

REVISTA 4:

**IMAGEM
& TEXTO**
image & text

11. 2014

**LEGITIMAÇÃO
DA ARTE**
Legitimation of art

Nº4

A adopção do acordo
ortográfico em vigor fica
ao critério de cada autor.

p.81

Dentro e fora de uma coleção

*Exposição permanente: Museu Coleção Berardo
(1900–1960) e (1960–2010)*

Museu Berardo

Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni com Pedro Lapa

p.94

Porta 33

Cecília Freitas e Maurício Reis

Índice

p.4

**Laboratório de Curadoria
2012 em 2014**

Lígia Afonso

p.14

PRÉMIOS:

**Fontes para uma
História dos Prémios**

Rita Salgueiro

“Premiocracia” nas artes?

Daniel Peres

p.30

**A fotografia e as diferentes
mortes do museu**

Susana Martins

p.46

Perguntas a:

Natxo Checa / Mariana Silva / Pedro Neves Marques

Ricardo Nicolau / Susana Pomba

por Flávia Violante e Rita Salgueiro

p.55

**As “Audições” da Musa paradisiaca e as
estratégias da agregação/ resingularização**

Audição das máquinas – Kunsthalle Lissabon

Audição das flores – 3 + 1 Arte Contemporânea

Sofia Nunes

p.65

O compromisso com um título

Artistas Comprometidos? Talvez.

Fundação Calouste Gulbenkian

Marta Traquino

*

All
the
texts
traslated
to
english
on
page
99

Editoras / Editors

Flávia Violante
Rita Duro
Rita Salgueiro

Design

Sílvia Prudêncio

Colaboradores / Contributors

Cecília Freitas e Maurício Reis
Daniel Peres
Lígia Afonso
Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves
Marta Traquino
Susana Martins
Sofia Nunes

Capa / Cover

André Romão

Tradução / Translation

Christopher Foster
Joana Lobinho
João David Fernandes
João Pedro Feteira
Tom Williams

Agradecimentos / Acknowledgements

Bruno Marchand
Catarina Loureiro de Moura
Eduardo Ferreira
Eduardo Guerra
Fernanda Rocha
Inc. Livros e Edições de Autor
James Steele
João Feiteira
João Silva
Jorge Viegas
Livraria de Serralves
Miguel Ferrão
Mariana Silva
Natxo Checa
Pedro Lapa
Pedro Neves Marques
Ricardo Nicolau
Rita Faia
Susana Pomba
Tiago Baptista

Nº Depósito Legal

359893/13

Caso deseje encomendar esta publicação diretamente ao editor contacte a revistaquatro4@gmail.com que, em resposta, enviará as instruções para pagamento por depósito bancário.

/

To order this publication directly to the publisher, please contact revistaquatro4@gmail.com, and we will send the instructions to purchase it, by bank deposit.

—

Apoio financeiro / Financial support

Fundação Leal Rios
Fundação Millennium bcp



Leal Rios Foundation



Apoio impressão / Printer support

Câmara Municipal de Lisboa



Apoio comunicação / Communication support

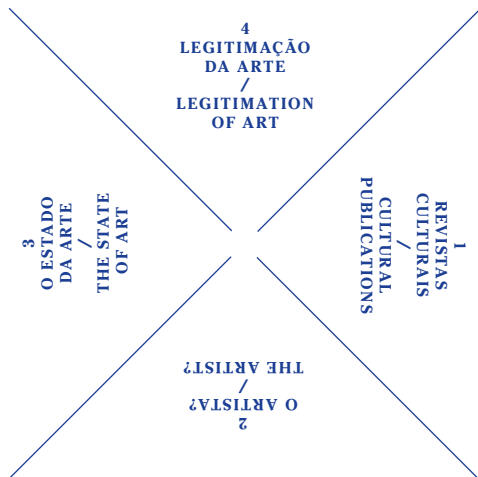


Website

<http://cargocollective.com/Revista4>

Contacto / Contact

revistaquatro4@gmail.com



REVISTA 4

A *Revista 4 – imagem e texto* apresenta-se como espaço de reflexão e discussão dedicado à produção artística dos séculos XX e XXI. Partindo do contexto português, serão abordadas criticamente obras, artistas, exposições, conceitos e discursos.

Contribuindo para mediar a distância que separa o formato académico da divulgação semanal, a *Revista 4* constrói-se num exercício prático, consciente de limitações, na convicção de que a experiência pode gerar opções, ainda que dificilmente novas ou inovadoras.

Partindo de caminhos próximos à História da Arte a revista é constituída por um núcleo de colaboradores fixos e por convidados de várias gerações, que cooperam na realização de uma revista acessível e qualificada, destinada a estudantes, especialistas e interessados.

No âmbito deste projecto estão previstos quatro números, a publicar idealmente no prazo de um ano.



Musa Paradisiaca, Vista da exposição (*Audição das Máquinas*).





Musa Paradisiaca, Corda, 2014. (*Audição das Máquinas*)



**As “Audições” da
Musa paradisiaca
e as estratégias
da agregação/
resingularização**

Audição das máquinas

Kunsthalle Lissabon

Audição das flores

3+1 Arte Contemporânea

SOFIA NUNES

Se o projeto/entidade da *Musa paradisiaca*, criado pela dupla Eduardo Guerra (Lisboa, 1986) e Miguel Ferrão (Lisboa, 1986) em 2010, assume o diálogo como matéria de trabalho privilegiada, os seus usos não têm parado de se expandir, encontrando formatos de apresentação tão diversos como um programa editorial de *podcasts* áudio¹; sessões de leitura ao vivo; projeções de filmes e diapositivos com som sincronizado; conversas em tempo real; esculturas ou imagens. Ora estes suportes coexistem, isolada ou paralelamente, numa *praxis* onde o diálogo se exerce com recurso à heterogeneidade enunciativa e através do confronto de saberes distintos, cancelando desse modo toda uma tradição dialógica hierárquica que pressuporia a existência de uma “verdade” a alcançar ou, numa versão mais mística e obscura, a manutenção de um “segredo”. Neste sentido, estamos perante uma modalidade de diálogo que reclama um estatuto de relação de base igualitária e descentrada donde podem emergir diferenças em constante negociação. Porém nas duas últimas exposições da *Musa paradisiaca* em Lisboa, um súbito efeito de estranhamento parecia assolar ou até mesmo inviabilizar a possibilidade de diálogo. Pois que tipo de conversações podem ocorrer quando a fala não toma lugar?

As exposições a que nos reportamos, intituladas *Audição das máquinas* e *Audição das flores*, foram apresentadas entre Maio e Junho deste ano na Kunsthalle Lissabon e na 3+1 Arte Contemporânea, respetivamente. Cada um dos espaços acolheu um conjunto de esculturas figurativas em breu pintado², dispostas em plintos individuais e sem qualquer texto, discussão ou conversa acoplados.³ Falamos por isso de esculturas literalmente mudas que representam pessoas, dispositivos electrónicos, peças de vestuário, frutas, instrumentos variados ou espécies vegetais agrupados em duas classes: a classe das máquinas e a classe das flores. Este gesto de distribuição, veiculado pelos próprios títulos, levanta desde logo uma das dicotomias mais clássicas operadas pela “razão moderna” positivista, a divisão concetual entre cultura e natureza. Como nos diz Michel Foucault, “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por objetivo conjurar-lhe os poderes e os perigos, dominar o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada e temível materialidade”⁴, excluindo aquilo que para a sua cultura é uma presença estranha, um excedente negativo. No caso da cultura positivista, esse excedente, ou “vazio” como lhe chama o autor, recebeu vários nomes (loucura, irracionalismo, animismo, primitivismo), surgindo irremediavelmente governado, sabemos, pela existência de uma série de dispositivos e técnicas específicas, bem como pela manutenção de modelos de entendimento do mundo assentes em separações absolutas, naturalizadas, por consequência purificadas, que impediam qualquer ponto de contacto

1. Disponível in URL: <http://www.musaparadisiaca.net> acedido em Setembro de 2014.

2. Pertencentes à série *Aumentário*, iniciada pelos artistas em 2013.

3. Embora as folhas de sala contenham diálogos com os artistas, referimos-nos, neste caso, a suplementos e não a elementos constitutivos das instalações.

4. Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p.10-11.

***Porém nas
duas últimas
exposições da
Musa paradisiaca
em Lisboa, um
súbito efeito de
estranhamento
parecia assolar
ou até mesmo
inviabilizar a
possibilidade de
diálogo.***

possível entre objeto/sujeito, humano/não-humano, animado/inanimado e por aí adiante.

Mas, apesar da grande dicotomia cultura/natureza, aglutinadora de todos estes pares opostos, espreitar a discursividade de ambas as exposições em análise, só podemos, por sua vez, afirmar que ela espreita de forma desfeita. Não só não existe uma adequação ordenada e “natural” entre o tipo de classe (máquinas ou flores) e todas as esculturas nelas contidas; como dentro de cada classe proliferam corpos distintos que parecem vir da sua classe vizinha ou de outra qualquer. Assim, na *Audição das máquinas* cabem por exemplo, um par de pesos de musculação, mas também um busto de um homem, uma couve ou uma corda, enquanto na *Audição das flores* podemos encontrar uma folha de aloé, uma *motherboard*, umas botas, um busto de figura feminina ou mesmo um abacaxi.

Desta taxonomia estonteante irrompe, portanto, uma amálgama de seres cujas misturas e trocas inesperadas seriam certamente incomportáveis para uma “razão” preocupada em rebater as diversidades do mundo em unidades estáveis e independentes, debatendo-se contra as paixões profundas da “ignorância”. Talvez por isso as duas únicas figuras humanas das exposições, chamadas Francisco e Nuna, surjam de olhos cerrados entregues, por ventura, aos prazeres das associações oníricas produzidas na escuridão do sono. Sem que isso implique, importa notar, um regresso à crença surrealista dos efeitos emancipadores do sonho ligados à expressão de liberdades individuais. O sonho articula-se com os dois conjuntos de esculturas, não pela ação de uma projeção de um espaço interior – o imaginário – na realidade, mas como metáfora, um espaço liso para se pensar e inventar o mundo comum através das associações, conexões e agenciamentos que o formam. Repare-se que nenhuma das esculturas dá lugar a corpos transformados, dilacerados ou fantásticos. Muito pelo contrário. Todas, sem exceção, representam objetos e elementos que circulam no nosso quotidiano, no trabalho, casa, rua ou tempos livres, mantendo uma relação de verosimilhança com os seus referentes. No entanto, os problemas colocados pelo próprio médium usado, o breu, somados ao tipo de agrupamento em questão geram diferentes mecanismos de tensão.

No que respeita ao tipo de agrupamento, podemos dizer que se inscreve numa nova orientação da prática artística atual que entende o método da agregação⁵ para interrogar a própria ideia do comum. Outrora subordinado a uma totalidade de estrutura coerente e homogênea, o comum manifesta-se, e em particular no caso destas exposições, a partir da coexistência física de

5. cf. David JOSELIT, “On Aggregators” in *October*, n.º 146, Fall, 2013.

6. cf. Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Ed. La Découverte, Paris, 2006 (2005), pp. 63-66.

elementos com características, práticas e genealogias consideradas historicamente antitéticas. Daí que Eduardo Guerra e Miguel Ferrão se refiram aos dois conjuntos de esculturas enquanto cosmologias, as quais se detêm, acrescentamos nós, a baralhar as expectativas, enquanto certas separações conceituais se esbatem e diferentes corpos colidem no mesmo espaço, construindo coletivos apenas pensáveis quando combinados.

Longe de constituírem um terreno seguro, estas *Audições* parecem assemelhar-se ao “social” de Bruno Latour, já não descrito como um domínio específico, mas como um movimento muito particular de reassociação, entre “atores-rede” heterogêneos (humanos e não-humanos), que se interpelam, deslocando, transformando e infletindo os sentidos desse mesmo movimento⁶. E se estes “atores” nunca agem sozinhos na construção do seu espaço comum, também as esculturas “Nuna beijando o Sol”, “couve” ou “flauta”, só existem em rede, modificando o curso das ligações em múltiplas direções imprevistas. Assim, ao mesmo tempo que estes corpos se implicam mutuamente, as suas condições de animado (sujeito) e inanimado (coisa) entrecruzam-se e desnaturalizam-se.

O facto destes trabalhos de escultura não seguirem a tradição do *readymade* nem da *assemblage*, vias por ventura mais esperadas hoje, não é certamente displicente. Eles obedecem antes a uma linguagem representativa como tal, não apropriacionista, que nos coloca perante objetos/pessoas apresentados com uma realidade objetiva, quando construída e executada, e que estando de facto parados, petrificados em breu promovem, todavia, movimentos, fluídos vários. Por consequência, o comportamento das esculturas assume a forma de paradoxo, pois se por um lado adota os estados de atividade/ produção associados às máquinas, por outro, integra as características inativas/consumo das flores. Uma estratégia, diríamos, que procura devolver ambiguidade às figuras e trabalhá-las relacionalmente, fugindo de qualquer tipo de centralidade (quer nos reportemos ao humano quer ao objeto). Não seria já esse o desejo anunciado pelo “Jericã-camelo” à entrada da *Audição das Máquinas*? Como que um corpo com líquido flamejante prestes a provocar reações de todo o género e daí novas associações?

Dentro deste quadro de trocas, em que todos os elementos parecem equivaler-se perdendo as suas diferenças, regime este tão caro ao poder económico atualmente dominante, também ele integrador das lógicas de rede, emergem porém procedimentos de resingularização suscitados, não apenas pela presença dos plintos, mas em particular pela utilização do breu. Esta é uma

substância líquida, negra, pegajosa. Adere facilmente a outros materiais e agarra todas as formas a que se cola, pelo que as suas capacidades de assimilação articulam-se com um trabalho de escultura que recorre à descrição meticulosa dos próprios elementos que agrupa. Cada figura, apesar de ressoar as características das figuras vizinhas, é o caso da “Fibra”, fonte de energia que trespassa a seu modo o “Abacaxi”, o “Aloés” ou a “Motherboard”, vê então a sua própria linguagem comunicada de forma aumentada, em lupa, ao nível do olhar. Não que entrem em falatório, mas expõem a sua matéria (extralinguística?) descrita a nu, com rigor. Assim, a “Flauta” evidencia o seu tubo oco com os orifícios donde se extrai o som, “Francisco” a expressão sonolenta, o “Abacaxi” o brilho do suco, a textura riscada e a casca espinhosa e o “Cifão”, por sua vez, o corpo enrugado e serpenteado. Cada qual apresenta deste modo o seu conjunto de traços sem, contudo, estarem totalmente aprisionadas ao seu mundo de referência. É por isso que quando olhamos para a “Corda”, disposta ao lado da “Flauta”, na mesma sala que “Francisco”, imaginamos a sua vocalidade adormecida a ser reclamada pelo próprio instrumento.

Talvez estas *Audições* se ocupem a desfazer fronteiras, *a-prioris históricos*, para experimentar a diferença da singularidade como manifestação própria, não adstrita à sua condição de pertença ao conjunto, pese embora fugidia, sempre afetada pela lei da vizinhança, do contágio desejante e paralelamente, o espaço comum, como lugar de emergência das singularidades fugidias que lado a lado, em diálogo, se disputam expondo o seu diferencial (já híbrido) em interação. Talvez que estas *Audições* façam das suas cosmologias uma questão política, donde a igualdade releve da partilha de um estatuto – a possibilidade de atuação no comum pela linguagem, em constante movimento – e as dialéticas das atualizações desse mesmo estatuto. ♦

7. Como Félix Guattari designou na sua teoria do *agenciamento de enunciação*. “Tratar-se-ia de fazer estilhaçar de modo pluralista o conceito de substância, de forma a promover a categoria de substância de expressão, não apenas nos domínios semiológicos e semióticos mas também nos domínios extralinguísticos, não-humanos, biológicos, tecnológicos, estéticos etc. Deste modo, o problema do Agenciamento de enunciação(...) atravessaria um conjunto de matérias expressivas heterogéneas.” in Félix GUATTARI, *Caosmose. Um novo paradigma estético*, Editora 34, São Paulo, 2006 (1992), p.37.

been committed with themselves and with the institution that opened its doors to them, or there wouldn't be any works of art – or exhibition, for that matter. However, this title sends my mind, inevitably, to the broad theme of “compromised art”, whose history holds a specific place in Art History and is mostly outlined by the relationship of “art and politics”. While not being possible to further develop this idea, in the format I here chose to correspond the comment that I was requested, I will only stress that this theme has two opposed currents: the one that considers the art to the services of (or appropriated by) certain political partisanship regimes, and the one that considers the art that leads to the emancipation of the individual (beyond the artist), concerning the development of his ability to criticize and to act before the reality that surrounds him. The possibility of a “we” (in portuguese, “nós”) that the word “commitment” (or “compromise”, as the word has that double meaning in portuguese) contains by its (portuguese) “com” prefix can be applied to both currents of thought. Regarding the first, a “we” that is established by the foreseen similarities and by its unilateralism, which can lead to segregationist communities. Regarding the second, a “we” that is established by the bilateralism that allows the meeting of unforeseen differences, and that may lead to integrationist communities.

Unlike the ambiguity that the title of the exhibition suggests – if the artists are committed or not committed – the text of the exhibition catalog answers affirmatively. The exhibition starts from the invitations made to “(...) a number of artists “committed”, in a sophisticated way, with what is current today, and presented to them the desire to be free, inside the artistic languages they inhabit and inside the objects they mobilize.”² As I was re-attending the exhibition I asked myself where did the “we” took place in the commitment of the represented artists, of how a the possibility of a “we” happened in their works and if it was restricted to the creation process of said works and to the level of ideas that, once concluded, may arise on a contemplative observer... and if it was a necessary condition that I, a visitor of the exhibition, felt, somehow, implicated with the works of art so that I could think about “we”. To look and listen, from one work to another and to sit – would it be enough to achieve this? At a particular time, I noticed when one of the museum guards came closer to one of the works – a moving sculpture – to touch it in order to give continuity to the movement it should have showed during the exhibition's opening hours. The museum guard had that commitment and so, for a few brief but exact moments, that work of art became a meeting place where it revealed, now updated, the expression of the possibility of a “we” contained in the commitment of the “committed artist”. It was, formally, an abstract piece, in which political, identity, cultural, social, historical issues, or other human dramas, were not represented or suggested as with the other works. It was, perhaps, the least immune and most vulnerable, because you could touch it. Is this not needed in any work of art that assumes itself as commit-

ted? But the lack of immunity and vulnerability are commonly understood as not good, as something negative or destructive. Is it because of this that we hear so many times “I don't want any kind of commitment!” when people are discussing the value of their relationships between them? I recalled the works of artist Felix Gonzalez-Torres (1957-96), despite the distance, and I was left wondering about the scale of commitment that is established even from an exhibition space, and despite the artist no longer being among us.

In the development of the thought exercise that the title of the exhibition took me, I decided to read the visitors' comments from the pages of the notebook registry that was to be found at the entrance of the exhibition. The following images are the pictures I made of the written pages. These seem, to me, an important part of the exhibition – which, of course, is not included on the catalog, but that may lead to think about the commitment of those “committed artists”, not so much for what's written on the pages but for what's not, perhaps because it wasn't needed to, or perhaps due to the lack of will.

—
1. Marina GARCÉS, (2011), “El Compromís”, in URL: <http://www.nativa.cat/2011/04/el-compromis/>, accessed on September, 2014.

2. Ribeiro, António Pinto (2014), “Committed Artists? Perhaps.”, in Ribeiro, António Pinto (ed.), *Artistas comprometidos? Talvez.*, Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 2014, p. 8.

Translated by
João David Fernandes

THE “AUDITIONS” OF MUSA PARADISIACA AND THE STRATEGIES OF AGGREGATION / RESINGULARIZATION

Audição das máquinas – Kunsthalle Lissabon
Audição das flores – 3+1 Arte Contemporânea
Sofia Nunes

If the project/entity of *Musa Paradisiaca* (Paradise Muse), created by the duo Eduardo Guerra (Lisbon, 1986) and Miguel Ferrão (Lisbon, 1986) in 2010 takes on the dialogue as privileged labour matter, its uses have not stop expanding, finding presentation formats as diverse as an editorial show of audio podcasts¹; live reading sessions; the presentation of movies and slides with synchronized sound; real-time conversations; sculptures or images. These media coexist, either isolated or in parallel, in a *praxis* where dialogue is used through enunciative heterogeneity and confrontation of distinct areas of knowledge, therefore effectively cancelling out a hierarchic dialogical tradition which presupposes the existence of a “truth” to be attained or – in an obscure, more mystical version – the keeping of a “secret”. In this sense we are confronted with a kind of dialogue that reclaims a status

of decentred and egalitarian relation, where differences that are constantly negotiating may emerge. However, in their last two *Musa Paradisiaca* exhibits, in Lisbon, a sudden strangeness seemed to plague and even undermine the possibility of dialogue. Because, in truth, what kind of conversation can occur when speaking doesn't take place?

The exhibits we're referring to, titled *Audição das máquinas e Audição das flores* (Hearing of machines and Hearing of flowers) were displayed between May and June of 2014 in *Kunsthalle Lissabon* and 3+1 Arte Contemporânea, respectively. Each gallery hosted a set of figurative sculptures in painted pitch², displayed on individual plinths and without any text, discussion or conversation accompanying them³. We're therefore talking about literally mute sculptures representing people, electronic devices, garments, fruits, various instruments or vegetable species grouped together into two classes: the machine class and the flower class. This distribution gesture, carried by the titles of the works themselves, immediately raises one of the most classical dichotomies made by the positivistic “modern reasoning”: the conceptual division between culture and nature. In the words of Michel Foucault, “Throughout all of our society, the production of speech is at the same time controlled, selected, organized and redistributed by a certain number of procedures with the objective of conjuring up its powers and dangers, and to dominate the random event, masking its heavy and dreadful materiality”⁴, excluding for its culture what is considered as a strange presence, or as a negative surplus. Regarding positivist culture, this surplus, or “emptiness”, as the author calls it, has received many names (such as madness, irrationality, animism, primitivism), and it is inexorably governed by the existence of a number of specific devices and techniques and by the upkeep of world-understanding templates that rest in absolute, naturalized and – therefore – purified separations, preventing any possible contact point between object and subject, human and non-human, life and lifeless, and so on.

However, despite the great culture/nature dichotomy, the connector of all these opposite pairs, in order to peek the discourse of both exhibits here analysed, we can only say that it (the great dichotomy) rears its head as being almost non-existent. Not only any “natural” adequacy or tidiness exists between the type of class (machines or flowers) and all the sculptures within them, but inside each class distinct bodies – that seem do come from its neighbouring class (or any other class, for that matter) – proliferate. This means that, for example, a pair of bodybuilding weights may fit in *Audição das máquinas*, but a bust of a man, a cabbage or a rope may fit as well, whereas in *Audição das flores* we may find an aloe leaf, a computer motherboard, a pair of boots, a bust of a feminine figure, or even a pineapple.

From this stunning taxonomy stems, therefore, an amalgam of beings whose unexpected

mixtures and exchanges would certainly be incompatible with any “reasoning” concerned on rebuking the world’s diversities into stable and independent units, struggling against the deep passions of “ignorance”. That may be why the exhibit’s only two human figures, named Francisco and Nuna, appear with their eyes closed – maybe having surrendered to the pleasures of the oneiric connections created in the darkness of sleep. It should be noted that that doesn’t imply a return to the surrealist belief of the liberating effects of dreaming tied to the expression of individual freedom. The dream articulates itself with both sculptures not by the action of a projection from an interior space – the imaginary – in reality, but as a metaphor, as a blank slate to think and invent the common world throughout the associations, connections and negotiations that shape it. It should be noted that none of the sculptures give way to transformed, dilacerated or fantastic bodies. On the contrary: all of the sculptures, without exception, represent objects and elements circulating in our daily lives, at work, home, on the streets, on our free times, while keeping a likelihood with what’s related to them. However, the problems posed by the product used – pitch – when added to the displayed groups, tend to generate different tension mechanisms.

Regarding the group, we may say it falls under a new orientation of the artistic practice, which sees the method of aggregation⁵ as a strategy of interrogation of the very idea of what is common or not. Once subordinated to a coherent and homogeneous structure, the common manifests itself, in particular in this kind of exhibits, through the physical coexistence of elements with characteristics, practices and genealogies historically seen as anti-ethical. Hence why Eduardo Guerra and Miguel Ferrão refer themselves to both groups of structures as cosmologies which, we might add, scramble the expectations as some conceptual separations fade away and different bodies collide in the same space, building collectives that can only be thought about when combined amongst them.

Far from constituting safe ground, these *Audições* seem to resemble the “social” aspect of Bruno Latour, here not described as a specific domain but as a very particular movement of “reassociation” amongst heterogeneous “network-actors” (human and non-human), challenging themselves moving, transforming and curbing the senses of that same movement⁶. And if these “actors” never act alone constructing their common ground, the sculptures “Nunca beijando o Sol” (Never kissing the Sun), “Couve” (Cabbage) or “Flauta” (Flute) can only exist on a network as well, changing the course of the connections into unforeseen multiple directions. Therefore, while these bodies involve themselves mutually, at the same time their animate (subject) and inanimate (object) conditions intersect, denaturalizing them.

The fact that these works of sculpting don’t follow either the *readymade* or the *assemblage* tradition, more expected nowadays, is not an

accident. They obey a performative language that does not appropriate, and puts us before objects/people presented as an objective reality when built and executed as such. However, by being still, petrified in pitch, they promote a myriad of fluid movements. Consequently, the behaviour of the sculptures assumes itself as a paradox, because if, on the one hand, it adopts the states of activity/production associated with machines, on the other it integrates the inactive/for consumption characteristics of flowers. It is a strategy that seeks to return ambiguity to the pieces and to relationally work on them, distancing itself from any kind of centrepiece idea (whether we’re referring ourselves to the human or the object). Wouldn’t that already be the idea behind the piece “Jerricã-camelo”, standing at the entrance of the *Audição das Máquinas* exhibit? A heavy body of flammable liquid about to cause reactions of all sorts and, therefore, new associations?

Inside the framework of these changes, all the elements appear to match each other, making the differences between them fade away, a characteristic which is very important to today’s dominant economic power – itself an integrator of network connections. However, “resingularization” procedures seem to emerge, raised not only by the presence of plinths but especially by the use of pitch. It’s a liquid, dark and sticky substance. It adheres easily to other materials and it sticks and molds itself to any shape, so its appropriation capabilities articulate themselves with a sculpting work which uses a meticulous description of the elements that are gathered. Each figure, despite resonating the characteristics of its neighboring figures – such is the case of “Fibra” (“Fiber”), source of energy which in a way permeates “Abacaxi”, “Alôes” or “Motherboard” – sees its own communicational language augmented as a magnifying glass, when looked upon at eye-level. It’s not that they chatter, but they expose their (extralinguistic⁷) matter bare, rigorously. This way, “Flauta” shows its hollow tube with the orifices from where sound can be extracted, “Francisco” its sleepy expression, “Abacaxi” the glow from its juice, its scratched texture, and thorny bark, and “Cifão” (“Siphon”) its wrinkled and snake-like body. Each of these pieces shows, in this manner, their particular characteristics without being, however, shackled to their plane of reference. This is why when we look to “Corda” (rope) standing next to “Flauta” in the same room as “Francisco” we imagine their sleeping vocality being reclaimed by the instrument itself.

Maybe these *Audições* are trying to tear apart boundaries, *historical a priori*s, in order to experience the difference of singularity as a manifestation of their own, and not limited to their condition of belonging to a group – a characteristic which, although light enough, is always affected by the laws of proximity (and its contagion is desired) and, at the same time, the common space as a place of emergence of fleeting singularities. These singularities, side by side, in dialogue with each other, quarrel,

exposing each of their (hybrid) differentials interacting with each other. Maybe these *Audições* are trying to make their cosmologies a political issue, where sameness stems from the sharing of status – a possibility of acting in the everyday world through language, in constant movement – and the dialects that update that status.

-
1. Available in <http://www.musaparadisiaca.net>.
 2. Part of the *Aumentário* series, started by the artists in 2013.
 3. Although the list of paintings has words from the artists, here we refer ourselves to supplements, not elements that are part of the setup.
 4. Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p.10-11.
 5. cf. David JOSELIT, “On Aggregators” in *October*, n.º 146, Fall, 2013.
 6. cf. Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Ed. La Découverte, Paris, 2006 (2005), pp. 63-66
 7. As Félix Guattari explained in his work *agency enunciation*. “It would be about shattering the notion of substance in a pluralist way, in order to promote the category of substance of expression, not only in the semiotics and semiology domains but also in the domains of the extralinguistic, non-human, biologic, technological, esthetical, etc. in this way, the agency enunciation (...) would cross a number of heterogeneous domains” in Félix GUATTARI, *Caosmose. Um novo paradigma estético (Chaosmosis: an Ethico-Aesthetic Paradigm)*, Editora 34, São Paulo, 2006 (1992), p.37.

Translated by
João David Fernandes

INSIDE AND OUTSIDE A COLLECTION
Permanent Exhibition: Museu Coleção Berardo (1900-1960) and (1961-2010)
A conversation conducted by Giulia Lamoni and Margarida Brito Alves with Pedro Lapa.

Giulia Lamoni – We’d like to start with an interview you gave Sandra Vieira Jürgens in 2012. You mentioned in that interview that what led you to accept the position of director of the Museu Berardo was the collection and its possibilities. After two years, how do these possibilities panned out?

Pedro Lapa – This is a unique collection within the Portuguese context. Throughout the 20th century Portugal had never put together an international collection of Modern or Contemporary Art. Only in the beginning of this century

Interior da Capa

André Romão, *Golden Masks hide Decomposing Bodies*, 2014. Offset s/ papel / Offset on paper, 38,5 × 23,5 cm.

p. 8

Barbara Says..., *Transcluser*, 2012. Cortesia / Courtesy Barbara Says...

Barbara Says..., *Transcluser*, (Detalhe / Detail), 2012. Cortesia / Courtesy Barbara Says...

p. 9

***Cadernos de Curadoria* (Detalhe / Detail), Coordenação / Coordination **Bruno Marchand**. 2013. Fotografia / Photo **João Messias**. Cortesia / Courtesy **Pedro Nora**.**

p. 10

***Embankment #8: Sedimentation of the Tower*, (Detalhe / Detail), 2012. Fotografia / Photo **João Messias**. Cortesia / Courtesy **Pedro Nora**.**

p. 12

Sara e André, *Ficheiro: S&A*, (Detalhe / Detail), 2012. Fotografia / Photo **João Messias. Cortesia / Courtesy **Pedro Nora**.**

Sara e André, *Ficheiro: S&A*, 2012. Fotografia / Photo **João Messias. Cortesia / Courtesy **Pedro Nora**.**

p. 33

Joachim Schmid, *No.83, Berlin July 1990 / Bilder von der Straße (1982-2012)* (series). 1000 Painéis A4, fotografias montadas s/ cartão, 29,7 × 21 cm cada / 1000 A4 panels, photographs mounted on board, 29,7 × 21 cm each. Cortesia do artista / Courtesy of the artist.

p. 35

Joachim Schmid, *Masterpieces of Photography. The Fricke and Schmid Collection*. 20 fotografias, edição de 20 / 20 photographs, edition of 20. Cortesia do artista / Courtesy of the artist.

p. 36

Joachim Schmid, *Joachim Schmid Collection at the Pitt Rivers Museum*, 2000-2002. 22 Postais / 22 Postcards. Cortesia do artista / Courtesy of the artist.

p. 38

Joachim Schmid, *Archiv #85*, 1989 (série) / *Archiv* (1986-1999) (series). 726 painéis / panels, 40 × 50 cm cada / each. Cortesia do artista / Courtesy of the artist.

p. 44

Joachim Schmid, *Other People's Photographs. Collections*. Print-on-demand, 18 × 18 cm, 36 pág. e 32 fotografias cada, numerados e assinados; diferentes formatos (livros individuais, 2 volumes, ou caixa). / Print-on-demand books, 18 × 18 cm, 36 pages and 32 photographs each, hardcover with dust jacket, numbered and signed. Cortesia do artista / Courtesy of the artist.

p. 51 e 54

Musa Paradisiaca, *Corda / Rope*, 2014. (*Audição das Máquinas / Machines' audition*) **Breu pintado / Painted pitch. Fotografia / Photo **Bruno Lopes**. Cortesia / Courtesy **Kunsthalle Lissabon**.**

p. 52 – 53

Musa Paradisiaca, *Vista da exposição* / Exhibition view (*Audição das Máquinas / Machines' audition*). Fotografia / Photo **Bruno Lopes. Cortesia / Courtesy **Kunsthalle Lissabon**.**

p. 61

Athi Patra Rugha, *The Night of the Long Knives III*, 2013. Archival inkjet print on Photograph Baryta. Cortesia / Courtesy **Fundação Calouste Gulbenkian Foundation.**

p. 62 – 63

Raul Mourão, *Pedra dentro e/and Pedra fora*, 2014. Tubos de aço, braçadeiras e sapatas / Steel pipes, clamps, base plates. Fotografia / Photo **Marcia Lessa. Cortesia / Courtesy **Fundação Calouste Gulbenkian** Foundation.**

p. 64

Bruno Boudjelal, *Détours / retour*, 2013. HD video, cor, som / HD video, colour, sound, 30' 20". Cortesia / Courtesy **Fundação Calouste Gulbenkian Foundation.**

p. 77

Vista da exposição / Exhibition view, *Museu Coleção Berardo (1900 – 1960)*. Fotografia / Photo **David Rato. Cortesia / Courtesy **Museu Coleção Berardo**.**

p. 78 – 79

Rigo 23, *Teko Mbarate Struggle For Life*, 2005 – 2008. Fotografia / Photo **David Rato. Cortesia / Courtesy **Museu Coleção Berardo**.**

p. 80

Vista da exposição / Exhibition view, *Museu Coleção Berardo (1900 – 1960)*. Fotografia / Photo **David Rato. Cortesia / Courtesy **Museu Coleção Berardo**.**