

DOUG BAILEY
SARA NAVARRO

*CREATIVE (UN)MAKINGS:
DISRUPTIONS IN ART/
ARCHAEOLOGY*



**MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA**

DOUG BAILEY

SARA NAVARRO

CREATIVE (UN)MAKINGS:

DISRUPTIONS IN ART/

ARCHAEOLOGY



**MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA**

6

ALBERTO COSTA

APRESENTAÇÃO

INTRODUCTION

10

ÁLVARO BRITO MOREIRA

DECONSTRUÇÕES CRIATIVAS. DISRUPÇÕES EM ARTE/ARQUEOLOGIA

CREATIVE (UN)MAKINGS: DISRUPTIONS IN ART/ARCHAEOLOGY

18

DOUG BAILEY

RELEASING THE ARCHIVE

RELEASING THE ARCHIVE

24

SARA NAVARRO

BEYOND RECONSTRUCTION

BEYOND RECONSTRUCTION

28

DOUG BAILEY

INELIGIBLE

INELIGIBLE

51

CREATIVE (UN)MAKINGS: DISRUPTIONS IN ART/ARCHAEOLOGY

52

BEYOND RECONSTRUCTION

58

RELEASING THE ARCHIVE

64

INELIGIBLE

98

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

CREATOR BIOS

APRESENTAÇÃO

ALBERTO COSTA

Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

INTRODUCTION

ALBERTO COSTA

Mayor of Santo Tirso

Museu Municipal Abade Pedrosa e Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso representam, hoje, uma das propostas mais estimulantes do ponto de vista da relação estética, sensorial e humana do visitante com a paisagem, a cidade e as pessoas, que se consolida e aprofunda nos projetos curatoriais que estruturam a sua programação temporária, potenciando as suas áreas de ação – a arqueologia e a arte contemporânea.

Esta singularidade do projeto expositivo é amplamente reforçada pela mestria do desenho arquitetónico de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, ela própria um diálogo entre o antigo e o novo, entre uma recuperação da antiga hospedaria do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, que acolhe a coleção de arqueologia Abade Pedrosa, e o incremento de um novo corpo que forma o edifício-sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

A exposição *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*, que presentemente se exhibe nestes museus corresponde a esse enfoque e constitui um especial exemplo de potenciação da área de intervenção dos museus. O evento resultou de um esforço concertado entre a autarquia, o CIEBA, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa, e a San Francisco State University, USA, na qual estiveram envolvidos trinta e cinco artistas e expostas vinte e nove peças. Acresce a esta, já por si notável organização, o facto de ter sido desenvolvido uma conferência Internacional dedicada ao novo campo transdisciplinar – arte|arqueologia - que constituiu também a área teórico-metodológica a que esteve dedicada a exposição que se estruturou em três núcleos autónomos; o primeiro, *Releasing the Archive*, apresenta fotografias e vídeos dedicados ao processo de descontinuação de arquivos fotográficos de estudos eticamente questionáveis à luz da sensibilidade política e social atual; o segundo, *Beyond Reconstruction*, mostra uma matriz de fragmentos cerâmicos que resultaram da construção/desconstrução de uma figura antropomórfica e realça os limites da reconstrução arqueológica, abrindo um espaço criativo mais profundo; por último, o terceiro, *Ineligible*, emprega objetos provenientes de uma escavação realizada em São Francisco, EUA, utilizando-os como matéria-prima na produção novos trabalhos artísticos.

Apesar dos constrangimentos deste conturbado momento que todos vivemos, este será o tempo adequado para transformar o local que as acolhe numa admirável sala de visitas iniciática e apreciar este novo campo de produção

Today, Santo Tirso’s Abade Pedrosa Municipal Museum and International Museum of Contemporary Sculpture offer one of the most stimulating proposals related to the aesthetic, sensorial and human relationship between the visitor and the landscape, the city and the people, strengthened and expanded through the curatorial projects making up the programme of the temporary exhibitions, as well as through the emphasis on the main areas within their scope – archaeology and contemporary art.

This unique exhibition project is highlighted by the masterly design of architects Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto Moura, also establishing a dialogue between the old and the new – the old, represented by the former, and recently requalified, hospice of the Santo Tirso Benedictine Monastery, containing the Abade Pedrosa archaeological collection, and the new, found in the newly constructed building housing the head office of the International Museum of Contemporary Sculpture.

The exhibition *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*, currently on display in the museum, corresponds to that approach and is a particular example of how the scope of these two institutions may be expanded. The initiative results from the combined efforts of the City, CIEBA (Research and Studies Centre in Fine Arts), the University of Lisbon and the San Francisco State University. It involves thirty-five artists and features twenty-nine pieces. In addition to this noteworthy organisation, an international conference has been held about a new transdisciplinary field – art/archaeology –, which is also the theoretical and methodological field of the exhibition, which comprised three autonomous groups; the first, *Releasing the Archive*, shows videos and photographs related to a discontinued photo archive recording ethically questionable research in the light of today’s political and social sensibility; the second, *Beyond Reconstruction*, features a matrix of clay fragments resulting from the construction/deconstruction of an anthropomorphic figurine, thus highlighting the boundaries of archaeological reconstruction and opening deeper creative spaces; the third, *Ineligible*, uses artefacts from an excavation carried out in San Francisco and transforms them into the raw material for the production of new artwork.

In spite of the constraints imposed by the troubled times that we are all going through, this is the right time to turn the exhibition venues into admirable initiation rooms, where we may appreciate this new field of artistic production, as

artística, assim como os percursos destes singulares artistas. Percorrendo-a entenderemos melhor as suas obras e, por certo, o valor delas para a nossa própria realização enquanto cidadãos.

Agradeço a disponibilidade dos autores e, em igual medida, retribuo através do proveito que todos os tirsenses souberem retirar desta exposição.

well as the work of these unique artists. Rambling through the exhibition halls, we will have a better understanding of their work, and certainly of their worth for our own fulfilment as citizens.

I would like to thank all the authors for their efforts, and reciprocate through the enjoyment that the people of Santo Tirso will surely find in this exhibition.



**(DES)CONSTRUÇÕES
CRIATIVAS. DISRUPÇÕES
EM ARTE/ARQUEOLOGIA**

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Diretor do MIEC

**CREATIVE (UN)MAKINGS:
DISRUPTIONS IN ART/
ARCHAEOLOGY**

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Director of MIEC

“To speak of the ideological apparatus underlying museum practices is to speak of the relation among power, representation, and cultural identity; of how history is written and communicated; of whose history is voiced and whose is silenced. Behind their oftencavernous halls of cultural relics, museums are places where sacrosanct belief systems are confirmed on the basis of hierarchies valuing one culture over another. Art and artifact, style and period, high and low, dominant and marginal – these are the boundaries museums rely on to sustain “society’s most revered beliefs and values.”¹

O âmbito do Museu Municipal Abade Pedrosa e do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, entidades museológicas integradas num único espaço funcional, incide sobre temáticas que entrecruzam as referências matriciais da cidade de Santo Tirso, incorporando o património arqueológico enquanto testemunho ancestral e fundador das primeiras comunidades, o património arquitetónico e histórico corporizado no edifício que o acolhe, na condição de elemento fundador e foco disseminador de cultura que esteve na génese do núcleo urbano, e o património artístico contemporâneo expresso no domínio da escultura pública que constitui uma manifestação de contemporaneidade e universalidade. Esta singularidade projetual reflete-se quer na exposição permanente de arqueologia, nomeadamente nas soluções adotadas no plano da museografia, no qual o discurso expositivo assume uma configuração de instalação, evidenciando a natureza substantiva dos objetos expostos na sua dimensão mais abrangente – testemunhal, artística, estética e cultural –, em detrimento de uma narrativa hierarquizada, interpretativa e de natureza oficial, que resultou da interpretação das diversas correntes da Arqueologia no processo transitivo de substituição de paradigmas: histórico-culturalista, processualista, contextualista ou marxista, quer na programação temporária desenvolvida, onde se procura tornar visível o trabalho criativo de vanguarda da cena artística contemporânea, refletindo o propósito de contribuir para a produção e transmissão de conhecimento, contrariando o atual cenário de refluxo económico e social, na procura de dinâmicas tendentes ao desenvolvimento individual e coletivo enquanto vetor essencial de uma cidadania plena. Esta proposição implica, entre outras disponibilidades, a recetividade para acolher propostas de trabalho que desafiem o propósito museológico convencional, independentemente da sua natureza conceptual, formal ou estética, estando particularmente recetivo às que propõem uma atitude reflexiva e, fundamentalmente, uma dimensão ética que seja

“To speak of the ideological apparatus underlying museum practices is to speak of the relation among power, representation, and cultural identity; of how history is written and communicated; of whose history is voiced and whose is silenced. Behind their often cavernous halls of cultural relics, museums are places where sacrosanct belief systems are confirmed on the basis of hierarchies valuing one culture over another. Art and artifact, style and period, high and low, dominant and marginal – these are the boundaries museums rely on to sustain “society’s most revered beliefs and values.”¹

The scope of the Abade Pedrosa Municipal Museum and of the International Museum of Contemporary Sculpture, both institutions sharing a single space in Santo Tirso, comprises topics combining Santo Tirso’s seminal references. As such, they incorporate the archaeological legacy, bearing witness to the ancestral, founding presence of the earliest communities in the area; the architectural and historical legacy, as materialised in the building used as their head office, which was at the root of the original urban settlement, as well as a centre for the dissemination of culture; and the contemporary artistic legacy, particularly in the field of public sculpture, thus substantiating their contemporary and universal vocation. The singularity of this approach is reflected in the permanent exhibition of the archaeology collection, especially its museographic design, as it is displayed according to a discourse akin to that of an installation, bringing forward the substantive nature of the objects on display in their most comprehensive dimensions – testimonial, artistic, aesthetic and cultural –, rather than a hierarchized narrative eliciting authorised interpretations, which resulted from different trends adopted by Archaeology throughout a transitive process of paradigm substitution: culture-historical, processual, contextual or Marxist. Similarly, the temporary exhibitions seek to highlight vanguard creative works in the contemporary art scene, in order to contribute to the production and dissemination of knowledge, in search of dynamics supporting individual and collective development as an essential element in full-fledged citizenship. This position implies opening our doors in order to welcome, among others, initiatives that challenge the conventional activities offered by museums, regardless of their conceptual, formal or aesthetic milieu, as well as being particularly sensitive to those looking for a critical perspective and particularly for an ethical dimension, in accordance with the mission of the institution, as a place encouraging experimentation and critical thinking, raising awareness and exciting the imagination. This, after all, translates the determination to find an approach

conforme com a sua missão, assumindo-se sempre como um lugar de experimentação, suscitando o pensamento crítico, despertando novas consciências e desafiando a imaginação. Em última análise, procura-se uma diferenciação em relação às abordagens convencionais, cujas soluções frequentemente conduzem a uma unicidade discursiva de natureza pedagógica, de transmissão de um conhecimento “oficial”, que não julgamos desejável nem particularmente estimulante.

Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology

Progressivamente melhor definidas e problematizadas as coordenadas geográficas, parâmetros cronológicos e componentes técnico-económicas, sociais e culturais das etapas culturais e civilizacionais anteriores ao advento da história, contar-se-á entre os resultados mais recentemente adquiridos pelo pensamento contemporâneo, uma nova abordagem conceptual transdisciplinar entre a Arte e a Arqueologia que tem como princípio fundador a ideia que a arte/arqueologia, ao nível do pensamento e da escrita, deve transgredir as fronteiras das duas disciplinas, e o resultado desse processo deve consistir num trabalho criativo em substituição de uma abordagem interpretativa linear -(...) *Art/archaeology argues that writing and thinking about the past should move beyond existing boundaries of both disciplines, and that creative work should replace written texts and lectures. Art/archaeology opens a new space where creative work, thought, and debate expand in unexpected directions, and where we find innovative potentials for objects from the past.* (...) ²

A exposição *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*, constitui uma abordagem pioneira e singular no domínio da arte contemporânea, cujo propósito conceptual consiste em sugerir um caminho de investigação de uma nova prática transdisciplinar - arte/arqueologia - que explora, entre outras vias, a de utilização de materiais arqueológicos para produção de objetos de arte, indo mais além do simples processo de resignificação dos mesmos, manipulando-os e suprimindo-lhes o *status* e valor documental, intrínseco à sua condição de objeto arqueológico. A iniciativa albergou duas exposições individuais - *Realeasing the Archive* da autoria do arqueólogo Doug Bailey e *Beyond Reconstruction* da escultora Sara Navarro - assim como, uma exposição coletiva - *Ineligible* na qual participaram trinta autores de diferentes nacionalidades e formações, cujas obras criaram uma grande “instalação” que teve como “matéria-prima” e proposta de trabalho, a produção de novos trabalhos artísticos a partir de artefactos provenientes de uma escavação realizada em São Francisco, EUA.

that departs from conventional ones, whose solutions often result in a single-voiced discourse of pedagogical nature, enunciating the “official” knowledge, which we do not hold as desirable or particularly stimulating.

Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology

As the geographical coordinates, chronological parameters and technical, economic, social and cultural components of cultural and civilizational phases before the advent of history are progressively better defined and problematized, contemporary thinking has fairly recently adopted a new conceptual, transdisciplinary approach regarding the relationships between Art and Archaeology, whose founding principle lies in the idea that art/archaeology, at the level of thinking and writing, must cross the borders of the two disciplines, and that the result of that process must be a creative work rather than a linear interpretative approach: “[...] art/archaeology argues that writing and thinking about the past should move beyond existing boundaries of both disciplines, and that creative work should replace written texts and lectures. Art/archaeology opens a new space where creative work, thought, and debate expand in unexpected directions, and where we find innovative potentials for objects from the past” ²

The exhibition *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology* is a pioneering, unique approach in the field of contemporary art, as it conceptually aims at suggesting a line of research for a new transdisciplinary practice - art/archaeology -, which, among other methods, explores the use of archaeological materials for the production of artwork, by going beyond a simple process of resignification, manipulating them and removing their patina and documental value, intrinsically associated to their condition as archaeological objects. The initiative gave rise to two solo exhibitions- *Realeasing the Archive*, by archaeologist Doug Bailey, and sculptor Sara Navarro’s *Beyond Reconstruction* -, as well as to a collective exhibition, *Ineligible*, featuring thirty authors from different nationalities and backgrounds, who created a great “installation” using artefacts from an excavation in San Francisco, as the “raw material” and starting point to produce new artwork.

Releasing the Archive

More than an artistic proposal, Doug Bailey’s exhibition is a reflexion and a political manifesto of great currency and relevance, as it critically discusses certain ideologies and

Releasing the Archive

A proposta expositiva de Doug Bailey - *libertando o arquivo* - mais do que uma configuração artística constitui uma reflexão e um manifesto político de grande atualidade e pertinência, que aborda de forma crítica e especulativa, determinadas ideologias e princípios filosóficos que, no final no século XIX e primeira metade do século XX, informaram várias disciplinas das Ciências Sociais e Humanas. Desenvolvidas num contexto político-ideológico particular, cujo propósito maior residia na construção de uma argumentação que refletisse a preponderância social das classes dominantes e respondesse às incertezas de carácter filosófico e político, a par da busca dos fundamentos de uma identidade nacional que se exprimisse em vários planos - antropológico, político, social e económico - as teorias políticas etnocêntricas constituíram um fenómeno de largo espectro e âmbito geográfico. Os estudos da etnogénese³ implementados nos diferentes países e sociedades ocidentais foram inspirados por motivações nacionalistas e informadas por conceitos de superioridade rática, tendo como suporte teórico-metodológico conceitos ligados ao “determinismo geográfico” que deram origem às teorias que justificaram o expansionismo neocolonial no final do século XIX e o início do século XX, e, mais tarde, ao substrato ideológico do nacional-socialismo.⁴ A partir de um acervo documental descontinuado de mais de mil transparências guardadas numa “coleção antropológica” do Departamento de Antropologia da San Francisco State University, que incluía imagens de estudos sobre etnia, sexualidade, dissecação animal e reprodução humana, num ato subversivo, Doug Bailey desenvolveu uma ação performativa, diametralmente oposta à missão das entidades culturais que tinham por missão a preservação e guarda dos documentos, promoveu a destruição dos mesmos ao submergir os diapositivos em oxicleto de sódio e, dessa forma, “libertou” as “pessoas” do arquivo⁵, registando todo o processo em vídeo. Perceciona-se na obra o propósito de questionamento político de estudos considerados eticamente discutíveis segundo os princípios humanistas que informam a sociedade contemporânea sem, todavia, sucumbir à tentação de uma valoração histórico-política de natureza anacrónica. Nesta perspetiva a matéria é tida apenas como um meio, um processo de mediação imagética, transitivo da dimensão cultural, como pretendeu George Steiner - (...) *Não é o passado que nos governa, excepto, talvez, numa acepção biológica. São as imagens do passado: com frequência tão intensamente estruturadas e tão imperativas como os mitos. As imagens e as construções simbólicas do passado encontram-*

philosophical principles informing several disciplines of the Social and Human Sciences in the late 19th and first half of the 20th centuries. Developed within a specific political and ideological context, aimed at building up the rationale that could justify the social pre-eminence of the ruling classes and to resolve philosophical and political uncertainties, ethnocentric political theories were a widespread phenomenon, catering for those looking for the foundations of a national identity that could be expressed at several levels - anthropological, political, social and economic. The ethnogenesis³ studies carried out in several western countries had nationalistic motivations and put forward arguments of racial superiority, using the theoretical and methodological support of concepts related to “geographical determinism”, which eventually paved the way for the theories found at the base both of the neo-colonial expansionism at the turn of the 19th century and, later, of the ideological scaffolding of National Socialism.⁴ Taking a discontinued “anthropology collection” contained in the Anthropology Department in the San Francisco State University, made up of more than a thousand documentary slides, including images of studies on ethnicity, sexuality, animal dissection and human reproduction, Doug Bailey developed a performance which was the polar opposite of the mission undertaken by the cultural organisations in charge of the collectionn’s preservation and safekeeping. In an act of subversion, which he video recorded, Bailey destroyed the documents by immersing them into sodium oxychloride, thus “releasing” the “people” from the archive.⁵ From an ideological milieu, the work challenges that research, today considered ethically questionable by the humanistic standards guiding contemporary society, however without yielding to the temptation to pass judgement according to anachronistic historical and political criteria. In this sense, the material is taken only as a medium, a process of imagetic mediation, transitive to the cultural dimension, as argued by George Steiner: “It is not the literal past that rules us, save, possibly, in a biological sense. It is images of the past. These are often as highly structured and selective as myths. Images and symbolic constructs of the past are imprinted, almost in the manner of genetic information, on our sensibility. Each new historical era mirrors itself in the picture and active mythology of its past, or of a past borrowed from other cultures. It tests its sense of identity, of regress or new achievement, against that past”⁶. The performing act itself is highly remarkable, due not only to its lyrical and aesthetic qualities, but also to the almost frightening power of the recorded images that document the entire operation, while building a visual metaphor of a historically-aware

se impressas, quase à maneira de informações genéticas, na nossa sensibilidade. Cada época histórica contempla-se no quadro e na mitologia activa do seu próprio passado ou de um passado tomado de empréstimo a outras culturas. Põe-se assim à prova a identidade, as suas regressões ou as suas realizações, confrontando-se com esse passado. (...)»⁶ -, sendo, na nossa perspetiva, de valorizar a dimensão lírica do ato performativo em si mesmo, assim como, a importância estética das imagens captadas em vídeo, assustadoramente poderosas, que documentam o processo, dando corpo a uma metáfora visual de uma consciência ativa da história num processo movido pelo interesse de questionar o presente e conjecturar o futuro.

A sua aventura preformativa transformou a perceção aparentemente objetiva de um acervo documental numa narrativa subjetiva que enfatiza a significação de “documento da condição humana” naturalmente vinculada à sua memória, valores e experiência de vida, abrindo caminho ao experimentalismo estético de questionamento da “paisagem humana” na historiografia contemporânea.

A leitura subliminar que nos é sugerida pelo manifesto político implícito na obra aponta para a construção de uma nova identidade coletiva que perpassa a necessidade de (re)elaboração de uma autoimagem dessincronizada das representações estereotipadas que a sociedade tem dos diferentes grupos étnicos, configurada na expectativa de adequar-se à representação do senso comum que a sociedade contemporânea supõe ser um requisito exigido pelos princípios humanistas refletidos na pedra angular do ordenamento jurídico de uma sociedade inclusiva e progressista - o respeito pela dignidade humana.

Beyond Reconstruction

Numa perspetiva académica os temas “arte e arqueologia” apresentam acentuadas relações e afinidades de proximidade formal e conceptual, mútua inspiração e partilha de objetivos no contínuo processo de questionamento do pensamento humano.

Tendo como ponto de partida pequenas esculturas antropomórficas datadas do período Neolítico da Europa de Leste (6000-3500 BC), Sara Navarro produziu uma escultura modelada em barro numa escala ampliada e, posteriormente, seccionou-a em pequenos fragmentos, alicerçando as referências formais, espaciais e conceptuais que informam o projeto escultórico em arquétipos culturais ancestrais vinculados ao fenómeno megalítico, cujo horizonte cultural regista as primeiras manifestações monumentais nas quais se identificam os signos fundacionais de urbanidade

consciousness throughout a process seeking to question the present and speculate about the future. Bailey’s performing adventure has transformed the apparently objective perception of a documental collection into a subjective narrative emphasizing its meaning as “documentary of the human condition”, naturally related to his memory, values and life experience, as paving the way to aesthetic experimentation in order to question the “human landscape” in contemporary historiography.

The subliminal reading suggested by the political manifesto implicit in the work points to the construction of a new collective identity. There is a need to (re)elaborate a desynchronized self-image of the stereotyped representations of ethnic groups, which are expected to adjust to the common-sense representation that contemporary society assumes as a requirement of the humanistic principles, as reflected by the keystone on which the legal structure of an inclusive and progressive society is grounded – respect for human dignity.

Beyond Reconstruction

From an academic perspective, the disciplines of “art and archaeology” show close relationships and affinities, due to their formal and conceptual proximity, mutual inspiration source and common goals through an ongoing process of questioning human thought.

Starting with anthropomorphic figurines from the Neolithic period of Eastern Europe (6000-3500 BC), Sara Navarro produced an enlarged clay sculpture, which she later broke down into many fragments, thus underpinning the formal, spatial and conceptual references making up the sculptural project, and relating them to the cultural archetypes of ancestral megalithic phenomena. Megaliths are the first monumental manifestations on record, in which we may identify the foundational signs of urban and civic life in Europe. These first exemplars of *monumental architecture* are made up of characteristic stone structures associated to cosmologic, ritual and funerary representations of great symbolic value. Their imposing presence in the landscape made them landmarks for the demarcation of cognitive cartographies, which remained active in subsequent cultures and, to a considerable extent, are present still today. Of great symbolic meaning and influence, these spaces are both depositories of accumulated knowledge and cultural landmarks which, against a post-modern background, may be read as references of sustainability principles, in the sense that they are recognised as materialisations of modern societies’ inalienable values, based on the quintessential

e civilidade do continente europeu. Estas primeiras revelações de *arquitetura monumental* caracterizam-se por singulares construções pétreas associadas a representações cosmológicas, rituais e funerárias, de grande valor simbólico e presença na paisagem, que estiveram na base da definição de cartografias cognitivas que permaneceram ativas nas culturas subsequentes e que, em larga medida, ainda se manifestam na contemporaneidade. Estes espaços, de grande significado e transcendência simbólica, são portadores de um conhecimento acumulado servindo de marcos culturais que, na sequência da pós-modernidade, se interpretam como referências de princípios de sustentabilidade, como presentemente se reconhece, enquanto materialização dos valores inalienáveis das sociedades atuais, fundadas nos princípios basilares do pensamento humanista - transmissão do conhecimento, valorização da memória coletiva, preservação da biodiversidade.

Embora seja perceptível na concretização da instalação, ainda que de forma subliminar, uma organização espacial que define um lugar sacralizado que remete para recintos rituais vinculados ao horizonte cultural em questão, designadamente aos alinhamentos e cromeleques, transgredindo o horizonte ritual e simbólico para configurar um espaço que potencia experiências intelectuais, sensoriais e emocionais complementares, a proposta escultórica concretizada ultrapassa largamente qualquer relação de casualidade. Como elemento estruturante revela-se uma forma abstrata de configuração retangular, construída a partir de inúmeros fragmentos, que insinua a possibilidade de sentido de recinto, lugar de exposição e representação de poder, potenciador de experiências celebrativas, que alude simbolicamente à ideia primitiva de estrutura dotada de uma certa dimensão elemental. Orientada no mesmo alinhamento axial que o espaço que a acolhe, a instalação traduz uma rigidez geométrica, conceptual e semântica, em sintonia com o edifício projetado por Álvaro Siza, não permitindo distrações interpretativas forçadas por soluções estéticas que se sobreponham ao poder intelectual e conceptual da obra. No seu desenho revela-se uma *estética contemporânea* enquanto caminho decodificador da expressão artística mais ancestral do *homem cultural*, por antonomásia, ser produtor de arte que, no passado como agora, beneficiou de impulsos criativos e contaminações culturais regeneradoras e vivificadoras decisivas na definição e construção de comunidades progressistas.

Desenvolver o *homem cultural*, no que tange às suas potencialidades criativas, envolve dar ênfase à capacidade de perceber, analisar, sintetizar informações e, a partir daí, elaborar novos conhecimentos que retornem à prática social modificando-a para confrontar e desafiar a vida coletiva

principles of humanistic thought – dissemination of knowledge, preservation of the collective memory, and biodiversity protection. The installation organises the space in such a way that, even though subliminally, it defines a sacral place, alluding to ritual chambers related to the same cultural framework, such as alignments and cromlechs. However, it goes well beyond those ritual and symbolic connotations, in order to configure a space encouraging intellectual, sensorial and emotional experiences, making the sculpture transcend any type of causal relationship. A rectangular, abstract form, built with a number of small fragments, rises as a structuring element, and suggests a possible meaning for the chamber – exhibition hall or representation of power, it stimulates celebrational experiences, which symbolically hints at the primitive idea of a structure with a certain elemental dimension. Aligned along the same axis as the building where it is installed, the work conveys geometrical, conceptual and semantic rigidity, in tune with Alvaro Siza’s design, and does not allow for interpretative distractions caused by aesthetic solutions to overcome the intellectual and conceptual power of the piece. Its design reveals a *contemporary aesthetics*, as a way of decoding the most ancestral artistic expression of the *cultural man*, by definition a producer of art who has always benefitted from creative urges and invigorating, cultural contaminations, which determine the definition and construction of progressive communities. Developing the *cultural man*, in what concerns his creative potentials, involves giving emphasis to the capacity to understand, analyse, synthesize information and, from there, elaborate new knowledge, returning to social practices and modifying them to confront and challenge standardised collective life, currently hostage to an “official authority” that produces codes of behaviour leading to cultural uniformisation, characteristic of contemporary society, as reflected, among other things, in the standardisation of aesthetic expressions that prevent the process of construction of new identities. Similarly to the natural landscape of the ritual spaces of the Neolithic and of the sculptural formations of that period, used by Sara Navarro as aesthetic and conceptual references for her sculpture/installation, both strongly symbolic and perceived as active references for the structure of those communities’ cognitive universe, *Beyond reconstruction* also intends to build a “liminal place”, where new agents may come together for the active construction and perception of the contemporary world.

normalizada, presentemente cativa de uma “autoridade oficial”, produtora de códigos de comportamento que conduzem à homogeneização cultural que caracteriza a sociedade contemporânea, refletida, entre muitos outros domínios, na padronização das expressões estéticas que inibem processos de construção de novas identidades. À semelhança da paisagem natural dos espaços rituais do período neolítico e das produções escultóricas coetâneas que serviram de referência estética e concetual à escultura/ instalação de Sara Navarro – *Para lá da reconstrução* - , ambos impregnados de forte simbolismo e percecionados como referências intervenientes na estruturação do universo cognitivo das comunidades de então, também na sua proposta se identifica o propósito de construção de um “lugar liminar”, de encontro e de ativação de novos agentes que se pretendem ativos na construção e perceção do mundo contemporâneo.

Ineligible

A exposição coletiva *inelegível* utiliza materiais arqueológicos provenientes de uma escavação realizada em São Francisco, EUA, pela empresa PaleoWest, desenvolvida no âmbito do processo de construção do *Transbay Transit Center*. Identificados num vastíssimo acervo e considerados como desprovidos de interesse científico, documental ou museológico, foram disponibilizados para outros fins, tendo sido adquiridos por Doug Bailey e, posteriormente, destinados como matéria-prima para produção de trabalhos artísticos. Os autores convidados a integrar o projeto, de diferentes origens e latitudes, sob referência teórica do domínio transdisciplinar da arte/arqueologia - *disarticulation, repurposing and disruption* – produziram trabalhos que dispuseram ao escrutínio dos curadores do projeto (Doug Bailey e Sara Navarro), e que, de um conjunto de cinquenta e três propostas artísticas, selecionaram vinte e sete da autoria de 30 artistas, que integraram a exposição coletiva. O programa museográfico da exposição preencheu a totalidade da área disponível dos dois edifícios, revelando uma subtil sensibilidade na ocupação do espaço, em particular da ala dedicada à exposição permanente, designadamente na organização do discurso expositivo, em diálogo com a arquitetura e os elementos caracterizantes do edifício barroco da antiga hospedaria do mosteiro e respetivo programa museográfico do Museu Municipal Abade Pedrosa, aproximando-se do conceito de instalação em confronto ostensivo com a disposição formal dos objetos arqueológicos que se exibem nas diferentes salas, nas quais se articula um discurso diacrónico, com o firme propósito de estruturar um pensamento linear e evolutivo da história. Aqui, do ponto

Ineligible

Ineligible is a collective exhibition created from archaeological material coming from excavations carried out by the PaleoWest company, prior to the construction of the Transbay Transit Center in San Francisco. Identified and disposed of as ineligible, i.e., unworthy of any scientific study or public exhibition, that material was acquired by Doug Bailey, who later used it as raw material for artwork production. From different nationalities and backgrounds, the authors invited to participate in the project had to work within the theoretical reference of the transdisciplinary domain of art/archaeology - disarticulation, repurposing and disruption –, producing pieces which were then scrutinised by the curators (Doug Bailey and Sara Navarro). Out of the fifty-three pieces received by the curators, they selected twenty-seven, produced by thirty artists, for the collective exhibition. This collection fills the entire exhibition area of the two buildings of MIEC, revealing a subtle sensitivity in the occupation of space, particularly the rooms accommodating the permanent exhibition. Here, the exhibition adopts a dialogic discourse, in tune with the architecture and the characteristic features of the Baroque building of the former hospice of the monastery, as well as with the permanent collection contained in the Abade Pedrosa Municipal Museum. It is therefore close to the concept of installation, in clear contrast with the formal display of the archaeological artefacts found in the different rooms, organised according to a diachronic discourse, meant to be the structure of a linear and evolutionary approach to history. Traditionally considered as a geo-referenced document within a specific stratigraphic context, and as part of a coherent reality that may be reconstructed through causal links, and formal and typological associations which, once established and incorporated into the scientific discourse, vestiges may be used to support theories regarding intangible human culture in the broadest sense of the expression. But here, from a disciplinary viewpoint, the essential archaeological principle holding the value of the “vestige” becomes subverted. *Ineligible* is also about humankind, its nontemporal dimension, its miseries and dreams, its way of understanding life, from the standpoint of a *fictional archaeology* in which the artefact, after being transformed and re-signified, and endowed with new purposes and meanings, establishes unlikely bonds by means of formal abstractions allowing for the construction of several narratives, interpretations and values.

¹ DUCAN, Carol; WALLACH, Alan – The Universal Survey Museum, *Art History*, 3 n.º 4, 1980, pp 448-469.

de vista disciplinar, subverteu-se o elementar princípio arqueológico de valorização do “vestígio”, documento de um contexto estratigráfico específico, georreferenciado, integrante de uma realidade coerente que se pretende reconstruir através de nexos de casualidade, associações formais e tipológicas que, uma vez estabelecidas e incorporadas no discurso científico, permitem sustentar a teorização de domínios da imaterialidade humana nas múltiplas aceções que o termo compreende. *inelegível* trata também dos homens, da sua dimensão intemporal, das suas angústias e sonhos, do seu modo de percecionar a vida, a partir da construção de uma *arqueologia ficcional* em que o vestígio arqueológico, uma vez transformado e resignificado, provido de novas funções e sentidos, estabelece nexos improváveis numa abstração formal que permite a construção de várias narrativas, interpretações e sentidos.

¹ DUCAN, Carol; WALLACH, Alan – The Universal Survey Museum, *Art History*, 3 n.º 4, 1980, pp 448-469.

² Doug Bailey - Folha de sala da exposição *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*.

³ Etnogénese - *ethnos* ἔθνος, “grupo de pessoas” ou “nação”, e *genesis* γένεσις, “origem, nascimento” -, entendido como processo de emergência de novas identidades étnicas ou de ressurgimento de etnias já reconhecidas, pelo qual um grupo humano começa a ver-se a si próprio ou a ser visto pelos outros como um grupo étnico distinto.

⁴ Em Portugal, em particular na área geográfica em que nos inserimos, este período corresponde ao momento em que várias gerações de investigadores imprimiram um forte rumo à Arqueologia enquadrando o movimento romântico que então animava a Europa Ocidental, influenciada por um conjunto de descobertas de grande monumentalidade e significado científico. Neste período as investigações arqueológicas abordaram, fundamentalmente, o estudo da *etnogénese lusitana*. Figuras proeminentes dos finais do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX, que marcaram de forma indelével a historiografia arqueológica, desenvolveram um conjunto significativo de instituições de carácter científico que constituiriam os alicerces da atividade arqueológica na região. Entre as mais notáveis destaca-se a *Sociedade Martins Sarmiento*, fundada em 1882, o *Instituto de Antropologia do Porto*, criado em 1911 e, mais tarde, em 1918, a *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, que teve origem num grupo de investigadores que colaborou com a revista *Portugália* na transição do século (1899-1906).

⁵ O resultado foi a libertação química dos corantes resultante do processo a cor cromogénico a partir do qual eram produzidos os slides, dissolvendo as imagens.

⁶ STEINER, George - *No castelo do Barba Azul*, 1993, Lisboa, pp. 13-14.

² Doug Bailey, exhibition leaflet for *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*.

³ Ethnogenesis - from *ethnos* ἔθνος, “group of people” or “nation”, and *genesis* γένεσις, “origin, birth” -, understood as the formation of new ethnic identities or as the reshaping of already identified ethnicities, is the process through which a group of humans sees itself, or is seen by others, as a distinct ethnic group.

⁴ In Portugal, particularly the northern area, this period corresponds to a time in which several generations of researchers adopted a Romantic approach, which had spread throughout Western Europe, and exerted a strong influence due to a number of discoveries of monumental dimensions and great scientific meaning. Portuguese archaeological research in that period was mainly focused on the study of the *Lusitanian ethnogenesis*. In the late 19th and early 20th centuries, a few prominent personalities shaped the identity of archaeological historiography, by creating a number of scientific institutions that laid the foundations for archaeological research in the region. Especially noteworthy were the Martins Sarmiento Society, set up in 1882, and the Porto Anthropological Institute, created in 1911, followed in 1918 by the Portuguese Society for Anthropology and Ethnology, founded by a group of researchers who collaborated with the *Portugália* journal at the turn of the century (1899-1906).

⁵ As a result of this operation, the chemical dyes used in the chromogenic prints were released, and the images dissolved.

⁶ STEINER, George (1971) *In Bluebeard’s Castle*, London: Faber and Faber, p. 13.

RELEASING THE ARCHIVE

DOUG BAILEY

RELEASING THE ARCHIVE

DOUG BAILEY

Em meados do século XIX, o nascimento de uma tecnologia fotográfica para reprodução de imagens coincidiu com a emergência de uma nova aproximação ao estudo das culturas humanas: os primeiros passos dos primeiros etnógrafos e antropólogos. Cavalheiros estudiosos em Inglaterra e noutros países ocidentais industrializados partiram para a descoberta e identificação das diferenças sociais e biológicas da humanidade (particularmente de povos que estes entendiam como sendo “primitivos”). Estes contavam com a fotografia como ferramenta primária para documentação. Os avanços científicos em ótica e química deram à impressão fotográfica um estatuto objetivo assumido; que melhor meio de fazer registos científicos da diversidade étnica vista na aparência física de pessoas de diferentes partes do mundo? Nessas décadas de meados do século, os principais pensadores e escritores de instituições científicas e sociedades eruditas celebravam o trabalho dos evolucionistas e entendiam a diversidade humana para ilustrar diferentes posições numa hierarquia que ia da selvajaria, à barbárie, e até à civilização. O resultado, para os próximos 50 e tal anos, foi a captura e amontoação de muitos milhares de fotografias de povos não ocidentais: registos acumulados em arquivos de museus e universidades; imagens usadas para documentar diferenças presumidas de raça, cognição, economia, tecnologia, e organização social.

Hoje, um século, ou mais, depois, os antropólogos já não aceitam premissas de que a cor da pele, ou forma da cabeça, indiquem a capacidade cognitiva, ou aptidão moral; o trabalho de campo etnográfico dos dias de hoje segue objetivos e métodos mais reflexivos e colaborativos. Mais importante, os antropólogos visuais do século XXI dedicam esforços significativos à devolução das fotografias que foram tiradas pelas gerações anteriores de antropólogos, a indivíduos em África, na Austrália, nas Américas e na Ásia, nas suas perceções racistas das pessoas como dados científicos. Este projeto em curso de repatriação visual coloca as placas, negativos, impressões e películas nas mãos dos descendentes vivos das pessoas fotografadas. As interações entre antropólogos e descendentes reafirmou o facto de, para muitas comunidades, as fotografias conterem não só a imagem da pessoa, mas também as essências implícitas da sua alma e espírito.

Na maior parte dos casos, a repatriação visual cruza a identidade do indivíduo na fotografia com o parente vivo, e depois devolve aquela imagem, os negativos, e quaisquer cópias a esse descendente ou à sua comunidade. *Releasing the Archive* oferece um processo alternativo à repatriação

In the middle of the 19th century, the birth of a photographic technology for image reproduction coincided with the emergence of a new approach to studying human cultures: the initial steps of the first ethnographers and anthropologists. Gentlemen scholars in England and other western, industrializing countries set out to locate and identify the social and biological differences of humankind (particularly of people they understood to be “primitive”). They relied on still photography as their primary tool for documentation. Scientific advances in optics and chemistry gave the photographic print an assumed objective status; what better means of making scientific records of ethnic diversity as seen in the physical appearance of people from different parts of the world? In those mid-century decades, the leading thinkers and writers of scientific institutions and learned societies celebrated the work of evolutionists, and understood human diversity to illustrate different positions in a hierarchy that ranged from savagery to barbarism to civilization. The result, for the next 50 or more years, was the taking and amassing of many 1000s of photographs of non-western peoples: records hoarded in museum and university archives; images used to document assumed differences in race, cognition, economy, technology, and social organization.

Today, a century later or more later, anthropologists no longer accept the assumptions that skin color or head shape aligns with cognitive capability or moral aptitude; today’s ethnographic fieldwork follows more reflexive and collaborative goals and methods. Most importantly, visual anthropologists of the 21st century dedicate significant effort to returning the photographs that had been shot by previous generations of anthropologists of individuals in Africa, Australia, the Americas, and Asia, in their racist perceptions of people as scientific data. This ongoing project of visual repatriation puts the plates, negatives, prints, and film into the hands of the living descendants of the people photographed. The interactions between anthropologist and descendent has reaffirmed the fact that in many communities, photographs contain not only a person’s image but also implicit essences of that person’s soul and spirit.

In most cases, visual repatriation matches the identity of the individual in the photo with a surviving relative, and then returns that image, the negatives, and any copies to that descendent or to their community. *Releasing the Archive* offers an alternative process to visual repatriation, particularly in the difficult case where there are no identities

visual, particularmente nos casos difíceis em que não há identidades para cruzar, em que os sujeitos das imagens, que não têm parentes, estão presos para sempre nos arquivos e repositórios de museus e instituições acadêmicas. Ao longo dos meados do século XX, professores e estudantes do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de São Francisco fizeram e adquiriram milhares de imagens de pessoas, animais e materiais da cultura indígena, e depois empregaram essas imagens nos seus ensinos e nos seus projetos de investigação. As imagens foram mantidas no arquivo do *Treganza Museum*, que faz parte do Departamento de Antropologia.

As transparências de 35-mm instaladas em fotografia e vídeo em *Releasing the Archive* são um elemento do arquivo visual do *Treganza Museum*, e são um dos seus componentes mais complexos e problemáticos. Como está claro nas legendas escritas à mão nas margens da película das impressões da exposição, estas transparências faziam parte da coleção, identificação e exposição científica de diferenças étnicas: variações legíveis, ou assim era reivindicado, na forma da cabeça, nariz, orelhas, olhos, ou cor da pele ou do cabelo das pessoas. Uma legenda refere uma pessoa como “Mongoloide-México”. Outra identifica um homem, primeiro como “Dinárico Europeu”, antes de a identificação ter sido rasurada e substituída pela correção: “Planalto Iraniano”. Estas imagens e as suas classificações étnicas são as feridas abertas de uma antropologia que já não é aceite, nem praticada. Abandonadas por uma outrora aclamada prática académica, agora descreditada, estas transparências já não têm lugar legítimo nos arquivos de instituições eticamente autorreflexivas, como a Universidade Estadual de São Francisco. Seguindo o processo de repatriação visual, estas transparências deveriam ser devolvidas aos descendentes das pessoas retratadas.

No entanto, a ausência de informação acerca da identidade pessoal dos indivíduos contidos nas imagens, faz com que a repatriação seja impossível. O dilema que daí resulta é existencial: qual é o destino destas transparências? Uma opção, tomada por muitas instituições e arquivos modernos, é armazenar cuidadosamente as imagens, trancadas, emprisionadas em caixas metálicas, em cofres de armazenamento escurecidos, fora da vista e desvinculadas de qualquer consciência ou culpa social institucional. Em *Releasing the Archive*, Doug Bailey, um arqueólogo visual da Universidade Estadual de São Francisco, argumenta que esta opção de armazenamento é tão inaceitável eticamente como a captura original das imagens, e subsequente exploração

to match, where subjects of images who have no relatives are trapped forever in the archives and repositories of museums and academic institutions. Throughout the middle of the 20th century, professors and graduate students in the Department of Anthropology at San Francisco State University made and acquired 1000s of images of people, animals, and indigenous cultural materials, and then employed those images for their teaching and research projects. The images were kept in the archives of the Treganza Museum, a part of the Anthropology Department.

The 35-mm transparencies installed in still and video remediation in *Releasing the Archive* are one element of the Treganza’s visual archive, and they are one of its most complex and problematic components. As is clear from the hand-written captions on the mounts that surround the film of the prints in the exhibition, these transparencies were part of the scientific collection, identification, and display of ethnic differences: variations readable, or so it was claimed, in the shape of a person’s head, nose, ear, eye, or the color of their skin or hair. One caption refers to a person as “Mongoloid-Mexico”. Another identifies a man first as “Dinaric European” before that identification is crossed out and a correction is added: “Iranian Plateau”. These images and their ethnic classifications are the raw wounds of an anthropology no longer accepted or practiced. Abandoned by a now-discredited relic of scholarly practice, these transparencies no longer have a legitimate place within the archives of ethically self-reflective institutions, like San Francisco State. Following the process of visual repatriation, these transparencies should be returned to the descendants of the people pictured.

However, the absence of any information about the personal identity of the individuals contained in the images makes repatriation impossible. The conundrum that results is existential: what is the fate of these transparencies? One option, one that many modern institutions and archives take, is to carefully store the images, locked away, imprisoned in metal cases, in darkened storage vaults, out of sight and detached from any institutional social conscience or guilt. In *Releasing the Archive*, Doug Bailey, a visual archaeologist at San Francisco State, argues that this storage option is just as ethically unacceptable as was the original capture of the images and the subsequent academic exploitation of the images and of the people within them. Bailey’s aim is to release these individuals from their incarceration in the Treganza archive. In the absence of descendants to receive the images, the option Bailey takes in *Releasing the Archive*

académica das mesmas e das pessoas dentro delas. O objetivo de Bailey é libertar estes indivíduos do seu encarceramento no arquivo de *Treganza*. Na ausência de descendentes que recebam as imagens, a opção que Bailey escolhe em *Releasing the Archive* é de libertar, química e espiritualmente, os indivíduos das suas prisões no museu. O percurso de Bailey para a libertação é embeber cada diapositivo em hipoclorito de sódio diluído, para separar os corantes e pigmentos dos sujeitos das películas transparentes. Dissolver as imagens desta forma, liberta as essências e espíritos dos indivíduos do seu confinamento no arquivo institucional, assim como nos plásticos e corantes da transparência.

A componente de vídeo de *Releasing the Archive* mostra seis episódios de libertação, à medida que os espíritos dos indivíduos flutuam livremente das superfícies das transparências. Embora a dissolução dos pigmentos e tintas dos seus suportes de plástico prenda a atenção do espectador e nos impulsione a ver, este é também um ato violento, destruindo literalmente a presença física da pessoa na sua imagem. Para Bailey, esta violência é necessária; iguala a violência despendida nos atos de captura das imagens, e subsequente exploração da imagem, e do prisioneiro da imagem, pelos fotógrafos antropólogos originais e pelos subseqüentes professores, utilizando os indivíduos em projeções públicas durante aulas e em publicações académicas. Em *Releasing the Archive*, as reproduções das transparências em escala maior do que a real, dispostas nas paredes, impõem os indivíduos emprisionados no nosso campo de visão, a uma escala que lhes dá um poder que eles nunca possuíram quando se encontravam escondidos e detidos nos arquivos; o antes e depois das fotografias ampliadas fornece um registo da dor e da consequência da libertação.

O poder disruptivo e perturbador de *Releasing the Archive* reside não só nos vídeos de libertações químicas, à medida que podemos detetar bolhas e vestígios de cor que flutuam para a superfície, não só nas expressões faciais das fotografias ampliadas, já que os seus olhares se fixam nos olhos do visitante da instalação, e não só nas abstrações ilegíveis de cor e forma que nos confrontam nas imagens do “depois”. O poder dos trabalhos reside também na beleza estética peculiar que decorre do vídeo e da fotografia. Um registo de dor, um processo de violência: produzindo obras de arte visualmente cativantes.

Um elemento final da instalação perturba ainda mais as nossas perceções, atraindo-nos para ver (e ouvir), e fazendo-nos questões sem resposta sobre nós, sobre os

is to chemically and spiritually release the individuals from their museum detention. Bailey’s path to liberation is to soak each slide in dilute sodium hypochlorite in order to separate the dyes and pigments from the transparencies’ film subjects. Dissolving the images in this way releases the essences and spirits of the individuals from their confinement in the institutional archive, as well as in the plastics and dyes of the transparency.

The video component of the *Releasing the Archive* displays six episodes of liberation, as individual spirits float free from transparencies’ surfaces. While dissolving the pigments and dyes from their plastic supports arrests the viewers’ eye and entrances us to watch, it is also a violent act, literally destroying the physical presence of the person in his or her image. For Bailey, this violence is necessary; it equals the violence expended in the acts of image capture and in the subsequent exploitation of image and of image prisoner by the original anthropological photographer and by subsequent professors, using the individual in public projections during lectures and in academic publications. In *Releasing the Archive*, the larger-than-life, wall-mounted reproductions of the transparencies force the imprisoned individuals into our line of sight on a scale that gives them a power they never possessed when hidden away in their archive detention; the before-and-after enlarged photographs provide a record of the pain and of the consequence of liberation.

The disruptive, disturbing power of *Releasing the Archive* rests not only in the videos of chemical liberations, as we trace bubbles and traces of color that float to the surface, not only in the facial expressions on the enlarged photographs, as their stares lock into the eyes of the installation visitor, and not only in the unreadable abstractions of color and form that confront us in the “after” images. The works’ powers rest also in the uncanny aesthetic beauty that leaches out of both video and photograph. A record of pain, a process of violence: yielding visually arresting art work.

A final element of the installation disrupts our perceptions further, drawing us to watch (and listen), and asking unanswerable questions of us and of anthropologists and museum archivists. At the end of the gallery, a projector works its way through a carousel of transparencies that had once been trapped in the locked cupboards of the Treganza Museum: a never-ending loop of images projected onto the gallery wall, resonating with the sounds of the carousel deck turning, of the cooling-fan

antropólogos, e sobre os arquivistas dos museus. No fim da galeria, um projetor mostra um carrossel de *slides* que esteve outrora preso nos armários fechados do *Treganza Museum*: uma repetição de imagens interminável, projetada na parede da galeria, ressoando com os sons de um carrossel a girar, de uma ventoinha a rodar, das transparências dos indivíduos entrando e saindo da sua posição entre a lâmpada e as lentes do projetor, do ranger do motor do foco automático. Nós olhamos. Nós ouvimos. As caras projetadas olham-nos de volta. Recapitulamos a variedade de outras imagens perturbadoras: outras pessoas, outros animais, outros restos humanos, outrora mantidos em cativeiro, mas agora libertados dos seus arquivos de exploração.

Referências citadas

Bailey, D.W. 2020. Releasing the visual archive: on the ethics of destruction. In *After Discourse: Things, Affects, Ethics*, edited by B. Olsen, M. Burstrøm, C. DeSilvey, and Þ. Pétursdóttir, pp. 123-45. London: Routledge.

Bailey, D.W. 2020. Art/archaeology: the *Ineligible* project. In *Art/Archaeology: Beyond the Archaeology of Art*, edited by D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira, pp. 1-15. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

whirling, of the individual transparencies clunking into and out of position between projector bulb and lens, of the wheezing motor of the autofocus. We look. We listen. The projected faces look back at us. We review the range of other disturbing images: other people, other animals, other human remains that were once held captive, but now released from their archive of exploitation.

References cited

Bailey, D.W. 2020. Releasing the visual archive: on the ethics of destruction. In *After Discourse: Things, Affects, Ethics*, edited by B. Olsen, M. Burstrøm, C. DeSilvey, and Þ. Pétursdóttir, pp. 123-45. London: Routledge.

Bailey, D.W. 2020. Art/archaeology: the *Ineligible* project. In *Art/Archaeology: Beyond the Archaeology of Art*, edited by D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira, pp. 1-15. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

BEYOND RECONSTRUCTION

SARA NAVARRO

BEYOND RECONSTRUCTION

SARA NAVARRO

Nas últimas duas décadas, a dinâmica entre escultura e arqueologia alterou-se, passando das relações mais tradicionais, baseadas na analogia formal e na inspiração mútua, para outras, muito mais interessantes, que maximizam e exploram o potencial de projetos conjuntos, realizados por equipas interdisciplinares de artistas e arqueólogos. As simples relações recíprocas entre as duas disciplinas estão assim a tornar-se interações mais complexas, nas quais as duas disciplinas abordam os mesmos problemas e podem adotar os métodos de trabalho tanto de uma como da outra.

A escultura contemporânea está a transformar-se num programa mais vasto, que analisa criticamente quem somos. Caracterizada por uma natureza múltipla ou abrangente, a sua relevância cultural e social vai aumentando. A exploração de modos de pensar, de comunicar e de expor, características da arte contemporânea, expande a noção de escultura para além da representação visual, tornando-a uma forma estimulante de investigação e de comunicação para outras áreas de conhecimento.

Em *Beyond Reconstruction*, Sara Navarro começou a trabalhar a partir de uma estatueta antropomórfica do período neolítico do Leste Europeu (6000-3500 a.C.), que retirou do seu contexto arqueológico. Nesta peça, Navarro não se interessa pela literatura científica sobre o artefacto – em vez disso, a sua intenção é observar a figura, tendo em conta as suas características latentes: forma, escala e material. Sem alterar a forma ou o material (argila), a artista realizou uma enorme ampliação da estatueta, modificando radicalmente a escala do objeto. Numa segunda etapa, submeteu o objeto ampliado a um processo de desconstrução, através da segmentação da figura em numerosos fragmentos, obtidos mediante uma série de cortes.

A instalação contém um conjunto de fragmentos de cerâmica que resultaram da construção / desconstrução da figura. Sublinhando os limites do habitual processo arqueológico de reconstrução e abrindo um novo espaço criativo que ultrapassa esses limites, a instalação questiona os nossos pressupostos mais frequentes sobre os processos de construção e desconstrução, bem como sobre a impossibilidade de reconstrução.

Pela sua formação como escultora, Sara Navarro vê todo o ato de representação como um ato de interpretação, pelo qual, através de um determinado meio, o artista decide, com base no modelo, aquilo que a obra deve ou

Over the last two decades, dynamics between sculpture and archaeology have shifted from the more traditional relationships based on formal analogy and mutual inspiration to other, much more interesting, relationships that maximize and explore the potential of joint projects carried out by transdisciplinary teams of artists and archaeologists. The simple reciprocal relationships between the two disciplines are becoming more complex interactions, where both disciplines address the same issues and may adopt working methods of each other.

Contemporary sculpture has been changing into a wide program that takes a critical look at what we are. Characterised by a multiple or expanded nature, it becomes increasingly culturally and socially relevant. The exploration of ways of thinking, communicating, and displaying characteristics of contemporary art expands the notion of sculpture beyond visual representation, and makes it an stimulating form of enquiry and communication for other fields of knowledge.

In *Beyond Reconstruction*, Sara Navarro started with an anthropomorphic figurine from the Neolithic period of Eastern Europe (6000-3500 BC), and removed it from its archaeological context. In this work, Sara is not interested in the scientific literature about the artefact. Instead, her intention was to observe the figure, taking account of its latent features: shape, scale, and material. Keeping shape and material (clay) unchanged, Sara undertook a super enlargement of the figurine, thus changing the scale of the object radically. In the second stage of work, she subjected the enlarged object to a process of deconstruction: breaking down the figure into many fragments by cutting the object in an extended series of cuts.

The installation displays an array of ceramic fragments that resulted from the construction/deconstruction of the figure. Highlighting the limits of the standard archaeological process of reconstruction, and opening a new creative space beyond, the installation questions our commonly held assumptions about the processes of construction and of deconstruction, as well as about the impossibility of reconstruction.

Sara Navarro's training in sculpture has led her to see any representational act as an interpretative act where, through a given medium, the author decides on the basis of the model what they should or should not represent. In this sense, Sara does not see *Beyond Reconstruction* as a representation of

não representar. Nesse sentido, Navarro não vê *Beyond Reconstruction* como uma representação de algo; pelo contrário, trata-se de uma representação em direção a algo. Esse aspeto dá à peça uma entidade pela qual adquire a capacidade de agir, de construir ou de modificar significados diferentes, de acordo com as diferentes condições do espectador.

Dado o seu potencial para provocar a dúvida (mas não para dar respostas), a escultura contemporânea exige um espectador ativo. Devido à experiência visual inigualável que cria e à maneira como ocupa o espaço da exposição, *Beyond Reconstruction* leva a uma forte interação física com o público; ao mesmo tempo, tem o poder de tornar o espectador em agente. Dessa maneira, traz vitalidade à experiência museológica, levando os visitantes a fazer interpretações ativas, livres e subjetivas. A instalação facilita o envolvimento físico dos visitantes – confronta-os com a sua presença e convida-os a descobrir a sua forma, matéria e detalhes. Esses aspetos podem atrair e manter a atenção dos visitantes, incentivando-os a explorar os significados da obra de maneira independente.

Num projeto norteado pelo interesse em perceber o passado, para assim conjecturar o presente e o futuro, Navarro espera que esta obra contribua de forma original para as conexões interdisciplinares entre arte e arqueologia. Na sua perspetiva, a instalação é um tipo de trabalho complexo e desafiante, que usa objetos do passado submetidos a transfigurações contemporâneas. A pesquisa através da escultura é o estudo dos pressupostos e dos sistemas que alicerçam a maneira como vemos o mundo. Sempre tomando a prática artística como ponto de partida, aqui a escultura é abordada não só como objeto material, mas também como pesquisa intelectual.

Na expectativa de Navarro, *Beyond Reconstruction* deve encorajar as interpretações abertas, que existam num espaço em branco, capaz de empoderar o espectador. O trabalho interdisciplinar é um trabalho de vazio; idealmente, deve ocorrer num espaço neutro, que não pertença a nenhuma das disciplinas que, por acaso, estão presentes: um trabalho em que uma disciplina não apenas visita a outra a fim de encontrar analogias ou de procurar novas formas de pensamento e/ou representação. Um trabalho interdisciplinar leva o criador e o espectador a abandonarem as suas zonas de conforto e a mostrarem abertamente as suas capacidades, num esforço partilhado de procura de um pensamento original.

something; rather it is a representation towards something. This aspect gives it an agency through which it acquires the ability to act, affect, or build different meanings according to the different conditions of the viewer.

Due to its important ability to raise doubts (and not to give answers), contemporary sculpture makes the viewer work. Due to the unparalleled visual experience that it creates and the way it fills the exhibition space, *Beyond Reconstruction* causes a strong physical interaction with the public; at the same time it has the power to activate the viewer's own agency. In this way, it brings vitality to the museum experience, and it can lead the visitors to make active, free, and subjective interpretations. The installation makes it easier for visitors to be physically involved; it confronts them with its presence and leads them to discover its shape, its matter, its detail. These aspects may draw and keep the attention of the visitors, encouraging them to explore independently the meanings of the work.

In a project driven by the interest in perceiving the past to conjecture the present and the future, Navarro hopes that this work will contribute in an original way to the transdisciplinary connections between art and archaeology. Sara views this installation as a complex and challenging type of work that uses objects of the past with a view to their contemporary transfigurations. To research through sculpture is to study the assumptions and the systems that are the building blocks of the way we see the world. Always taking art practice as the starting point, here sculpture is viewed as both material object and intellectual research.

Navarro expects that *Beyond Reconstruction* will lead to open interpretations, that will exist in a blank field and that will empower the viewer. Transdisciplinary work is a work of emptiness; ideally, it *should take place* in a neutral space that does not belong to any of the disciplines that are present by chance: a work where one discipline does not merely visit another in order to find analogies or to search for *new ways of thinking* and/or representing. A transdisciplinary work leads maker and spectator to leave their comfort zones and to place their different abilities on the table in a common effort to search for original thought.

In short, *Beyond Reconstruction* goes beyond the more usual narratives of “art as archaeology” or “archaeology as art”; it explores the potential of original work that goes beyond what is traditionally viewed and accepted both as art and as archaeology. It is a work that benefits from the

Em síntese, *Beyond Reconstruction* vai para além das narrativas mais comuns de “arte como arqueologia” ou de “arqueologia como arte” – explora o potencial da obra original, que excede aquilo que é tradicionalmente visto e aceite como arte e como arqueologia. Trata-se de uma obra que tira proveito do fim da necessidade de interpretar ou representar o passado; assim, abre todo um novo potencial de ação criativa que foca nos vestígios do passado. É uma obra que se situa numa área social e intelectualmente desafiante, oferecendo resultados inesperados que não são arte nem arqueologia, mas algo de muito mais importante.

termination of the need for interpreting or representing the past; thus it opens a entire new potential of creative action that focuses on the traces of the past. It is a work that will lead to a socially and intellectually challenging area, and it provides unexpected results that are neither art nor archaeology but something that is much more important.



INELIGIBLE

DOUG BAILEY

INELIGIBLE

DOUG BAILEY

Um novo e radical entrecruzamento de arte e arqueologia está a alterar a perspetiva que tradicionalmente se tem da arqueologia, dos artefactos e do papel histórico das instituições museológicas. Com o nome de arte/arqueologia, esta nova disciplina questiona os valores que costumam ser atribuídos aos objetos do passado, sejam eles valores que permitem a sua circulação no mundo académico, no mercado da arte ou nas galerias dos museus. *Ineligible* constitui a primeira grande exploração internacional das possibilidades da arte/arqueologia.

Por definição, os artefactos arqueológicos possuem um (até agora indiscutido) estatuto implícito e existencial como testemunhos inestimáveis de mundos passados, comunidades desaparecidas e antigas tecnologias. O valor de um vaso de cerâmica, de uma moeda de bronze, ou de uma estátua de mármore é sancionado pelas instituições culturais e académicas, bem como pelos agentes do mercado da arte, que em última instância determinam o lugar ocupado pelo vaso Romano numa exposição museológica sobre a história proto europeia, ou a importância de um grão de cevada com seis mil anos, perfeitamente preservado, para a investigação arqueobotânica sobre as origens da agricultura. Torna-se evidente, portanto, que os objetos, artefactos e outros materiais de tempos remotos, pré-históricos ou históricos gozam de um estatuto excecional no conjunto da cultural material, sendo preservados, conservados e venerados para além dos limites racionais da sua eficiência ou da sua função. A arte/arqueologia vem contestar todos esses estatutos, valores, cotações e pressupostos.

Arte/arqueologia

A arte/arqueologia é constituída de três processos essenciais: desarticulação, repropositagem e disrupção. Pela desarticulação, um artefacto é retirado do seu contexto histórico e libertado da sua particular identidade cronológica e cultural. Esta transgressão dos princípios básicos da arqueologia e da historiografia permite à arte/arqueologia despojar o objeto do seu estatuto legitimado e tornar possível o seu aproveitamento para outros projetos e outras criações. De seguida, através do processo de repropositagem, esse objeto (até agora considerado artefacto), já descontextualizado, descronologizado e desvalorizado, torna-se a matéria prima com a qual um artista, designer ou outro criador faz uma nova peça de arte. Da mesma forma em que se pode usar barro, pigmentos, mármore ou tecido como ponto de partida para a criação, um arte/arqueólogo pega num fragmento de cerâmica do Neolítico, num pedaço

A radical new entanglement of art and archaeology is disrupting traditional perspectives on archaeology, on artefacts, and on the roles that museums play as historic institutions. Under the title art/archaeology, this new discipline questions the values normally assigned to objects from the past: whether those values register in the currencies of the academic world, the auction house, or the museum gallery. *Ineligible* is the first major, international, exploration of the possibilities that art/archaeology possesses.

By definition, archaeological artefacts possess an implicit, existential (and so far unquestioned) status as priceless objects from previous worlds, past communities, and ancient technologies. A pottery vessel, a bronze coin, a marble statue, each demonstrates its elevated value through the institutions of cultural, academic, and auction-house currencies. Whether it is the place that a Roman glass vase occupies in a museum display of proto-European history, or the significance that a miraculously preserved 6000 year-old grain of barley has for an archaeobotanist's investigation of the origins of agriculture, it is clear that the objects, artefacts, and other materials recovered from prehistoric, ancient, and historic pasts share a status almost unique among material culture: they are preserved, conserved, venerated beyond any rational measures of efficiency or function. Art/archaeology challenges these statuses, values, currencies, and assumptions.

Art/archaeology

At the core of art/archaeology are three processes: disarticulation, repurposing, and disruption. Through disarticulation, an artefact is removed from its historic context, broken free from its particular chronological and cultural identity. Overturning the basic principles of the archaeological and historic professions in this way, art/archaeology frees objects from their assumed statuses and makes them available for exploitation in other projects and creations. Next, through the process of repurposing, the newly context-less, a-chronological, devalued object (which at one time had been an artefact) becomes a raw material with which an artist, designer, or other creator makes new artistic work. As one would take clay, or pigment, or marble, or textile as a substance to create with, so an art/archaeologist takes the ground-up Neolithic pottery sherd, or the scrap of medieval shoe leather, or the ancient stone *tessera* of mosaic, and uses it as a neutral resource to make an original work that, importantly, has no relation to any of those possible pasts. Art/archaeological work thus made

de pele de um sapato medieval, ou numa antiga tessela de pedra de um mosaico, e usa-os como meros recursos para a criação de uma peça original que, e isto é importante, não mantém qualquer relação com aqueles passados possíveis. Pelo contrário, a obra de arte/arqueologia assim produzida deve encorajar a discussão e o debate acerca de temas sociais ou políticos que sejam significativos para o autor. Este processo de disrupção tem por objetivo abalar as perspetivas convencionais dos desafios que o mundo moderno apresenta no século XXI, tanto a nível pessoal ou local (i.e., um desafio pessoal a questões de autoidentificação sexual), como a nível regional ou global (nomeadamente os sem-abrigo, as desigualdades económicas ou a poluição marinha). A primeira grande exploração desta nova e radical forma de entender a arte/arqueologia, *Ineligible*, reúne o artista, o artístico, o arqueólogo e o arqueológico, para percorrer novos territórios criativos e intelectuais, para além dos limites e fronteiras tradicionais da prática da arte e da pesquisa arqueológica, e dar forma a um novo tipo de obra.

O Projeto *Ineligible*

As vinte e sete obras que constituem *Ineligible* foram produzidas por trinta autores. A inícios de 2019, cada um desses autores recebeu uma caixa mistério de antigos artefactos desarticulados, enviada por Doug Bailey, professor de arqueologia visual na Universidade Estadual de São Francisco (Califórnia). Autor de diversas publicações seminais no campo da arte/arqueologia¹, Bailey assumiu a custódia de milhares de artefactos da PaleoWest, uma empresa de consultoria arqueológica que tinha feito as escavações necessárias antes do início da construção da gare intermodal de Transbay, na baixa de São Francisco. Como é prática corrente, uma vez concluídas as escavações, os arqueólogos dividiram os achados em dois grupos: por um lado, os materiais “elegíveis”, que merecem análises mais aprofundadas, exposição ao público ou cuidadosa catalogação e armazenamento; pelo outro, os “inelegíveis”, que não vale a pena conservar. Os arqueólogos cederam a Doug Bailey a responsabilidade legal por estes últimos.

Junto com uma equipa de alunos, Bailey desclassificou todos os materiais inelegíveis (retirando toda a informação sobre o contexto e a identificação geográfica e cronológica) e reclassificou os materiais assim desarticulados em diferentes grupos, de acordo com critérios não científicos (forma, cor, composição ou tipo de fabrico). Finalmente, organizou várias dúzias de kits para serem distribuídos entre arte/arqueólogos nos Estados Unidos, na Europa e no resto do mundo.

must provoke discussion and debate on social or political topics that have significance for its creator. Through this process of disruption, the goal is to unsettle accepted perspectives on challenges in the modern, 21st century world, both of local significance (e.g., a personal challenge of sexual self-identification) and of civic, regional, or global importance (e.g., homelessness, economic inequality, ocean pollution). As the first major exploration of this radical new way of art/archaeological thinking, *Ineligible* entangles the artist, the artistic, the archaeologist, and the archaeological, and releases them out across new creative and intellectual territories, beyond the standard boundaries and limitations of traditional art practice and archaeological investigation, where new work takes form.

The Ineligible Project

The twenty-seven works installed in *Ineligible* come from thirty creators. In early 2019, each of those creators received a mystery box of disarticulated, former artefacts from Doug Bailey, a professor of visual archaeology at San Francisco State University in California. Having provided the seminal thinking and publications on art/archaeology¹, Doug had acquired 1000s of artefacts from PaleoWest, an archaeological company that had carried out the required excavations in advance of a major construction project in downtown San Francisco: the Transbay Transit Center. As is usual, at the end of their work on the site, the archaeologists divided all of the finds into two categories: “eligible” for materials deemed worthy of further scientific study, public exhibition, or careful curation and storage; and “ineligible” for materials deemed not worthy. The archaeologists offered Doug legal responsibility for the ineligible materials.

With a team of students, Bailey un-sorted all of the ineligible materials (removing information about artefact context, location, and chronology), categorized the resulting disarticulated materials into groups according to non-scientific criteria (shape, color, material of manufacture), and then assembled dozens of kits to be distributed to art/archaeologists in the United States, Europe, and beyond. Working first through a list of people whom he believed would be interested in an art/archaeological experiment, and then in collaboration with Portuguese sculptor Sara Navarro, Doug sent out 82 kits of repurposed materials, and asked the recipients to make original artwork from the materials, specifically work that would provoke and disrupt thinking about contemporary social and political issues.

Mediante uma lista de pessoas que acreditava estarem interessadas numa experimentação arte/arqueológica, e posteriormente com a colaboração da escultora portuguesa Sara Navarro, Bailey enviou 82 kits de materiais repropositados, solicitando aos destinatários que com esses materiais construíssem peças de arte originais, que pudessem provocar uma reflexão disruptiva acerca de temas sociais e políticos contemporâneos.

Das 82 pessoas que receberam os kits, 53 produziram obras, das quais foram selecionadas 27 para a exposição em Santo Tirso². A variedade dos *media* explorados nestas peças de arte/arqueologia superaram largamente as expetativas: fotografia, vídeo, som, performance, peças *site-specific*, escultura, colagem e técnica mista. Durante a conferência feita durante a inauguração da exposição, foram analisadas em pormenor cinco dessas peças: o texto encontra-se disponível em “Art/Archaeology: Beyond the Archaeology of Art (Bailey *et al.* 2020): *Cuckoo* (pintura), de Simon Callery; *SKYMMER OCH SER* (instalação site-specific), de Patrik Elgström e Jenny Magnusson; *Leave Only Footprints* (escultura), de Dov Ganchrow; *The Hum* (técnica mista, vídeo), de Marko Marila; e *Shelter no. 356* (escultura), de Jana Nolle”.

Vistas como um todo, a maior parte das peças construídas para *Ineligible* articula-se com três temas principais: o deslocamento de pessoas e de objetos, a destruição do ambiente pelo ser humano e as relações pessoais familiares e de amizade. Embora cada peça tenha a sua própria autonomia e nenhuma tivesse sido concebida para fazer parte de uma destas três categorias, a apresentação das obras a partir desta perspetiva temática funciona como um conveniente fio condutor através da exposição.

Deslocamentos

Em *Crusando la Frontiera / The House* (vidro, metal, couro, berlindes, cola, acrílico, tinta, papel, plástico), Ruth Van Dyke baseia-se nos habitantes indocumentados (também considerados componentes “inelegíveis” da sociedade Americana), que fazem parte da enorme diáspora hispânica e que sobrevivem sob o radar de “la migra” (i.e., os serviços de imigração e de controlo de fronteiras dos EUA) na zona onde a artista cresceu. Reaproveitando os materiais desarticulados que recebeu de São Francisco, o trabalho de Van Dyke para *Ineligible* representa a viagem dos migrantes através da fronteira entre o México e os Estados Unidos. A peça enquadra-se também no contexto do trauma emocional (tanto a nível humano como material) que a própria artista

Of the 82 people who received kits, 53 made work; 27 of these were selected for exhibition in Santo Tirso². The range of media exploited in the art/archaeologists’ creations far exceeded expectations: photography, video, sound, performance, site-specific, sculpture, collage, and mixed-media. During the conference that supplemented the exhibition opening, five works were examined in detail; those discussions are available in *Art/Archaeology: Beyond the Archaeology of Art* (Bailey et al. 2020): Simon Callery’s *Cuckoo* (painting); Patrik Elgström and Jenny Magnusson’s *SKYMMER OCH SER* (site-specific installation) Dov Ganchrow’s *Leave Only Footprints* (sculpture); Marko Marila’s *The Hum* (mixed-media, video); and Jana Nolle’s *Shelter no. 356* (sculpture).

Viewed as a group, the vast majority of work made for *Ineligible* connects with three themes: the displacement of people and objects; the human abuse of the environment; and personal relationships of family and friends. While each work in the exhibition succeeds on its own, and none was made to be grouped into these categories, presenting the work from this thematic perspective provides a helpful through-line for the exhibition.

Displacement

In her *Crusando la Frontiera / The House* (glass, metal, leather, marbles, glue, acrylic, paint, paper, plastic), Ruth Van Dyke takes inspiration from the undocumented residents (who she sees as, themselves, “ineligible” components of American society), who are part of a large Hispanic diaspora, who survive under the radar of *la migra* (i.e., the US Immigration and Customs Enforcement and the Border Patrol agencies), and who now live in the neighborhood in which Ruth grew up. Repurposing the disarticulated materials that she received from San Francisco, Van Dyke created her work for *Ineligible* in order to represent the journey that migrants take across the US/Mexican border. Also, she made the work within the context of the emotional trauma (both human and material) in which she was immersed in the weeks when she was making *Crusando la Frontiera / The House*: clearing out the contents of the house that her parents had lived in for 40 years, as part of her widowed mother’s move to an assisted living facility. In her work, Van Dyke presents a mediation on the border, on the footsteps that cross it, as well as with material tokens to take the place of the people attempting to cross from Mexico. Unseen, runs the undercurrent of Van Dyke’s own emotion engagement, not only of her past, but also of her

experimentou durante as semanas em que produziu *Crusando la Frontiera / The House*: esvaziar a casa que os seus pais habitaram durante quarenta anos, antes de a sua mãe viúva se instalar numa residência assistida. Nesta peça, Van Dyke apresenta uma reflexão sobre a fronteira e sobre as pegadas que a atravessam, bem como os símbolos materiais que representam as pessoas que tentam entrar nos EUA a partir do México. Invisível, subjaz o envolvimento emocional da artista, não só em relação ao passado, mas também ao futuro da sua mãe, agora transformada numa refugiada do seu próprio lar.

Dov Ganchrow também aborda o movimento em *Leave Only Footprints* (couro, metal). Descaraterizando os objetos recebidos (o material orgânico de tacões de sapatos), incorpora-os num mapa topográfico tridimensional feito com couro cortado a laser. Ganchrow realça assim a conexão entre, por um lado, os sapatos, e, pelo outro, a paisagem através da qual os sapatos andam. A peça levanta questões sobre o impacto que o nosso uso dos recursos naturais tem (a terra e o couro são, portanto, dois exemplos), mas também, e talvez mais importante, sobre o vínculo físico entre o pé calçado e o solo que é pisado em tempo real, o qual é medido e mapeado pelo cartógrafo a partir de um distante ponto aéreo. Levando a justaposição ainda mais longe, Ganchrow combina e contrapõe os saberes de duas eras, uma vez que as modernas tecnologias de corte a laser e os software de moldagem estão a substituir numerosas atividades manuais e práticas artesanais de épocas passadas³.

Numa exploração relacionada também com temas como o lugar, a presença, o movimento e a deslocação espacial, Jéssica Burrinha apresenta *Decadence* (terra, betão, cerâmica). Esta obra examina de que forma as histórias e as memórias (como os objetos) são preservadas literalmente por baixo dos nossos pés, à espera de serem desenterradas e interpretadas. Para Burrinha, as histórias do passado que se encontram no subsolo estabelecem uma conexão com pessoas e comunidades muitas vezes exploradas e despejadas do local onde costumavam viver. A conexão dá-se aqui entre as pessoas, o território que habitam e as memórias que ali deixam. Pela sua forma e pelos elementos que a compõem (uma coluna quadrangular de cimento e terra, com padrões de porcelana azul esmagada), *Decadence* revela a materialidade dessas memórias (a porcelana), presas entre camadas de terra e material de construção. Uma vez instalada na galeria, a peça inclina-se precariamente para o visitante, como se fosse cair na sua direção. Essa aparente instabilidade provoca o sobressalto e até a preocupação do observador,

mother's future, her mother who now is a refugee herself from her own home.

Also concentrating on movement, Dov Ganchrow, in *Leave Only Footprints* (leather, metal), flips the material which he received (the organics of a shoe-heel), and integrates it into a three-dimensional topographic map made from laser-cut leather. Ganchrow illuminates the connection he sees between shoes, on the one hand, and the landscape upon which those shoes travel, on the other. The work that he creates questions our use of, and impact on, natural resources (land and leather, thus, are two examples), but also, and perhaps more centrally, on the physical linkage of the human shoed-foot to the ground that is walked over in real-time and which is measured and mapped from the disconnected aerial distance of the cartographer. Taking the juxtaposition one step farther, Ganchrow combines and contrasts skills of two eras: current developments in laser-cutting technologies and related form-giving software, which are replacing the human-handed dexterities of the craftspeople numerous from earlier periods³.

In a related creation that explores matters of location, presence, movement, and spatial dislocation, Jéssica Burrinha made *Decadence* (earth, concrete, ceramic). This work examines the ways that stories and memories (like objects) remain preserved (literally) underfoot, waiting for someone to discover them and to offer interpretation. For Burrinha, the stories once left behind, and which are now underground and underfoot, connect to the people and communities who, once having lived in a place, were then often exploited and displaced from it. The connection here is between people, the ground that they live on, and the memories that are left behind. In its form and constituent materials (a squared, steeply-angled column made of cement, earth, and crushed, blue-patterned porcelain) *Decadence* reveals the materiality of those memories (the porcelain) trapped between layers of construction material and soil. As installed, the work leans precariously towards the museum visitor, as if about to tumble forward; its precarious position arrests the viewer's eyes, perhaps with worry, more certainly with questions about place, ground, and the stories of long-disappeared individuals, families, and their communities.

Valter Ventura's *untitled* (photographic prints) pushes farther. His series of 14 image examines the history of counter-power, rebellion, and struggle that lay under the surface (as well as in the open-air of social violence and its repression by institutions of authority) of North American cultural



que é levado a colocar-se questões sobre o lugar, o território e as histórias de indivíduos, famílias e comunidades há muito tempo desaparecidos.

Untitled de Valter Ventura (impressões fotográficas) vai mais longe. Esta série de 14 imagens examina a história do contrapoder, das revoltas e lutas que estão sob a superfície (ainda que também à vista na violência social e na repressão exercida pelas instituições da autoridade) na gestação da cultura norte-americana. Tal como os trabalhos de Van Dyke e de Ganchrow, também aqui os motivos são o pé, o sapato, a bota e a pegada. Novamente, como em *Decadence*, de Burrinha, o elo é o terreno e a paisagem, embora no trabalho de Ventura, o território seja o contexto urbano estabelecido pelos imigrantes europeus no início do século XX na Califórnia. Nestas imagens, contudo, Ventura aproveita o poder da fotografia, tanto própria (dos materiais desarticulados recebidos para o projeto *Ineligible*) como dos arquivos fotográficos online do Oakland Museum of California, incluindo a foto das botas do polícia, tirada durante os tumultos da Quinta-feira Sangrenta da greve dos estivadores de São Francisco em 1934. Ventura recorta, imprime em papel milimétrico e justapõe estas imagens com as outras, dos materiais incorporados na repropositagem, criando uma tensão entre ordem e obediência, entre proteção e força, entre igualdade e solidariedade.

Shelter No. 365, de Jana Sophia Nolle (impressão pigmentada, papelão, tenda, vassoura, porcelana, balde e anéis de metal, tijolo), também combina os materiais destinados à repropositagem de arte/arqueologia com a crise política em São Francisco. Aqui, o contexto é atual: a catástrofe social e psicológica das pessoas forçadas a sobreviver nas ruas e calçadas da cidade. A fim de estabelecer relações através do fosso que divide a sociedade urbana contemporânea, e como parte de seu projeto maior de *Living Room*, Nolle colaborou com pessoas sem-abrigo e com moradores de habitações de luxo em San Francisco, colocando as barracas efêmeras de papelão velho e plástico sujo dos sem-abrigo nas requintadas salas de habitantes abastados da cidade. Uma vez reconstruída e instalada a peça, Nolle fotografa-a para sublinhar essas desigualdades e provocar o debate, pondo em contato duas comunidades, habitualmente bem demarcadas. *Shelter No. 365* perturba a decorosa cegueira social de uma comunidade (os que têm um teto) em relação à outra (os que não o têm)⁴.

Em *Plunder* (vinil adesivo sobre vidro), Jim Cogswell traz à superfície temas como os movimentos, diásporas, migrações

formation. As seen in the work of Van Dyke and Ganchrow, once more, here the *modi* are the foot, the shoe, the boot, and the foot print. Again, as with Burrinha’s *Decadence*, the link is to ground and landscape, though in Ventura’s work, the territory is the urban context settled by European immigrants in early 20th century California. In these images, however, Ventura harnesses the power of photography, both his own (of the disarticulated materials he received for *Ineligible*) and those from the Oakland Museum of California’s online archive of photographs of policeman’s boots taken during the *Bloody Thursday* riots in the summer of 1934. Cropping the latter images, printing them on millimeter scale paper, and juxtaposing them with images of the *Ineligible* materials to be repurposed, Ventura creates a tension between order and obedience, between protection and force, and between equality and solidarity.

Jana Sophia Nolle’s *Shelter No. 365* (pigment print, cardboard, tent, broom, porcelain, metal bucket and rings, brick) also mixes materials intended for art/archaeological repurposing with political crisis in San Francisco. Here the context is current: the social and psychological catastrophe of people forced to survive on the streets and sidewalks of the city. In order to build relationships across sharp divides in contemporary urban society, and as part of her larger *Living Room* project, Nolle collaborated with homeless people and with families living in luxury homes in San Francisco. In her work, Nolle transports homeless people’s ephemeral shelters of weathered cardboard and dirty plastic into the manicured living rooms of middle- and upper-class San Franciscans. Once reconstructed and installed, Nolle makes photographs to illuminate these inequalities and to provoke discussion, as well as to bring into contact two, otherwise, rigidly separated communities. *Shelter No. 365* disrupts the polite social blindness of one community (the housed) towards another (the houseless)⁴.

With *Plunder* (adhesive vinyl on glass) Jim Cogswell brings the light of day to discussions of the movements, diaspora, migrations, and displacements not of people but of objects. Using images of archaeological and artistic materials currently in museum collections of artefacts dating to the ancient world (Mesopotamia, Seleucia, Egypt, Greece, and Rome), Cogswell illuminates (literally) a story by applying his remediated images directly onto the glass windows of the museum. The tale told, adhered to the transparency of the glass, is one of voyages of discovery and of commerce, but also of predation and global plunder, and of objects snatched from their homelands: a diaspora of things, forced

e deslocações, não de pessoas, mas de objetos. Usando imagens de materiais arqueológicos e artísticos, atualmente em coleções museológicas, que datam do mundo antigo (Mesopotâmia, Selêucia, Egito, Grécia e Roma), Cogswell ilumina (literalmente) uma história aplicando as suas imagens reformuladas diretamente nas janelas de vidro do museu. Coladas no vidro transparente, as imagens contam uma história de viagens de descoberta e de comércio, mas também de predação e pilhagem global e de objetos arrancados dos seus berços: uma diáspora das coisas, migrações forçadas de objetos materiais, de material cultural saqueado e de culturas destruídas. As subtis referências gráficas a pinturas do século XVIII (*José Interpreta os Sonhos do Faraó*, de Noël Hallé, e *A Morte do General Wolfe*, de Benjamin West) sugerem momentos dolorosos de saudade e de perda, bem como os violentos mecanismos institucionais de fazer e desfazer. Aplicadas ao vidro das janelas exteriores do museu, as imagens em turbilhão estão a caminho de um arquivo. Ou será que estão a tentar fugir?

Todas as obras abordadas até aqui convidam à reflexão sobre os deslocamentos de pessoas e de objetos, perturbando assim as perspetivas mais conservadoras do *status quo* em relação às migrações e à ansiedade dos migrantes; ao distanciamento social e psicológico e à memória e o lugar. Mais duas peças utilizam os materiais desarticulados recebidos para explorarem as feridas sempre abertas de dois males públicos e políticos dos tempos atuais. Na primeira dessas peças, *Untitled* (montagem fotográfica em *foamboard*), Alfredo González-Ruibal e Álvaro Minguito Palomares levam o espectador até aos múltiplos abismos dos confrontos do século XXI, através da Guerra Civil Espanhola. Em 18 fotografias, acompanhamos González-Ruibal e Minguito Palomares numa expedição até ao Cerro del Pingarrón, situado no Valle de Jarama, 40 km a sul de Madrid. Uma vez no cerro, estes arte/arqueólogos partem os materiais metálicos do kit de *Ineligible*, porventura num segundo processo de desarticulação, e enterram os restos despedaçados numa cova rasa que abriram na terra. Em fevereiro de 1937, Cerro del Pingarrón foi palco de vários sangrentos confrontos que causaram a morte a mais de 300 voluntários americanos (alguns da Califórnia, com certeza), que lutaram nas fileiras republicanas, numa série de tentativas falhadas de conquistar o cerro, controlado pelos nacionalistas. Tanto os voluntários de 1937, como os novos materiais repropositados de *Ineligible* enterrados no cerro por González-Ruibal e Minguito Palomares, estão igualmente quebrados, misturados e, juntos, são comidos pela terra.

migrations of material objects, of cultural material looted, and of cultures destroyed. Subtle graphic references to 18th century paintings (Joseph Halle’s *Interpreting the Dreams of Pharaoh’s Servants*, and Benjamin West’s *The Death of General Wolfe*) hint at painful moments of longing and loss, and at the wrenching institutional mechanisms of making and unmaking. As applied to the glass of the museum’s external windows, the swirling images are on their way into an archive. Or are they trying to escape?

All of the works discussed so far provoke the viewers’ thoughts about the displacement of people and of objects, and, as such, they unsettle status quo positions: about immigration and immigrant anxiety; about social and psychological distancing; and about memory and place. Two other creators, who repurposed disarticulated materials that they received, made work for *Ineligible* that probes the always festering, unhealed wounds of two sensitive contemporary public and political maladies. In the first, *untitled* (photographic prints on foam board), Alfredo González-Ruibal and Álvaro Minguito Palomares pull the viewer into the multiple chasms of 21st century confrontations with the Spanish Civil War. In 18 photographs, González-Ruibal and Álvaro Minguito Palomares take us with them on their expedition to the Cerro del Pingarrón, a low hill 40 km southeast of Madrid in the Jarama Valley. Arriving at the hill, these art/archaeologists break the metal *Ineligible* materials sent to them, in a second process of disarticulation if you will, and then bury the shattered remains in a shallow hole that they dig into the ground of the hill. In February, 1937, Cerro del Pingarrón was the site of several bloody battles in which over 300 American volunteers (some undoubtedly from California), fighting with the Republicans, died in a series of failed attempts to take the hill from the Nationalists. The volunteers of 1937 and the newly repurposed *Ineligible* materials buried into the soil of the hill by González-Ruibal and Minguito Palomares are equally broken, jumbled, and together swallowed by the earth.

Equally disquieting is the formidable work made for *Ineligible* by Laurent Olivier: *Remember Wounded Knee* (bone, glass, plastic, fabric, textile, vegetal debris). Harnessing the shock that results from recitation and revision of violent and brutal events, Olivier brings to life invisible victims of the American genocide against the native peoples of North America. Breathing life into the disarticulated *Ineligible* materials he received, Olivier erected butchered animal bones as if they were the standing ghosts of individuals, once slain, but newly risen from the dead (giving them an agency

Igualmente inquietante é o formidável trabalho realizado por Laurent Olivier para *Ineligible: Remember Wounded Knee* (osso, vidro, plástico, tecido, material têxtil, detritos vegetais). Numa revisitação do choque resultante de eventos brutais e violentos, Olivier recupera as vítimas invisíveis do genocídio dos povos indígenas da América do Norte às mãos dos europeus e dos anglo-americanos. Dando vida aos materiais desarticulados que recebera, Olivier ergueu ossos de animais como se fossem fantasmas em pé de seres que, outrora mortos, regressam novamente à vida (desta vez dotados de uma capacidade de afirmação que nunca lhes fora permitida). Olivier organiza esses agora imponentes espíritos do além em posições de poder, confronto e oposição aos soldados do passado da América, aqui reduzidos ao tamanho, forma e fragilidade de brinquedos infantis de plástico. Muito mais do que uma lição revisionista de história, *Remember Wounded Knee* convida o espectador a olhar de frente para uma história contínua de racismo, tristeza e angústia que os Estados Unidos mantêm ainda no século XXI. Aguda e profunda, a peça mexe na chaga dolorosa e doente da arrogância e da hipocrisia americanas, ao fazer visível uma grande tristeza e tornar-se um poderoso recordatório do terror que um país pode exercer sobre os seus legítimos habitantes.

Impacto ambiental e transcendência temporal

Um segundo conjunto de temas foi surgindo à medida que os arte/arqueólogos enviavam os trabalhos realizados para *Ineligible*: o controlo e a exploração da paisagem e do ambiente natural global por parte do ser humano; bem como o papel que a passagem do tempo e a preservação desempenham nas nossas perceções do mundo à nossa volta.

Stefan Gant evoca em *Anthropocene* (folha de acrílico fundido, cortiça, pó de grafite) a natureza etérea e ambígua das superfícies e massas da paisagem contemporânea, apresentando-as num estado de fluxo: caindo, desmoronando, erodindo, tornando-se anacrônicas. Com os materiais orgânicos incluídos no seu kit de inelegíveis, Gant triturou os objetos e integrou-os numa gravura laser incorporada numa folha de acrílico. O resultado é uma imagem, gerada digitalmente, de matéria a desmoronar, que explora ecologias naturais e artificiais e que se enquadra num formato narrativo original sobre o Antropocénico: a época geológica recentemente definida e muito discutida, caraterizada pela atividade humana e pela desarticulação do planeta⁵.

As trajetórias globais e a escala temporal são também problematizadas por Cornelius Holtorf e Martin Kunze em

they had never been granted). Olivier arranges these now towering spirits of another world into positions of power, confrontation, and opposition to soldiers of America’s past, here diluted to the size, shape, and impotence of plastic, children’s toys. Substantially more than a revisionist history lesson, *Remember Wounded Knee* seduces the viewer to face a continuing history of racism, sorrow, and distress that the United States maintains into the 21st century. Sharp and deep, the work cuts into the painful, diseased tissue of American hubris and hypocrisy, bringing to view both a grand sadness, and a forceful reminder of the terror that any country can bring to its natural inhabitants.

Environmental impact and transcending time

A second common set of themes linking creations made for *Ineligible* emerged as art/archaeologists submitted their work: the human control and exploitation of the landscape and the global natural environment; and the roles that time passage and preservation play in our perceptions of the world around us.

In his *Anthropocene* (cast acrylic sheet, cork, graphite powder), Stefan Gant evokes the ethereal and ambiguous nature of contemporary landscape surfaces and landmasses, and then presents them in a state of flux: falling, collapsing, eroding, becoming anachronic. Taking the organic raw materials distributed to him for *Ineligible*, Gant ground down the objects into a laser-cut engraving which he embedded in an acrylic cast sheet. The result is a digitally generated image of collapsing matter that exploits ecologies both natural and human-made, and which sits within an original narrative format about the Anthropocene: the recently defined, and much discussed, geological epoch dominated by human activities, and the disarticulation of the planet⁵.

Also wrestling with issues of time-scale and global trajectories is Cornelius Holtorf and Martin Kunze’s *Preserved for the Future* (ceramic, leather, ash). Here the act of preservation is presented as creativity. Having received a package of crumbling leather in his *Ineligible* kit, Holtorf photographed the object, and then sent it to his colleague, Kunze who burned the material in an oven, placed the resulting ashes and Holtorf’s photograph on top of a ceramic tile, and then fired photograph-and-tile at extremely high temperature. In a new manifestation of a durable record of material, process, and creative preservation, the object that emerged from the heat was then deposited deep below ground in a disused salt mine alongside hundreds of

Preserved for the Future (cerâmica, pele, cinza), que propõe o ato de conservação como criação. Após receber uma caixa com bocados desfeitos de pele, Holtorf fotografou o objeto, que a seguir enviou ao seu colega, Martin Kunze. Este incinerou o material num forno, colocou as cinzas e a fotografia de Holtorf em cima de um tijolo de cerâmica, que depois cozeu a alta temperatura. Numa nova manifestação de um registo duradouro do material, do processo e da conservação criativa, o objeto produzido pela cozedura foi finalmente depositado a grande profundidade, juntamente com centenas de outros objetos, numa instalação de armazenamento de longa duração, localizada numa mina de sal abandonada. Uma réplica do tijolo foi produzida para a exposição *Ineligible*. Holtorf e Kunze realizam assim o derradeiro ato de conservação, ao transformar um vestígio perecedouro num registo indestrutível concebido para durar centenas de milhares de anos. Independentemente da destruição causada no planeta, o tijolo sobreviverá: a memória da espécie humana sobreviverá e, ao fazê-lo, interromperá a inevitabilidade do dano que ameaça, tanto no sentido literal como metafórico, não só o nosso ambiente, mas também o registo da história.

De modo semelhante, João Castro Silva aborda em *The Relic* (placa de aço carbono soldada) as valorizações culturais e espirituais da cultura material e a passagem do tempo. Quando Silva recebeu o seu conjunto de materiais para *Ineligible*, focou a sua atenção na noção de relíquia e nas memórias pessoais das suas exposições em início de carreira. Desses pensamentos e lembranças surgiram novas considerações sobre o estatuto de “relíquia”, quer seja um vestígio cristão conservado numa igreja barroca de Lisboa, quer um objeto do passado mais recente, descoberto por um arqueólogo em São Francisco. Contudo, contrariamente ao aproveitamento político ou religioso da relíquia santa exposta numa igreja, onde o objeto é idolatrado como ícone num pedestal, Silva nega ao público a possibilidade da observação reverencial dos materiais inelegíveis; *The Relic* encerra-os num cubo de aço carbono, soldado, polido e selado. A peça impede e frustra a típica mostra exibicionista de uma relíquia, na qual o objeto (artefacto ou relíquia) é guardado, preservado, idolatrado e oferecido para as massas verem e adorarem. Para Silva, *The Relic* revela uma presença totalmente ausente.

Em *Phantom Limbs: Extinction Tree* (osso, madeira petrificada, fio, som), Cheryl Leonard conduz a atenção do espectador para as ameaças que a Terra e os seus habitantes enfrentam no século XXI. Com os materiais orgânicos que recebeu, Leonard faz uma elegíaca evocação de espécies animais extintas,

other objects in a long-term storage facility. A duplicate tile was made for the *Ineligible* exhibition. Holtorf and Kunze commit the ultimate act of preservation, transforming a perishing remnant into an indestructible record intended to last for hundreds of thousands of years. Regardless of the destruction wrought upon the planet, the tile will survive: the memory of human kind will survive, and in doing so will disrupt the inevitability of the damage that threatens not only our environment, but also historical records in both literal and metaphoric senses.

In *The Relic* (welded carbon steel plate) João Castro Silva is similarly concerned with the cultural and spiritual valuations of material culture and the passage of time. When Silva received his set of *Ineligible* materials, his thoughts ran to notions of what a relic is, and his mind opened to personal memories of his early career exhibitions. From these thoughts and recollections emerged new deliberations on the status of “relic”, whether it is a Christian vestige held in a Baroque church in Lisbon, or whether it is an object from the more recent past, as uncovered by an archaeologist in San Francisco. In opposition to the political or faith-based exploitation of religious relic as displayed in a church, where object is idolized as an icon on a pedestal, however, Silva prevents the possibility for a similar public gawking at his *Ineligible* materials; *The Relic* encloses the materials into a cube of carbon steel, welded shut, polished, and sealed. This work disrupts and frustrates the standard exhibitionistic display of a relic whereby object (artefact or relic) is maintained, preserved, revered, and offered up for the masses to see and worship. For Silva, *The Relic* reveals a presence that is fully absent.

Cheryl Leonard’s *Phantom Limbs: Extinction Tree* (bone, driftwood, thread, sound) returns the viewer to 21st century threats that face the earth and its inhabitants. From the organic *Ineligible* materials she received, Leonard evokes and elegizes extinct animal species which she sees as the phantom limbs of human existence. Finding conceptual traction in the form of an artist’s (or child’s) mobile, she connects individual pieces of organic material into a suspension of animal remains, and thus creates a sculptural abstraction of a phylogenetic tree diagram. Using this creation in combination with synthetic objects (e.g., glass), also from *Ineligible*, Leonard constructs a unique sculptural musical instrument upon which she plays tones and compositions that haunt the exhibition listener with echoes of species soon to be extinct.

vistas como membros fantasmas da existência humana. Conceitualmente baseada na forma de um móbile giratório de criança, a artista conecta peças individuais de material orgânico a uma suspensão de restos de animais, criando assim uma abstração escultórica de um diagrama de árvore filogenética. Em combinação com objetos sintéticos (por exemplo, vidro), também provenientes do kit de *Ineligible*, a peça torna-se um instrumento musical escultórico único, no qual Leonard interpreta notas e composições que assombram o ouvinte com ecos de espécies que em breve serão extintas.

De *OGENUS # 8* (vidro reciclado, prego de metal), de Luisa da Rocha, surgem advertências sobre o estado do nosso planeta. Combinando vidro azul reciclado, encontrado em Lisboa (que, não esquecer, é uma cidade à beira da água), com materiais de ferro oxidado de *Ineligible*, da Rocha cria uma justaposição complexa de objetos culturais descartados (o metal, capaz de resistir à corrosão ambiental normal a longo prazo), com o vidro, mais facilmente reciclável e cuja própria origem encontra-se no mar, na areia siliciosa das praias e do fundo do oceano. Reunidos, o ferroso e escuro coto de metal e o vidro da cor da água que o rodeia, desafiam o espectador com a forte e inesquecível visão da mutilação que a modernidade implica para os recursos naturais do planeta. Ao olhar para *OGENUS # 8* e para os oceanos do mundo, o espectador vê o conflito entre o orgânico e o inorgânico e depara-se com a realidade da nossa chamada comum à ação para proteger os recursos marinhos.

O contexto global também atravessa *The Hum* (técnica mista, vídeo em *loop*), de Marko Marila. Nos ambientes sonoros deste trabalho, existe um fenômeno acústico inexplicável, que os cientistas denominaram de “zumbido”. Para a pequena percentagem da população que consegue ouvir o zumbido, o sono é seriamente perturbado e fadiga torna-se numa realidade esgotante. *The Hum* reproduz as vibrações do zumbido e transmite o som resultante através de uma placa de metal, sobre a qual foi polvilhada uma camada homogênea de pó e cinzas carbonizadas, que Marila obteve queimando e pulverizando os materiais orgânicos incluídos no seu kit *Ineligible*. Através de uma mesa vibratória e de um vídeo das cinzas a dançar encima dessa mesa, *The Hum* demonstra como um fenômeno acústico inquietante como o zumbido pode criar padrões serenos lineares e curvilíneos nas cinzas da mesa. Paradoxalmente, a combinação de ciência e da acústica inexplicável do zumbido sobrenatural cria padrões esteticamente apaziguadores nas cinzas. A poluição nesta peça é o som e, embora dolorosa e perturbadora para aqueles atormentados pelo zumbido, essa poluição sonora

Admonitions about the state of our planet emanate from Luisa da Rocha’s *OGENUS # 8* (recycled glass, metal nail). Combining recycled blue glass found in Lisbon (importantly, a city on the water) with oxidized iron materials from *Ineligible*, da Rocha creates a complex juxtaposition of discarded cultural objects (the metal, which retains powers to resist normal environmental dissembling over the long term), with the more easily recyclable glass, itself originally of marine origins in the siliceous sands of beaches and ocean floors. Brought together, the dark, ferrous stub of metal, enveloped with the flowing aqua-colored glass, challenge the viewer with modernity’s stark and indelible mutilation of the natural resources of the planet. Looking into both *OGENUS # 8* and into the oceans of our world, the viewer sees the conflict between organic and inorganic, and is faced with the reality of our shared call to action to preserve marine resources.

The global context also permeates Marko Marila’s *The Hum* (mixed media, video loop). Within the sonic environments of this work, there exists an unexplained acoustic phenomenon which scientists have named “the hum”. For the tiny proportion of the population who can hear the hum, sleep is badly disrupted and fatigue is an exhausting reality. *The Hum* reproduces the vibrations of the hum, and plays the resulting sound through a metal plate upon which has been sprinkled a homogenous layer of carbonized dust and ash that Marila made by burning and pulverizing the organic materials he received in his *Ineligible* kit. Both a shaking vibrational table and a video of the ash dancing on that table, *The Hum* demonstrates how the problematic acoustic phenomenon of the hum creates soothing lineal and curvilinear patterns in the ash on the table. Paradoxically, the combination of science and the otherworldly, unexplainable acoustics of the hum creates aesthetically soothing patterns in the ash. The pollution in this work is sound, and though painful and disruptive to those tormented by the hum, that noise pollution also contains the potential to make art work of recognizable beauty, though of mystical origin⁶.

Ilana Crispi’s *Door Knob (hand held)* (threaded steal, fired soil) presents the viewer with two objects of intimate utility, objects that we hold in our hands, and that lead us towards thresholds, across which we move from room-to-room, from inside-to-outside, from domestic to public, and back again. Two door knobs, one on either side of a door. At one end, the knob is as expected (indeed, it is the original object from the *Ineligible* materials that Crispi received): a solid, impersonal door knob. At the other end, is a knob fashioned out of dirt which Crispi shoveled out from under



também tem o potencial de tornar-se numa obra de arte de beleza reconhecível, ainda que de origem mística⁶.

Ilana Crispi apresenta em *Door Knob (hand held)* (aço roscado, terra queimada) dois objetos de utilidade íntima, objetos que seguramos nas nossas mãos e que nos levam a limiares através dos quais passamos de uma divisão à outra, do interior ao exterior, do privado ao público e vice-versa. Duas maçanetas, uma de cada lado de uma porta. Uma das maçanetas é a expectável (de facto, é o objeto original tal como Crispi o recebera na sua caixa de inelegíveis): uma maçaneta de porta, sólida e impessoal. No outro lado, há uma maçaneta feita de terra que Crispi escavou sob a sua casa em São Francisco. Esta maçaneta criada, feita de terra, tem a impressão e a forma da mão humana que a criou: íntima, humana, doméstica, enraizada neste local e não noutro mais estéril. A outra maçaneta, manufaturada, não guarda memória de quem a segurou ou girou, muito menos de quem a fez; parece desconectada da realidade vivida e do movimento humano a entrar e sair do espaço privado. Um objeto (orgânico) está vivo pela impressão palmar; o outro permanece estático, sem tempo e sem contato.

Em *Omission: Sterile Landscape* (osso, areia, sementes, balas de espingarda, moedas, cato, vassoura, peneira, veneno para ratos), Tiago Costa cria uma ficção escultórica na qual o criador se afasta de qualquer identidade ou significado óbvio dos materiais inelegíveis que recebeu. Mediante uma ferramenta arqueológica (uma peneira) e do contraste com o processo e os métodos habituais de escavação arqueológica, Costa sugere que os objetos abandonados ou rejeitados pelos arqueólogos (aqueles “inelegíveis” que caem pela peneira e não são recolhidos) podem de facto ter maior valor. Através da mistura de veneno para ratos, sal e fragmentos de balas de chumbo, o cenário estéril de *Omission* combina referências à morte e ao veneno, à cobiça e a substâncias tóxicas que emanam miasmas. Nessa paisagem baldia, a sobrevivência é pouco provável ou até mesmo impossível. A sua aridez está firme e profundamente enraizada no passado. A curiosidade dos espectadores leva-os a aproximarem-se da aura negative desta paisagem estéril, mas, uma vez perto, a falta de uma narrativa óbvia ou de um significado claro frustra qualquer expectativa de conhecimento. A arqueologia está virada ao contrário; no solo seco de *Omission* não pode haver significado⁷.

As relações pessoais

Na última categoria, a energia criadora provém das relações pessoais do autor, i.e., a política ao nível do indivíduo. O

her home in San Francisco. This created knob, made from soil, bears the impression and shape of the human hand that made it: intimate, human, of the house, of the home, of this grounded place, and not of that more sterile one. The other, manufactured, knob carries no memory of who held or turned it, let alone who made it; it appears disconnected to the lived reality of human movement into and out of private space. One (organic) object is alive with hand print and impression; the other remains static, out of time and out of touch.

Tiago Costa’s *Omission: Sterile Landscape* (bone, sand, seeds, shotgun pellets, coins, cactus, broom, sieve, rat poisons) creates a sculptural fiction in which the creator turns away from any obvious identity or meaning of the *Ineligible* materials that he received. Using an archaeological tool (a sieve), and closely playing off of the event and process of standard excavation methods, Costa argues that the objects left behind or ignored by archaeologists (those that are “ineligible” and that fall through the sieve, uncollected) actually may be of greatest value. References to death and poison, greed, and to toxic substances that emit dangerous or negative auras combine in the sterile landscape of *Omission*, with its combination of rat poison, salt, and lead bullet fragments. Survival in such a landscape is not expected or, at the extreme, even possible. Sterility is firmly entrenched and is present deep into the past. The viewers’ curiosities draw them to approach the negative aura of this sterile landscape, though once close to it, the absence of an obvious narrative or a clear meaning frustrates any expectations for knowledge. Archaeology is turned on its head; meaning cannot exist in the barren soil of *Omission*⁷.

Personal relationships

A final category of work draws energy from creators personal relationships: politics, here, at the level of the individual. In constructing a faience cube for his *José Pedro’s Toolbox* (faience, leather, newspaper), Rui Gomes Coelho rebuilds a conceptual home for his grandfather who lived in southern Portugal. A shoemaker, Coelho’s grandfather was a political subversive (in opposition to the Salazar dictatorship); also, he was at the core of his community, founding a football club and organizing the town’s firemen’s cooperative. Concealed in the cube (as house) are materials that had been parts of that man’s public persona (his work with organic materials, like the leather that Coelho received for *Ineligible*). On the outside of the cube, exposed for viewing, is a current issue of *Avente!*, the newspaper of the Portuguese Communist Party,

cubo de faiança apresentado por Rui Gomes Coelho em *José Pedro’s Toolbox* (faiança, pele, jornal) reconstrói um lar conceitual para o avô, que morava no sul de Portugal. Sapateiro de profissão, o avô de Coelho era um subversivo político (opositor à ditadura de Salazar); além disso, desempenhava um papel importante na sua comunidade, tendo sido fundador de um clube de futebol e organizado a associação de bombeiros da cidade. Escondidos no cubo (como casa), há materiais que fizeram parte da persona pública desse homem (o seu trabalho com materiais orgânicos, como o couro que Coelho recebeu na caixa de inelegíveis). Do lado de fora do cubo, à vista, está uma edição atual do *Avante!*, o jornal do Partido Comunista Português, que o avô de Coelho chegou a ter de esconder dentro de um cano atrás de sua bancada. Com *José Pedro’s Toolbox*, Coelho estabelece um vínculo com um homem com quem nunca pode partilhar sua própria visão política (Coelho identifica-se como um arqueólogo marxista), embora tivessem uma visão comum.

Da mesma forma, em *One: Parts 1-3* (grés, terracota, porcelana), Nicola Lidstone cria uma conexão muito pessoal e emotiva com um amigo falecido. A repropositagem realizada por Lidstone consistiu em reduzir os materiais recebidos aos seus componentes básicos de ferro e, a seguir, criar elos tangíveis entre essas novas matérias-primas e os constituintes de ferro do sistema sanguíneo humano. *One: Parts 1-3* é inspirado na morte de um amigo íntimo de Lidstone, doente hemofílico que morreu após contrair o VIH a partir de produtos sanguíneos contaminados, destinados a ajudar a coagular o sangue. Os três elementos de *One* são manifestações visuais do tratamento fisiológico com argila realizado pelos terapeutas (Lidstone é ela própria terapeuta), que aplicam nas superfícies do corpo de um doente. As três partes separadas de *One* foram feitas mediante a aplicação dessa terapia com argila nos joelhos e pulsos da viúva do falecido amigo de Lidstone, uma vez que essas foram as articulações mais afetadas pela hemofilia do seu amigo. Nas superfícies dos produtos cerâmicos resultantes, Lidstone adicionou os códigos do VIH e do Fator VIII⁸, bem como representações de imagens microscópicas desses códigos, do vírus do VIH e de um coágulo de fibrina⁹. O resultado é uma integração, bem como uma reflexão acerca do conhecimento médico sobre essas doenças e sobre os tratamentos alternativos. Visto como um todo, *One* é uma manifestação rica em matices do sentimento de perda que uma pessoa pode ter pela morte de um amigo.

a paper that Coelho’s grandfather once had to hide in a pipe behind his workbench. With *José Pedro’s Toolbox*, Coelho reaches out to a man with whom he never had the chance to share his own political vision (Coelho identifies himself as a Marxist archaeologist), though it was a shared vision.

Similarly, in *One: Parts 1-3* (stoneware, terracotta, porcelain), Nicola Lidstone builds a highly emotional, personal connection to a lost friend. Repurposing the *Ineligible* materials that she received, Lidstone reduced them to their iron base constituents, and then created tangible links between those new raw materials and the iron constituents of the human blood system. Inspiration for *One: Parts 1-3* comes from the death of one of Lidstone’s close friends, a hemophiliac who died after contracting HIV from contaminated blood products that were intended to assist the clotting of his blood. The three elements of *One* are visual manifestations of the physiological knowledge that therapists (Lidstone is one herself) perform onto clay they form on the surfaces of a patient’s body. The three separate parts of *One* are made from applying this clay-forming therapy to the knees and the wrists of the widow of Lidstone’s deceased friend; these were the joints that were most affected by her friend’s hemophilia. On the surfaces of the ceramic results, Lidstone added the HIV and Factor VIII crystal codes⁸, as well as representations of microscopic images of these codes, the HIV virus, and a fibrin⁹ clot; the result is an integration and reflection on medical knowledge of these conditions, in combination with alternative treatment. Taken together, *One* is a richly nuanced manifestation of one person’s connection of loss with a departed friend.

Colleen Morgan’s *Shoe* (video loop) also works through interpersonal relationships, specifically of the family. From her position as anarchist, mother, and archaeologist, Morgan explores the ways that kin relationships are constructed, particularly through the investigation and care of physical objects and people. For *Shoe*, Morgan did nothing to alter the materials that she received from *Ineligible* (a foot-shaped scrap of leather), before she gave this object to her close family members. Filming their individual reactions to the material and recording their thoughts, Morgan compiled a sequence of personal responses to and feelings about an object, which, in the video, is alienated from any of its original historic or functional context. The result finds power in the absence of any single clear statement of meaning or use. *Shoe* builds and reformulates connections among people; the object takes a secondary position, without its otherwise currency or importance as historic artefact.

Shoe (vídeo em *loop*), de Colleen Morgan, também aborda os relacionamentos interpessoais, em particular os familiares. A partir da sua posição de anarquista, mãe e arqueóloga, Morgan explora as formas pelas quais são construídas as relações de parentesco, nomeadamente através da investigação e tratamento dos objetos físicos e das pessoas. Para *Shoe*, Morgan não fez qualquer alteração dos materiais que recebeu para *Ineligible* (um pedaço de couro com forma de pé), antes de entregar esse objeto aos seus familiares próximos. Após filmar as reações individuais perante o material e gravar as suas reflexões, Morgan compilou uma sequência de respostas pessoais e sentimentos sobre um objeto que, no vídeo, é separado de qualquer contexto histórico ou funcional original. O resultado é expressivo pela ausência de qualquer afirmação clara de significado ou de utilidade. *Shoe* estabelece e reformula as ligações entre as pessoas; o objeto assume uma posição secundária, sem valor nem importância como artefacto histórico.

Outros agrupamentos

Para além dos três grupos aqui propostos, há sem dúvida outras formas de classificar as peças feitas para *Ineligible* – podiam ser agrupadas conforme o médio (fotografia, técnica mista, etc.), a nacionalidade do artista, ou de acordo com os materiais originais que receberam (osso, couro, vidro, cerâmica e por aí fora). Contudo, na arte/arqueologia e no espaço/pensamento de *Ineligible*, essa compartimentação tradicional não condiz de todo com o raciocínio da abordagem, que consiste em pensar e fazer rejeitando as formas convencionais de pensamento e de criação. Mais ainda, o espectador pode (e deve) estabelecer outras conexões e obter outras respostas. Ainda mais provável, os artistas podem não concordar com as correlações aqui propostas. Daqui a um ano, um outro olhar pode ver estas peças de uma perspetiva completamente diferente. Mais importante ainda, verifica-se que, para além dessas possibilidades, estes agrupamentos mais ou menos aproximados não se enquadram facilmente na procura que a arte/arqueologia faz, de espaços inovadores de fazer e de pensar. Uma análise mais detalhada do texto acima revela que, com o objetivo de apresentar uma narrativa coerente neste artigo para o catálogo da exposição, algumas peças parecem ter sido incluídas à força numa categoria, enquanto outras podiam entrar em todas elas. Qual então a alternativa à classificação? Um anti catálogo? E como seria? Que forma teria? Podia assumir de facto uma forma física? Talvez estas sejam perguntas para uma outra expedição de arte/ arqueologia. Talvez com as obras que vemos aqui, porventura com outras.

Other groupings

Without question, there are other ways to categorize the works made for *Ineligible*, than to divide them into the three groups suggested here. One could assemble the works by medium (e.g., photography, mixed media), or nationality of creator, or by the original materials that each creator received (e.g., bone, leather, glass, ceramic). For art/archaeology, and the open-ended thought-space of *Ineligible*, such traditional orderings have no place in the approach’s rationale: to think and to make by jettisoning regular means of thought and creation. Furthermore, the exhibition viewer might (and should) make other connections, and have other reactions. Even more likely, the creators may not agree with the correlations suggested here. In a year’s time, a future examination may see these works from a different perspective altogether. Beyond those possibilities, and more importantly, the loose groupings used in this catalogue essay do not sit happily within art/archaeology’s call for innovative spaces for making and for thought. Closer inspection of the text above reveals that, in the desire to present a coherent narrative text for the catalogue of a museum exhibition, some works appeared shoe-horned into one category and others could well have been contained in each of the groupings. What could be the alternative to categorizing? An anti-catalogue? What might that look like? What form would it take? Would it take any physical form at all? Perhaps these are questions for another art/archaeological expedition. Perhaps with the works on display here. Perhaps with others.

Beyond the political

Several creators made work with explicit intentions not to engage contemporary political or social issues. In this latter sense, Simon Callery’s *Cuckoo* (canvas, distemper, thread, pencil, wood) aimed to retain the connections that the artist felt in response to the *Ineligible* materials that he received. As with Ilana Crispi, Callery was drawn to the suggestion of the human hand that his materials made to him. From the start, Callery wanted to find a place (a home, if you will) for the materials within the contexts of his current painting practice. As his materials arrived while he was working on his “wallspine” paintings, Callery decided to incorporate the *Ineligible* materials into the open bodies of one of these canvases. The result, *Cuckoo*, marks a transformation of materials from the mundane (as raw material) to the poetics that are specific to painting¹⁰.



Para além do político

Vários artistas desenvolveram o seu trabalho com a intenção explícita de não entrar em questões políticas ou sociais contemporâneas. Neste sentido, *Cuckoo* (tela, têmpera, fio, lápis, madeira), de Simon Callery, pretende manter as conexões que o artista sentiu em resposta aos materiais inelegíveis que recebeu. Tal como Ilana Crispi, Callery focou-se na sugestão da mão humana. Desde o início, Callery queria encontrar um espaço (ou, se quisermos, uma casa) para os materiais, dentro dos contextos da sua atual prática artística. Dado que recebeu o kit enquanto trabalhava na série de “wallspines”, Callery decidiu incorporar os *Ineligible* nos corpos abertos de uma dessas telas. O resultado, *Cuckoo*, marca uma transformação dos materiais, do mundano (como matéria-prima) para a poética específica da pintura¹⁰.

Em *Mineral Reciprocity* (gesso, calcário, areia, osso), a resposta de Alison McNulty aos materiais que recebeu foi uma profunda reflexão sobre a arquitetura dos nossos esqueletos e dos extremos sensoriais da nossa pele. McNulty concentra-se na porosidade do material, estabelecendo conexões entre corpos pretéritos e os processos de formação de novos. Ao associar o objeto ósseo de *Ineligible* com um molde de gesso da sua própria mão, *Mineral Reciprocity* reúne a superfície esponjosa do osso e a mineralidade da mão. Os corpos orgânicos e inorgânicos encontram-se, invocando uma forma de devir que manifesta tanto a ausência (o molde da mão da artista como um espaço negativo), como a forma que surge dela (a própria obra).

Em *Border Bloom* (vídeo em *loop*), Daniel Melim provoca o espectador com histórias e narrativas peculiares. Diretamente inspirado nos materiais inelegíveis (fragmentos de miniaturas de cabeças, braços e pernas de porcelana), Melim usou uma história sobre as relações tensas entre mãe e filha para criar, apresentar e filmar uma performance que incorpora as matérias-primas originais, figuras em plasticina e o tambor de um músico. A história desenrola-se de acordo com o rufo do tambor, enquanto os objetos são adicionados, combinados, retirados. A voz de Melim amplifica o conto acústico de *Border Bloom* com cânticos perturbadores e referências indiretas a uma história pessoal maior.

Em *L STAND FOOUND* (vídeo), Shaun Caton cria imagens igualmente perturbadoras, desta vez sem som. Após receber um kit de material inelegível muito semelhante ao enviado a Melim (pequenos fragmentos de corpos de porcelana), Caton

In her *Mineral Reciprocity* (gypsum, limestone, sand, bone), Alison McNulty’s response to the materials she received take her deep into thoughts of our living skeletal architecture and to the sensing edges of our skin. Tracing connections between past bodies and the processes of unfolding ones, McNulty focuses on the porousness of material. Connecting the bone object from *Ineligible* with a gypsum cast of her own hand, *Mineral Reciprocity* brings together the spongy surface of the cancellous bone and the minerality of the cast hand. Organic and inorganic bodies meet, invoking a form of becoming that makes manifest both the absent (the cast of the artist’s hand as a negative space) and the emergent form (the work itself).

In his *Border Bloom* (video loop), Daniel Melim provokes the viewer with peculiar stories and narratives. Working directly from the inspiration he felt from his *Ineligible* materials (fragments of miniature porcelain heads, arms, and legs), Melim caught hold of a tale of a mother and daughter’s tense interactions, and then created, presented, and recorded a performance that incorporates both the original *Ineligible* raw materials, and modern modelling clay and a musician’s drum. The story plays out on the reverberating skin of the drum-head. Objects are added, combined, taken away. Melim’s voice augments the acoustic tale of *Border Bloom* with disturbing chants and indirect references to a larger personal history.

In his work *L ST AND FOOUND* (video), Shaun Caton creates equally disturbing imagery, this time without sound. Having received a package of *Ineligible* material very similar to that sent to Melim (small porcelain body shapes), Caton first made a series of photographs and then dozens of drawings and paintings. Making a collage of these representations, Caton created a film loop with his iPhone, disregarding more sophisticated technology and producing a hallucinogenic quality. Played at highspeed, as installed, the video is a chaos of color and form, and of shapes flying in and out of sight, too quick for the viewer to pull any of them into a clear and calming image or narrative sequence. Looping endlessly, *L OST AND FOOUND* both intoxicates and repels, lacking a clarity of meaning normally required of work made from such easily identifiable objects: parts of a child’s doll.

To a similar degree, Filomena Rodrigues’ *Inside* (bone, metal, corroded metal, rust) disturbs and provokes, taking its original material and emptying it of life, meaning, and function. In opposition to Castro’s *The Relic* (in which the traditionally displayed object of veneration was sealed

fez primeiro uma série de fotografias, seguida de numerosos desenhos e pinturas. Caton fez então uma colagem dessas representações e, rejeitando tecnologias mais sofisticadas, criou com o seu iPhone um vídeo em *loop* de caraterísticas alucinogénias. Reproduzido a alta velocidade na instalação, o vídeo é um caos de cores e de formas que saltam para dentro e fora do ecrã, demasiado rápidas para o espectador poder focar-se em qualquer uma delas, ou obter uma imagem ou sequência narrativa clara. Numa repetição infinita, *L ST AND FOOUND* é inebriante e ao mesmo tempo repulsivo, sem a clareza de significado expectável num trabalho que utiliza objetos de identificação tão imediata como as partes de uma boneca infantil.

De modo semelhante, Filomena Rodrigues perturba e provoca ao esvaziar de vida, significado e função o material original em *Inside* (osso, metal, metal corroído, ferrugem). Contrariamente a *The Relic*, de Castro (onde fica selado o objeto de veneração tradicionalmente exposto), Rodrigues revela o que normalmente está oculto. *Inside* combina pó triturado de metal corroído, polvilhado sobre um osso de animal, previamente cozido e branqueado, que foi seccionado transversalmente. Uma luz brilhante ilumina o osso assim reconstruído a partir de um extremo, enquanto o espectador olha ao longo do comprimento interior deste pelo outro. A experiência resultante mistura alusões ao caleidoscópio de uma criança com a experiência voyeurista daquilo que não devia ser visto, mas que agora é exposto e iluminado livremente.

Com *SKYMMER OCH SER*¹¹ (fotografias, instalação site-specific), Patrik Elgström e Jenny Magnusson trabalharam com materiais encontrados na oficina do museu e com fotografias feitas por eles da caixa (nunca aberta) de inelegíveis. Esta peça marca o fim de doze meses durante os quais Elgström e Magnusson viveram com o seu kit de materiais bem fechado – um ano em que levaram a caixa fechada para diversas residências artísticas. Em *SKYMMER OCH SER*, as mediações fotográficas dessa caixa fundem-se com os materiais encontrados no museu, através de conversas que incorporam os materiais inelegíveis, a caixa em que permaneceram presos e o espaço específico do museu onde Elgström e Magnusson trabalharam. Assim como em *The Relic*, de Silva, e em contraste com *Inside*, de Rodrigues, *SKYMMER OCH SER* afasta-se da prática habitual de descobrir, recuperar, revelar e tornar visível, que está no cerne da arqueologia profissional e académica. E se não soubermos o que há na caixa (ou o que está enterrado na terra)? Que rumos é que essa pergunta nos indica? Para

from view) Rodrigues unveils what is normally hidden. *Inside* combines the crushed powder from corroded metal with a baked and bleached animal bone; the latter is split in half length-wise, and the powder is sprinkled inside. Reassembled, the bone is positioned with a strong light shining in one end, while the viewer looks along the interior length of the bone from the other. The resulting experience mixes memories of a child’s kaleidoscope with an adult peep-show into what should not be seen and what is now freely exposed and illuminated.

With *SKYMMER OCH SER*¹¹ (photographs, site-specific installation) Patrik Elgström and Jenny Magnusson worked with found materials from the museum woodshop and with photographs that they had made of their (never opened) box of *Ineligible* materials. Their site-specific work marks the end of twelve months during which Elgström and Magnusson lived with their tightly closed container of materials, a year during which they took the unopened shipping box with them to various artists’ residencies. In *SKYMMER OCH SER* photographic mediations of that box merge with the found materials from the museum in conversations that incorporate the *Ineligible* materials, the box they remained trapped within, and the particular space in the museum where Elgström and Magnusson made their work. As with Silva’s *The Relic* and in distinction from Rodrigues’ *Inside*, *SKYMMER OCH SER* takes exception to the practices of discovering, uncovering, revealing, and making visible that lay at the core of professional and academic archaeology. What if we don’t know what is in the box (or what is buried in the earth)? In what directions does that question send us? For Elgström and Magnusson, we head into the ephemerality of objects and of the dialogues that objects have with place, and with people in those places.

Simpler still is Thomas Andersson’s *Pipe Fruit* (plaster, polystyrene, screws, fired clay). Upon opening his box of *Ineligible* materials, Andersson’s senses traveled across continents and oceans to settle on a rare South American plant. Using the fired clay objects he received, Andersson sculpted a work that is neither tree nor artefact, and which does not pretend to engage any pressing social or political issue, either global, regional or personal. Also, without agenda or direct political message is Vanessa Wood’s *Ineligible Collage Series* (digital collage). Working with her *Ineligible* materials, Woods imagines a lost civilization that lived where the San Francisco Transbay Transit Center now stands. Combining high-resolution scans of her materials with materials she has collected from a diverse range of cultures,

Elgström e Magnusson, avançamos para a efemeridade dos objetos e para os diálogos que os objetos estabelecem com o lugar e com as pessoas nesses lugares.

Ainda mais simples é *Pipe Fruit* (gesso, poliestireno, parafusos, argila cozida), de Thomas Andersson. Quando abriu a caixa de *Inteligible*, os sentidos de Andersson viajaram por continentes e oceanos para se fixarem numa rara planta sul-americana. Com os objetos de argila cozida que recebeu, Andersson esculpiu uma obra que não é árvore nem artefacto, e que não pretende abordar qualquer questão social ou política urgente, seja global, regional ou pessoal. Também sem agenda ou mensagem política direta, está *Ineligible Collage Series* (colagem digital), de Vanessa Wood, que a partir dos materiais imagina uma civilização perdida estabelecida no local onde fica agora gare intermodal de Transbay, em San Francisco. Combinando digitalizações de alta resolução dos seus materiais com outros de diversas culturas, histórias e populações, que Woods tem vindo a colecionar, a artista cria sete colagens simultaneamente sobrenaturais (essas criaturas nunca existiram) e estranhamente familiares (o espectador reconhece elementos dentro de cada imagem composta). O percurso através dessas criações sobrenaturais vai construindo uma crítica aos pré-conceitos antropológicos sobre o “outro”, às interpretações etnográficas ocidentais e à frequente distinção taxativa entre objetividade científica e *storytelling*: a realidade e a ficção são desmanteladas.

Conclusão

Em todos estes trabalhos, os artistas repropositaram objetos que foram desarticulados do seu passado, para realizarem obras originais que provocam, inquietam, questionam e estimulam. *Ineligible* constitui, portanto, uma experiência na prática da arte/arqueologia, cujos resultados exploram territórios inesperados e surpreendentes. É isto arte? É arqueologia? Talvez, fiel à lógica desta nova abordagem extra-disciplinar a materiais de mundos passados, não seja nem uma nem outra, mas sim qualquer coisa que vai para além das práticas e das disciplinas.

■■■■■■■■■■

¹ Para mais informação, ver as seguintes publicações: D.W. Bailey (2017). Art/ Archaeology: what value artistic-archaeological collaboration? *Journal of Contemporary Archaeology* 4(2): 246-56; e D.W. Bailey (2017). Disarticulate - repurpose - disrupt: art/archaeology. *Cambridge Archaeological Journal* 27(4): 691-701. Também de interesse: D.W. Bailey (2018). *Breaking the Surface: an Art/ Archaeology of Prehistoric Architecture*. Oxford: Oxford University Press.

² Todos os trabalhos realizados, incluindo aqueles que não fazem parte da

histories, and populations, Woods creates seven collages that are equally otherworldly (these creatures have never existed) and strangely familiar (the viewer recognizes elements within each composite image). Running through these supernatural creations is a critique of anthropological assumptions of the “other”, of western ethnographic interpretations, and of the common, black-and-white distinction between scientific objectivity and storytelling: fact and fiction collapse.

Conclusion

In all of these works, creators repurposed objects that had been disarticulated from their pasts, and then they made original work that provokes, disturbs, questions, and stimulates. *Ineligible*, thus, provides an experiment in the practice of an art/archaeology, the results of which explored territories unexpected and surprising. Is this art? Is this archaeology? Perhaps, true to the rationale of this new extra-disciplinary approach to materials from past worlds, it is neither, but something beyond both subjects and practices.

■■■■■■■■■■

¹ For full details see the following publications: D.W. Bailey (2017). Art/ Archaeology: what value artistic-archaeological collaboration? *Journal of Contemporary Archaeology* 4(2): 246-56; and D.W. Bailey (2017). Disarticulate - repurpose - disrupt: art/archaeology. *Cambridge Archaeological Journal* 27(4): 691-701. Also of interest is D.W. Bailey (2018). *Breaking the Surface: an Art/ Archaeology of Prehistoric Architecture*. Oxford: Oxford University Press.

² All works made, including those not part of the Santo Tirso exhibition will be presented in the electronic and hardcopy publication of the *Ineligible* project. In addition to the works installed in *Ineligible*, the Finnish archaeologist and dancer Suvi Tuominen performed *Audactiv* at the March 6th, 2020 opening of the exhibition *Creative (un)makings: Disruptions of Art/Archaeology*. A detailed discussion of this work will be found in S. Tuominen (2020). Collaborative bodies in the (un)making: *Audactiv*. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

³ A more detailed discussion of *Leave Only Footprints* and of Dov Ganchrow’s other work will be found in D. Ganchrow (2020). Product design to readymade: a lineage of object making. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁴ An extended discussion of *Shelter No. 365* and of Nolle’s *Living Room* project is available in J.S. Nolle (2020). Homelessness in the living room. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁵ Stephan Gant acknowledges and thanks Europoint (Northampton, UK) for donating the acrylic cast sheet required for this work.

⁶ Readers will find a detailed discussion of the hum and *The Hum* in M. Marila

exposição em Santo Tirso, serão apresentados nas publicações, em formato digital e físico, do projeto *Ineligible*. Para além das obras instaladas em *Ineligible*, o arqueólogo e dançarino finlandês Suvi Tuominen apresentou *Audactiv*, durante a inauguração, a 6 de março de 2020, da exposição *Creative (un) makings: Disruptions of Art / Archaeology*. Pode consultar-se uma discussão detalhada deste trabalho em S. Tuominen (2020). Collaborative bodies in the (un)making: *Audactiv*. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

³ Para uma abordagem em maior pormenor de *Leave Only Footprints* e outras obras de Dov Ganchrow consultar D. Ganchrow (2020). Product design to readymade: a lineage of object making. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁴ Para uma análise de *Shelter No. 365* e do projeto *Living Room* de Nolle ver J.S. Nolle (2020). Homelessness in the living room. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁵ Stephan Gant agradece à Europoint (Northampton, UK) pela folha de acrílico doada para a realização desta peça.

⁶ Mais informação relativa ao zumbido e a *The Hum*, em M. Marila (2020). On the nature of the aesthetic in art/archaeology. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁷ Tiago Costa agradece a Daniel Santos por ter estruturado a discussão conceitual sobre os materiais de *Ineligible* e por tê-lo encorajado a construir *Omission: Sterile Landscape*.

⁸ O factor VIII é uma proteína essencial para a coagulação do sangue.

⁹ A fibrina é uma proteína fibrosa, não globular, envolvida na coagulação do sangue.

¹⁰ Para uma discussão mais completa de (e sobre) a obra de Callery para *Ineligible*, bem como outras obras do artista, ver S. Callery (2020) Contact paintings. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

¹¹ A tradução mais aproximada de *SKYMMER OCH SER* será “esconde e vê”.

(2020). On the nature of the aesthetic in art/archaeology. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

⁷ Tiago Costa acknowledges and is grateful to Daniel Santos for framing the conceptual discussion about the *Ineligible* materials received and for challenging Tiago to make *Omission: Sterile Landscape*.

⁸ Factor VIII is an essential blood-clotting protein.

⁹ Fibrin is a fibrous, non-globular protein involved in the clotting of blood.

¹⁰ A fuller discussion by (and about) Callery’s work for *Ineligible* and about other output by the artist will be found in S. Callery (2020) Contact paintings. In D.W. Bailey, S. Navarro, and A. Moreira (eds) *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice*. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

¹¹ *SKYMMER OCH SER* is most closely translated in English as *Hides and Sees*.

DOUG BAILEY
SARA NAVARRO
CREATIVE (UN)MAKINGS:
DISRUPTIONS IN ART/
ARCHAEOLOGY

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
06.03.2020 – 06.09.2020

**BEYOND
RECONSTRUCTION**

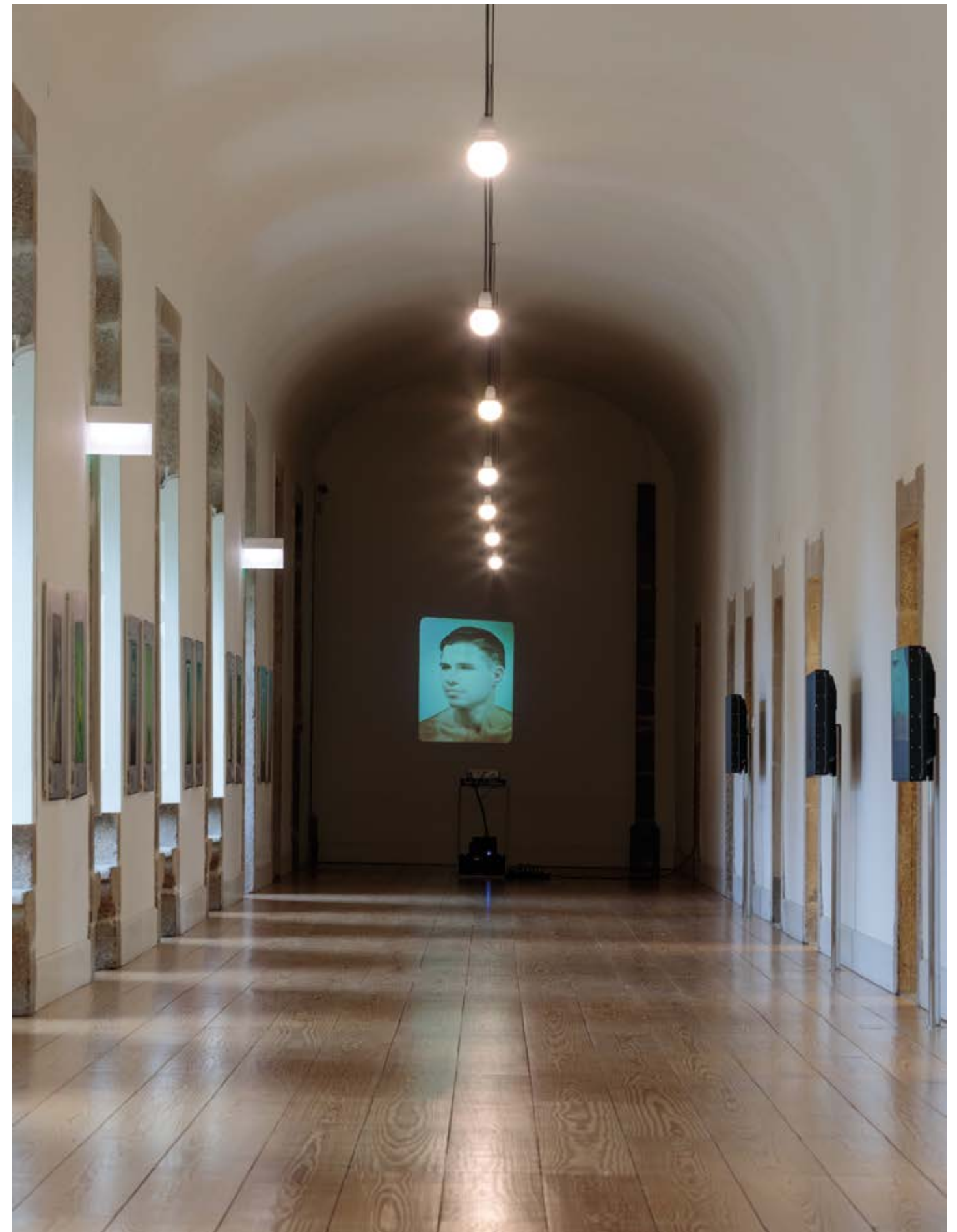


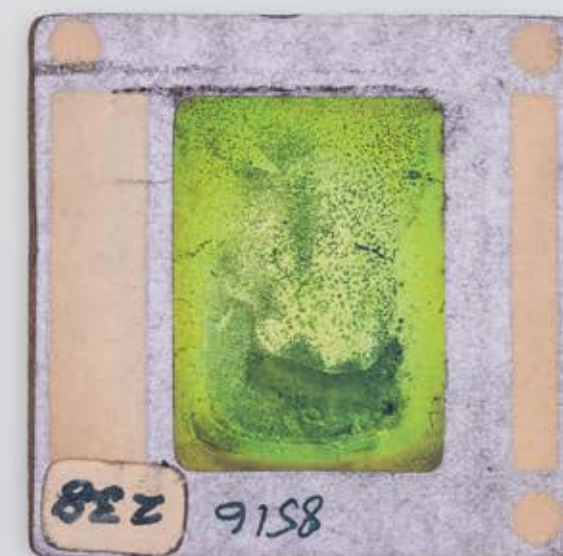
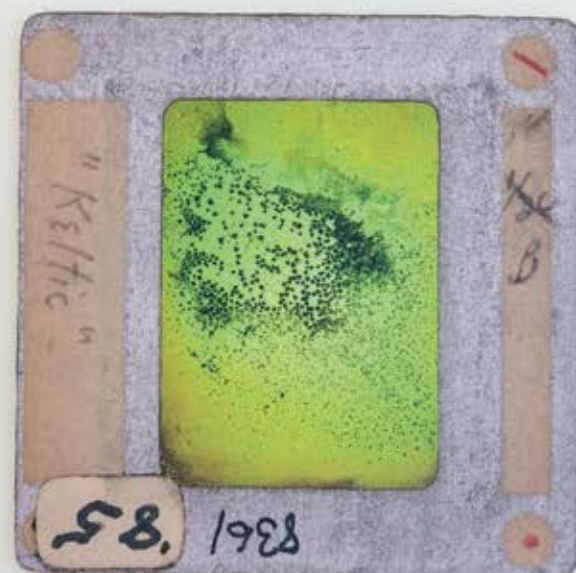




**RELEASING
THE ARCHIVE**



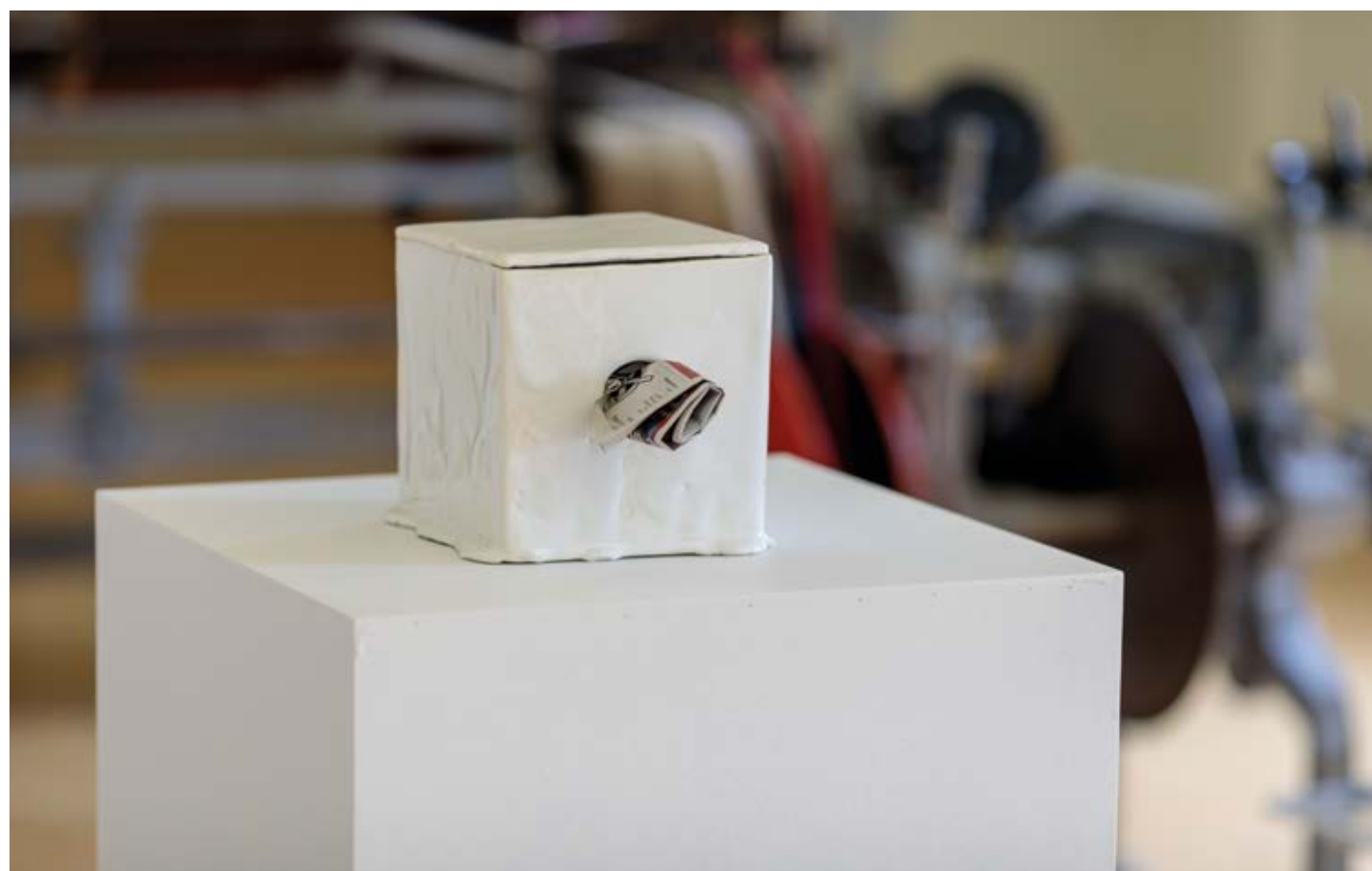






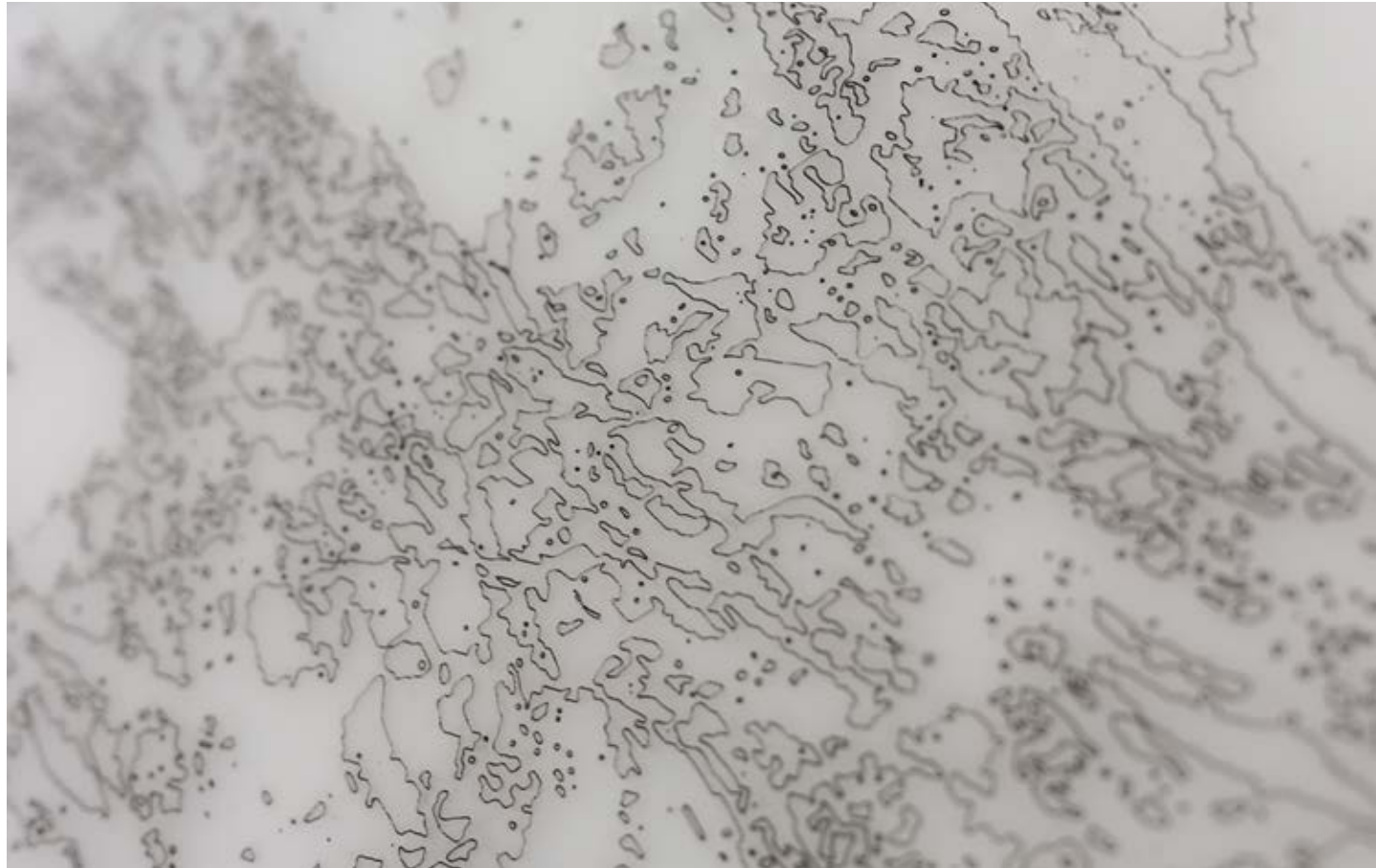




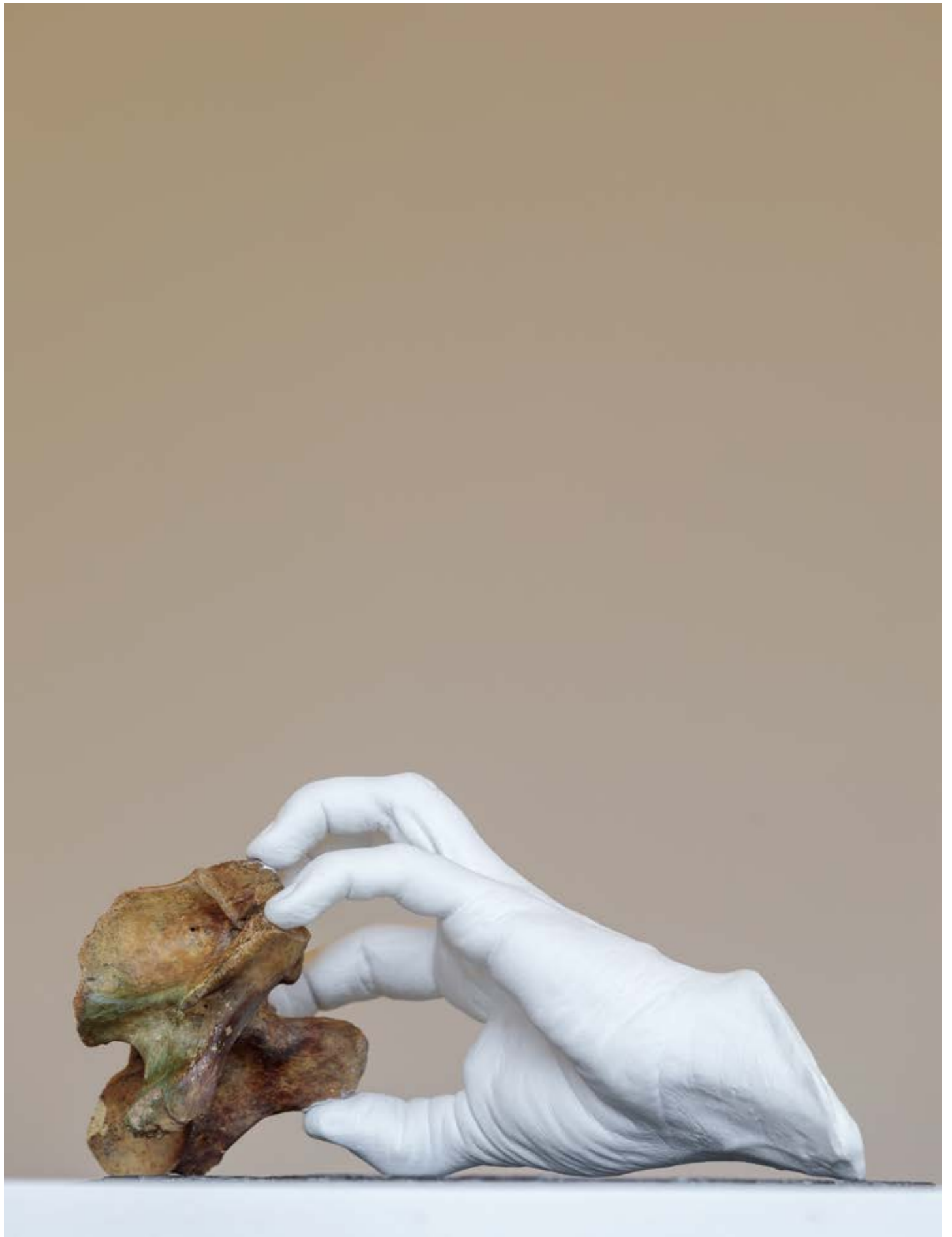
























SARA NAVARRO
Beyond Reconstruction

2020

Terracota

Terracotta

400 x 1100 x 20 cm – *medidas variáveis variable sizes*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



DOUG BAILEY
Releasing the Archive

2017

Diapositivos digitalizados, impressão fotográfica, vídeo

Digital scans, photographic prints, video

100 x 100 cm / 200 x 200 cm *variáveis variable as projected*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



JIM COGSWELL
Plunder

2020

Vinil adesivo sobre vidro

Adhesive vinyl on glass

839 x 275 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



TIAGO COSTA
Omission: Sterile Landscape

2019

Ossos, areia, sementes, chumbos de espingarda, moedas, cacto,

vassoura, peneira, veneno para ratos

Bone, sand, seeds, shotgun pellets, coins, cactus, broom, sieve,

rat poison

170 x 85 x 200 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



THOMAS ANDERSSON
Pipe Fruit

2019

Gesso, poliestireno, parafusos, cachimbos de argila

Plaster, polystyrene, screws, clay pipes

24 x 24 x 35 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



JÉSSICA BURRINHA
Decadence

2019

Solo, cimento, cerâmica

Soil, concrete, ceramic

23 x 23 x 50 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



ILANA CRISPI
Door Knob (hand held)

2019

Maçaneta de porta, solo, aço

Door knob, soil, steel

5 x 6,35 x 12,7 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



PATRICK ELGSTRÖM / JENNY MAGNUSSON
SKYMMER OCH SER

2020

Impressão de gelatina de prata sobre alumínio (fotografias);

madeira, luz elétrica (instalação site-specific)

Silver gelatin prints on aluminum (photos); wood, electric light

(site-specific installation)

20 x 25 cm / 300 x 400 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



SIMON CALLERY
Cuckoo

2019

Tela, tempera, fio, lápis, madeira, objetos arqueológicos

Canvas, distemper, thread, pencil, wood, archaeological objects

77 x 66 x 31 cm

Fotografia Photo credit Simon Callery



JOÃO CASTRO SILVA
The Relic

2019

Placa de aço de carbono soldada

Welded carbon steel plate

25 x 25 x 25 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



DOV GANCHROW
Leave Only Footprints

2019

Couro, metal

Leather, metal

30 x 25 x 8 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



STEFAN GANT
Antropocene

2019

Folha de acrílico fundido, desenho digital cortado a laser

Cast acrylic sheet, digital laser-cut drawing

80 x 57 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



SHAUN CATON
L OST AND FOOUND

2020

Vídeo em repetição

Video loop

Variáveis Variable as projected

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



RUI GOMES COELHO
José Pedro's Toolbox

2019

Faiança, couro, jornal

Faience, leather, newspaper

20 x 20 x 20 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



CORNELIUS HOLTORF / MARTIN KUNZE
Preserved for the Future

2019

Cerâmica, cinza, couro

Ceramic, ash, leather

19,8 x 19,8 cm

Fotografia Photo credit Teresa Ribeiro



ALFREDO GONZÁLEZ-RUIBAL / ÁLVARO MINGUTO PALOMARES
[untitled]

2019

Papel fotográfico, placa de espuma

Photographic paper, foam board

30 x 2 x 30 cm – 18 fotografias prints

Fotografia Photo credit Álvaro Minguito



CHERYL E. LEONARD
Phantom Limbs: Extinction Tree

2019

Osso, madeira flutuante, fio, instalação de som

Bone, driftwood, thread, sound installation

33 x 17 x 74 cm

Fotografia Photo credit Teresa Ribeiro



NICOLA LIDSTONE
One: Part 1, Part 2, Part 3

2019

1) grés, artefacto; 2) terracota, artefacto; 3) porcelana, esmalte

de grés, artefacto

1) stoneware clay, ground artefact; 2) terracotta clay, ground

artefact; 3) porcelain, stoneware glaze, ground artefact

1) 10 x 5,5 x 5 cm; 2) 11 x 10 x 7 cm; 3) 16 x 9 x 6 cm

Fotografia Photo credit Teresa Ribeiro



LUISA DA ROCHA
OGENUS #8

2019

Vidro reciclado, prego

Recycled glass, nail

11 x 19,5 x 9 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



FILOMENA RODRIGUES
Inside

2019

Osso, metal, metal corroído, pó de ferrugem

Bone, metal, corroded metal, rust powder

17,5 x 7 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



ALISON McNULTY
Mineral Reciprocity

2019

Gesso, calcário, areia, osso

Gypsum, limestone, sand, bone

21,6 x 11,4 x 12,1 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



MARKO MARILA
The Hum

2020

Osso carbonizado, motor, metal, video

Carbonized bone, motor, metal, video

15 x 15 cm *Variáveis Variable as projected*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



RYTH VAN DYKE
Cruzando la Frontiera / The House

2019

Vidro, metal, couro, berlindes, cola, tinta acrílica, papel, plástico

Glass, metal, leather, marbles, glue, acrylic paint, paper, plastic

61 x 46 x 10 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



VALTER VENTURA
[untitled]

2019

Impressões fotográficas em papel

Photographic prints on paper

21 x 29,7 cm – 10 fotografias *prints*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



DANIEL MELIM
Border Bloom

2020

Video

Video

Variáveis Variable as projected

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



COLLEEN MORGAN
Shoe

2020

Video

Video

Variáveis Variable as projected

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



VANESSA WOODS
Ineligible Collage Series

2019

Colagem digital

Digital collage

60 x 90 cm – 7 impressões *prints*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



SUVI TUOMINEN
Audactiv

2020

Performance com cassetes

Performance with tape cassettes

Efémeras Ephemeral

Fotografia Photo credit Teresa Ribeiro



JANA SOPHIA NOLLE
Shelter No. 365

2019

Cartão, plástico, metal, cerâmica, corda, madeira, tijolo, pedra

(instalação); impressão de arquivo (fotografia)

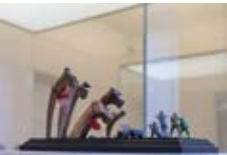
Cardboard, plastic, metal, ceramic, string, wood, brick, stone

(installation); archival pigment print (photograph)

152 x 213 x 165 cm – *instalação installation*

105,7 x 84,5 cm – *fotografia photograph*

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado



LAURENT OLIVIER
Remember Wounded Knee

2019

Osso, vidro, plástico, tecido, têxtil, detritos vegetais

Bone, glass, plastic, fabric, textile, vegetal debris

20 x 45 x 20 cm

Fotografia Photo credit Miguel Ângelo / Lília Machado

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

CREATOR BIOS

Alison McNulty é uma artista interdisciplinar interessada no potencial poético do espaço e da materialidade para invocarem longas e discordantes perspectivas do tempo, o pensamento intersectorial, uma sensação de lugar e as possibilidades relacionais que vão para além do humano. Para McNulty, os materiais são tanto vestígios como especulações emergentes: corpos de memória com a capacidade de criar intercâmbios, alterar a consciência, interromper hábitos e transmitir conhecimento corpóreo da imaterialidade. Através da escultura, dos projetos interativos, das intervenções arquitetónicas, das instalações interiores e exteriores interativas, e trabalhos em papel, a artista procura invocar uma presença assombrada, revelando-nos a nós próprios e ao nosso entorno como vulneráveis, entrelaçados e mais do que humanos. McNulty participou em residências na Stoneleaf Retreat, Atlantic Center for the Arts, e *House Project*, uma residência improvisada numa casa abandonada, oficializada pelo seu proprietário. Apresenta o seu trabalho em conferências, nomeadamente as realizadas pelo Centro de Escultura Internacional, Theoretical Archeology Group e o College Art Association. As exposições mais incluem uma mostra individual na Galeria BAU, Beacon, Nova York, e exposições coletivas nas seguintes: Art Lot, Brooklyn; Samuel Dorsky Museum, State University New York, New Paltz, NY; Wilderstein 5th Outdoor Sculpture Biennial, Rhinebeck, NY; Terrain Biennial Newburgh, NY; Whiterock Center for Sculptural Arts, Holmes, NY; Dusklit Interactive Art Festival, Sugar Loaf, NY; e Highbrook Studios Sculpture Garden, Pelham, NY. McNulty ensina na Parsons School of Design, após ter lecionado na Whitman College, Universidade da Florida, e no Brooklyn College. Cresceu em Bristol, Indiana, obteve uma licenciatura em Belas-Artes pela Universidade de Washington em St. Louis e recebeu o Alumni Fellowship da Universidade da Florida, onde completou o Mestrado em Belas-Artes. Atualmente, Alison McNulty reside em Hudson Valley, NY. alisonmcnulty@gmail.com www.alisonmcnulty.com

Alfredo Gonzalez-Ruibal é investigador especializado na arqueologia do passado contemporâneo. O seu interesse incide particularmente no lado obscuro da modernidade, incluindo a guerra, as ditaduras e os colonialismos. Entre as suas publicações mais recentes incluem-se *An Archaeology of the Contemporary Era* (2019) e *The Archaeology of the Spanish Civil War* (2020), ambos publicados pela Routledge.

Álvaro Minguito Palomares é um fotógrafo de documentários. Tem formação em economia e antropologia. Os seus interesses incluem a economia social e a antropologia

Alison McNulty is an interdisciplinary artist interested in the poetic potential of space and materiality for invoking long, discordant views of time, intersectional thinking, a sense of place, and relational possibilities beyond the human. She attends to materials as both trace and emergent speculation: bodies of memory with agency to create exchange, shift awareness, disrupt habits, and transmit corporeal knowledge of the intangible. Through sculpture, interactive projects, architectural interventions, site-responsive indoor and outdoor installations, and works on paper, she seeks to invoke a haunted presence, revealing ourselves and surroundings as vulnerable, entangled, and more-than-human. McNulty has participated in residencies at Stoneleaf Retreat, Atlantic Center for the Arts, and *House Project*, a self-made residency in an abandoned house, formalized with its owner. She presents her work at conferences such as those held by the International Sculpture Center, Theoretical Archaeology Group, and College Art Association. Recent exhibitions include a solo exhibition at BAU Gallery, Beacon, NY, and group exhibitions at the following: Art Lot, Brooklyn; Samuel Dorsky Museum, State University New York, New Paltz, NY; Wilderstein 5th Outdoor Sculpture Biennial, Rhinebeck, NY; Terrain Biennial Newburgh, NY; Whiterock Center for Sculptural Arts, Holmes, NY; Dusklit Interactive Art Festival, Sugar Loaf, NY; and Highbrook Studios Sculpture Garden, Pelham, NY. McNulty teaches at Parsons School of Design, and formerly taught at Whitman College, University of Florida, and Brooklyn College. She grew up in Bristol, Indiana, earned her BFA from Washington University in St. Louis, and received the Alumni Fellowship from the University of Florida, where she completed her MFA. She is currently based in the Hudson Valley, NY.

alisonmcnulty@gmail.com
www.alisonmcnulty.com

Alfredo Gonzalez-Ruibal is a researcher specializing in the archaeology of the contemporary past. He is particularly interested in the dark side of modernity, including war, dictatorship and colonialism. Recent books include *An Archaeology of the Contemporary Era* (2019) and *The Archaeology of the Spanish Civil War* (2020), both published by Routledge.

Álvaro Minguito Palomares is a documentary photographer and has degrees in economy and anthropology. His interests include social economy and visual anthropology. He works as photography coordinator for El Salto, a Spanish online magazine (elsaltodiario.com), and has collaborated with archaeologists for many years

social. Trabalha como coordenador de fotografia para *El Salto*, uma revista espanhola online (elsaltodiario.com), e colaborou com arqueólogos durante muitos anos em Espanha e no estrangeiro, documentando iniciativas de registo da memória histórica e outros projetos.

Cheryl E. Leonard é uma compositora, artista e uma construtora de instrumentos sediada em São Francisco, cujos trabalhos exploram sons, estruturas e objetos do mundo natural. Os seus projetos incluem pedras, madeira, água, gelo, areia, conchas, penas e ossos como instrumentos musicais, e apresenta regularmente esculturas instrumentais únicas e gravações no terreno de locais remotos. Leonard é atraída pelas texturas subtis e pelas complexidades dos sons, especialmente em fenómenos de baixo volume. Utiliza o microfone para explorar mundos auditivos dentro das suas fontes de som e desenvolve composições que realçam a peculiaridade das vozes que descobre. Muitos dos seus projetos mais recentes abordam questões ambientais, com um foco nas alterações climáticas e na extinção de espécies. A música de Leonard foi interpretada em todo o mundo e está disponível em múltiplas discográficas. As suas composições para objetos naturais foram transmitidas em vários programas de televisão e no documentário *Noisy People*. Recebeu bolsas de diversas instituições, nomeadamente o Antarctic Artists and Writers Program da Fundação Nacional daz Ciência, New Music USA, American Composers Forum, American Music Center, American Society of Composers, Authors and Publishers, Meet the Composer, Eric Stokes Fund e New York State Council on the Arts. Os projetos de Leonard incluem trabalhos para o Museu de Arte Moderna de São Francisco, Kronos Quartet, Hope Mohr Dance, Funsch Dance Experience, Illuminated Corridor, e para La Jolla Historical Society. Leonard foi premiada com residências artísticas em: Kunstharnuset Messen, Djerassi, Oberpfälzer Künstlerhaus, Arctic Circle, Villa Montalvo e Engine 27. Colaborou em várias publicações sobre música e sons artísticos e os seus instrumentos, instalações e composições gráficas foram exibidas em galerias de arte nos Estados Unidos, Noruega, Austrália, México e Argentina. cheryleonard@gmail.com
www.alwaysnorth.com

Colleen Morgan é professora de Arqueologia Digital e Património no Departamento de Arqueologia da Universidade de York. Desenvolve pesquisa em arqueologia e média digital, com especial foco na encarnação, os avatares, agenética e a bioarqueologia, procurando construir narrativas arqueológicas com recursos a novas tecnologias, incluindo fotografia, vídeo, telemóvel e dispositivos de localização. As suas criações

in Spain and abroad, documenting historical memory initiatives and other projects.

Cheryl E. Leonard is a San Francisco-based composer, performer, and instrument builder whose works investigate sounds, structures, and objects from the natural world. Her projects cultivate stones, wood, water, ice, sand, shells, feathers, and bones as musical instruments, and often feature one-of-a-kind sculptural instruments and field recordings from remote locales. Leonard is fascinated by subtle textures and intricacies of sounds, especially very quiet phenomena. She uses microphones to explore aural worlds within her sound sources, and develops compositions that highlight the unique voices she discovers. Most of her recent projects address environmental issues, with a focus on climate change and species extinction. Leonard’s music has been performed globally and is available on multiple record labels. Her compositions for natural-objects have been featured on several television programs and in the video documentary *Noisy People*. She has received grants from the National Science Foundation’s Antarctic Artists and Writers Program, New Music USA, American Composers Forum, American Music Center, American Society of Composers, Authors and Publishers, Meet the Composer, the Eric Stokes Fund, and the New York State Council on the Arts. Leonard’s commissions include works for the San Francisco Museum of Modern Art, Kronos Quartet, Hope Mohr Dance, Funsch Dance Experience, Illuminated Corridor, and the La Jolla Historical Society. Leonard has been awarded residencies at Kunstharnuset Messen, Djerassi, Oberpfälzer Künstlerhaus, the Arctic Circle, Villa Montalvo, and Engine 27. She has contributed to several publications about music and sound art, and her instruments, installations, and graphic scores have been exhibited in art galleries in the United States, Norway, Australia, Mexico, and Argentina.

cheryleonard@gmail.com
www.alwaysnorth.com

Colleen Morgan is the Lecturer in Digital Archaeology and Heritage in the Department of Archaeology at the University of York. She conducts research on digital media and archaeology, with a special focus on embodiment, avatars, genetics, and bioarchaeology. She is interested in building archaeological narratives with emerging technology, including photography, video, mobile, and locative devices. Through archaeological making she explores past lifeways and our current understanding of heritage, especially regarding anarchism, posthumanism and the cyborg, feminism, and interstitial spaces between past and present.

arqueológicas exploram estilos de vida passados e a nossa compreensão atual do património, especialmente no que diz respeito ao anarquismo, ao pós-humanismo e os ciborgues, e ainda ao feminismo e aos espaços intersticiais entre o passado e o presente. Morgan é doutorada em antropologia pela Universidade da Califórnia, Berkeley, e tem uma licenciatura em Antropologia/Estudos Asiáticos, pela Universidade do Texas. Desempenhou-se como arqueóloga profissional e académica na Turquia, Jordão, Qatar, Inglaterra, Grécia, Havai e Califórnia, e trabalhou em escavações com 100 a10.000 anos de antiguidade. colleen.morgan@york.ac.uk

Cornelius Holtorf estudou arqueologia pré-histórica, antropologia social e antropologia física na Alemanha e no Reino Unido. Depois de lecionar nas Universidades de Gothenburg, Cambridge e Lund, e de obter a bolsa de Marie-Curie do Conselho do Património Nacional Sueco em Estocolmo, Holtorf estabeleceu-se em Kalmar, onde atualmente é professor de Arqueologia na Universidade Linnaeus, detém uma cátedra UNESCO em Futurologia do Património e é diretor da Licenciatura em Arqueologia Preventiva. Os seus interesses atuais de pesquisa incluem projetos arqueológicos de campo, a teoria do património e o futuro do património. Ele dirigiu projetos arqueológicos de campo, incluindo um projeto nas proximidades de Évora no Alentejo, e levou a cabo um projeto de “incavação” arqueológica em Berlim. Holtorf investigou durante muito tempo a interação entre a arte e a arqueologia. cornelius.holtorf@lnu.se
corneliusholtorf.com

Daniel V. Melim foi finalista do Prémio EDP (Portugal) Novos Artistas 2007, vencedor do Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores (2011) e foi pré-selecionado para o projeto de Thames and Hudson *100 Painters of Tomorrow* (2014). Melim trabalha principalmente com imagens feitas à mão, performance e projetos coletivos baseados em comunidades. Desenvolveu projetos de arte em Portugal, Espanha, Brasil, Alemanha e Reino Unido. Colaborou com o Departamento de Educação da Fundação Gulbenkian, assim como com escolas de arte privadas em Lisboa. A obra de Melim faz parte de coleções públicas e privadas. Formou-se em pintura pela Universidade de Lisboa (2006); tem um Mestrado de Arte em Antropologia Aplicada e Comunidade e Trabalho Juvenil pela Goldsmiths College, Universidade de Londres (2016), e teve uma bolsa da Fundação Gulbenkian. Melim tem formação não académica em diversas áreas, nomeadamente meditação, yoga, *butoh*, contacto improvisação, composições em tempo

Morgan received her PhD in Anthropology at the University of California, Berkeley and her BA in Anthropology/Asian Studies at the University of Texas. She has worked both as a professional and academic archaeologist in Turkey, Jordan, Qatar, Oman, England, Greece, Texas, Hawaii, and California, excavating sites 100 years old, 10,000 years old, and anything in-between. colleen.morgan@york.ac.uk

Cornelius Holtorf studied prehistoric archaeology, social anthropology, and physical anthropology in Germany and the UK. After stints of employment at the Universities of Gothenburg, Cambridge, and Lund as well as a Marie-Curie Fellowship at the National Swedish Heritage Board in Stockholm, Holtorf moved to Kalmar where he is currently Professor of Archaeology at Linnaeus University, holds a UNESCO Chair on Heritage Futures, and directs the Graduate School in Contract Archaeology. His current research interests include contemporary archaeology, the theory of heritage, and heritage futures. He has directed archaeological field projects, including one near Évora in the Alentejo, as well as carrying out an archaeological “incavation” project in Berlin. Holtorf has long experimented at the interface of art and archaeology. cornelius.holtorf@lnu.se
corneliusholtorf.com

Daniel V. Melim was a finalist of the EDP (Portugal) Novos Artistas 2007 Award, winner of the Fidelidade Mundial Jovens Pintores Award (2011), and was shortlisted for Thames and Hudson’s worldwide *100 Painters of Tomorrow* project (2014). Melim works mainly with handmade images, performance and community-based group projects, and he has developed arts projects in Portugal, Spain, Brazil, Germany, and the UK. He has collaborated with the Gulbenkian Foundation’s Educational Department, as well as with private art schools in Lisbon. Melim’s work is part of public and private collections. His undergraduate degree is in painting from the University of Lisbon (2006); his MA in Applied Anthropology and Community and Youth Work is from Goldsmiths College, University of London (2016), and was supported by a fellowship from the Gulbenkian Foundation. Melim takes part in many non-academic trainings, particularly meditation, yoga, *butoh*, contact-improvisation, real time composition (performance), improvisation theatre, voice work, Louise Hay method, and ecovillage design. He is interested in the affectionate, collective, historical, political, ecological, spiritual, and healing dimensions of creation. damelim@gmail.com
www.danielvm.com

real (performance), improvisação teatral, locução, o método Louis Hay e design de ecovilas. O seu interesse incide nas dimensões afetivas, coletivas, históricas, políticas, ecológicas, espirituais e terapêuticas da criação.
damelim@gmail.com
www.danielvm.com

Doug Bailey é Professor de Arqueologia Visual no Departamento de Antropologia da Universidade de São Francisco. O seu trabalho vai desde a arqueologia pré-histórica do Leste da Europa até à reutilização de materiais arqueológicos em contextos de arte contemporânea e museus. Os seus livros incluem Breaking the Surface: an Art/Archaeology of Prehistoric Architecture (Oxford, 2018), Unearthed (Sainsbury Centre, 2010), Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic (Routledge, 2005), and Balkan Prehistory: Exclusion, Incorporation, and Identity (Routledge, 2000). As suas publicações recentes, as exposições e a presença na web (www.artarchaeologies.com) incidem no desenvolvimento de uma abordagem extra-disciplinar ao passado. Licenciado em Arqueologia Clássica (Dartmouth, 1985), com Mestrado e Doutoramento em Arqueologia (Cambridge, 1986 e 2001).
dwbaiiley@sfsu.edu
<https://anthropology.sfsu.edu/people/faculty/doug-bailey>
www.artarchaeologies.com

Dov Ganchrow é designer de produto e Professor no Departamento de Design Industrial, na Academia das Artes e Design de Bezalel, Israel, onde se licenciou com excelência em 1993. Atualmente é designer independente, e trabalhou durante uma década e meia com o Professor Ami Drach (1963-2012) em diversos projetos de design no âmbito médico, consumidor, mobiliário e design de exposições de museus, juntamente com a criação de trabalhos mais pessoais, experimentais e conceptuais. Os seus trabalhos são muitas vezes caracterizados pela utilização inteligente e manipulação de materiais e tecnologias, readymades e, também, humor. Têm sido extensamente exibidos e encontram-se em coleções privadas e de museus.
dov.ganchrow@gmail.com
www.dov-ganchrow.com

Filomena Rodrigues nasceu em Luanda, Angola, e estabeleceu-se em Portugal em 1974. Desde 1981, trabalha na área da Conservação e Restauração, no Laboratório José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural (DGPC). A sua atividade profissional concentra-se em intervenções e no estudo de artefactos importantes que pertencem ao

Doug Bailey is Professor of Visual Archaeology in the Department of Anthropology at San Francisco State University. His work ranges from the prehistoric archaeology of Eastern Europe through the remediation of archaeological materials in contemporary art and museum contexts. His books include *Breaking the Surface: an Art/ Archaeology of Prehistoric Architecture* (Oxford, 2018), *Unearthed* (Sainsbury Centre, 2010), *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic* (Routledge, 2005), and *Balkan Prehistory: Exclusion, Incorporation, and Identity* (Routledge, 2000). Recent publications, exhibitions, and web presence (www.artarchaeologies.com) focus on developing an extra-disciplinary approach to the past. Bailey's BA is in Classical Archaeology (Dartmouth, 1985), and his MPhil and PhD are both in Archaeology (Cambridge, 1986 and 2001).
dwbaiiley@sfsu.edu
<https://anthropology.sfsu.edu/people/faculty/doug-bailey>
www.artarchaeologies.com

Dov Ganchrow is a product designer and Senior Lecturer in the Industrial Design Department at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, Israel, from which he graduated with excellence in 1993. Currently an independent designer, Ganchrow had worked for a decade-and-a-half with Professor Ami Drach (1963-2012) on diverse design projects spanning the fields of medical, consumer, furniture, museum exhibit design alongside the creation of more personal, experimental, and conceptual works. Their works are often characterized by intelligent use and manipulation of materials and technologies, readymades, as well as humor. They have been shown extensively and are in private and museum collections.
dov.ganchrow@gmail.com
www.dov-ganchrow.com

Filomena Rodrigues was born in Luanda, Angola and moved to Portugal in 1974. Since 1981, she has been working in the area of Conservation and Restoration at Laboratório José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Her professional activity concentrates on interventions and on the study of important artefacts belonging to the artistic national heritage, and Portuguese museum estate (in particular altarpieces, furniture, and sculpture). Currently, Rodrigues is a Masters student in the Sculpture Program at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. Her most recent exhibition of sculpture has been in a collective show at Museu Militar de Lisboa: *Nobody's Land/Terra de Ninguém* (2019).
esculturafr@gmail.com

património artístico nacional, bem como a coleções de museus portugueses (em particular retábulos, mobília e esculturas). Atualmente, Rodrigues frequenta o Mestrado em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A sua mais recente exposição de escultura foi uma mostra coletiva no Museu Militar de Lisboa: *Nobody's Land/Terra de Ninguém* (2019).
esculturafr@gmail.com

Ilana Crispi é uma artista sediada em São Francisco, com uma prática interdisciplinar que incorpora artes cerâmicas com locais históricos e geologias. As suas instalações *site-specific* convidam ao envolvimento e à investigação das ideias da perceção e das formas como experienciamos o nosso ambiente. Crispi já procurou ouro no solo urbano, partilhou esse solo com os vizinhos, esculpiu-o como cerâmica e construiu monumentos efémeros na paisagem. Crispi fez residências artísticas na Rochester Folk Art Guild, no Centro de Montalvo, no Museu de Young, e no Can Serrat. Realizou exposições em museus, galerias e em locais alternativos nos Estados Unidos, México, Espanha e China. É docente na Universidade do Estado de São Francisco.
ilana@ilanacrispi.com
www.ilanacrispi.com
www.instagram.com/ilanacrispi

Jana Sophia Nolle vive e trabalha em Berlim e São Francisco. Produz fotografia, escultura e instalações, alternando entre suportes feitos à mão ou inspirados em artesanato e processos digitais e projetos de âmbito social. O seu trabalho reside na investigação, observação e documentação. Muitas vezes, o início dos seus projetos é baseado ou em experiências autobiográficas, ou em fenómenos sociais. Os seus interesses refletem um fascínio pela mudança social, pelas identidades frágeis, assim como por indivíduos envolvidos em transformações sociopolíticas. Tendo currículo em investigação, muitas vezes Nolle atua como investigadora e como observadora, analisando as vidas de outras pessoas e utilizando métodos de investigação científica e fotografia conceptual. O trabalho de Nolle tem sido exibido internacionalmente, de forma individual e coletiva, em exposições e festivais. Fez o Mestrado em Ciência Política e Antropologia na Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres, e tem um diploma em Belas Artes de Fotografia, da Ostkreuzschule für Fotografie, em Berlim. Jana tem sido representada pela Catharine Clark Gallery, São Francisco, desde 2020.
hello@jana-sophia.com
jana-sophia.com

Ilana Crispi is a San Francisco based artist with an interdisciplinary practice incorporating ceramic arts with local histories and geologies. Her site-specific installations invite engagement and investigate ideas of perception and the ways in which we experience our environments. She has mined urban soil for gold, shared it with neighbors, sculpted it into ceramics, and built ephemeral monuments in the landscape. Crispi has been the resident artist at the Rochester Folk Art Guild, Montalvo Arts Center, the de Young Museum, and Can Serrat. She has shown at museums, galleries, and alternative sites in the US, Mexico, Spain, and China. She teaches at San Francisco State University.
ilana@ilanacrispi.com
www.ilanacrispi.com
www.instagram.com/ilanacrispi

Jana Sophia Nolle lives and works in Berlin and San Francisco. She produces photography, sculpture, and installations, moving from handmade and craft-inspired mediums to digital processes and socially engaged projects. Her work lives among research, observation, and documentation. Often, the starting point of her projects is based on either autobiographical experiences or social phenomena. Her interests reflect a fascination with social change, fragile identities, as well as individuals embedded in socio-political transformations. Having a research background, Nolle often acts as an investigator as well as an observer, scanning the lives of others and using methods of both scientific research and conceptual photography. Nolle's work has been exhibited internationally in solo and group exhibitions and at festivals. She received her MSc in Political Science and Anthropology from the School of Oriental and African Studies at the University of London, and has a degree in Fine Art Photography from Ostkreuzschule für Fotografie in Berlin. Jana has been represented by Catharine Clark Gallery, San Francisco, since 2020.
hello@jana-sophia.com
jana-sophia.com

Jéssica Burrinha completed her undergraduate course, an academic degree in Sculpture at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon in 2016, where she is currently in the Master's Degree in Sculpture program. In 2014, she attended the Professional Training Course on Faience Series at the Professional Training Center for the Ceramics Industry in Caldas da Rainha, and in 2017 she attended the Professional Formation Center of the Metal and Metallurgy Industry of Lisbon focusing on general metalworking, welding and oxyfuel. In 2016 she exhibited at

Jéssica Burrinha concluiu o curso universitário em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2016, onde atualmente está a frequentar o Mestrado em Escultura. Em 2014, realizou um Curso de Formação Profissional em Séries de Faiança no Centro de Formação Profissional para a Indústria de Cerâmica nas Caldas da Rainha, e em 2017 frequentou o Centro de Formação Profissional de Metal e da Indústria Metalúrgica de Lisboa, focando-se de modo geral na metalurgia, na soldagem e na oxcombustão. Em 2016, realizou exposições na galeria Arte Periférica no Centro Cultural de Belém, e mais tarde na Feira de Arte Contemporânea de Arte Madrid 2018 (Espanha). Burrinha prefere experimentar com os mais diversos tipos de materiais. Após ter participado num workshop em taipa, ou construção de terra (dirigido pela arquiteta Tânia Teixeira como parte do projeto Europeu LearnBION - Building Impact Zero Network), começou a trabalhar com diferentes tipos de solo; este é o médio escolhido para o seu projeto final do Mestrado em Estudos de Escultura. jburrinha@gmail.com
www.jessicaburrinha.com

Jim Cogswell é professor na Escola de Arte e Design da Universidade de Michigan. Nascido e educado no Japão, estudou literatura, filosofia e religião no Rhodes College e completou o Mestrado em Belas-Artes, com especialização em pintura, pela Universidade do Novo México. Utilizando a pintura e o desenho como a base de conhecimento para a sua prática artística, Cogswell tem vindo a explorar uma variedade de linguagens na sua obra, com exposições nacionais e internacionais. Atraído por projetos interdisciplinares, Cogswell colaborou com poetas, dançarinos, músicos, compositores, cosmólogos, astrónomos, e ainda com um engenheiro de computação científica, um engenheiro mecânico e um bioestatista. Os seus projetos de arte pública incluem uma instalação de 1.022 metros quadrados de vinis adesivos, *Enchanted Beanstalk* (2010), que ocupou oito andares de janelas no Centro Médico do Hospital Mott Children’s na Universidade de Michigan. *Cosmogonic Tattoos* (2017), uma instalação de vinis de 280 metros quadrados que ocupou as janelas do Museu de Arqueologia de Kelsey e do Museu de Arte da Universidade do Michigan, foi inteiramente baseada nos objetos que se encontravam nas coleções dessas instituições. Foi por duas vezes galardoado com uma bolsa de estudos pelo Instituto de Humanidades da Universidade de Michigan e recebeu o Prémio de Arte de Michigan em 2002. Como reconhecimento pelas suas notáveis contribuições no campo do ensino universitário, Cogswell foi nomeado para ocupar a cadeira Professor Arthur F. Thurnau em 2008. Em

the gallery Arte Periférica in Belém Cultural Center, Lisbon, and then in Art Madrid 2018 at the Contemporary Art Fair in Spain. Burrinha prefers to experiment with the most diverse materials. Having participated in a workshop on compressed earth (directed by the architect Tânia Teixeira, as part of the European project LearnBION - Building Impact Zero Network), she started working with different types of soil; this is the medium for the final project for her Masters in Sculpture Studies. jburrinha@gmail.com
www.jessicaburrinha.com

Jim Cogswell is Professor at the University of Michigan Stamps School of Art and Design. Born and raised in Japan, Cogswell studied literature, philosophy, and religion at Rhodes College, and received his MFA in painting from the University of New Mexico. Using painting and drawing as the knowledge base for his artistic practice, he has explored a variety of media languages in his work, exhibited nationally and internationally. Attracted to interdisciplinary projects, Cogswell has collaborated with poets, dancers, musicians, composers, cosmologists, astronomers, a computer science engineer, a mechanical engineer, and a biostatistician. His public art projects include a 1022 square meter adhesive vinyl installation, *Enchanted Beanstalk* (2010) that occupied eight floors of windows at the University of Michigan’s Medical Center Mott Children’s Hospital. *Cosmogonic Tattoos* (2017) was a 280 square meter vinyl installation enveloping the windows of the Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan’s Museum of Art, and was based entirely on objects in their collections. Twice awarded a Faculty Fellowship at the University of Michigan’s Institute for the Humanities, Gogswell received the Michigan Arts Award in 2002. In recognition of his outstanding contributions to undergraduate teaching, Cogswell was appointed Arthur F. Thurnau Professor in 2008. In 2014 he was elected a Senior Fellow in the Michigan Society of Fellows. He has lectured at universities around the US and has been invited to speak on his work at interdisciplinary conferences in Japan, China, Ireland, Hungary, France, Italy, Israel, Greece, Poland, Portugal, and the UK. Currently, Cogswell is working on a project for the Michael Cacoyannis Foundation in Athens, Greece, titled *Vinyl Euripides*.

jcogs@umich.edu
www.jimcogswell.com

João Castro Silva graduated in sculpture from the Fine Arts Faculty of the University of Lisbon. From 1991-1992, he held a scholarship from the Gulbenkian Foundation. In 1994

2014, foi eleito membro sénior da Michigan Society of Fellows. Lecionou em diversas universidades dos Estados Unidos e foi palestrante convidado em conferências interdisciplinares no Japão, China, Irlanda, Hungria, França, Itália, Israel, Grécia, Polónia, Portugal e Reino Unido. Atualmente, Cogswell está a desenvolver um projeto para a Fundação Michael Cacoyannis em Atenas, Grécia, titulada *Vinyl Euripides*. jcogs@umich.edu
www.jimcogswell.com

João Castro Silva graduou-se em escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. De 1991 a 1992, deteve uma bolsa da Fundação Gulbenkian. Em 1994 participou no curso em Fundição em Bronze da Royal College of Arts em Londres. Realizou a primeira de diversas exposições individuais em 1996. Castro Silva concluiu o Mestrado em História da Arte (2001) e o Doutoramento em Escultura (2010) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desde 1995, é professor no Curso de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. j.castrosilva@gmail.com
<http://joaocastrosilva-escultura.blogspot.com>

Laurent Olivier é o curador principal do Departamento de Arqueologia Céltica e Gálica no Museu Nacional de Arqueologia em Saint-Germain-en-Laye, França. O seu trabalho incide numa abordagem antropológica da Era do Ferro na Europa, vista como uma arqueologia da memória material (ou arqueologia mnemónica). Os interesses de investigação de Olivier incluem a história e os estudos arqueológicos, assim como a arqueologia do passado contemporâneo. Atualmente desenvolve um estudo sobre o impacto do Antropoceno na prática arqueológica e na compreensão do tempo histórico e arqueológico. laurent.olivier@culture.gouv.fr

Luisa da Rocha é uma artista independente que combina pintura, desenho, gravura, fotografia, escultura em vidro, gesso ou argila, som e meios digitais. A sua obra explora a vida e os problemas sociais como a solidão e a perda, a finitude e o tempo, o espaço e o vazio, a discriminação e a sustentabilidade dos recursos do planeta. O trabalho desta artista é baseado na sua experiência pessoal e profissional e inspirado em poetas e filósofos. As peças *Night* e *Neptune* foram premiadas no Concurso Artístico Teixeira de Pacoaes 2016-17, e exibidas em 2017 na Galeria da Universidade de Lisboa, bem como incluídas na publicação *Teixeira de Pascoaes. Pensamento e Missão* [Coilibri-Artes Gráficas, 2017]. Em 2017, a peça *Enjoy the Silence* foi escolhida para a 2ª

he participated in the Bronze Casting course at the Royal College of Arts in London. He had his first solo exhibition in 1996 and continues exposing since then. Castro Silva received his Masters in History of Art (2001) and his PhD in Sculpture (2010) from the Fine Arts Faculty of the University of Lisbon. Since 1995, he has been a teacher in the Sculpture Course of the Fine Arts Faculty of the University of Lisbon. j.castrosilva@gmail.com
<http://joaocastrosilva-escultura.blogspot.com>

Laurent Olivier is Curator in Chief of the Department of Celtic and Gallic Archaeology at the French National Museum of Archaeology in Saint-Germain-en-Laye. His work is focused on an anthropological approach of the European Iron Age, seen as an archaeology of material memory (or mnemo-archaeology). Olivier’s research interests include history and theory of the archaeological discipline, as well as the archaeology of the contemporary past. His present work is devoted to the study of the impact of the Anthropocene on archaeological practice and the understanding of the historical and archaeological time. laurent.olivier@culture.gouv.fr

Luisa da Rocha is an independent artist who works across painting, drawing, engraving, photography, sculpture with glass, plaster and clay, sound, and digital media. She produces work that explores life and social issues such as solitude and loss, finitude and time, space and void, discrimination, and the sustainability of planet resources. Da Rocha’s works are based on her personal and professional experience and inspired by poets and philosophers. Da Rocha’s works *Night* and *Neptune* won awards in *Concurso Artístico Teixeira de Pacoaes 2016-17*, and were exhibited in 2017 at *University of Lisbon Gallery*, and published in *Teixeira de Pascoaes. Pensamento e Missão* [Coilibri-Artes Graficas, 2017]. In 2017, her work *Enjoy the Silence* was selected for the *2nd Edition Paula Rego Prize*, was exhibited at Museum *Casa das Histórias Paula Rego* in Cascais/Portugal, and published in *Prémio Paula Rego. 2ªEdição* (Fundação D.Luis I-Casa das Histórias Paula Rego, 2017). Most recently, she has been developing an artistic project related to the worldwide pandemic’s impact in social and private life. In 1984, Da Rocha completed the bachelor’s degree in Electrotechnical and Computer Engineering at the *Instituto Superior Técnico*. Since 2006 she has been a certified *Project Management Professional* by the *Project Management Institute*. In 2011 while working for IBM, she was invited by Human Resources in Portugal to participate in the *Painting Solidarity Project*

Edição do Prémio Paula Rego, exibida no Museu Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais, e recolhida na publicação *Prémio Paula Rego 2ª Edição* (Fundação D.Luis I-Casa das Histórias Paula Rego, 2017). Recentemente, Rocha tem vindo a desenvolver um projeto artístico relacionado com o impacto mundial da pandemia na vida social e privada. Em 1984, Rocha formou-se em Engenharia Informática e Eletrotécnica no Instituto Superior Técnico. Desde 2006, é gestora de projetos certificada pelo *Project Management Institute*. Em 2011, enquanto trabalhava na IBM, foi convidada pelo departamento de recursos humanos em Portugal para participar no Projeto de Pintura Solidária, cujo objetivo era a produção de pinturas a serem leiloadas para apoiar os mais carenciados. Esse projeto desencadeou a sua motivação para desenvolver um trabalho artístico. Entre 2012 e 2015, Rocha frequentou cursos de pintura/desenho no centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co). Em 2019, Rocha completou o curso de Ciência da Arte e do Património na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde está a frequentar o Mestrado em Museologia e Museografia. art.luisa.da.rocha@gmail.com
www.luisadarocha.com

Marko Marila é investigador de Pós-Doutoramento na Universidade de Helsínquia. Publicou e lecionou temas relacionados com teoria arqueológica, património cultural e semiótica. Dentro destes domínios, os seus principais interesses de investigação têm incluído a história e filosofia da arqueologia, a relevância ontológica e epistemológica da ambiguidade e da especulação na teorização arqueológica, a natureza e limites da multidisciplinaridade no contexto das revoluções científicas arqueológicas, e a interseção entre arqueologia e arte. marko.marila@helsinki.fi

Martin Kunze licenciou-se na Academia de Arte e Desenho em Linz, Áustria, e trabalha como artista e investigador independente na transferência a longo prazo de informação (no sentido mais amplo) nas áreas da história humana, evolução, biologia, geologia e astrobiologia. Kunze foca-se no desafio emergente da efemeridade da era digital à luz do aumento do consumo de recursos. É fundador do projeto Memory of Mankind e membro do conselho diretivo de várias iniciativas com objetivos de conservação a longo prazo. Kunze contribui regularmente em conferências e workshops subordinados a estes temas.

Nicola Lidstone é uma ceramista e fisioterapeuta. Trabalhou para o Serviço Nacional de Saúde no Reino Unido durante

to produce a painting to be auctioned to benefit the less privileged. That project triggered her motivation to develop artistic work. Between 2012 and 2015 Da Rocha attended drawing/painting courses at the Center for Art and Visual Communication (Ar.Co). In 2019 Da Rocha completed her bachelor’s degree in Science of Art and Heritage at Fine Arts College of the University of Lisbon, where she is now enrolled in the program for the Masters in Museology and Museography. art.luisa.da.rocha@gmail.com
www.luisadarocha.com

Marko Marila is a postdoctoral researcher at the University of Helsinki. He has published and taught topics related to archaeological theory, cultural heritage, and semiotics. Within these fields, his primary research interests have included the history and philosophy of archaeology, the ontological and epistemological relevance of vagueness and speculation in archaeological theorizing, the nature and limits of multidisciplinary in the context of archaeology’s scientific revolutions, and the intersection of archaeology and art. marko.marila@helsinki.fi

Martin Kunze graduated from the Art and Design Academy in Linz, Austria, and works as artist and independent researcher on long term transfer of information (in the widest sense) in the fields of human history, evolution, biology, geology, and astrobiology. Kunze focuses on the rising challenge of the digital age’s ephemerality in the light of increasing consumption of resources. He is the founder of the Memory of Mankind project and Board Member of several initiatives with long-term-preservation goals. Kunze regularly contributes to conferences and workshops dealing with these topics.

Nicola Lidstone is a ceramicist and a physiotherapist. She has worked within the UK National Health Service for over 25 years and is currently an Occupational Health Physiotherapy lead. In 2010 Nicola qualified with a first class Hons BA in Sustainable Craft from Derby University. She then worked commercially as a designer-maker for seven years, exhibiting nationally. In 2019 she completed an MA in Design: Ceramics, at Bath Spa University, having decided to combine her physiotherapy and art skills, curious to see if this interdisciplinary approach could create new ways of knowing. Nicola has undertaken several art residencies in the UK. Most recently she was selected for the seven-month Artists Access to Art residency in Derby, UK (2019-20) and has been invited to be the first recipient of the Auckland University Health

vinde e cinco anos e atualmente dirige programas de fisioterapia ocupacional. Em 2010, Lidstone formou-se com distinção no curso de Ofícios Sustentáveis na Universidade de Derby. Desempenhou-se comercialmente como designer durante sete anos, realizando exposições a nível nacional. Em 2019, concluiu o Mestrado em Arte em Design: Cerâmicas, na Universidade Bath Spa, tendo decidido combinar as suas competências como artista e fisioterapeuta, para descobrir se esta abordagem interdisciplinar era capaz de criar novas formas de conhecimento. Lidstone realizou várias residências artísticas no Reino Unido. Recentemente, foi selecionada para uma residência de sete meses: Artists Access to Art no Derby, Reino Unido (2019-20). Foi também a primeira artista a ser escolhida para a Residência Académica de Saúde Profissional da Universidade de Auckland, Nova Zelândia (novembro-dezembro 2020). A sua pesquisa de Mestrado foi apresentada internacionalmente, incluindo o “Simpósio de Medicina Mecânica” no Museu de Ciência de Londres (maio 2019) e “Mercado dos Cuidados de Saúde Ambientais”, Conferência da Associação Europeia de Medicina e Saúde, Birmingham (agosto 2019). nicolalidstone@gmail.com

Patrik Elgström e Jenny Magnusson. Jenny Magnusson estudou na Academia das Artes de Valand; Patrik Elgström, na Universidade de Fotografia: ambas as instituições se situam em Gotemburgo. Juntos expuseram nas Galerias Jochen Hempel e Künstlerhaus Bethaninen, em Berlim (onde Patrik Elgström fazia parte do Programa Internacional para Artistas Visuais, da Comissão de Bolsas das Artes Suecas, IASPIS, 2014-15), Värmland Art Museum em Karlstad (2014), Ystad Art Museum (2014), Blue Star Contemporary Art Museum em San Antonio, Texas (2016), Konstepidem em Gotembrugo, Gallery Rostrum Malmö (2017), Riss (e) em Varese, Itália, e Hemma Hos em Gotemburgo (2018). O evento mais recente foi a sua exposição conjunta SKYMMER OCH SER na Royal Academy of Arts, e na WELD (uma plataforma independente para processos experimentais e produção de conhecimento), ambos em Estocolmo (2019). Elgström fez também uma exposição individual GIHON RIVER no Centro de Fotografia, Estocolmo (Primavera de 2020) com imagens feitas no Estado de Vermont, EUA. Magnusson é representada pela Galleri Fagerstedt, Estocolmo.

www.jennypatrik.se

Rui Gomes Coelho é arqueólogo histórico e professor assistente no Departamento de Arqueologia da Universidade de Durham, Inglaterra. É doutorado pela Universidade SUNY Binghamton (2017). Previamente ao seu trabalho em Durham,

Professional Academic Residency, New Zealand (November-December 2020). She has presented her MA research internationally, including at the “Mechanical medicine symposium” at The Science Museum London (May 2019) and “Senses and health care environment market place” at the European Association of Health and Medicine Conference, Birmingham (August 2019). nicolalidstone@gmail.com

Patrik Elgström and Jenny Magnusson. Jenny Magnusson studied at the Valand Academy of Art; Patrik Elgström, at the University of Photograph: both institutions are based in Gothenburg. Together they have been exhibited at Gallery Jochen Hempel and Künstlerhaus Bethaninen in Berlin (where Patrik Elgström was part of Swedish Arts Grants Committee’s international program for Visual and Applied Artists, IASPIS Scholar, 2014-15), Värmland Art Museum in Karlstad (2014), Ystad Art Museum (2014), Blue Star Contemporary Art Museum in San Antonio, Texas (2016), Konstepidem in Gothenburg and Gallery Rostrum Malmö (2017), Riss (e) in Varese Italy, and Hemma Hos in Gothenburg (2018). The most recent event was their joint exhibition SKYMMER OCH SER in the Royal Academy of Arts, and at WELD (the independent platform for experimental processes and knowledge production), both in Stockholm (2019). Elgström had a solo exhibition GIHON RIVER at the Centre for Photography, Stockholm (Spring 2020) with images made in the state of Vermont in the US. Magnusson is represented by Galleri Fagerstedt, Stockholm. www.jennypatrik.se

Rui Gomes Coelho is an historical archaeologist and an Assistant Professor in the Department of Archaeology, Durham University. He received his PhD from SUNY Binghamton University in 2017. Prior to his current appointment in Durham, Coelho worked at the Joukowsky Institute for Archaeology and the Ancient World, at Brown University, and in the Cultural Heritage and Preservation Studies program at the Department of Art History, Rutgers University. He is also affiliated with the Centre for Archaeology, University of Lisbon. His current interests are driven by a fascination with the sensorial constitution of alternative modernities, and for marginal communities who mobilize material culture against traditional, nationalist-oriented approaches to heritage. He has been collaborating with archaeological projects based in the US, Portugal, Brazil, Germany, Spain, Croatia, and Guinea-Bissau. Recent publications include the essay “The garden of refugees” in *The New Nomadic Age: Archaeologies of Forced and*

Coelho colaborou no Instituto Joukowsky de Arqueologia e do Mundo Antigo, na Universidade Brown, e no curso de Estudos de Património Cultural e Conservação no Departamento de História da Arte, Universidade Rutdgers. É também membro do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. De momento, os seus interesses são guiados por uma fascinação com a constituição sensorial de modernidades alternativas e por comunidades marginais, que contrapõem a cultura material e a tradicional, abordagens nacionalisticamente orientadas para o património. Tem colaborado com projetos arqueológicos sediados nos Estados Unidos, Portugal, Brasil, Alemanha, Espanha, Croácia e Guiné-Bissau. Entre as publicações mais recentes inclui-se o ensaio “O Jardim dos Refugiados”, in *The New Nomadic Age: Archaeologies of Forced and Undocumented Migration* (editado por Yannis Hilakis; 2018), e o artigo “An archaeology of decolonization: imperial intimacies in contemporary Lisbon” no *Journal of Social Archaeology* (2019). Como fotógrafo, participou em diversas exposições individuais e coletivas nos Estados Unidos, no Reino Unido e em Portugal. Coelho utiliza a fotografia como uma ferramenta para transformar ativamente o mundo material, através da exposição das tensões sociais que emergem do trabalho no terreno arqueológico.

Ruth M. Van Dyke é Professora de Antropologia na Universidade de Binghamton – Universidade Estatal de Nova York. A sua pesquisa arqueológica emprega métodos espaciais e fenomenológicos para investigar as intersecções da memória, da materialidade e da ideologia. Doutorada desde 1998, escreveu mais de 50 artigos e capítulos para livros, e é autora ou editora de seis livros, incluindo *The Chaco Experience* (2008), *The Greater Chaco Landscape* (com Carrie Heitman, 2020), *Subjects and Narratives in Archaeology* (com Reinhard Bernbeck, Colorado, 2015), *Practicing Materiality* (2015), e *Archaeologies of Memory* (com Sue Alcock, 2003). O trabalho arqueológico de Van Dyke é multifacetado. Os projetos mais ambiciosos focam-se na ascensão e declínio da cultura Chaco no Sudoeste dos Estados Unidos. Dirige um projeto de arqueologia histórica que investiga a identidade, as migrações e a memória no Texas do século dezanove, e atualmente a trabalha num estudo interdisciplinar sobre a materialidade da peregrinação. rvandyke@binghamton.edu
bingweb.binghamton.edu/~rvandyke/public_html/Home.html

Sara Navarro é uma artista e investigadora posicionada no cruzamento da arte e da arqueologia. A sua obra cria diálogos entre a escultura contemporânea (principalmente cerâmica) e as exposições baseadas no museu tradicional de material

Undocumented Migration (edited by Yannis Hamilakis; 2018) and the article “An archaeology of decolonization: imperial intimacies in contemporary Lisbon” in the *Journal of Social Archaeology* (2019). As a photographer, Coelho participated in several individual and collective shows in the US, UK, and Portugal. He uses photography as a tool to actively transform the material world by exposing the social tensions that emerge from archaeological fieldwork.

Ruth M. Van Dyke (PhD Arizona 1998) is Professor of Anthropology at Binghamton University - State University of New York. Her archaeological research employs phenomenological and spatial methods to investigate the intersections of memory, materiality, and ideology. She has written over 50 articles and book chapters, and is author or editor of six books, including *The Chaco Experience* (2008), *The Greater Chaco Landscape* (with Carrie Heitman, 2020), *Subjects and Narratives in Archaeology* (with Reinhard Bernbeck, Colorado, 2015), *Practicing Materiality* (2015), and *Archaeologies of Memory* (with Sue Alcock, 2003). Van Dyke’s archaeological work is multifaceted. Long-term projects focus on the rise and decline of the Chaco phenomenon in the Southwest United States. She directs a historical archaeology project investigating identity, migration, and memory in nineteenth-century Texas, and currently she is at work on an interdisciplinary study of the materiality of pilgrimage. rvandyke@binghamton.edu
bingweb.binghamton.edu/~rvandyke/public_html/Home.html

Sara Navarro is an artist and researcher positioned at the crossroads of art and archaeology. Her work creates a dialogue between contemporary sculpture (primarily ceramic) and traditional museum-based exhibitions of archaeological material. Combining her training in sculpture and professional work in historical museums, she explores the ways that contemporary art can build upon archeological research to create new worlds of thinking and representing, communicating and displaying. With a PhD in Fine Arts – Sculpture, from the University of Lisbon (2014), she has been working since then as a sculptor, as well as researching, writing, and publishing about the interface between archeology and art. Currently, Sara is a post-doctoral researcher in the field of Sciences of Art and Heritage, in the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, and benefits from a research grant from the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT).

s.navarro@belasartes.ulisboa.pt
www.saranavarro.pt

arqueológico. Combinando a sua formação em escultura e o seu trabalho profissional em museus históricos, Navarro explora as formas em que a arte contemporânea consegue construir a partir da investigação arqueológica para criar novos mundos de pensamento e representação, comunicação e exposição. Com um doutoramento em Belas-Artes – Escultura, pela Universidade de Lisboa (2014), Sara Navarro tem vindo a trabalhar desde então como escultora e como investigadora, com diversas publicações sobre a interface entre a arqueologia e a arte. Atualmente a realizar um pós-doutoramento em Ciência da Arte e do Património, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, é beneficiária de uma bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). s.navarro@belasartes.ulisboa.pt
www.saranavarro.pt

Shaun Caton é um artista performativo, pintor, colagista e lobotomista cultural britânico. Desde inícios da década de 80, apresentou mais de 500 performances a nível global, incluindo no Palazzo Pesaro Papafava da 58ª Bienal de Veneza, onde expôs “il giardino grottesco”. A totalidade do seu trabalho artístico procura inspiração na arqueologia e na arte antiga. Fascinado pela arte pré-histórica, estudou a arte rupestre paleolítica em França; também estudou ex-votos celto-romanos no Museu Arqueológico de Dijon, França (2018) e no Museu Arqueológico de Milão, Itália (2019). As performances de Caton são eventos profundamente imersivos, que fazem uso de sons pré-gravados ou executados ao vivo, teatros de sombras coloridos, artefactos arqueológicos, máscaras, projeções de desenhos de acetato e pinturas que servem de cenários. Colabora frequentemente com pessoas que não têm qualquer tipo de experiência na arte, formando parcerias performativas de uma grande intensidade psicológica. As suas pinturas, filmes, colagens e a sua obra gráfica retratam os objetos específicos nas suas performances, que se caracterizam pelo seu estilo expressivo e de grande originalidade.

Simon Callery estudou no Colégio de Arte de Cardiff, no País de Gales. É pintor e atualmente vive e trabalha em Londres e Turim. As suas pinturas recentes enfatizam a materialidade e são frequentemente feitas em contacto direto com as superfícies do ambiente urbano ou no local da paisagem. Nas pinturas recentes, as telas são marcadas, cortadas e perfuradas, embebidas em têmpera altamente saturada e construídas para revelar o espaço interior. Colaborou com a Escola de Arqueologia, Universidade de Oxford, durante muitos anos. Callery faz pinturas físicas e diz que trabalha

Shaun Caton is a British performance artist, painter, collagist, and cultural lobotomist. Since the early 1980s, he has presented over 500 performances globally, including the 58th Venice Biennale at the Palazzo Pesaro Papafava, where he performed “il giardino grottesco”. All his art work draws inspiration from archaeology and ancient art. He is fascinated by prehistoric art and has studied Palaeolithic cave art in France; he has also studied Romano-Celtic ex-votos at the Archaeological Museum in Dijon, France (2018) and the Archaeological Museum Milan, Italy (2019). Caton’s performances are deeply immersive events that use live/pre-recorded sound, color shadowplay, archaeological artefacts, masks, acetate drawing projections, and paintings which serve as backdrops. He often collaborates with people who have no previous experience in art, forming partnership performances of great psychological intensity. His paintings, films, collages, and graphic work all depict the specific objects in his performances which are characterized by a highly original expressive style.

Simon Callery studied at Cardiff College of Art in Wales. He is a painter and currently lives and works in London and Turin. Recent paintings emphasize materiality and are often made in direct contact with the hard surfaces of the urban environment or on location in the landscape. In recent paintings the canvasses are marked, cut and punctured, soaked in highly saturated distemper and constructed to reveal interior space. He has collaborated with the School of Archaeology, University of Oxford for many years. Callery makes physical paintings and has said he works “to give painting its body back”. His work is part of the following collections: Arts Council Collection, London; Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; Birmingham Museum Trust; British Museum, London; European Investment Bank, Luxembourg; Centre National des Arts Plastiques, Paris; Nottingham Trent University; Stanhope plc; Tate, London. simoncallerystudio@gmail.com
Gallery: Annex14. Limmatstrasse 270. CH 8005 Zürich
info@annex14.com

Stefan Gant is an internationally recognized artist and currently Senior Lecturer in Drawing and Digital Practice at the University of Northampton, UK. Since completing an MA in Drawing at Wimbledon School of Art, London (2005), Gant’s practice and research publications (*Jerwood Drawing Prize* 2007, 2010, 2012; Prize Winner, *The Lumen Prize, Global Award for Art and Technology* 2019) explore “phygital” (i.e., physical and digital) dialogues in contemporary drawing practice, informed through interdisciplinary approaches,

“para dar o seu corpo de volta à pintura”. O seu trabalho faz parte das seguintes coleções: Arts Council Collection, Londres; Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; Birmingham Museum Trust; British Museum, Londres; European Investment Bank, Luxemburgo; Centre National des Arts Plastiques, Paris; Nottingham Trent University; Stanhope plc; Tate, Londres. simoncallerystudio@gmail.com
Galeria: Annex14. Limmatstrasse 270. CH 8005 Zürich
info@annex14.com

Stefan Gant é um artista reconhecido internacionalmente e, atualmente, professor adjunto de Desenho e Práticas Digitais na Universidade de Northampton, Reino Unido. Após concluir o Mestrado em Desenho na Escola de Arte de Wimbledon, Londres (2005), a prática e a pesquisa de Gant (*Prémio de Desenho de Jerwood* 2007, 2010, 2012; vencedor do *Prémio Lumen* e do *Prémio Global de Arte e Tecnologia*, 2019) explora diálogos “phygital” (i.e. físico e digital) no desenho contemporâneo, nomeadamente através de abordagens interdisciplinares, incluindo a arqueologia. Neste momento, Gant é artista residente na Escola Blenheim Field, Departamento de Arqueologia da Universidade de Oxford (2019-2023), em colaboração com o arqueólogo John Pouncett.

stefan.gant@northampton.ac.uk
www.instagram.com/Stefan.gant

Suvi Tuominen identifica-se como artista, performer e arqueóloga. Nos seus trabalhos recentes de investigação, tem trabalhado com práticas de movimento improvisado, de somática, de escrita, de dança com objetos, de audição, de filmagem e de fotografia. As suas trajetórias de investigação são habitualmente descritas como brincalhonas, caóticas, desorganizadas e carnais. Suvi tem o Mestrado de Arqueologia da Universidade de Helsínquia, uma formação em dança contemporânea do North Karelia College, encontrando-se atualmente a finalizar o Mestrado de Estudos de Arte Viva e Performance na Universidade das Artes de Helsínquia.
www.suvituominen.com

Thomas Andersson trabalha com escultura, arte gráfica, desenho, vídeo - de facto, com tudo o que estiver ao seu alcance.

Tiago Rocha Costa tem uma licenciatura em Artes Visuais pela Universidade de Évora e está a concluir o Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Com uma prática interdisciplinar, o trabalho de Costa

including archaeology. Currently Gant is artist in residence with the Blenheim Field School, in the School of Archaeology, University of Oxford (2019-2023) in collaboration with archaeologist, Dr John Pouncett.
stefan.gant@northampton.ac.uk
www.instagram.com/Stefan.gant

Suvi Tuominen identifies herself as artist, performer, and archaeologist. In her recent research projects she has worked with practices of improvisational movement, somatics, writing, dance with objects, listening, filming, and photography. Tuominen’s research trajectories are usually described as playful, chaotic, messy, and carnal. She holds a Master in Archaeology from the University of Helsinki, a vocational degree in contemporary dance from North Karelia College, and is now finalizing a Master’s degree in Live Art and Performance Studies at the University of Arts Helsinki.
www.suvituominen.com

Thomas Andersson works with sculpture, graphic art, drawing, video: actually, anything within reach.

Tiago Rocha Costa has a degree in Visual Arts from the University of Évora, Portugal and is currently finishing a Masters in Painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. With an interdisciplinary practice, Costa’s work addresses topics such as the domestication and extinction of nature, which he explores through references to natural science and archaeology. His production is presented in the form of decontextualized fragments, whether they are paintings removed from the walls of ruins, sculptures destroyed by birds, or fabricated fossils or fictional scenarios: realities that seek to arouse a feeling of curiosity and admiration for what is latent or disappearing.
tiago.m.costa@hotmail.com

Valter Ventura graduated in Art History from the Faculty of Letters, University of Lisbon. In 2005, he finished the Advanced Course in Photography at the Center for Art and Visual Communication (Ar.Co), with a scholarship from the Espírito Santo Bank. Currently Ventura teaches at the Photography Department of the Instituto Politécnico de Tomar, and collaborates with Ar.Co and the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. From 2012-2014, Ventura was responsible for the photographic department at Carpe Diem - Art and Research, Lisbon. Between 2016 and 2018 he was a resident artist at the artistic research center Hangar. Along with Duarte Amaral Netto, João Paulo Serafim, and Rodrigo Peixoto, he founded Hélice (a photography collective) and

aborda temas como a domesticação e a extinção da natureza, explorados através de referências à arqueologia e à ciência natural. A sua obra é apresentada na forma de fragmentos descontextualizados, sejam eles pinturas retiradas de muros em ruínas, esculturas destruídas por pássaros, fósseis fabricados ou cenários ficcionais: realidades que procuram provocar o sentimento de curiosidade e de admiração pelo que está latente ou a desaparecer.
tiago.m.costa@hotmail.com

Valter Ventura licenciou-se em História da Arte na faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Em 2005, concluiu o Curso Avançado em Fotografia no Centro para a Arte e a Comunicação Visual (Ar.co), com uma bolsa do Banco Espírito Santo. Atualmente, Ventura ensina no Departamento de Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar e colabora com a Ar.co e com a Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. De 2012 a 2014, Ventura foi responsável pelo departamento de fotografia da Carpe Diem - Arte e Investigação, Lisboa. Entre 2016 e 2018, realizou uma residência artística no Centro de Investigação Artística Hangar. É fundador, junto com Duarte Amaral Netto, João Paulo Serafim e Rodrigo Peixoto, do coletivo *Hélice* e da revista *Propeller* (coordenada por Sofia Silva). Ventura é representado pela Galeria Kubrik, Porto.
venturavalter@gmail.com
valterventura.com

Vanessa Woods concluiu com distinção o Mestrado em Belas-Artes do Instituto de Arte de São Francisco. As suas obras de arte e filmes foram exibidos a nível internacional, incluindo nos Stanford Art Spaces da Universidade de Stanford, The Walker Art Center em Minneapolis, e o Instituto de Arte Contemporânea em San Jose. Woods foi galardoada com diversos prémios, nomeadamente o prémio Murphy and Cadogan Fellowship do San Francisco Arts Commission, o Film Arts Foundation Grant, e o San Francisco Art Institute’s MFA Fellowship. Realizou residências artísticas em Djerassi, no Headlands Center for the Arts, no MacDowell Colony e em Pont-Aven (através do Museu de Pont-Aven), França. Woods é representada pela Galeria Jack Fischer em São Francisco.
vanessawoods.com

Propeller magazine (coordinated by Sofia Silva). Ventura is represented by Kubik Gallery, Porto.
venturavalter@gmail.com
valterventura.com

Vanessa Woods graduated with an MFA (with honors) from the San Francisco Art Institute. Her artwork and films have been exhibited internationally including at Stanford Art Spaces at Stanford University, The Walker Art Center in Minneapolis, and The Institute of Contemporary Art in San Jose. Woods has been the recipient of numerous awards including a Murphy and Cadogan Fellowship from the San Francisco Arts Commission, a Film Arts Foundation Grant, and the San Francisco Art Institute’s MFA Fellowship. She has also been awarded residencies at Djerassi, the Headlands Center for the Arts, the MacDowell Colony and in Pont-Aven (through the Museum of Pont-Aven), France. Woods is represented by Jack Fischer Gallery in San Francisco.
vanessawoods.com

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Título Title
Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology
Data Date
06.03.2020 – 06.09.2020
Local Place
Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
Museu Municipal Abade Pedrosa
Curador Curator
Álvaro Moreira
Artistas Artists
<i>Beyond Reconstruction</i> – Sara Navarro
<i>Releasing the Archive</i> – Doug Bailey
<i>Ineligible</i> – Alison McNulty, Álvaro Minguito Palomares e Alfredo Gonzalez
Ruibal, Cheryl E. Leonard, Colleen Morgan, Cornelius Holtorf e Martin Kunze,
Daniel V. Melim, Dov Ganchrow, Filomena Rodrigues, Ilana Crispi, Jana Sophia
Nolle, Jéssica Burrinha, Jim Cogswell, João Castro Silva, Laurent Olivier, Luísa
da Rocha, Marko Marila e Tony Sikstron, Nicola Lidstone, Patrik Elgstrom e Jenny
Magnusson, Rui Gomes Coelho, Ruth Van Dyke, Shaun Caton, Simon Callery,
Stefan Gant, Thomas Andersson, Tiago Costa e Daniel Freire Santos, Valter
Ventura, Vanessa Woods
Performance <i>Audactiv</i> – Suvi Tuominen
Montagem Setup
Doug Bailey, Sara Navarro, Jana Sophia Nolle, Jenny Magnusson, Marko Marila,
Patrik Elgstrom, Tiago Costa, Álvaro Moreira, Helena Gomes, Maria do Céu Silva,
Marta Costa, Marta Salgado, Rosário Melo, Sofia Carneiro, Tânia Pereira
Design de comunicação Communication design
Studio WABA
Reprodução serigráfica Serigraphs
Joana Paradinha
Seguros Insurance
Diagonal – Corretores, Seguros, SA

CATÁLOGO CATALOGUE

Título Title
Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology
Coordenação editorial Editorial Coordination
Álvaro Moreira – Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
Textos Texts
Alberto Costa – <i>Apresentação Introduction</i>
Álvaro Brito Moreira – <i>Desconstruções criativas. Disrupções em arte/arqueologia</i>
<i>Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology</i>
Doug Bailey – <i>Ineligible</i>
Doug Bailey – <i>Releasing the Archive</i>
Sara Navarro – <i>Beyond Reconstruction</i>
Fotografia Photo credit
Lília Machado
Miguel Ângelo
Fernando Guerra – página page 10
Design gráfico Graphic design
Studio WABA
Tradução Translation
Laura Tallone (PT/EN – EN/PT)
Tânia Pereira (EN/PT) – <i>Releasing the Archive</i> de Doug Bailey
Revisão Proofreading
PT – Tânia Pereira
EN – Laura Tallone
Edição Publisher
Câmara Municipal de Santo Tirso
Impressão Printing
Penagráfica – Artes Gráficas, Lda.
Tiragem Print run
500
Local e data de edição Place and date of publication
Santo Tirso, 2020
ISBN
978-972-8180-75-1
Depósito legal Legal deposit
475304/20
© Câmara Municipal de Santo Tirso e autores

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA DE SANTO TIRSO

Avenida Unisco Godiniz 100, 4780-366 Santo Tirso Portugal

N 41° 20' 39.2" W 8° 28' 20.4"

miec.cm-stirso.pt

(+351) 252 830 410

museus@cm-stirso.pt



