* (2013), a project ‘based on a popular song found in the archives of Father Leon Verbeek in Lubumbashi (Democratic Republic of Congo), which describes a farewell letter written by a young miner to his mother, asking her to start arrangements for his funeral, as he was about to go down into the mine, and despite not being sick he felt that he was going to die. The a capella performance of this song by two members of the Lubumbashi choir also served as an occasion to inaugurate a structure/sculpture on top of the roof of one of the city’s modernist colonial buildings. This sculpture makes reference to the *Monument to the Third International* by Vladimir Tatlin. It constitutes yet another political critique of the colonial and neo-colonial mining exploitation that is still ravaging the country, and a tribute to the suffering of the miners’ (Ferreira, 2021, 4).

Nhâ Cása, Kasâ de Miner, a project that has been underway for Lousal since 2019, scrutinises the Cape Verdean roots of the residents of Lousal, the stories of those miners and, through sculpture, seeks to honour the various generations that have settled in the mining community.

Ângela Ferreira offers us two distinct and complementary approaches in the research that she conducted as social practice in sculpture. She created a project analysis model that aims to deconstruct the ‘ruin’ of the crushing plant within the industrial mining complex. In this building, she accentuated the lines of the iron structures that make up the early 20th-century industrial architecture, drawing attention to the passing of the years. At the same time, she initiated sessions where the residents of Lousal could interpret and discuss the images and memories of the miners who were recruited from Cape Verde in the last century.

These two fields of work led into a first project phase, in which the artist conducted research into form and graphics using the latticework structure of the crushing building. This resulted in an aluminium piece placed in such a way as to constitute one of the most striking faces of the skeleton of the building. This structure was designed and created with the aim of questioning the time and weight of the history of exploitation represented by the building, as the support for a set of images engraved on aluminium plates depicting scenes from Lousal’s Cape Verdean heritage.

dos edifícios coloniais modernistas da cidade. Escultura esta em que se referencia o Monumento à Terceira Internacional de Vladimir Tatlin. Este projeto constitui-se como mais uma crítica política à exploração mineira colonial e neo-colonial que ainda hoje devasta este país, e ainda como homenagem ao sofrimento dos mineiros” (Ferreira, 2021, 4).

Em Nhâ Cása, Kasã de Miner, projeto que está a ser desenvolvido para o Lousal desde 2019, propõe-se procurar nas raízes cabo-verdianas dos residentes do Lousal, as histórias desses mineiros e através da escultura, homenagear as várias gerações que se fixaram na mina.

Ângela Ferreira oferece-nos duas abordagens distintas e complementares na investigação pela prática social na escultura, para tal, construiu um modelo de análise projetual que visa a desconstrução estrutural da “ruína” do edifício da trituração no conjunto industrial mineiro. Neste edifício, o passar dos anos, acentuou-lhe as marcas da estrutura em ferro da arquitetura industrial do início do século XX. E por outro lado, implementou um trabalho de leitura e discussão com os residentes do Lousal sobre as imagens e as memórias dos mineiros que foram recrutados em Cabo-Verde no século passado.

A partir destes dois campos de trabalho, começou numa primeira fase por desenvolver uma pesquisa formal e gráfica sobre a estrutura em treliça do edifício da trituração, concebeu uma peça em alumínio que se assemelha na sua posição no espaço a uma das faces mais visíveis do esqueleto do edifício. Esta estrutura foi pensada e trabalhada de forma a questionar o tempo e o peso da história de exploração representado pelo edifício, quando este é o suporte para um conjunto de imagens gravadas em placas de alumínio do passado cabo-verdiano do Lousal.

A outra dimensão da investigação, diz respeito à forma como se recolhem as imagens a serem usadas no trabalho. Está em preparação uma proposta metodológica de colaboração com a comunidade baseada na troca e partilha de imagens sobre as vivências dos mineiros cabo-verdianos e seus descendentes no Lousal, de forma que se consiga coletivamente chegar a um conjunto consensual de fotografias que possam passar a ser património coletivo da comunidade local.

Estas fotografias, quando forem gravadas e montadas sobre a estrutura em forma de casa, implantada na área da estação de comboios do

The other dimension to the research related to the way in which the images to be used in the work are collected. A methodological proposal for collaboration with the community is being put together based on the exchange and sharing of images about the experiences of Cape Verdean miners and their descendants in Lousal, so that collectively it is possible to arrive at a consensual set of photographs that can evolve into a form of collective heritage for the local community.

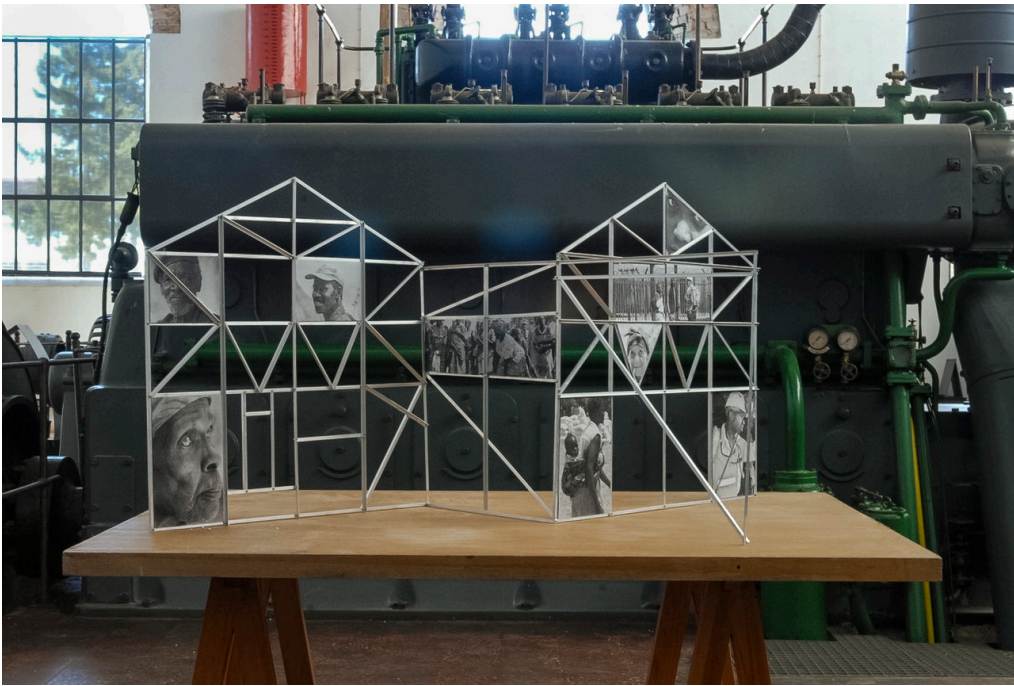
These photographs, when engraved and mounted on a house-shaped structure located near the train station for the industrial complex, will transport us ‘to the long experience and continuity of the community of Cape Verdean descent, with the work defined (as the title indicates) as a metaphorical representation of its permanent abode, of living in this village and of its mining history – of its home’ (Ferreira, 2021, 5).

FINAL NOTES

The projects presented here have their genesis in the ongoing process of questioning their realisation, an investigative dimension that is fundamental for instituting a practice of thinking collectively within the different dimensions of research in art. We agree with Marta Cequeira (2014, 118) when she refers to ‘a dialectical spiral between action and reflection, which come together and complement each other. Theory and practice are seen as two sides of the same coin.’ The sculptural practice is based on operative assumptions, such as: project, planning, action, observation and reflection.

We conduct our research based on a perception of the ‘symptoms’ that create the conditions for social practice in sculpture; the projects have an operative intention in the sense of a major and permanent alteration of the reality. We look at the landscape of evidence to trigger our research, using instruments that allow us to evaluate the effects and results of the project; with the knowledge that we produce, we aim to bring innovation to artistic research, whether at the level of artistic theory or practice, and thus encourage new project models in the field.

What we aim at is to demonstrate that the sculpture project as a social practice produces results that constitute specialist knowledge in artistic practice. ‘The project is a form of study and research; it is the reconstruction, contextualisation and reorganisation of reality’ (Viganò, 2010, 9–10). The fact that social practice in sculpture is based on a process that makes use of documentation, record-making, drawing, etc., opens the way for what Isabelle Catucci (2020) calls a reflection on production itself and a natural



aparato industrial, transportar-nos-ão “para a longa vivência e permanência da comunidade de descendência cabo verdiana, definindo a obra (como indica o título) como uma representação metafórica desta sua morada permanente, da vivência nesta vila e da sua história mineira – da sua casa” (Ferreira, 2021, 5).

NOTAS FINAIS

Os projetos aqui apresentados, têm a sua génese na permanente problematização do processo da sua realização, uma dimensão investigativa que é fundamental para que se possa instituir uma prática de pensar em conjunto nas diferentes dimensões da investigação em arte. Partilhamos as ideias de Marta Cequeira (2014, 118), quando se refere a “uma espiral dialética entre a acção e a reflexão, que se reúnem e se complementam. Teoria e prática surgem como as duas faces da mesma moeda”. A prática escultórica tem na sua base pressupostos operativos como: o projeto, o planeamento, a ação, a observação e a reflexão.

Investigamos a partir da perceção dos “sintomas” que criam as condições da prática social na escultura; os projetos têm uma intencionalidade operativa na alteração significativa e permanente da realidade; é a partir do reconhecimento sobre o terreno de evidências que despoletamos a investigação, usamos, para tal, instrumentos que possibilitam a avaliação dos efeitos e dos resultados do projeto; e com o conhecimento que vamos produzindo almejamos trazer novidades à investigação artística, sejam elas ao nível da teoria ou da prática artísticas e desta forma incentivar novos modelos de projeto no terreno.

O que nos importa demonstrar, é que o projeto de escultura como prática social produz resultados que se constituem como conhecimento especializado na prática artística. “O projeto é uma forma de estudo e de investigação, é reconstrução, contextualização e reorganização da realidade” (Viganò, 2010, 9–10). O facto de a prática social na escultura se fundamentar num processo que chama a si, documentação, registos, desenho, etc., permite, como refere Isabelle Catucci (2020), a reflexão sobre a própria produção e o natural aprofundamento dos processo e questões que ele suscita. E deste modo, reconhecermos a pertinência e importância do trabalho que foi realizado no projecto Arctic South.

deepening of the processes and questions that it raises. As such, we recognise the relevance and importance of the work that was carried out as part of the Arctic South project.

Bibliografia

VIGANÒ, PAOLA (2010). I territori dell’urbanistica: il Progetto come produttore di conoscenza. Officina Edizioni. Roma.

VIGANÒ, PAOLA (2016). The territories of urbanism: the project as knowledge producer. Lausanne: EPFL Press. 300 pp.; ISBN-10: 2940222894 ISBN-13: 978-2940222896

RODRIGUES, PAULA (2005). Vidas na Mina: Memórias, Percursos e Identidades. Celta Editora. Oeiras.

FERREIRA, ÂNGELA (2021) Nhâ Cása ou Kasâ de Miner, in *Extrai: Arte e Comunidade em Acção*. SMFOG. Lousal.

REMESAR, ANTONI., & RICART, NÚRIA (2014). Estrategias de la Memoria. Barcelona, 1977-2013. Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales, 18. Acedido: <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/288377>

RICART, NÚRIA (2009). “Art Públic, Regeneración Urbana i Participación. El Projecte Cartografies de la Mina”, in *On the W@terFront*, Vol 12, April, Barcelona.

Marta, Sequeira (2014). “Investigação em Arquitectura. Uma aproximação metodológica”, in *Investigação e(m) Artes: perspectivas – I Encontro/ Debate*. Évora, Universidade de Évora – Escola de Artes, Dezembro de 2014, pp. 111-119

CATUCCI, ISABELLE (2020), Documento de Trabalho. Doutoramento em Belas-Artes. Lisboa.

M. OLIVEIRA, T. FERREIRA, J.M.R.S. RELVAS, A.M.M. PINTO, PEREIRA, Z, J.X. MATOS, C. FERNANDES (2013). Lousal, Portugal: património geológico e mineiro de uma antiga mina na faixa piritosa ibérica. XIV Congreso sobre Patrimonio Geológico y Minero. Castrillón (Asturias).

VICENTE, SÉRGIO (2020). À Superfície. in, *À Superfície 2020* (Catálogo), Museu Mineiro do Lousal. Faculdade de Belas-Artes. Lisboa.

SÉRGIO VICENTE. “When citizens are sculptors/ Quando os cidadãos são escultores”. In *Escultor Cidadão, Cidadão Escultor: o Projecto de Monumento à Multiculturalidade em Almada*, Sérgio Vicente (Ed.). Lisbon, Portugal: Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa, 2016. <http://hdl.handle.net/10451/25149>

Bibliography

VIGANÒ, PAOLA (2010). *I territori dell’urbanistica: il Progetto come produttore di conoscenza*. Officina Edizioni. Rome.

VIGANÒ, PAOLA (2016). *The territories of urbanism: the project as knowledge producer*. Lausanne: EPFL Press. 300 pp.; ISBN-10: 2940222894 ISBN-13: 978-2940222896

RODRIGUES, PAULA (2005). *Vidas na Mina: Memórias, Percursos e Identidades*. Celta Editora. Oeiras.

FERREIRA, ÂNGELA (2021) ‘Nhâ Cása ou Kasâ de Miner’, in *Extrai: Arte e Comunidade em Acção*. SMFOG. Lousal.

REMESAR, ANTONI., & RICART, NÚRIA (2014). *Estrategias de la Memoria*. Barcelona, 1977-2013. Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales, 18. <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/288377>

RICART, NÚRIA (2009). ‘Art Públic, Regeneración Urbana i Participación. El Projecte Cartografies de la Mina’, in *On the W@terFront*, Vol 12, April, Barcelona.

Marta, Sequeira (2014). ‘Investigação em Arquitectura. Uma aproximação metodológica’, in *Investigação e(m) Artes: perspectivas – I Encontro/ Debate*. Évora, Universidade de Évora – Escola de Artes, December 2014, pp. 111-119

CATUCCI, ISABELLE (2020), Working document. PhD in Fine Arts. Lisbon.

M. OLIVEIRA, T. FERREIRA, J.M.R.S. RELVAS, A.M.M. PINTO, PEREIRA, Z, J.X. MATOS, C. FERNANDES (2013). *Lousal, Portugal: património geológico e mineiro de uma antiga mina na faixa piritosa ibérica*. XIV Congreso sobre Patrimonio Geológico y Minero. Castrillón (Asturias).

VICENTE, SÉRGIO (2020). ‘À Superfície’ in *À Superfície 2020* (catalogue), Museu Mineiro do Lousal. Faculdade de Belas-Artes. Lisbon.

SÉRGIO VICENTE. ‘When citizens are sculptors/ Quando os cidadãos são escultores’. In *Escultor Cidadão, Cidadão Escultor: o Projecto de Monumento à Multiculturalidade em Almada*, Sérgio Vicente (Ed.). Lisbon, Portugal: Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa, 2016. <http://hdl.handle.net/10451/25149>

I *Babel Confusion*-prosjektet setter Shwan seg fore å undersøke hvilke kunstneriske hindre individuelle kunstnere med minoritetsbakgrunn støter på når totalitære regimer hindrer dem i å snakke og uttrykke seg på morsmålet sitt. Han gransker hvorvidt og hvordan undertrykkelsen av morsmålet påvirker de visuelle uttrykksmåtene deres. Hva slags mennesker kommer ut av en nasjonalstat som hindrer en spesifikk minoritet i å uttrykke seg på språket som står hjertet deres nærmest?

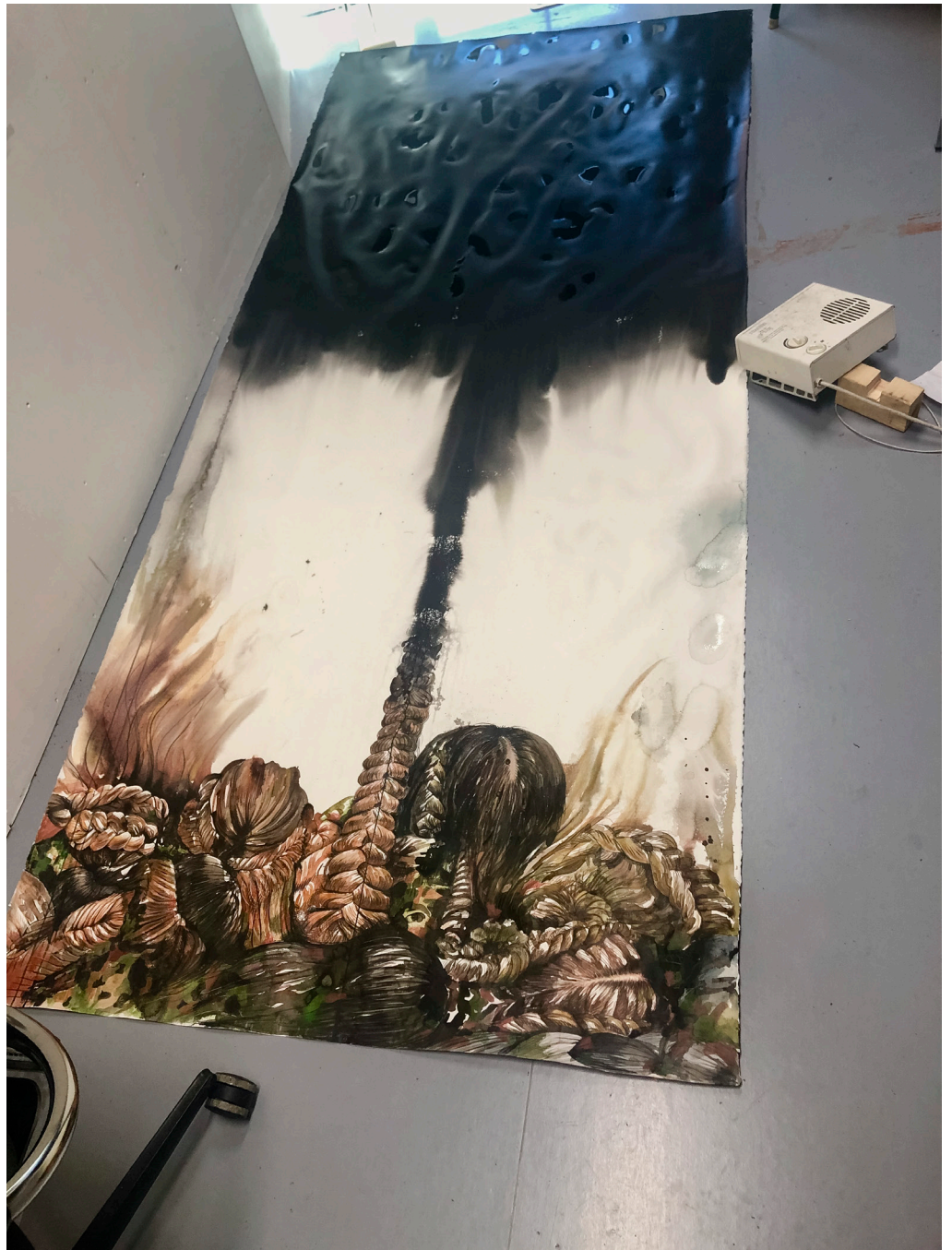
In the *Babel Confusion* project, Shwan sets out to investigate the kinds of artistic obstacles that individual artists with a minority background face when totalitarian regimes prevent them from talking and expressing themselves in their mother tongue. He examines whether and how suppression of their mother tongue affects their visual modes of expression. What kind of people emerge from a ruling nation state that prevents a specific minority from expressing itself in the language closest to its hearts and minds?

SHWAN DLER QARADAKI

Doutorando na Academia Nacional de Artes
de Oslo – KHiO

PhD Fellow at Oslo National Academy of the Arts – KHiO





I kunstverket *Acts of repair* åpner kunstneren Merete Røstad opp en dialog med landskapet. Ved å reaktivere naturens helbredende krefter oppmuntrer verket publikum til å reflektere over og være bevisst på naturens evne til å helbrede seg selv etter menneskelig inngripen og traumatiske hendelser. *Acts of repair* består av 12 kobbernåler som danner en skulptur. Nålene er metodisk plassert rundt om i landskapet som omgir Galleri F 15, som en form for jord-akupunktur på utvalgte steder. Punktene er valgt basert på samtaler med lokalbefolkningen, arkivmateriale og turer i området. Hver nål er plassert på et punkt utpekt av en ønskekvist holdt av kunstneren. I løpet av utstillingsperioden stimulerer nålene jordens reseptorer og påviser landskapets følsomme punkter og nerveender.

Acts of repair berører aspekter innen kunstnerisk forskning, og utforsker forestillingen om UTVINNING/GRENSER/OMSORG (*MINING/BORDERS/CARE*) i form av skulpturen som minneverk. Skulpturen fungerer dessuten også som et kart som vekker og fremhever blindsonene i våre felles historier om jord, ved å se det hele gjennom linsen UTVINNING/GRENSER/OMSORG – dette er en sammenfiltret del av den kunstneriske forskningen, ettersom man undersøker stedet og dets lag i tiden.

UTVINNING (*MINING*) refererer til de mange måtene kunst kan trenge gjennom materialitet og sted på ved å åpne opp diskurs og kontekst.

GRENSER (*BORDERS*) er prosessformene innenfor kunstneriske forskningsrammer.

OMSORG (CARE) er kjernen i kunstnerisk praksis, som på mange måter oppsummerer arbeidet som legges ned i den kunstneriske forskningen for at den skal lykkes.

Ettersom kunstnere søker å forholde seg til og lære av kunstnerisk forskning, har det å konfrontere arven fra tidligere og nåværende grusomheter blitt et anerkjent element i demokratiske og post-konflikt-overganger i den offentlige sfæren. Kunstnere har alltid forholdt seg til kunstnerisk forskning, som innebærer å arbeide innenfor tradisjoner, ritualer og politiske konstruksjoner i sin tid. Så hvordan gir kunstnerisk praksis et innblikk i metoder for å forholde seg til kunstnerisk forskning som utfordrer normene for etablerte former for kunstnerisk praksis?

Kunstnerens engasjement i den offentlige sfæren utvider kunstnerisk forskning fra en jordbaseret kunstpraksis til performative prosesser, som

With the artwork *Acts of Repair*, the artist Merete Røstad opens a dialogue with the landscape. By re-activating nature's healing powers, the work encourages the audience to reflect and be aware of nature's ability to self-heal after human intervention and traumatic events. In *Acts of repair*, 12 copper needles form a sculpture together. Methodically placed around the landscape surrounding Gallery F 15, *Acts of Repair* performs land acupuncture on selected sites. The sites are chosen based on conversations with archive material and walks in the area. Each needle is placed in a site selected by a dowsing stick held by the artist. Throughout the exhibition period, the needles stimulate the earth's receptors detecting the landscape's sensitive points and nerve endings.

Acts of repair touches upon aspects within artistic research, expanding on the notion of MINING/BORDERS/CARE in the form of sculpture as labour of memory. Moreover, the sculpture also serves as a map that engages and highlights the blind spots of our shared histories of land by looking through the lens of MINING/BORDERS/CARE. MINING/BORDERS/CARE is an entangled part of artistic research as it investigates the site and its layers in time.

MINING refers to the multiple ways art can penetrate materiality and site by

opening up discourse and context through the lens of artistic research.

BORDERS are the modes of process within artistic research frameworks.

CARE is the core of artist practice that, in many ways, summarises the labour that goes into artistic research in order to succeed.

As artists seek to engage and learn from artistic research, confronting the legacies of past and present traumas and loss has become a recognised element of democratic and post-conflict transitions in the public realm. Artists have always engaged in artistic research, a labour of working within the traditions, rituals and political constructs of their time. So how does artistic practice give an insight into methods of engaging with artistic research that challenges the norms of established forms of artistic practice?

The artist's engagement with the public sphere expands artistic research from a land art practice to performative processes that embrace participation and interaction with our environment in all its forms. In *Acts of Repair* this may be seen as a literal act of repair. These processes initiate how to critically engage with forms of representation and embodiment in the public sphere and consequently,

omfatter deltagelse og samhandling med miljøet vårt i alle dets former. I *Acts of repair* kan dette anses som en bokstavelig reparasjonshandling. Disse prosessene innleder et kritisk forhold til former for representasjon og legemliggjøring i den offentlige sfæren. Som sådan utfordrer *Acts of repair* hvordan vi forholder oss til erindring og tap i offentligheten.

Acts of Repair challenges how we engage with remembrance and loss in public.



© Eivind Lauritzen



© Eivind Lauritzen



© Eivind Lauritzen



© Merete Røstad



© Merete Røstad

EX_A_MINE	EX_A_MINE	ex _ From Latin <i>ex</i> “out of, from within; from which time, since; according to; in regard to”, commonly used as “out of, from”. We set out to examine the activity of mining undertaken under the ground but populated with words prefixed with ex. Can this linguistic fact be a subtle form of exclusion? Etymology online. www.etymonline.com examine _ “To look at someone or something very carefully, especially to try to discover something” Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org ex mine_ A mine that no longer is. ‘Mine’ stands for the place where deep holes and tunnels are dug under the ground for industrial exploitation to obtain minerals. ‘Mine’ also stands for something that belongs or relates to the one pronouncing it. An ex mine is something that was once a mine and belonged or related to someone. exploitation _ Is a term long related with mine industry in its two meanings: it refers to the using of “something in order to get an advantage from it”; “the act of using of someone unfairly for your own advantage”. Allan Sekula in “Photography, Between Labour and Capital” writes: “(...) mining has been both the primary source of primitive accumulation of wealth, and the source of power for more developed forms of exploitation.” He argues about the centrality of mining to the “emergence and development of capitalist mode of production between the XVI and XIX centuries” (203) Allan Sekula, ‘Photography between labour and capital’ in Benjamin HD Buchloh and Robert Wilkie (eds), <i>Mining photographs and other pictures: a selection from the negative archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948–1968</i>, Nova Scotia Art and Design Press, Halifax, 1983. Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org extraction _ “The process of removing something, especially by force” Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org excavation _ “The act of digging a hole or channel in the ground, especially” with machines Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org extensive _ Extensive excavation needs full attention. Most of the times mining workers used only the	light they could carry. Attention to cracks or other behaviour of the surroundings could mean the difference between life and death, as miners exert pressure, by means of tools or explosives to extract minerals or advance in its search. Sekula stresses (209) the close relation between “digging” and “looking” when analysing Georgius Agricola book “De Re Metalica” from 1556. “The line of sight intersects the plane of physical toil” as diggers are subordinated to command from above and beyond the mine – supervision. (209) In this XVI century work it’s already clear the establishment of a division between intellectual and manual labour, this will be central in later capitalist production systems and for Sekula to establish a connection between this separation and the role of photography as a tool for science and politics of power. Allan Sekula, <i>ibidem</i>. exception _ As Sekula points out: “The culture of mining communities is frequently both militantly proletarian and rich in a sense of rural continuity and resistance to industrial discipline.” (204) Allan Sekula, <i>ibidem</i>. excuse _ In many cases, like this Portuguese pyrite exploitation (from 1900 until 1988) one can find the excuse to justify low wages and poor working conditions through the argument that miners were not starving like agricultural workers during the dictatorship. explosives _ The most efficient form to exert pressure in order to break rocks. exert _ To exert pressure is the main activity of miners. Demands experience. The division of work can be widely explored in a mining approach as two vectors: material production and representational system. The first establishes bridges to labour, the body, the tools, what we will refer as experience (see experience) and the later a system of making sense that comprises one of the most important concepts for miners – pride – we’ll call it expression (see expression). experience _ Skills stands for technical ability in the context of mining, meaning, the skill not only to operate instruments but to recognise signs of danger in natural elements as a result of actions undertaken: digging, drilling, shovelling, exploding. The several levels of expertise that miners have to perform the different tasks of mining meant different levels of exposure to exhausting hours of labour and excruciating
ROGÉRIO TAVEIRA Professor Auxiliar no Departamento de Arte Multimédia na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro Investigador do CIEBA	Assistant Professor in the Department of Multimedia Art at Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. Integrated member of CIEBA		

ating physical and mental pain. A higher level of expertise also meant an increasing level of exposure to noise, gravity dangers, darkness, sulphur and crystalline silicon dioxide (silica - rock dust that leads to the so called “mine disease” silicosis), and consequently a shortened life. To this fact corresponded a social construction of a hierarchy that differs from the one being imposed by the production system: “bottom miners” were hierarchically superior to all others, and were treated with respect and even reverence. Another construction arises from this, a construction that can be argued as the ability to fight alienation, as being the expression of miners’ everyday exhumation: pride (see expression). “Pride and skill point to the human element outside the technical functions” (181?)

Eric Margolis. Picturing labor: A visual ethnography of the coal mine labor process, Visual Sociology, 13:2, 5-35, 1998.

expert _ Someone who’s very skilled at something - experienced.

execute _ Carrying out a particular task.

Following Walter Benjamin’s “photographic unconscious” which, in a reading of Ines Weizman, is the “ability of media to reveal things that are invisible and often imperceptible to our experience” and quoting Benjamin “enlargement or slow motion [...] can capture images which escape natural vision.”(12). I worked with these two very processes to obtain a slow vision of falling rocks and dust: a digital animation of high-resolution photographs of charcoal prints depicting contaminated rocks from the abandoned pyrite mine of Lousal which aims to exhume the darkness and the fear of being crushed.

Inez Weizman, “DOCUMENTARY ARCHITECTURE: The Digital Historiographies of Modernism”, Faktur, Issue 1, Fall 2018, 06-24.

extreme _ “Very large in amount or degree”.

Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org

expel _ “Force out of someone or something”.

Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org

exposure _ Digging under the surface of earth exposes the worker to diseases already identified by Bernardino Ramazzini in 1713 (*De Morbis Artificum: Diseases of Workers* - Ramazzini is considered the founder of occupational medicine). Silicosis, a lung disease caused by the inhalation of silica (rock dust), was present in the majority of workers (bottom or surface). In a close relation with the mythological figure of Medusa, they were slowly turning to stone after entering the subterranean world.

exhausting _ Pliny the Elder in his first century *Natural History* describes mining as a “work that surpassed the labour of Giants” The harshness and danger of this activity, which prevents workers from seeing “the light of day for many months”, didn’t change much until the middle of the 20th century, if we disregard the fact that in Pliny’s time this was mostly a slave’s work.

Pliny the Elder, *Natural History*, Book XXXIII, Chap21. (4.) - “How Gold is found”, <http://www.perseus.tufts.edu>.

excruciating _ “Extremely painful”

Cambridge dictionary. www.dictionary.cambridge.org

expendable _ For most mining exploitations the environment is expendable.

expiry _ Miners are at risk of developing lung diseases reducing their life expectancy.

Centers for Disease Control and Prevention, The National Institute for Occupational Safety and Health (NIOSH), USA <https://www.cdc.gov/niosh/mining/topics/respiratorydiseases.html>

expression _ Pride is the creation of a particular form of expression (language) hard to understand but coherent and able to provide stability to the community. Pride can be seen as a silent form of class struggle, films like Pen Tennyson’s 1940 “Proud Valley” and John Ford’s 1941 “How Green Was My Valley” (after Richard Llewellyn’s novel) address the complex nature of class relations. In “Proud Valley ”there’s a scene in which a miner confronts the owner and the engineer of the coalmine (supervisors), comparing his activity to a soldier in the battlefield, knowing that he can die at any moment but showing no fear and moving forward: at that moment he is a hero, a martyr surpassing the hesitation of the owner and the engineer to send miners on a dangerous mission (representation knowledge/intellect). Eric Margolis, following Harry Braverman, argues “that it is not the technical nature of the machine that creates alienation but “invisible” social divisions of labor which produced and control machinery and the labor process.”

Eric Margolis. Picturing labor: A visual ethnography of the coal mine labor process, Visual Sociology, 13:2, 5-35, 1998.

exclusion _ Forcing exclusion (alienation) is quit visible in the company town Lousal, as the configuration of workers housing was designed as small pockets across the territory not connecting with each other and reinforced with houses facing the same location in order to prevent neighbourhood (front to back), are a premeditated form of reducing social bonds and associativism. Low wages and a centralized “paternal” company, reducing the sight of this labour force to the place where they worked cut off any expectation these miners might have had. Prideness was their way of fighting back. This may be one reason way the closing of the mine in 1988, gave place to a community struggling with identity issues and, in most cases, without means to search for a different life anywhere else.

Paula Rodrigues. Mineiros ou minados : trajetórias biográficas e sistema paternalista no lugar do Lousal *in Trabalhos de Antropologia e Etnologia* - Ano 81, vol. 39, fascs. 3-4, 103-141,1999.

See also:

Paula Rodrigues. Dissertação Mestrado: *Espaço Social e Modos de Vida em Contexto de Crise: o Lugar das Minas do Lousal*. Departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1998.

expectation _ Several authors stress the inability of photographic “documents” to portrait the complexity of mine work. “Photography constitutes an operationalized language incapable of expressing alienation or negation, potential, irrationality, alternative meanings, and so on. This has profound implications in a world where photographic images mediate so much of our experience.”

Eric Margolis. Picturing labor: A visual ethnography of the coal mine labor process, Visual Sociology, 13:2, 5-35, 1998.

See also: Allan Sekula, “Photography between labour and capital” in Benjamin HD Buchloh and Robert Wilkie (eds), *Mining photographs and other pictures: a selection from the negative archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948–1968*, Nova Scotia Art and Design Press, Halifax, 1983

Eric Margolis. “Images in Struggle:Photographs of Colorado Coal Camps” in Visual Sociology, 9:1, 4-26, 1994.

exit _ No exit

exaggerated _ The stories of miners are sometimes considered exaggerated, mostly by non-miners.

Alex G. Stewart. Mining is Bad for Health: a Voyage of Discovery, Springer Link, 9 July 2019. www.link.springer.com/article/10.1007/s10653-019-00367-7#Sec12

expected _ The closing of the mine in 1988 was expected since the end of 70’s.

expired _ Alentejo has the highest rate of suicide in Portugal.

In 2005 the municipality of Odemira had the highest rate of suicide in the world.

Diário de Notícias. www.dn.pt/arquivo/2005/suicidio-no-alentejo-tem-taxa-mais-alta-do-mundo-612330.html

expensive _ The exploitation of pyrite was becoming less profitable with the extraction of sulphur from oil.

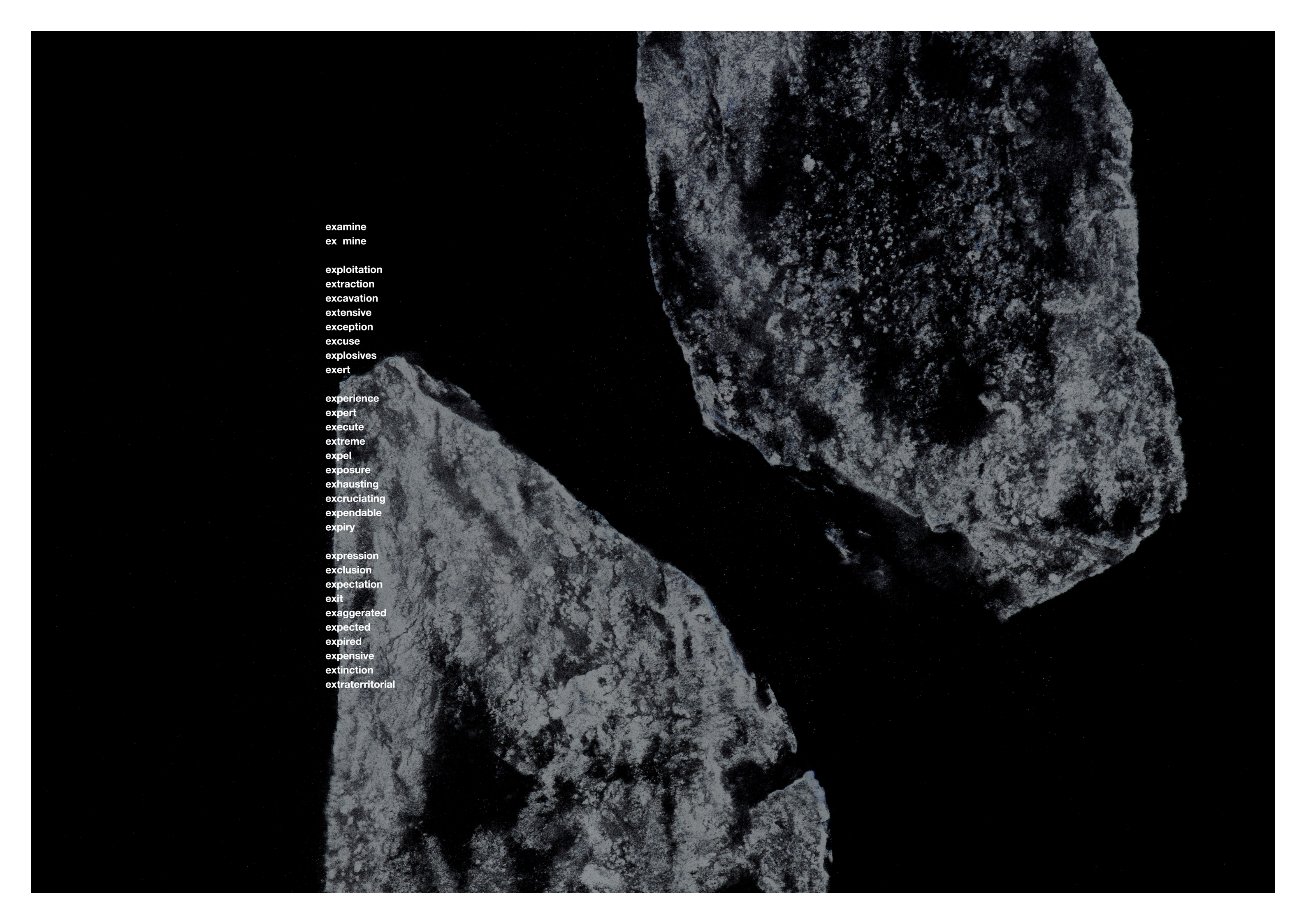
extinction _ Although the activity is far from extinct, in this part of the world it evolved to a more secure form of exploitation. Former medieval mining used until the beginning of the xx century is extinct.

In other parts of the world (Africa, Asia and South America) continues to be a form of child labour exploitation with terrifying conditions.

International Labour Organization, www.ilo.org

extraterritorial _ A mine is an extraterritorial ground.

It is established in the territory but functions under private rules, a concession, an exception.



examine
ex mine

exploitation
extraction
excavation
extensive
exception
excuse
explosives
exert

experience
expert
execute
extreme
expel
exposure
exhausting
excruciating
expendable
expiry

expression
exclusion
expectation
exit
exaggerated
expected
expired
expensive
extinction
extraterritorial



experience

expression

I mitt kunstneriske forskningsprosjekt *Jording gjennom blåleire* utforsker jeg subjektive forbindelser til leire – ikke så mye som en materiell ressurs, men som en del av konseptene landskap, jord og land. Jeg gjør dette gjennom strategier som gjør det mulig å «lese» leire gjennom kroppen, gjennom stedet der den finnes og gjennom teknologi. Det innebærer både tradisjonell leire-til-keramikk-teknologi og digital teknologi som 3D-skanning og 3D-print med leire. Jeg har bakgrunn fra det keramiske kunstfeltet, som jeg bruker til å utfordre og spille videre på aspekter ved feltets iboende pedagogikk, som kroppsliggjort kunnskap eller muntlig overføring av kunnskap. En keramiker lærer å kontrollere materialet og produsere det samme objektet gang på gang, men hva skjer når leirens sted er en del av dens kontekst og påvirker den kunstneriske prosessen? Hva kan leire i landskapet lære oss?



Kreativ skriving om kunstneriske og teknologiske (leire- og digitale) prosesser:
Jeg ser på en skjerm¹ som kontinuerlig tar bilder av en plastpose fylt med leirjord og landskapet rundt den. Leirjorda i den vesle bakken inneholder planter og steiner, og er omgitt av unge trær.² Enheten som tar bilder, måler også avstanden fra de innebygde kameraene til landskapet og komponerer en tredimensjonal hud av alle bildene som er tatt. Modellen gjengis inne i maskinen mens jeg løfter den tunge posen og bærer den tilbake til en bil som står parkert på en gård omtrent 500 meter fra leirestedet.

- | | |
|---|--|
| 1.
iPad Pro med 3D-skanneappen Polycam | 2.
Senstad gård på Nes i Innlandet, Norge; et jordbrukslandskap som produserte murstein fra 1862 til 1927 |
|---|--|

In my artistic research project *Grounding with (blue) clay* I explore subjective connections to clay, not so much as a material resource but as a sign for the complex concept of landscape, earth and land. I do this through strategies that allow one to ‘read’ clay through the body, through the site where it is found and through technology, meaning both traditional clay-to-ceramics technology and digital technology like 3D scanning and 3D printing. I have a background in ceramic art, which I use to challenge some aspects of the inherent pedagogy, like embodied knowledge or oral transfer of knowledge. A ceramicist learns how to control the material and reproduce the same object time after time, but what happens when the site of the clay is part of its context and affects the artistic process? What can clay and its site teach us?



Creative writing on artistic and technological (clay and digital) processes:
I am looking at a screen¹ that continuously takes photos of a plastic bag filled with soil and the landscape around it. The clay soil in the small hill contains plants and stones, and is surrounded by young trees.² The device that takes photos also measures the distance from the built-in cameras



- | | |
|---|--|
| 1.
iPad pro using the 3D scanning app Polycam. | 2.
Sendstad farm in Nes, Innlandet, Norway; a farming landscape that used to produce bricks from 1862 to 1927 |
|---|--|

Jeg er redd plasten skal gi etter, så jeg bærer den smekkkfulle plastikkposen med leirjord ved å støtte hendene under den, heller enn å bruke håndtakene.

Når jeg er tilbake i bilen, er 3D-gjengivelsen av skanningen fullført, og jeg åpner filen for å se resultatet. Bildene av stedet er limt til overflaten av formen. De todimensjonale bildene og den tredimensjonale formen passer ikke helt sammen. Jeg overfører modellen som en STL-fil til et annet program³, hvor jeg kan se den uten bildene festet til seg. Formen og detaljene i den nå sølvglignende tredimen-



sjonale huden er lettere å se her. I transformasjonen er det ingen forskjell mellom plasten, plantene og leirjorda. Alt som er tatt bilde av, er del av den samme huden konstruert av trekanter.

I den digitale verdenen har en hud som denne ingen tykkelse, så oversiden har nøyaktig samme form som undersiden. For å skape tykkelse blir landskapshuden plassert inne i en lukket boks med sidene stikkende ut.

Jeg kutter boksen i to med selve landskapet og sletter den øverste delen.

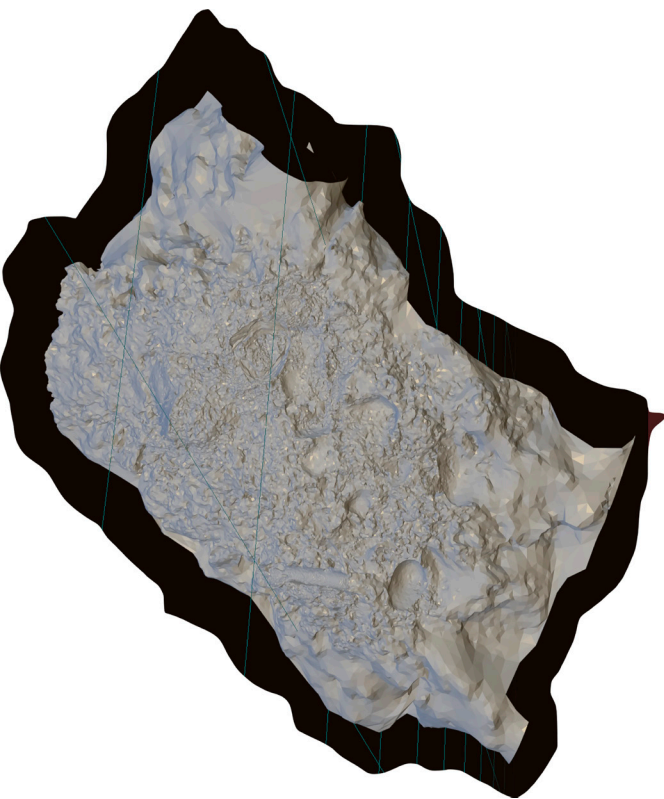
Jeg står igjen med landskapet som en lukket rektangulær form.

I likhet med former som blir skapt ved å kutte i isopor med en varm metalltråd, kutter jeg sidene av rektangelet digitalt med en beskjerende lasso rundt steinene og leirjorda for å gjøre formen mer organisk.

STL-filen sendes nå gjennom luften til en annen enhet og går inn i et annet program, der formen deles opp i lag med en viss høyde og tykkelse⁴. Jeg

to the landscape and composes a three-dimensional skin of all the photos taken. The model is rendering inside the machine while I am lifting the heavy bag and carrying it back to a car parked at a farm approximately 500 metres from the clay site. Afraid the plastic will break, I carry the pregnant soil bag with my hands folded into a lock under the belly, instead of using the handles.

Back in the car the rendering is done, and I open the file to see the result. The photos of the site are glued to the surface of the shape. There are some glitches between the two-dimensional photos and the three-dimensional shape. I transfer the model as an stl file into another program,³ where I see it without the photos attached to it. The shape and details of the now silver-like three-dimensional skin is easier to see here. In the transformation there is no difference between the plastic, the plants and the soil. Everything captured is part of the same skin constructed by triangles.



kan se hvordan landskapet kan gjøres fysisk igjen, med en forhåndsvisning av hvordan x, y og z kommer til å bevege seg og legge igjen materiale. Jeg skalerer formen så stort som mulig innenfor maskinas⁵ printegrense på 45 × 50 × 50 cm. STL-filen lagres som en G-kode og sendes til 3D printeren gjennom luften.

Jeg åpner posen med leirjord og legger det hele til tørk på en hylle inne i et tørkeskap⁶. Dagen etter legger jeg alt det tørre materialet i en bøtte og fyller den med vann. Over natten starter vannet og leirjorda sin egen dekonstruksjonsprosess. Jeg blander massa med en motorisert mikser og sikter det over i en annen bøtte med en kjøkkensil. Røtter, steiner, meitemark og blader siles fra, og leiremineral, silt og sand er igjen. Jeg sikter leira på nytt med en finere sikt med maskevidde 80 over på en gipsplate. Den yoghurtlignende konsistensen tørker på gipsen over natten, før jeg blander den til en jevn deig med hendene som har konsistens som peanøttsmør.

Jeg bruker hendene mine til å stappe gjennomsiktige plastrør med den siktede leira, og prøver å unngå å få luft inn i blandingen. Jeg presser leiren inn, og stamper rørene i gulvet for å få ut lufta. Et av de brune leirefylte plastrørene settes inn i et metallhylster som er festet til nullpunktet på maskinen⁷.

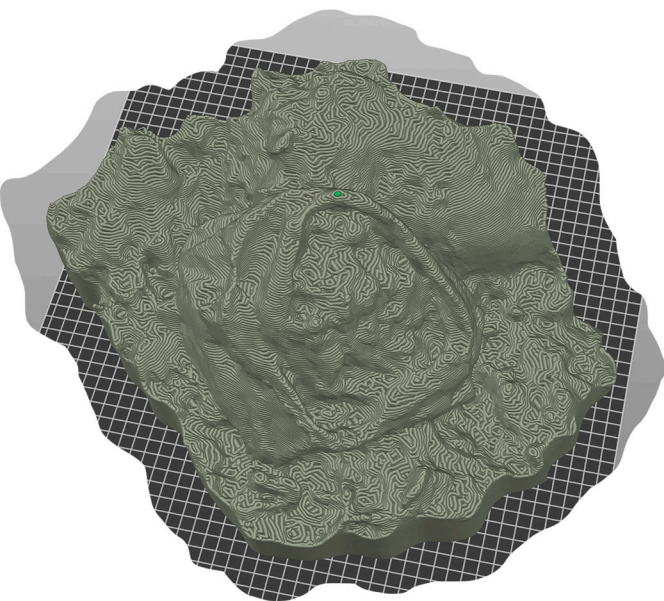
In the digital world a skin like this has no thickness, so the top has the exact same shape as the bottom. To create thickness the landscape skin is placed inside a closed box with the sides sticking out.

I split the box with the landscape and delete the top part.

I'm left with the landscape as a closed rectangular form.

Like the shapes created by cutting Styrofoam with a hot wire, I cut the sides of the rectangle with a trimming lasso around the stones and soil to make the form more organic.

The stl file is now sent through the air to another device and enters another program where the form is cut into layers with certain height and thickness.⁴ I can see how the landscape can be made physical again, with a preview choreography of x, y and z. I scale it as big as possible within the machine⁵ limits of 45 × 50 × 50 cm. The stl file is saved as a gcode and sent to this machine through the air.



I open the bag of soil and put it all to dry on a shelf inside a drying cabinet.⁶ The next day I put all the dry soil in a bucket and fill it up with water. Overnight the water and soil start their own deconstruction process. I mix it into a slurry with a blunger and sift it into another bucket with a kitchen sift. The roots, stones, worms and leaves are subtracted, and clay mineral, silt and sand are left. I sift

3. iPad Pro med Nomad-appen

4. Filen ble overført til min Macbook Pro og til programvaren PrusaSlicer

3. iPad pro using the Nomad app

5. PrusaSlicer ble koblet til min 3D-leireprinter LUTUM 4.6 Pro

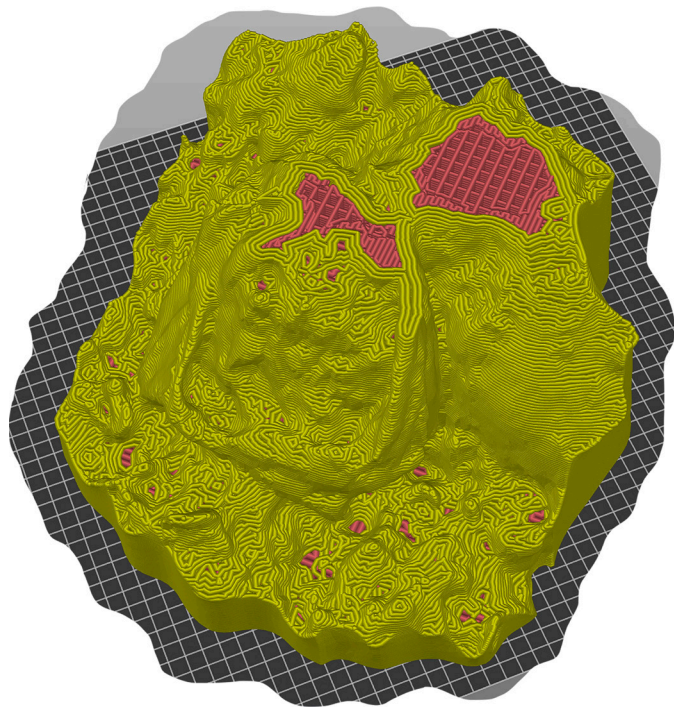
6. Tørkeskap ved Kunsthøgskolen i Oslo, keramikkverkstedet

7. 3D-leireprinter LUTUM 4.6 Pro

4. The file was transferred to my Macbook Pro and to the software Prusa slicr.

5. Prusa slicr was connected to my Clay 3D printer LUTUM 4.6 pro

6. Drying cabinet at the Oslo National Academy of Art, ceramics workshop.



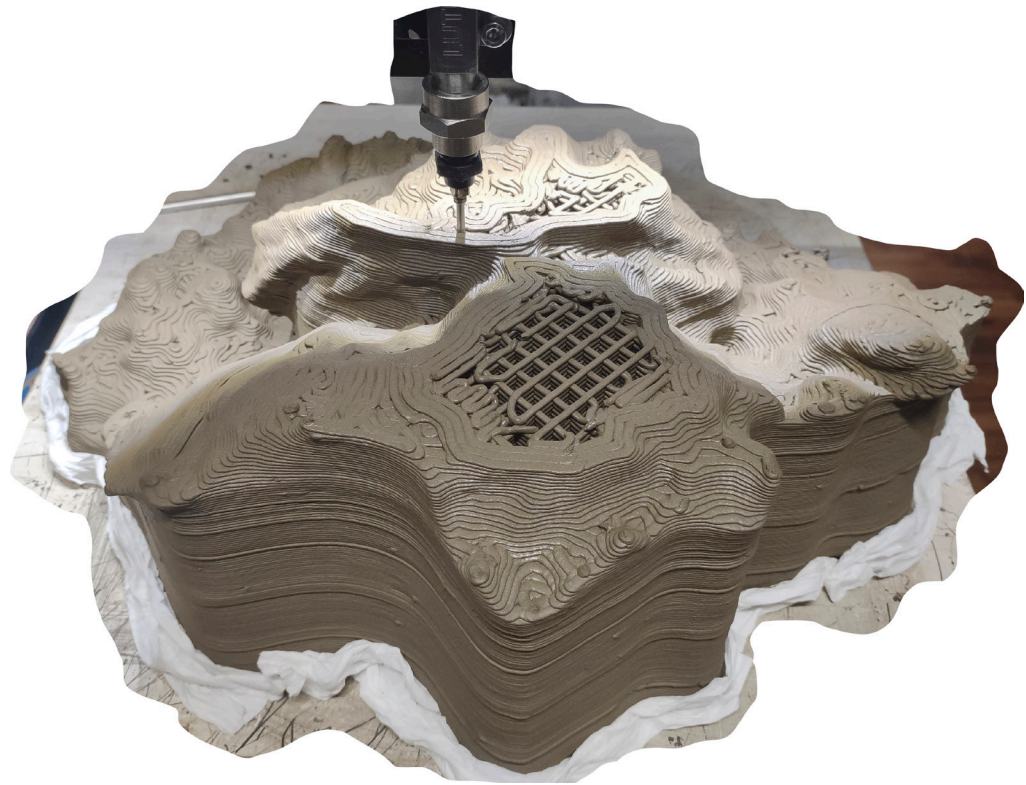
På baksiden av hylsteret fester jeg en slange som er koblet til en luftkompressor. Jeg går inn i kontroll-panelet og starter G-koden kl. 08.45. Lufttrykket presser leiren gjennom hylsteret og den gjenfødtes som en tynn pølse gjennom en 3 mm stor dyse på en gipsplate. G-kode-koreografien er laget av kombinasjoner av bevegelser på x- og y-aksen i et kontrollert mønster, før det hele beveger seg opp til neste lag på z-aksen. Alt fullføres på et lag før maskinen flytter opp til det neste. I løpet av tolv timer med printing, skifting av plastrør med leire og justering av lufttrykk og flyt blir skanningen av plastposen fylt med jord i landskapet, gradvis tilbakeført til den fysiske verden, lag for lag. De digitale oversettelsene trekker fra og legger til historier. Materialet fra posen er nå selve landskapet og plastposen.



7.
Clay 3D printer LUTUM 4.6 pro

the clay again with a finer 80 mesh sift onto a plaster slab. The yoghurt-like consistency dries on the plaster overnight before I mix it into a smooth paste with my hands to peanut-butter consistency.

I use my hands to fill transparent plastic tubes with the clay, trying to avoid getting air into the mix. I press the clay in, and I stomp the tubes to the floor to make the air come out. One of the brown clay-filled tubes is put into a metal cartridge that is attached to point zero on the machine.⁷ At the back of the cartridge, I attach a tube connected to an air compressor. I enter the control panel and start the gcode 08.45 am. The air presses the clay through the cartridge and is reborn as a coil through a 3 mm nozzle onto a plaster slab. The gcode choreography is made of combinations of movements on the x and y axis in a controlled pattern before moving up to the next layer on the z axis. Everything on one layer is done before moving to the next one. Over twelve hours of printing, changing clay tubes and adjusting air pressure and flow, the plastic bag filled with soil in the landscape is gradually returned to the physical world, layer by layer. The translations subtract and add stories. The soil from inside the bag is now the landscape and the plastic bag itself.



DÍPTICO

DIPTYCH

MARTA GALVÃO LUCAS

Doutoranda em Escultura na Faculdade
de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Bolseira FCT com a referência: UI/BD/152288/2021.

Colaboradora da VICARTE

Phd Fellow in Sculpture at the Faculty of Fine Arts
of the University of Lisbon. FCT grant holder reference:
UI/BD/152288/2021. Collaborative member
of VICARTE



From left to right, top to bottom: José Francisco, Etelvino dos Santos, José do Couto, Francisco Vitorino, Avelino Belo, Daniel de Sousa, José Carlos dos Santos, Francisco Elias, Francisco Lucas, João Gil, Alfredo Galvão, Antônio Angélico, João Angélico, Rafael Bordalo Pinheiro, José Lucas, Evaristo Alves, Luís do Couto, João Pereira dos Santos, Antônio Mafra, Francisco da Clara · Caldas da Rainha, 1888 · Photo credit: Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC



From left to right, top to bottom: Francisco José Malhoa, Henrique Figueiredo, ?, António, Armando, Joaquim Albino, Maciel, Lurdes Santos, Mirita, ?, Acelino, Prior, José Manuel Pereira, Cacilda, Conceição, Mário, Carlos Nascimento, José Belo, Manuel, Francisco Agostinho de Sousa · Caldas da Rainha, c. 1949 · Photo credit: Nascimento 's Family Archive

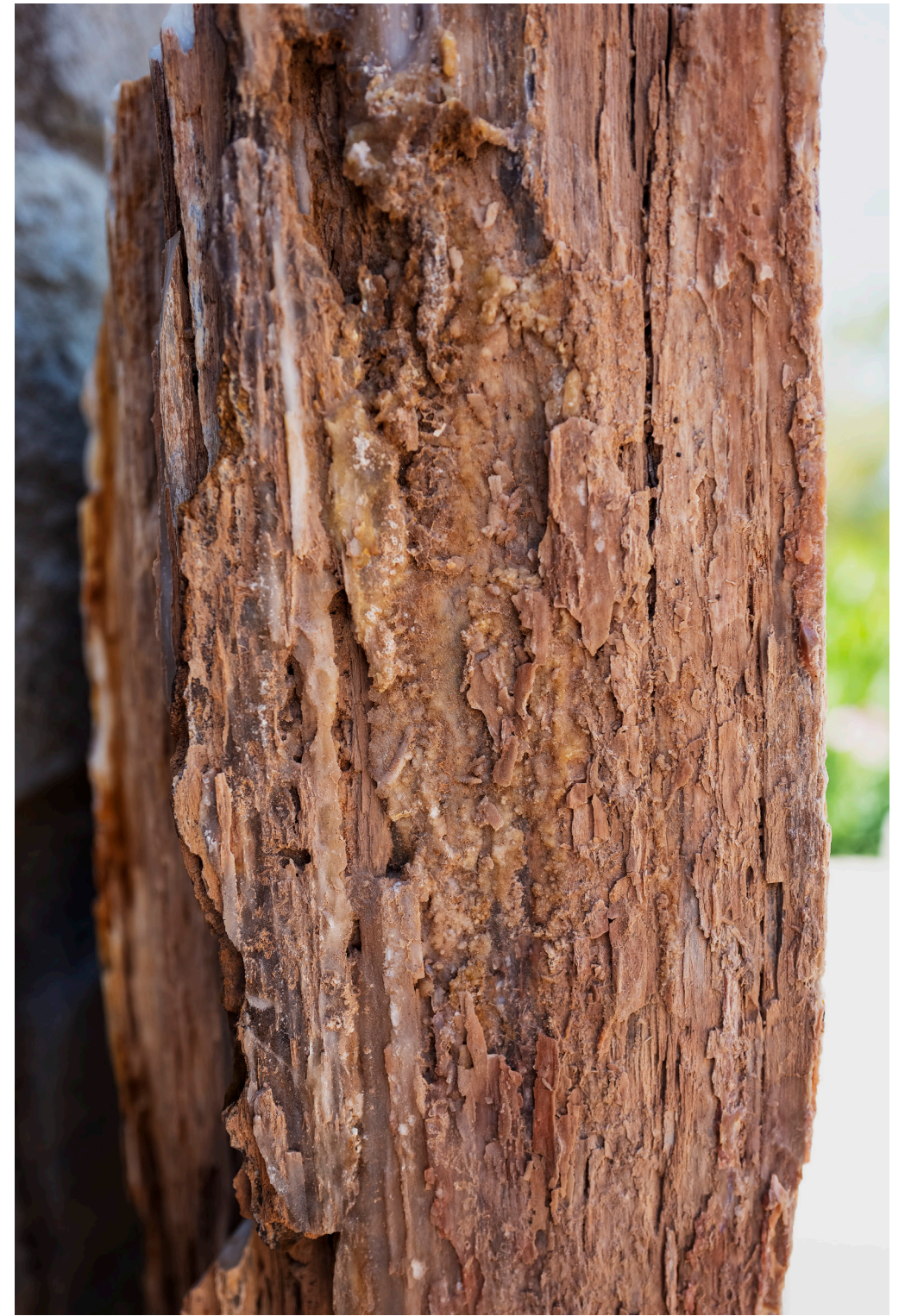




SIRI HERMAN

Professor og leder for masterprogrammet
Kunst og offentlighet Space, Institutt for kunst
og håndverk, Oslo Nasjonalt Kunsthøgskolen –
KHiO. (akademisk år 2021-2022)

Professor and Head of Master program Art and Public
Space, Department of Art & Craft, Oslo National
Academy of the Arts – KHiO. (Academic year of
2021-2022)

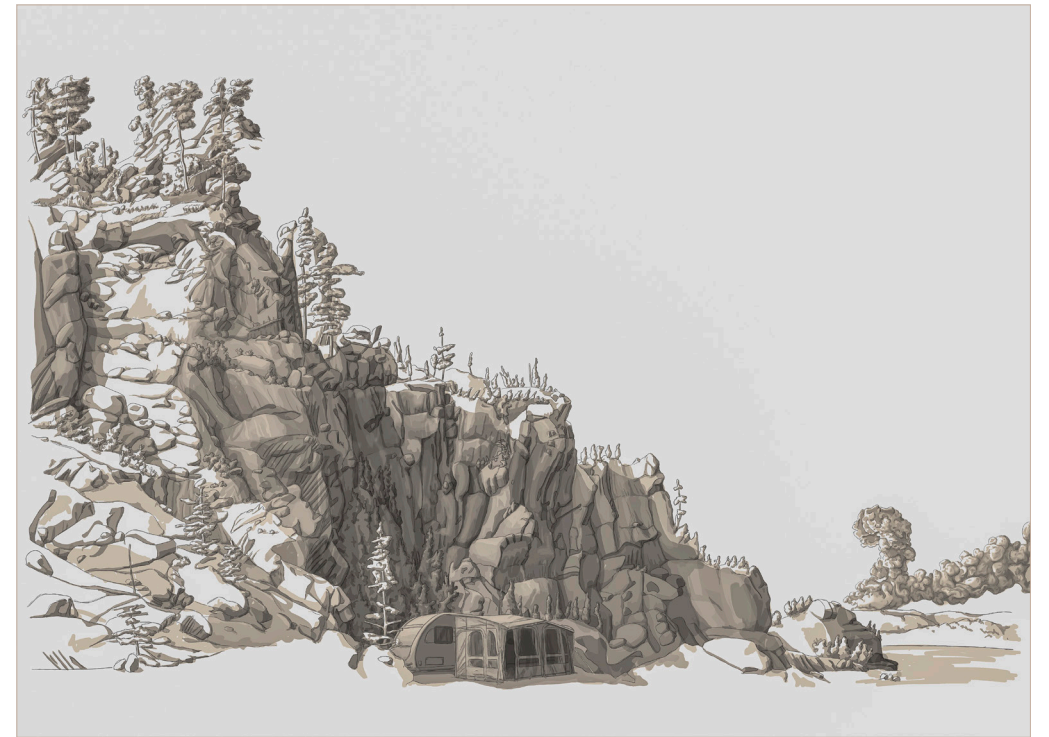
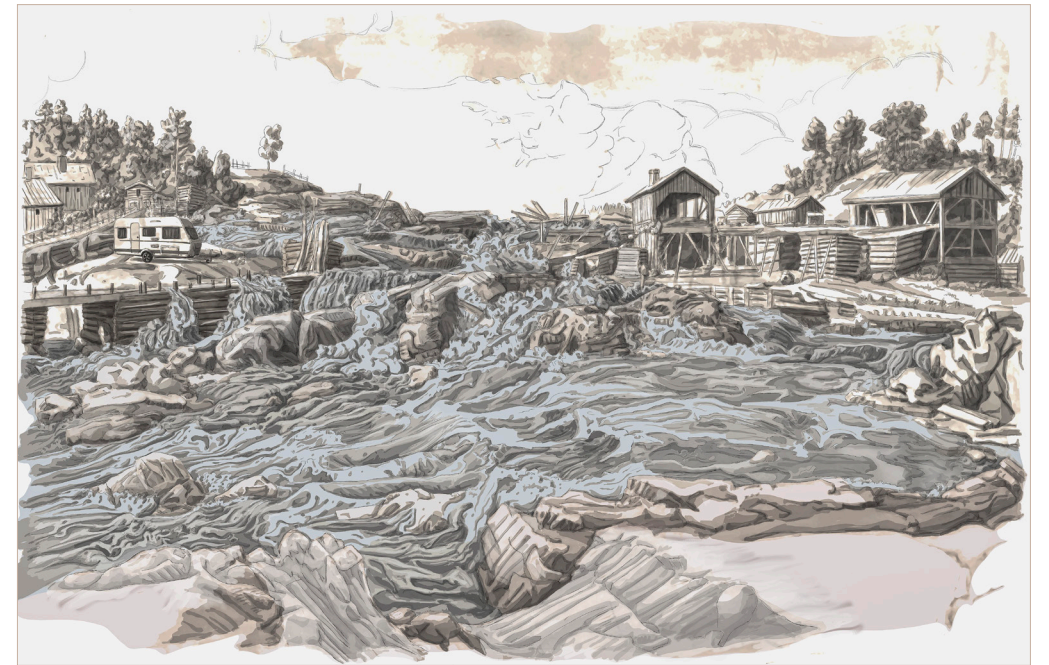






En serie digitale tegninger som
gjenforteller landskapsskisser
av den norske kunstneren J.C.
Dahl fra tidlig 1800-tall.
A series of digital drawings
re-imaging the sketches of
landscapes from the early 1800s
by the Norwegian artist J.C. Dahl.





MARCOS GEODÉSICOS E ESTRATÉGIAS NÓMADAS NA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA: PROJETO ELSE HELENA ELIAS Professora Auxiliar no Departamento de Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro integrado e Coordenadora na linha “Investigação no Fazer das Artes e Ciências” na VICARTE	LANDMARKS AND NOMADIC STRATEGIES IN ARTISTIC RESEARCH: ELSE PROJECT Assistant Professor in the Sculpture Department at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. Integrated member and Coordinator the line “Research in the Making of Arts and Sciences” at VICARTE	INTERSEÇÕES E FUSÕES NO PROJETO ELSE As manifestações da escultura pública europeia têm uma longa tradição na produção de marcos visuais, especialmente no que concerne às ideias de celebração, espaço, poder e representação social, escala, monumentalidade, memória, morte e eternidade. Estudar e refletir sobre as imagens que pertencem aos arquivos coloniais pareceu-me ser uma extensão do processo de criação de contra-imagens, igualmente indissociáveis da minha prática artística anterior e do estudo que fiz da escultura da primeira metade do séc. XX. Quando iniciei o projecto Arctic South, encarei os conceitos de “mining” (mineração/extração), “borders” (fronteiras) e “care” (cuidado) como conceitos operativos familiares, quer a projectos que realizava, quer a propostas que desenvolvera anteriormente. Tive a oportunidade e o privilégio de conseguir estabelecer cruzamentos entre três projetos de investigação diferentes, embora complementares, nos quais estive envolvida recentemente. Fosse ou não por coincidência, as práticas artísticas participativas e a minha própria prática artística uniram-se de modo a produzir o que aqui se apresenta. ELSE é um projeto transversal gerado a partir de projetos de investigação anteriores e interconectado com três projetos em que participei: Arctic South, <i>Photo Impulse</i> e MEMORY WORK. O nome ELSE (outra coisa) remete para o facto de não se tratar disto ou daquilo, mas de outra coisa qualquer¹ (no original, “Everywhere, ELsewhere, Somewhere”, ou ELSE). Neste texto abordarei como os conceitos inerentes ao projeto Arctic South se relacionaram com a minha prática, durante a residência artística ELSE, que decorreu no Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC). A residência integrava-se no quadro de investigação do projecto multidisciplinar <i>Photo Impulse</i>, que refletia criticamente sobre as imagens das delimitações geográficas, geodésicas e de fronteira, registadas pelas missões científicas portuguesas nas antigas colónias de África. ELSE propõe (re)configurações 1. A expressão é usada em Rosi Braidotti, <i>A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities</i>, in Theory, Culture and Society, https://doi.org/10.1177/0263276418771486	CROSSOVERS AND INTERMINGLES WITHIN ELSE PROJECT European public sculpture manifestations have a long-established tradition of visual mark making production, mostly to deal with celebration, space, power and social representation, scale, monumentality, remembrance, death, or eternity. Studying and reflecting in images belonging to Colonial Archives seems to me like an extension of the process of creating counter-images and associated with my previous sculpture practice and thinking. When the project Artic South started, <i>Mining</i>, <i>Borders</i>, and <i>Care</i> came to me as familiar concepts to the artistic research I developed since 2007. I had the opportunity and the privilege to be able to establish crossovers between three different but complementary research projects I was a member of. Coincidentally or not the archive material, the participatory art practices, and my artwork, all came together and produced what follows here. Thus, ELSE is a transversal project generated from my past research projects and currently connected with Arctic South, <i>Photo Impulse</i> and MEMORY WORK, three projects that I integrate as a member. ELSE means that which is not this or that, it is something ELSE as being In and with' Everywhere, eLsewhere, Somewhere(ELSE). In this text, I will address the dialogical relation of ELSE with the project <i>Photo Impulse</i> and how the Arctic South operational concepts <i>Mining</i>, <i>Borders</i> and <i>Care</i> are at the core of my artistic research practice. When Artic South begun I was developing ELSE artistic residence at the Museum of Natural History and Science (MUHNAC) of the University of Lisbon, Portugal. This artistic residence was hosted under the research framework of the project <i>Photo Impulse</i>. <i>Photo Impulse</i> is a multidisciplinary project that critically reflects on the images recorded by the colonial scientific missions of the geographic, geodetic and border delimitations of the African continent. ELSE proposes the (re)configuration of images belonging to the Colonial Archive of the MUHNAC critically reflecting on these power relations at the exact moment of taking the photo and how one can decolonize this visual legacy. ELSE is also derived from my post- 1 To borrow Rosi Braidotti’s expression in <i>A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities</i>, Theory, Culture and Society, https://doi.org/10.1177/0263276418771486
--	--	---	--

de imagens pertencentes ao Arquivo Colonial do MUHNAC, trabalhando dinâmicas de poder no momento exato em que a fotografia é tirada, indagando como será possível descolonizar este legado visual. A minha investigação artística de pós-doutoramento e de doutoramento cruzara-se igualmente com lugares de conhecimento e espaços de representação relacionados com a história colonial portuguesa.² Tendo sido uma criança colonial, estas práticas investigativas e respetivos resultados funcionaram de forma performativa³ como mínimas interferências dialógicas no desfazer de suposições e discursos expositivos presentes em museus universitários⁴, jardins botânicos tropicais^{5, 6} e outros lugares de produção e disseminação de conhecimento, tais como as bibliotecas universitárias.⁷

2. Helena Elias analisa as intervenções urbanísticas e de arte pública realizadas na década de 1940 na zona ribeirinha de Belém enquanto espaços pedagógicos que permitem abordar o modelo histórico da civilização colonial portuguesa: *Public Art, and Institutions of the New State in Lisbon* (1938-1960), dissertação de doutoramento, departamento de escultura, Universidade de Barcelona, 2007, consultado em 6 de janeiro de 2022: <https://www.tdx.cat/handle/10803/96401#page=1>

3. Conceito de "performatividade" tal como exposto por Annette Arlander no seu artigo *From interaction to intra-action in performing landscape*; Beatriz Revelles-Benavente, Ana M. González Ramos & Krizia Nardini, "New Feminist Materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology", in Artnodes, 14, 2014.

4. Residência artística *O que há numa linha?* e exposição no Museu de Engenharia Civil do IST, consultado em 6 de

janeiro de 2022: [https://tecnico.ulisboa.pt/en/events/inauguration-of-the-exhibition-co-1911-2018/](https://tecnico.ulisboa.pt/en/events/inauguration-of-the-exhibition-of-the-exhibition-co-1911-2018/)

5. Eva Berlund & T.S. Criado, "Experimental sites and encounters: open formats as catalysts for the renewal of ethnographic arts", 2018, consultado em 6 de janeiro de 2022: https://acris.aalto.fi/ws/portalfiles/portal/42233224/Berglund_Criado.pdf

6. Helena Elias & Francesca de Luca, "Atlas: Matrix: diary of a collaborative practice", in *GIS – Gesto, Imagem E Som – Revista De Antropologia*, 4(1), 73-93, consultado em 6 de janeiro de 2022: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/152838/157166>

7. Exposição *Livro dos Sintomas* na biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, consultado em 6 de janeiro de 2022: <http://bibliotecaunl.blogspot.com/2020/01/exposicao-livro-dos-sintomas.html>

doctoral artistic research and past doctoral experiences generated from encounters with sites of knowledge and spaces of representation of the Portuguese Colonial history.² Having been a colonial child, these practices of research and their outcomes functioned as dialogical and performative³ minor interferences for undoing granted assumptions and exhibition discourses underlined in the university museums⁴, tropical botanical gardens,^{5, 6} and other sites of knowledge display and production such as the University libraries⁷. The works I have produced have settled many entangled experiences with the museum’s artefacts and embodiments, proposing other taxonomies, considering traces, fluxes, and networks, rather than just types, formats, and categorizations.

2. Helena Elias analyses the 1940's Belém riverside urban design and public art interventions as pedagogical spaces to address the historical model of the Portuguese colonial civilization (Elias 2007). Helena Elias, *Public Art, and Institutions of the New State in Lisbon* (1938-1960), PhD thesis, Department of Sculpture, University of Barcelona: 2007, accessed January 6th, 2022, <https://www.tdx.cat/handle/10803/96401#page=1>

3. Concept of performativity as Annette Arlander addresses in her work *From interaction to intra-action in performing landscape*, Node: “New Feminist Materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology”

4. *What is in a Line?* artistic residency and exhibition at the IST Science Engineering Museum of University of Lisbon, accessed January, 6th, 2022: <https://tecnico.ulisboa.pt/en/events/inauguration-of-the-exhibition-desenho-tecnico-no-tecnico-1911-2018/>

5. Eva Berlund. & Criado (2018) *Experimental sites and encounters: open formats as catalysts for the renewal of ethnographic arts* https://acris.aalto.fi/ws/portalfiles/portal/42233224/Berglund_Criado.pdf

6. Helena Elias and Francesca de Luca, *Atlas: Matrix: diary of a collaborative practice*. GIS – Gesto, Imagem E Som – Revista De Antropologia, 4(1), 73-93, accessed January, 6th, 2022: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/152838/157166>

7. *The Book of Symptoms*, exhibition at the library of the Faculty of Science and Technology of Uni Nova of Lisbon, accessed January, 6th, 2022: <http://bibliotecaunl.blogspot.com/2020/01/exposicao-livro-dos-sintomas.html>

DESLOCAÇÃO E RECONFIGURAÇÃO COMO MÉTODOS DISCURSIVOS MATERIAIS DO PROJETO ELSE

As divisões imperiais dos territórios são representadas nestas fotografias através de sinais materiais (neste caso, os marcos e as estruturas que mapeiam a rede geodésica). As imagens representam marcos, sinais e torres, além da assistência científica no mapeamento de territórios e delimitação de fronteiras. (Imagem 1).

As imagens dos marcos geodésicos são representativas da natureza *site-specific* destes artefactos que corporizam a presença de diversas técnicas e materiais que caracterizaram as sucessivas fases da colonização portuguesa em África. Ao ordenar visualmente estes artefactos (Imagem 2), deparei-me com diversas formas tridimensionais que comunicam as circunstâncias da construção e colocação de cada sinal, as quais se encontram ligadas ao progresso dos impérios coloniais Europeus em África.

Os primeiros marcos geodésicos possuíam uma forma cónica de base circular. São artefactos levantados graças às capacidades de artesãos nativos envolvidos no processo de construção, pelo que refletem os seus conhecimentos relativamente à utilização de matérias-primas locais. Posteriormente, os marcos geodésicos foram sendo progressivamente construídos em betão. As suas formas piramidais remetem para a utilização de métodos de moldagem modernos da engenharia de betão, acompanhando a presença deste material na construção e expansão das cidades coloniais.

A documentação produzida no decorrer destas missões corrobora estas evidências, nomeadamente as anotações de campo, descrições de metodologias de mapeamento, e as fotografias que documentam o processo de moldagem de betão e a instalação dos marcos. Por sua vez, o que estava a ser cartografado em território africano também ecoava o que estava a ser construído à época na Europa. Na metrópole portuguesa, o Estado Novo ocupava-se da criação de espaços urbanos simbólicos como imagem pretendida de capital do império. Procurando deslocar e reconfigurar, sobrepus a forma vazada dos marcos geodésicos e marcos de delimitação de fronteiras – qual máscaras – sobre as imagens de lugares representativos de Lisboa enquanto capital do império (Imagem 3 e 4).

DISLOCATION AND RE-CONFIGURATION AS MATERIAL DISCURSIVE METHODS OF ELSE

The Empire territorial divisions of land are portrayed in these photos through material signs, which are the geodesic marks and structures to map the geodesic network. The images of MUHNAC depict landmarks, signs, and towers, in addition to scientific assistance in the mapping of territories and delimitation of borders (Image 1).

The images of the geodesic marks are representative of the site-specific nature of these artefacts, which embody the presence of various techniques and materials that characterised the successive phases of Portuguese colonisation in Africa. By ordering visually these mark making artefacts (Image 2), I came across with many shapes that communicate the circumstances of each sign’s built and placement, which are undissociated of the progress of the Colonial Empires in Africa.

Early geodesic marks had a conic shape with a circular base. These initial landmarks were built thanks to the ability of the native craftsmen implied in such constructions and so they reflected their knowledge to build with raw materials from the surroundings. Progressively, geodesic marks begun to be made of concrete, and their pyramidal shapes suggested the application of modern casting methods of *beton* building engineering.

The documentation produced along these missions enable me to confirm such evidence, namely the field notes, descriptions of methodologies of mapping or even the photos that document the process of casting concrete and placement of the visual marks. In its turn, what was being mapped in the African land also echoed what was being built in the Europe at the time. In the Portuguese metropole, the New State regime was creating new symbolic urban spaces to portray the capital of the empire. From such association, and through the operation of dislocation and reconfiguration of images, I have collapsed the photos on to each other as juxtaposition of slices of dates and distinct geographies. I have started to juxtapose the empty shape of the geodesic and border delimitation marks as masks, over the images of places that stood for the image of Lisbon as the capital of the Empire (Image 3 and 4).

Imagem 1 – Tipologias de marcos geodésicos e estruturas improvisadas para sinalização visual, medição e armazenamento de instrumentos (1904–1950), Missões Geodésicas Portuguesas em Angola, várias imagens, MUNHAC, Coleção de Fotografia Univ. Lisboa/IICT ©

Image 1 – Typologies of Geodesic Marks and improvised structures for visual signings, measurements and storage of instruments (1904-1950), Portuguese Geodesic Missions to Angola, various images_MUNHAC, Photography Collection U.Lisboa/IICT ©



Imagem 2 – Marcos geodésicos das missões de delimitação de fronteiras – diferentes tipologias (fotomontagem de H. Elias)

Image 2 – Geodesic marks of the borders delimitations Missions – different typologies (photomontage of H.Elias)



Imagem 3 – Marcos emaranhados 2: marco de fronteira 21 na fronteira luso-belga, espécie vegetal da família das palmeiras, planta nativa da África tropical, edifício do Instituto de Higiene e Medicina Tropical, Lisboa (fotomontagem de H. Elias)

Image 3 – Entangled marks 2: land mark 21 at the luso-begian border, plant species of palm family native to tropical Africa, Tropical Medicine Building, Lisbon; (H. Elias Photomontage).





Imagem 4 – Marcos emaranha-
dos 2: marco de fronteira 20 na
fronteira luso-belga, trabalhos
de urbanização na capital
(fotomontagem de H. Elias)
Image 4 – Entanglements of Mark
2: Mark 20, Luso-Belgian Border
Delimitation Mission and Urban
transformation in Lisbon. (Helena
Elias photomontage)

ABORDAGEM ECOCRÍTICA DO PROJETO ELSE

Outra questão que alimenta o ELSE no contexto do Arctic South é a (in)existência da fronteira. As duas fotografias do marco 20 expõem os dois lados da fronteira luso belga: os pontos de vista do Congo e de Angola. Em ambos os casos, a vegetação é a mesma (Imagem 5), porque no caso das plantas, as fronteiras podem incluir a atmosfera e o solo, ocorrendo onde os gradientes desses elementos físicos afetam diretamente os processos do ecossistema e a distribuição dos organismos. Também podem ser definidas como áreas em que os fluxos de transferência ecológica sofrem alterações bruscas em comparação com unidades relativamente homogêneas de ambos os lados da fronteira. O exercício de fotomontagem proposto (imagem 6 e 7) desenvolve o (re)enquadramento da vegetação sobre o tema central da fotografia original, através de diversos preenchimentos e cortes espaciais.

ELSE indaga sobre as fronteiras expandidas das plantas, examinando a entrada, venda, compra, doação e disseminação destas espécies tropicais, até à sua chegada ao jardim botânico tropical. Em linha com Ingold⁸ e Latour,⁹ os artefactos são emaranhados numa rede de vestígios e fluxos, e unidos a múltiplos agentes que podem ser mais do que apenas antropocêntricos. ELSE é um exercício sobre o conceito da criação de marcas visuais e fronteiras, com o objetivo de os (re)configurar através da escultura e abrir o complexo processo “discursivo material”¹⁰ que envolve a agência dos objetos, possesões, comemorações, terra e propriedade, o que engloba igualmente os museus universitários. Na opinião de Latour, as coisas não são criadas ou configuradas apenas pelos seres humanos, participando elas próprias na formação dos mesmos. Por este motivo, a Europa encontra-se a braços com um lega-

ELSE ECOCRITICAL APPROACH

Another issue that animates ELSE project within the context of Arctic South is the (un)condition of a border. Borders or boundaries often have emergent properties, rather than simply staging an average of conditions on both sides of the contact zone. For plants, boundaries can include the atmosphere and the soil. Boundaries occur where the gradients of such physical environments directly affect the ecosystem processes and the distribution of organisms. They have also been defined as areas where ecological transfer rates shift abruptly compared to relatively homogeneous units on both sides of the border.

Many of these photos detail the process of delimitating the borders of countries, thus confronting the made artefacts for measuring and marking along with plants, soil, and sky. However, these are the same on both sides of the borders. Within this framework, I also juxtaposed the cuts of the empty shapes of borders delimitation marks with their deforestation surroundings, emphasizing the soil and plants of the borders (image 6 and 7). The photos depict the same borders mark, although photographed from Congo viewpoint and from Angola viewpoint. Nevertheless, the vegetation these photos offer is the same (image 5).

ELSE attempts, in a forensic mode, to portray the action of expanded boundaries of plants, investigating the entry, sale, buy, donation, spread of these tropical species and their journey and history to the tropical botanical garden. In line with Ingold⁸ and Latour,⁹ artifacts are intertwined with a mesh of traces and fluxes, tied to many agents that might not be only human centred. ELSE is an exercise on the concept of the creation of visual marks and borders, aiming to (re)configure them through sculpture and open the complex “material discursive” process¹⁰ that involves the agency of objects, possessions, commemorations, land and property, which also encompasses university museums. As Latour stated,

8.
Tim Ingold, *Making: Anthro-
pology, Archaeology, Art and
Architecture*, Londres/Nova
Iorque, Routledge, 2013.

9.
Bruno Latour, *The Berlin Key or
How to Do things with Words*,
in *Matter, Materiality and
Modern Culture*, Londres,
Routledge, 2000, 10-21.

10.
Karen Barad, *Meeting the
Universe Halfway: Quantum
Physics and the Entanglement
of Matter and Meaning*,
Durham, Duke University Press,
2007.

8.
Tim Ingold, *Making: Anthropology,
Archaeology, Art and Architecture*.
London/New York: Routledge
2013

9.
Bruno Latour, *The Berlin Key or
How to Do things with Words*, In
*Matter, Materiality and Modern
Culture*. (2000):10-21. London:
Routledge

10
Karen Barad *Meeting the Universe
Halfway: Quantum Physics and
the Entanglement of Matter
and Meaning* (Durham: Duke
University Press, 2007)



Imagem 5 – Marco 20 fronteira luso-belga fotografado de ambos os lados.
Image 5 – Mark 20 at Portuguese-Belgian border, photographed from both sides.

Imagem 6 – Territórios ilimitados R.P. – rio Zambeze (fotomontagem de Helena Elias)
Image 6 – Unlimited territories of the R.P. – Zambezi River (photomontage by Helena Elias)

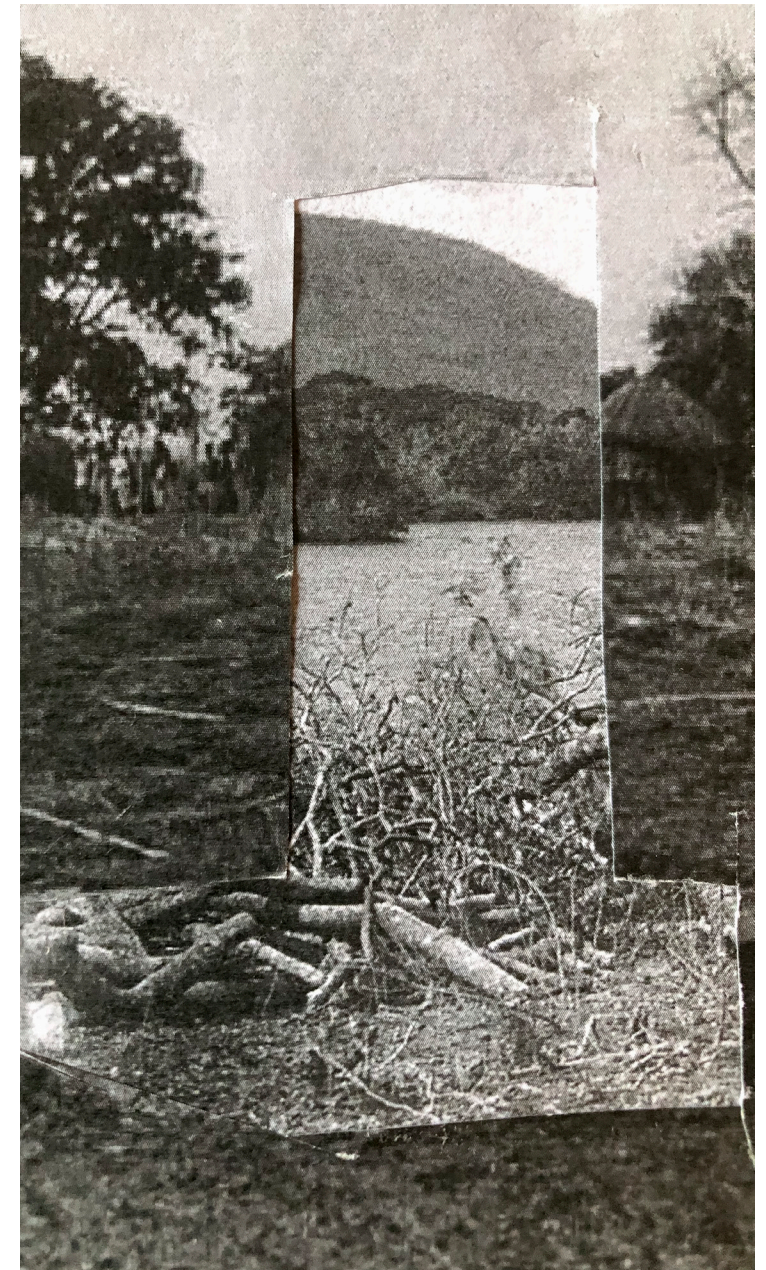


imagem 7 – Territórios (i) limitados nº 20 (fotomontagem de Helena Elias a partir do negativo do marco 20 na fronteira luso-belga)
Image 7 – (Un)bordered lands 2 (Helena Elias photomontage from photo negative of mark 20 on the Luso Belgian borders)



do incômodo: uma compilação do desejo ocidental dos estados-nação de possuírem o exótico e o outro¹¹, um contexto em que a ciência foi usada como forma de enquadrar o poder, a história, a religião e o impulso económico relacionados com as colónias. Estas dimensões, integradas nos discursos científicos, moldaram os tipos de coleções europeias. Ao regressar a locais que abraçaram o modelo humboldtiano de universidade, de acordo com o qual a ciência era vista como a guardiã do conhecimento do mundo, ELSE desenvolve uma investigação artística que repensa e analisa estes materiais de arquivo. Trata-se de uma oportunidade de cuidar e reparar. E, no âmbito do projeto Arctic South, o ELSE promove a (re)territorialização do conhecimento¹² ao mesmo tempo que contribui para reposicionar a cultura da investigação artística no seio do mundo académico.

things are not only created or configured by humans; things themselves participate in the formation of human beings. Europe has thus an uncomfortable legacy in hands: a compilation of western desire of nation-states to possess the exotic and otherness¹¹, where science, supposed to act neutrally, has, nevertheless, been assembled as a framework of colonial power, history, religion, and economic drives. These dimensions were embedded within scientific discourses and have mould such European collections. By returning to spaces that have embraced the Humboldtian model of the University where science was seen as the knowledge keeper of the world, ELSE offers artistic research to re-think and unpack this archived material. This is an opportunity for care and repairment. And within the framework of Arctic South project, ELSE promotes the (re)territorialization of knowledge¹² as well contributing to repositioning the artistic research culture within the academic environment.

11.
Projeto *PTM_Pass the Mic! Decolonize Education through arts*, consultado em 6 de janeiro de 2022: <https://passthemic.eu/#helenaelias>

12.
Katrin Coessens, Dala Crispin & Anne Douglas, *The Artistic Turn: A Manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series, 2009.

11.
PTM Pass the Mic! Decolonize Education through arts, accessed January 6th, 2022: <https://passthemic.eu/#helenaelias>

12.
Katrin Coessens, Dala Crispin and Anne Douglas *The Artistic Turn: A Manifesto* (Orpheus Research Centre in Music Series, 2009).

NOEMI IGLESIAS BARRIOS

Doutoranda em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Bolsaira FCT com a referência: UI/BD/152713/2022.
Colaboradora do CIEBA e VICARTE

Fellow in Sculpture at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. FCT grant holder reference: UI/BD/152713/2022. Collaborative member of CIEBA and VICARTE

Um objeto tecno-cerâmico é um fóssil de referência da sociedade moderna, concebido para explorar possíveis formas de geoss subjetividades, aplicando ações que respeitam os recursos naturais na criação de objetos cerâmicos. A metodologia foca-se nos procedimentos implicados na reciclagem e reutilização de minerais pré-extraídos, como o cobalto, que se encontram nos nossos dispositivos eletrónicos obsoletos de modo a obter a informação, matéria-prima e competências necessárias para tirar conclusões sobre a possibilidade de realizar artefactos cerâmicos sustentáveis.

Como testemunho lítico do nosso estilo de vida digital, esta proposta tecno-cerâmica visa responder concisamente às questões ambientais que emergem na nossa era tecnológica.

MINERAR A PAISAGEM,
UM CÓDIGO DE PROGRESSO ENGANADOR

Tudo o que fabricamos tem o potencial de se tornar um legado geológico, uma vez soterrado num aterro ou através de outros processos de enterro. Por este motivo, é importante compreender adequadamente os processos históricos e contemporâneos sujeitos à remoção forçada de matéria-prima da superfície, profundezas e biosfera terrestres.

As atividades mineiras têm estado intimamente ligadas ao desenvolvimento da história humana desde os tempos da pré-história, transformando minério puro em mercadorias para construir e prestar serviços à sociedade, produzindo riqueza em diferentes regiões e países.

No entanto, o atual esgotamento dos recursos naturais necessários para vivermos a nossa vida em rede está a levar à apropriação e expropriação de espaços, valores, infraestruturas e formas de vida sujeitos à valorização capitalista e a processos de desapropriação.

Visto que os minerais de terras raras, como o cobalto e outros materiais, são necessários para fazer funcionar as nossas máquinas de comunicação digitais, as tecnologias de comunicação usadas, desatualizadas e obsoletas estão a regressar à terra como resíduo da nossa cultura digital. Estes restos mineralizados de estruturas de resíduos eletrônicos têm consequências planetárias, na medida em que se transformam num sedimento e, assim, num componente perene. Tornam-se num estrato e,

A techno-ceramic object is an index fossil of modern society conceived to explore possible forms of geo-subjectivities, applying respectful actions towards natural resources in the creation of ceramic objects. The methodology focuses on the recycling and re-use procedures of pre-extracted minerals, such as cobalt, found in our obsolete electronic devices to obtain the necessary information, raw material, and skills to develop insights into the prospects of sustainable ceramic artifacts.

As a lithic testimony of our digital lifestyle, the techno-ceramic proposal aims to respond concisely to the environmental questions derived from our current technological time.

MINING THE LANDSCAPE, A DELUSIVE CODE OF PROGRESS

Everything we manufacture has the potential to become a geological legacy, once interred through landfill or other burial processes. For this reason, it is important to adequately understand the historical and contemporary processes subjected to the forced removal of raw material from the earth's surface, depths and biosphere.

Mining activities have been closely linked to the development of human history since prehistoric times as they transform pure ore into commodities to construct and provide services to the society, producing wealthy regions and countries.

However, the current depletion of natural resources required for us to live our networked life, is consequently leading to the appropriation and expropriation of spaces, values, infrastructures and forms of life that are submitted to capitalist valorisation and processes of dispossession. Whereby our rare earth minerals, such as cobalt, and other materials are needed to make our digital media machines work, the used, outdated and obsolete media technologies return to the earth as a residue of our digital culture. These mineralised remnants of electronic waste structures have planetary consequences as they are bound to shrink as a sediment and permanent component. They become a strata, and therefore the mineral signature that marks our current technological time.

So, looking at the cycle of this technological waste, we can notice that it is registering a material signal in the earth crust that is “stratigraphically sharp and globally widespread” (Zalasiewicz, Williams and Waters 2014, 40).

Discarded things reflect a society's value system and we should consider digital debris, and its recycling methodology, as a crucial point of reference for any

consequentemente, na assinatura mineral que marca a nossa era tecnológica.

Observando o ciclo deste resíduo tecnológico, notamos que está a registar um sinal material na crosta terrestre que é “estratigraficamente agudo e globalmente difundido” (Zalasiewicz, Williams e Waters 2014, 40).

As coisas descartadas refletem o sistema de valores de uma sociedade e devemos considerar o lixo digital, e a sua metodologia de reciclagem, como um ponto de referência crucial em qualquer tentativa de imaginar futuros alternativos e formas mais equitativas e ecologicamente sustentáveis de habitar o planeta. A proposta “Techno-Ceramics” parte deste contexto de emergência ambiental para agir e apresentar formas de reconfigurar os materiais eletrónicos desperdiçados dos nossos dispositivos digitais e mostrar como a inovação, através da experimentação e de práticas orientadas para a arte, pode conduzir a soluções com um impacto positivo.

“THE CLOUD” –
UMA TAXONOMIA ESTRATIGRÁFICA

Se quisermos avaliar “A Cloud” enquanto conjunto de dispositivos de comunicação altamente técnicos e tecnologias avançadas que operam com sistemas de armazenamento de dados, podemos classificá-la como uma materialidade imaterial. A presença física destas tecnologias depende de componentes materiais minerados e semiminerados que podem ser encontrados no amplo espectro de dispositivos eletrónicos que utilizamos quotidianamente.

O quadro seguinte fornece uma lista dos minerais envolvidos no processo de fabrico de um dispositivo eletrónico:

Pilhas	Li, Co, Al, C
Antenas	Al, aço inoxidável e latão, Cr, Ni
Suportes de armazenamento de dados	Fe, Cr
Equipamento de iluminação	Hg, Pb, terras raras, Hg, tálio
Cabos e fios	Cu, Sn-Pb, Pb, Cd, Ti, Fe, Cr e plásticos
Sensores	Cr, Mg, Fe, Co, Ni
Conectores	Fe, Cu, Ni, Cr, Ag, Pd, Au
Geração de som	Ni, Mn, Zn, Co, Cr, Si, Mo, Ti, Al, C, Via, Sm, Sr, Se, Pr, Nd
Detalhes de proteção	Fe, Al, plásticos, madeira

attempt to imagine alternative futures and more equitable and ecologically sustainable ways to inhabit the planet. The Techno-Ceramics proposal departs from this context of environmental emergency to act and present ways of re-configure the wasted electronic materials from our daily digital devices, showcasing how innovation through experimentation and artistic-driven practices can lead to solutions for positive impact.

“THE CLOUD”,
A STRATIGRAPHIC TAXONOMY

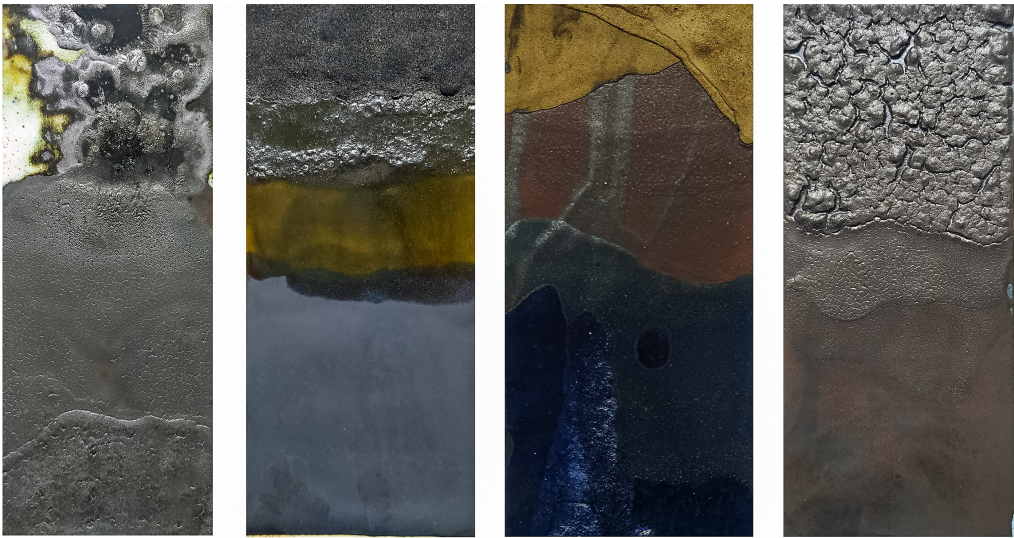
If we are to assess ‘The Cloud’ as a group of highly technical communication devices and advanced technologies operating with the data storage aspects, we can classify them as an immaterial materiality. The physical presence of these technologies rely upon material components, mined and semi-mined and can be found in the vast array of our daily electronic devices.

The following chart provides a list of minerals involved in the making process of an electronic device:

Batteries	Li, Co, Al, C
Antennas	Al, stainless steel and brass, Cr, Ni
Data Storage Media	Fe, Cr
Lighting equipment	Hg,Pb, rare earth metals, Hg, Thallium
Cables and wires	Cu, Sn-Pb, Pb, Cd, Ti, Fe, Cr and plastics
Sensors	Cr, Mg, Fe, Co, Ni
Connectors	Fe, Cu, Ni, Cr, Ag, Pd, Au
Sound Generation	Ni, Mn, Zn, Co, Cr, Si, Mo, Ti, Al, C, Via, Sm, Sr, Se, Pr, Nd
Protecting details	Fe, Al, plastics, wood

If we were to look closer at this list of minerals and direct our inquiry from the position of the ceramicist, mineral and elementally speaking, the correlation, repetition and usage of material matter is closely linked: geologically speaking, the composition of an electronic device is similar to the composition of a ceramic object.

Furthermore, there is one specific mineral that captures our attention due to its constant presence and relevance along the history of art: Cobalt.

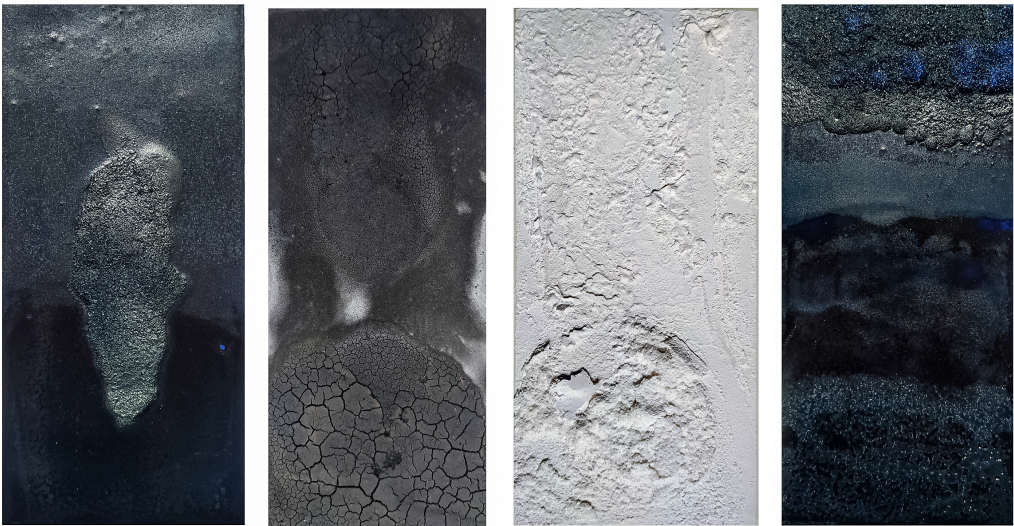


Al, Mn, Fe, Co, Ni, Cu
clear glaze. 1250 °C

Co, Ni, Al
1250 °C

Co, Ni, Al, Co
1250 °C

Al, Mn, Fe, Co, Ni, Cu +
clear glaze. 1250 °C



Co, diferent percentages +
Al + Clear glaze. 1250 °C

Al, Mn, Fe, Co, Ni, Cu
1250 °C

SiO2, Al
1250 °C

Co diferent percentages +
Al + SiO2. 1250 °C



Se olharmos mais de perto para esta lista de minerais e orientarmos a nossa pesquisa a partir do ponto de vista do ceramista, no que diz respeito aos minerais e elementos, percebemos que a correlação, repetição e utilização dos materiais estão intimamente ligadas: em termos geológicos, a composição de um dispositivo eletrônico é semelhante à composição de um objeto cerâmico.

Mais a mais, há um mineral específico que capta a nossa atenção devido à sua constante presença e relevância ao longo da história da arte: o cobalto.

A INOVAÇÃO VESTE-SE DE AZUL

O cobalto é um daqueles metais que definem o mundo moderno, uma vez que é utilizado na produção de baterias de lítio de melhor desempenho para telemóveis, dispositivos eletrônicos e veículos elétricos. Em geologia, o cobalto é definido como um metal branco, dúctil e maleável que ocorre naturalmente na crosta terrestre. Também confere uma bela cor azul, uma propriedade que tem sido profusamente explorada ao longo da história da arte para colorir vidro, cerâmica e têxteis.

No antigo Egito, compostos de cobalto eram utilizados como revestimento de esculturas, templos, sarcófagos e jazigos, uma vez que o azul era considerado a cor dos céus e, por conseguinte, representava o universo.

Na cerâmica, o azul-cobalto tem sido um material muito popular na decoração das superfícies, uma vez que o pigmento de cobalto é um dos poucos que consegue suportar as mais altas temperaturas de cozedura necessárias, especialmente na porcelana, o que explica em parte a sua longa popularidade.

A decoração azul e branca foi pela primeira vez amplamente utilizada na porcelana chinesa. Foram encontrados vestígios destas peças de porcelana do início da dinastia Tang (618-907), embora esta forma de arte só tenha atingido a perfeição com o início da dinastia Yuan (1271-1368), quando o pigmento de cobalto para o azul passou a ser importado da Pérsia. No início do século XIV, Jingdezhen dá início à produção em massa de porcelana azul e branca fina e transparente. Durante as dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911), a indústria da porcelana “azul e branca” tornou-se cada vez mais importante, tanto

INNOVATION WEARS BLUE

Cobalt is one of those metals that define the modern world since it is used in the production of lithium batteries for mobile phones, electronic devices and electric vehicles in order to improve its performance. From the geological field of study, it is defined as a ductile and malleable white metal that occurs naturally in the Earth’s crust. It also confers a beautiful blue color, a property that has been profusely exploited throughout Art History to color glass, ceramics or textiles.

In ancient Egypt, for example, cobalt compounds were used as a coating surface in sculptures, temples, sarcophagi and burial vaults, as blue was considered the colour of the heavens and hence represented the universe.

Also in pottery, cobalt blue has been a hugely popular material in surface decoration as the cobalt pigment is one of the very few that can withstand the highest firing temperatures that are required, in particular for porcelain, which partly accounts for its long-lasting popularity.

Blue and white decoration first became widely used in Chinese porcelain. Traces of this porcelain wares are found at the beginning of the Tang dynasty (618-907), although it wasn’t until the arrival of the Yuan dynasty (1271-1368), that the art reached perfection after the cobalt pigment for the blue began to be imported from Persia. In the early 14th century, mass-production of fine, transparent, blue and white porcelain started at Jingdezhen and during the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties, the “blue and white” ware industry became increasingly important, not only within the borders of China but also in the international trade market. During the 18th and 19th century, coinciding with the rise of mass-produced utilitarian objects during the Industrial Revolution, a significant part of the world’s production of cobalt blue for the glass and ceramic industry was carried out at the Norwegian Blaafarveværket.

A STUDY CASE: THE BLUE COLOUR WORKS AND THE COBALT MINE IN MODUM, NORWAY

Blaafarveværket, or the Blue Color Works, was a mining and industrial company located at Åmot in Modum, Norway, established in 1776 by the ruling monarch at the time, King Christian VII.

The history of the mine is tied to the development of color blue compounds within the glass and porcelain industry during the 18th and 19th century. For many decades,

dentro das fronteiras da China como no mercado de comércio internacional. Durante os séculos XVIII e XIX, coincidindo com o crescimento da produção em massa de objetos utilitários durante a Revolução Industrial, uma parte significativa da produção mundial de azul-cobalto para a indústria vidreira e cerâmica foi realizada na fábrica Blaafarveværket, na Noruega.

ESTUDO DE CASO: A FÁBRICA DA COR AZUL E A MINA DE COBALTO EM MODUM, NORUEGA

Blaafarveværket, ou Fábrica da Cor Azul, era uma empresa industrial e mineira localizada em Åmot, Modum, na Noruega. Foi fundada em 1776 pelo monarca Christian VII.

A história da mina está ligada ao desenvolvimento de compostos azuis nas indústrias do vidro e da porcelana durante os séculos XVIII e XIX. Durante muitas décadas, foi uma das mais importantes fornecedoras de cobalto, gozando de um período de tremendo sucesso no final do século XVIII, altura em que fornecia 80% dos pigmentos de cobalto do mundo.

O projeto de investigação “Techno-Ceramics” tem uma componente ativa que consiste na mineração de cobalto dos nossos dispositivos eletrónicos obsoletos e respetiva transformação em pigmentos de azul-cobalto para serem utilizados nas indústrias de cerâmica e do vidro. Como tal, Blaafarveværket é um ponto de referência útil na compreensão do processo tradicional de extração de cobalto e da sua posterior transformação em pigmento azul. Visitar o local e compreender o contexto histórico do desenvolvimento da Blaafarveværket marca o primeiro passo na investigação do projeto “Techno-Ceramics”. O trabalho realizado nas minas regista as marcas deixadas pelos vestígios do mineral na paisagem em resultado das atividades de extração nas minas.

it was one of the most important suppliers of cobalt with a period of tremendous success at the end of 1700’s, even supplying 80% of the world’s cobalt pigments.

The Techno-Ceramics research project has an active component of mining cobalt ore from our obsolete electronic devices and turning this compound into cobalt blue pigments to be used within the ceramics and glass industry. Therefore, Blaafarveværket is an enclosure to have in consideration in order to understand the traditional process of cobalt mining and its further transformation into blue pigment.

Visiting the emplacement and understanding the historical context of the Blue Works development, settles the very first step into the Techno-Ceramics artistic research. The action carried out during the workfield at the mines, registers the landscape’s imprints of the mineral remains caused by the extractive activities at the Cobalt Mines.



Bibliografia

STEINSVIK, T.S. (2000). *The Norwegian Cobalt Mines and the Cobalt Works – part and parcel of the world at large*. Drammen, Noruega, PDC Tangen AS. ISBN 8290734220
MEZZADRA, S. E NEILSON, B. (2017). *On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism*. ISSN: 0950-2386
NEGARESTANI, R. (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne, Re.Press. ISBN: 9780980544008
WILLIAMS, M., Zalasiewicz, J., Waters, C. (2017). *Sustainability and Peaceful Coexistence for the Anthropocene*. Londres, Routledge. ISBN 9781315206820

Bibliography

STEINSVIK, T.S. (2000). *The Norwegian Cobalt Mines and the Cobalt Works - part and parcel of the world at large*. PDC Tangen AS, Drammen, Norway. ISBN 8290734220
MEZZADRA, S. & NEILSON, B. (2017). *On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism*. ISSN: 0950-2386
NEGARESTANI, R. (2008) *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne. Re. Press ISBN: 9780980544008
WILLIAMS, M., Zalasiewicz, J., Waters, C. (2017). *Sustainability and Peaceful Coexistence for the Anthropocene*. London, Routledge. ISBN 9781315206820

HELENA ELIAS	
Professora Auxiliar no Departamento de Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro integrado e Coordenadora na linha “Investigação no Fazer das Artes e Ciências” na VICARTE	Assistant Professor in the Sculpture Department at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. Integrated member and Coordinator the line “Research in the Making of Arts and Sciences” at VICARTE
MERETE RØSTAD	
Coordenadora de Investigação do Department of Art & Craft, Professora Associada do programa de mestrado Art and Public Space, Oslo National Academy of the Arts – KHiO	Head of research of the Department of Art & Craft, Associate Professor of Master program Art and Public Space, Oslo National Academy of the Arts – KHiO

“Above all, artistic research offers a fascinating possibility to freely question that which is considered self-evident in art and science [...]. Artistic research enables us to take a closer look at the Other in art and research — not at that which *is*, but rather at that which *could be*.” S. Grand.

INTRODUCTION
who are we?
what have we done?
why?
How have we done it?
Who we will be?
Where we will be?

In 2013, the SHARE network pointed to Lisbon as a case study of practice-theoretical research with a strong art practice component. Since then, many European consortium projects examining best practices for arts doctorates and models for the mapping of emergent art practices as doctoral research began to emerge. Nevertheless, the mutual (re)cognition and sharing of Artistic Research (AR) practices between artists in Higher Education Institutions focused on their inter and intra-actions, without prior consideration of the desired resulting subject matter. The coordinators of Arctic South felt this to be a defect, motivating their drive to mine the borders of AR. The contents proposed in this document do not comprise a quantitative examination of AR worlds; they are rather an exploratory effort based on Arctic South’s sole experience as artists, professors and researchers of both institutions that approached AR collaboration through the performance of art practice. It is important for different geographies to meet and share their practices in AR rather than merely (re) presenting them. This requires acting and communicating through art practices and art strategies. For this reason, and to avoid the territorialisation of academic practice and/or AR, Arctic South has approached togetherness as interfering, mirroring, echoing, feedbacking, borrowing, and re-configuring talks to navigate our own and others’ art practices. Such metaphorical weaving has settled a cartography of the concepts MINING, BORDERS, and CARE, to explore the matching and provisional resemblances in each member’s AR. We can say they are provisional and nomadic insofar as we have adopted issues as temporary

frameworks of connections and have intermingled through them in several moments of the project. Now they can migrate to other environments and come back together stronger in the future. That is how Arctic South will live on to emerge elsewhere. We shall call this movement (un) learning Artistic Research.

FIRST GENERAL OBJECTIVE: ARCTIC SOUTH MERGING PRACTICES OF ARTISTIC RESEARCH
<i>Reflexive practice and practice-led research: “An effective reflective practitioner attempts to understand the heart of their practice. Understandings gained in this way, however, are always partial; the deeper the enquiry, the enquirer realizes the less they know and understand: the more you know, the more you know you do not know.”</i> (Cunlife, 2004)
<i>Artist and researcher: “Artistic Research lies at the intersection between making and analyzing, bringing together two distinct modes of operation.”</i> (De Assis, 2020)

Artistic Research may be understood and practiced differently according to each Art School’s institutional legacy and artistic background. Nevertheless, practices of AR can only build a community if there is a willingness by the artistic researchers to communicate, share and experience research together, whether as a driven or reflexive art practice. Arctic South is this common site. Despite the amount of literature regarding AR definitions, we have moved through to action. Rather than discussing each institutional conception of Artistic Research, we have approached each other through our art practice manifestations.

Performing through shared practices enabled us to set up mutual sites of contact. Brief approachable moments such as a seminar, a pop-up exhibition, a collective workshop, and other conventional formats are essential environments to promote knowledge of modes of conducting AR produced in different contexts. As such, both AR are mutually shared, and a suspended, blended or intra-action environment emerges. We have called the subtitle of Arctic South *Mining the borders of artistic research* because this is the first step to collaborating towards an AR platform where institutions interact and go beyond the representation of art works.

We proposed to deconstruct BORDERS of pre-existing territories. Such is the experience of Arctic South (2022), deepening the issues concerning unlearning

and doubt as a possibly essential part of the work process. We problematise the observations we have made concerning different artistic roles that we embody as artists, professors and doctoral fellows, and the conventions that come with these roles in the process of unlearning. We work with the deconstruction of practice and “translations” between art and artmaking.

SECOND GENERAL OBJECTIVE:
“BRINGING ART SCHOOLS
AND RESEARCH CLOSER TOGETHER”

“Artistic research seeks to contribute, in and through the production of art, not only to the artistic universe, but also to what we ‘know’ and ‘understand’.” (80) H. Borgdorff¹

“That all research, be it artistic or scientific, is a systematic creative activity of knowledge production that, propelled by a ‘desire for knowledge’, operates from a state of ‘not yet knowing’”. (Klein, 2011: 1)

It is impossible to separate art practice and research in institutions committed to art education and research. While the way each institution addresses the bridging of this may be different, we acknowledge the need to offer an approach to the research training of AR, including in doctoral studies. Contemporary art is an interrogative mode of being in, with and through the world, and the history of art points us to many examples of artists carrying out research in the past who were propelled by a desire to know more. The contextualisation of AR might differ if we are preparing professional artists for the cultural sector or for AR in academic research centres. Nevertheless, knowledge transfer across all levels of AR is desirable to draw a path that can bridge personal research developed on bachelor’s courses to the advanced training of doctoral research. This would also pave the way to enhancing the transmission of AR

1.
Quotations from Badura, Borgdorff, Klein, Grand, Brellochs are referred in Boeck’s paper What is Artistic Research? when she addresses the book Artistic research as aesthetic science. Contributions to a transdisciplinary hybridisation of science and art (2012), <https://between-science-and-art.com/what-is-artistic-research/>

knowledge inside Higher Art Educations Institutions. It is a question of CARE.

THIRD GENERAL OBJECTIVE:
BUILDING A SHARING COMMUNITY

“What is ‘really interesting about artistic research’ is ‘the possibility of a research concept that does not imply scientific research, yet still meets the standards of research (i.e. the search for knowledge).” (345). J. Badura

“The misgivings about the legitimacy of practice-based research degrees in the creative and performing arts arise mainly because people have trouble taking research seriously which is designed, articulated and documented with both discursive and artistic means. The difficulty lurks in the presumed impossibility of arriving at a more or less objective assessment of the quality of the research – as if a specialized art forum did not already exist alongside the academic one, and as if academic or scientific objectivity itself were an unproblematic notion.” (Borgdorff, 2006)

In 2015, the definition of AR was included in the OECD’s Frascati Manual; more recently, the Vienna Declaration points to the relevance of AR in the European cultural sector for a generation of Art Higher Education Institutions, highlighting the need to create new ways to support its development. Yet it remains a fact that, despite decades of literature examining the ontological and epistemic steps of this, it is still arguable if AR as a community of diverse research practices has come as far along as it should. Arctic South believes that fostering an AR community is a matter of art talk, with artists being the constructors, facilitators and critics on the construction of such a community. It is to (un)learn, incorporate and share knowledge through artistic practice and reflect upon it.

This is not a step towards exclusion of other research domains as research peers of artist researchers; on the contrary, it seeks to create and care for a community of practices of AR in order to work with other research domains without exclusion. This mindset can help to avoid misunderstandings regarding the identity and role of the artist researchers and the work of art within multidisciplinary research projects. Artistic researchers are often invited to illustrate a theoretical framework with art production, ensure the outreach of a project with artistic out-

puts, or to develop a creative methodology for the research project workshop.

Arctic South has the merit of connecting two geographic areas of Europe, despite their different artistic backgrounds, institutional legacies and AR training models. As a result, Arctic South has outlined a possible network and community of AR practices. Research projects such as EMERGING or MEMORYWORK, which some of the members coordinate, are now in progress or about to start.

FOURTH GENERAL OBJECTIVE:
“TO COMBAT EXCLUSION”

Artistic research contributes “to the destruction of knowledge and knowledge structures; to the dismantling of established truths and boundaries. It is more about a process of unlearning, rather than a reiteration of taught knowledge.” (133) M. Brellochs. “Artistic research allows the state of things to remain fluid, agile, and mutable.” (135)

Artistic Research can help to answer current questions such as: how can we understand each other across different cultures, traditions and perspectives? (Klein, 2017).

This is where Arctic South is. Since the Bologna restructuring of Higher Education, Art Schools in Europe have implemented doctoral research programmes, meaning research training has reached art education. Despite the doctoral offer, however, institutional legacies remain. Some schools have joined the group of Faculties of their host university while others continue as independent Arts Schools. Discursive practices within AR also reflect such heritage. This fact makes it difficult for AR groups to find partners that match their academic or school identity to search for European funding. For instances, it might be difficult to match partners of universities where AR model involve reflective practice within project proposals of arts schools that reiterate the legitimisation of full art practice PhDs. In addition, institutional hierarchies may tend to distinguish the work of professors, researchers, PhD candidates and artists, and research projects may experience such partition concerning research roles. Nevertheless, Arctic South is a project in which it is possible to renegotiate such differences. By performing art practice as language, the Arctic South project team is also MINING exclusion based on issues of gender, race, culture, traditions and perspectives.

Language is not neutral and Arctic South has provided moments of deconstructing and reversing language to question established mindsets.

GENERAL CONCLUSION

““Researching in the arts’, also known as ‘art as research’ or ‘art through research’ is currently referred to as artistic research within the discourse of artists and representatives of art schools. As a result of higher education reforms in many European countries, research has now become part of the primary function in higher professional schools as well as in universities.” (Borgdorff, 2006).

Are we still in the process of debating what AR is? Do scientists debate what scientific research is? Maybe the need for a definition arises from the fact that a community is still in the process of becoming, as a potential among artists that do research. Arctic South is offered as an in-situ sharing community of research practices. Its literature debates the nature, methodology, and epistemic contributions of AR, while FBAUL and KHiO offer a form of practice-based approach to such debate: to collaborate with each other, move forward and contribute to debate with shared thinking through their AR practice. By meeting, talking and sharing AR in real-time at an institutional level of cooperation, AR communities will eventually define, through practice, what AR is. This is not that far removed from what scientific communities do.

Artists may work intuitively, nonverbally and through an unstructured taxonomy and by diverse inquiring processes, such as counter-imagining, forensic logics, trial and error, free and assembled associations, atlases as an operating table, displacements, dislocations, constellations, tesseral performativity (Elias, 2021). AR also incorporates and adapts other research domain methods from the natural sciences, humanities and social sciences, such as lab experimental work, ethnographic fieldwork and image analysis, to mention a few.

AR thus involves a praxis that considers embodied knowledge that may imply situated, improvisational, non-linear, heuristic processes of (un)learning and knowing by (un)doing. Methodology as well as practice is about trust and freedom, the confidence that something is coming together even when at the beginning it does not have a specific form (Røstad, 2018). These are often exposed as things in action that generate encounters for the acquisition of knowledge and something that could provisionally be

deemed available epistemic elements. In this sense, AR is performative (Bolt, 2008): a work of art rather than an artwork, in the sense that it is being made and has the potential to become an art.

Understood retrospectively, however, the body of work enables the artist to reflect while making and producing knowledge. Making is entangled with the whole environment. AR projects may take several directions; some go forward, others go on standby and are enacted later. Questions of departure regarding the “not yet knowing” can only be written in advance as proposals with the potential to become works of art. A dialectic and relational process is set in action: the initial statements of AR may be transformed according to what practice develops. Perhaps because that process is still meaningful for contemporary artists, such exposure in their research of a non-linear, non-erased path is presented or considered as a necessary epistemic step.

Literature

BOLT, B. (2008): *A Performative Paradigm for the Creative Arts?* Working Papers in Art and Design Volume 5. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12417/WPIAAD_vol5_bolt.pdf

BORGENDORFF, H. (2006): *The debate on research in the arts* https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf

CUNLIFFE, A. (2004): *On Becoming a Critically Reflexive Practitioner*, Journal of Management Education, Issue 4, vol. 28.

DE ASSIS, P. (2020): *What is Artistic research* <https://artisticdoctorateresources.com/what-is-artistic-research/>

ELIAS, H. (2021): *Constellation as a creative dynamic in sculpture: classroom practice, interaction and participation*, in Os Processos participaticos e a Cerâmica, FBAUL. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48778/2/ULFBA_ET-12-1257_processos_participativos_CERA%CC%82MICA.pdf

EHN, Billy (2012): *Between Contemporary Art and Cultural Analysis: Alternative Methods for Knowledge Production*, in InFormation – Nordic Journal of Art and Research, 1 (1), S. 4–18.

HAARMANN, A. (2019): *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag.

KLEIN, Julian (2011): Was ist künstlerische Forschung? In: [kunsttexte.de/Auditive Perspektiven,Nr. 2,](http://kunsttexte.de/Auditive_Perspektiven,Nr._2,) www.kunsttexte.de

KLEIN, Julian (2017): *Seven Answers*. In: Jan Kaila, Anita Seppä and Henk Slager (Hrsg.): Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power, Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/246117/Futures_of_artistic_research_kirja.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20

RØSTAD, M. (2018): *The Participatory Monument, Remembrance and Forgetting as Art Practice in Public Sphere*, https://www.academia.edu/43528843/The_Participatory_Monument_Remembrance_and_Forgetting_as_Art_Practice_in_Public_Sphere

SCHNEIDER, Arnd, and Wright, Christopher (Hrsg.) (2010): *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg.

SANSI, Roger (2015): *Art, Anthropology and the Gift*, London: Bloomsbury.

Arctic South
*Mining the borders
of Artistic Research /*
Arctic South
*Minando as fronteiras
da Investigação Artística*

Editores /
Editors
Helena Elias
Merete Røstad

Edição /
Publisher
VICARTE/FBAUL
Vidro e Cerâmica para as Artes
Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
+351 213 252 100
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt
www.belasartes.ulisboa.pt

A edição deste livro
é financiada por /
The edition of this book
is sponsored by
EEA Grants, Fundo de Relações
bilaterais e pelos fundos nacionais
através da FCT — Fundação para
a Ciência e a Tecnologia, I.P., no
âmbito do projeto FCT/MCTES:
UIDB/00729/2020

Coordenação editorial /
Editorial coordination
Helena Elias
Inês Teles

Apoio à edição /
Publishing support
Inês Teles
Noemi Iglesias Barrios
Marta Galvão Lucas

Apoio à comunicação
e divulgação do projeto /
communication and
dissemination of the project
Isabel Nunes
Maria Teresa Sabido
Tomás Gouveia

Gestão financeira /
Financial management
Isabel Vieira (coord.)
Cláudia Pauzeiro
Lurdes Santos
Rosa Loures

Autores /
Authors
Ana Mena
Camille Norment
Cristina Azevedo Tavares
Fernando Quintas
Helena Elias

Ilídio Salteiro
Inês Teles
João Castro Silva
Marta Castelo
Marta Galvão Lucas
Márcia Vilarigues
Merete Røstad
Noemi Iglesias Barrios
Rogério Taveira
Sérgio Vicente
Shwan Dler Qaradaki
Siri Hermansen
Sigrid Espelien
Tiril Schröder

Tradução /
Translation
Kenni's Translations

Equipa de documentação /
Documentation team
Rogério Taveira
Fernando Fadigas

Comissão de investigação
e revisão por pares /
Research committee
and peer review
Cristina Azevedo Tavares
(FBAUL)
Sofia Ponte (ID+ UEuropeia)
Fernando António Baptista Pereira
(FBAUL)
Fernando Quintas
(VICARTE/FBAUL)
Luís Jorge Gonçalves
(FBAUL/CIEBA)
Márcia Vilarigues (VICARTE)
Cristina Pratas Cruzeiro
(FCSH – IHA)
Rogério Taveira (FBAUL)
Teresa Mendes Flores
(ICNova- UNL)
Teresa Almeida
(FBAUP-VICARTE)
Sara R. Yazdani (KHiO)
Siri Hermansen (KHiO)

Design gráfico /
Graphic design
João M. Machado

Impressão e acabamento /
Print and finishing
Maiadouro
Tiragem /
Print run
150 exemplares/copies

ISBN
978-989-8944-74-0

Depósito legal /
Legal deposit
506512/22

Agradecimentos /
Acknowledgments
Agradecimento pelo apoio
a todo o projecto Arctic South –
Presidente FBAUL
Fernando António Baptista Pereira
e Vice-Presidente da FBAUL
Cristina Azevedo Tavares

Emília Ferreira, Directora
do Museu Nacional de Arte
Contemporânea do Chiado, Lisboa

Agradecimento à Cristina
Azevedo Tavares e às doutorandas
Inês Teles, Marta Galvão Lucas
e Noemi Iglesias Barrios pela
participação na organização da
Exposição pop-up e workshop
realizados em Lisboa

Iceland 
Liechtenstein
Norway grants

 **belas-arte**
lisboa

KUNSTHØGSKOLEN I OSLO
OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS


VICARTE
VIDRO E CERÂMICA
PARA AS ARTES

 **cieba** **belas-arte**
lisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

