

A condição protésica na arte contemporânea

Cristina Pratas Cruzeiro
cristinacruz@ gmail.com

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

Resumo:

Este texto reflecte sobre a irrupção da arte contemporânea no real, por um lado na problemática da *praxis* artística, centrando-se na crescente importância da recepção para o cumprimento da obra de arte – da estética da recepção à estética da participação – e, por outro, na experiência artística do *real*, a partir do *social* e da *imagem*, numa reflexão sobre a experiência portuguesa. Estes dois níveis de abordagem às artes visuais têm em comum partilhar da condição protésica da arte contemporânea, no sentido em que a mesma ensaia substituições e complementaridades no sistema actual das artes e no mundo que nos rodeia.

Palavras chave: Arte; Autor; Recepção; Real; Imagem

Abstract:

This text reflects about the irruption of the contemporary art in the real, on one side in the problematic of the artistic *praxis*, being centered at the growing importance of the reception for the fulfilment of the artwork – from the aesthetics of the reception to the aesthetics of the participation – and, on another, in the artistic experience of the *real*, from the *social* and the *image*, in a reflection on the portuguese experience. These two levels of approach to the visual arts share the prothetic condition of the contemporary art, in the sense that it rehearses substitutions and complements in the current system of the arts and in the world that surrounds us.

Key-words: Art; Author; Reception; Real; Image

O cumprimento da *praxis* artística faz-se através de três elementos fundamentais: autoria, obra e recepção. Uma análise ao panorama sobre o qual incide a cultura visual demonstra que a importância e relevância dada a cada um destes três elementos tem variado, tendo em conta factores inerentes às próprias formulações artísticas, mas também ao contexto social, histórico, político e económico. Se em determinados momentos a obra foi considerada e realizada como o elemento mais importante da *praxis* artística, outros houve em que a autoria se sobrepôs à obra, por exemplo, na forma como podia ser entendida enquanto espelho autoral, no campo da auto-referencialidade. Em qualquer das situações, o que caracterizou o binómio artista-obra foi o mesmo ser exercido num movimento autotélico, caracterizado pela independência destes dois elementos a um outro – a recepção.

O elemento da recepção (o espectador, o observador - o público anónimo ou o público especializado) teve até ao século XX, de uma forma geral, um lugar exterior à obra, um lugar importante mas sem nenhuma responsabilidade ao nível da sua produção. A obra era completada pelo artista, ele era a *causa* da

sua existência. O papel do espectador era contemplar e interpretar mas na ordem do privado – era um discurso monologar.

Foi sobretudo a partir do início do século XX, numa coincidência temporal e espacial ao desenvolvimento tecnológico, ao desenvolvimento de novas leis de mercado mas também às novas dinâmicas sociais e culturais (que influenciaram de forma inequívoca a imagem social do artista) que se começou a questionar conceitos até então fundamentais para a estrutura identitária das artes como os de *original*, *aura* ou *manualidade*.

A privação destes conceitos anunciou uma nova forma de entendimento da obra de arte, substituindo um movimento circular que começava e se encerrava no artista como o único criador da obra de arte por um outro movimento de contornos irregulares mas cuja tónica se transferiu do autor, maioritariamente individual, para o receptor, entidade colectiva e tendencialmente anónima.

No período comumente entendido por primeiras vanguardas, o descentramento entre a obra e o autor é essencial, em alguns casos, desviando o discurso artístico para a própria obra, ou seja, para as questões axiológicas, formais e filosóficas que a compõem. Contudo, isso não significou uma perda significativa para a autoridade do autor, apenas lhe retirou a ligação directa à obra, seja por via da sua realização (exemplo: ready-made, fotomontagem, etc.) ou por via da transposição do carácter do artista para a obra (exemplo: estados de alma ou espírito).

É sobretudo durante as segundas vanguardas, a partir dos anos 50, que este descentramento passa a incluir o espectador como elemento fundamental para o cumprimento da obra de arte, num processo coincidente à sobreposição da premissa axiológica (o questionamento de valores: modo como se faz arte, a obra) a uma ontológica (o questionamento do ser: o que é a arte, a obra).

Ao nível teórico, vários autores pensaram ao longo do século a dissolução da autoria, como sejam Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michel Foucault, Ludwig Wittgenstein, entre outros. Numa outra óptica e sobretudo a partir da 2.^a metade do século XX, outros autores têm vindo a pensar este movimento a partir da recepção, entre eles Hans Robert Jauss, Umberto Eco, Wolfgang Iser, Nicolas Bourriaud ou Claire Bishop. Também a prática artística tem vindo a trabalhar a dissolução da autoria, como Marcel Duchamp logo no início do século, cedendo o espaço tradicionalmente ocupado pelo artista ao receptor

através de dois posicionamentos essenciais: o receptor mantém um posicionamento passivo que tradicionalmente já lhe cabia mas ganha autoridade perante a interpretação da obra; ao receptor é-lhe exigido um papel activo, de participação ou colaboração na obra.

Seja por qualquer um dos dois posicionamentos, a obra (física ou não) deixa de ter uma composição estática e acabada, sendo completada apenas mediante a intervenção do receptor, que assume um papel semelhante ao autor na constituição da obra de arte, agora resultado da confluência entre ambos.

No primeiro dos posicionamentos, a obra, enquanto objecto, pode manter-se intacta na concepção, uma vez que é ao nível da interpretação que a recepção interage. Trata-se portanto mais de um posicionamento teórico/filosófico do que físico, apesar de em muitas obras recentes existir um claro apelo à interacção e participação interpretativa do espectador. Esta interacção, que encontra as suas raízes a partir do momento em que a arte se assume como *cosa mentale* – pensemos em termos históricos, no Renascimento, a *Gioconda* de Leonardo da Vinci que nos persegue com o olhar ou *Os Embaixadores*, de Hans Holbein cuja presença de uma anamorfose obriga o espectador a ocupar determinado posicionamento óptico – tem contudo actualmente a particularidade de incluir o espectador nesse acto que é o de interpretar. A participação do espectador, neste primeiro posicionamento passa também por uma interacção com a obra, mas à interacção física (como acontece com Da Vinci, Holbein ou mesmo Calder) é acrescentada uma interacção inter-textual, polissémica, ou seja, um novo modo de leitura não linear nem conclusivo que coloca no espectador a responsabilidade de encontrar sentido nas obras. Exemplos claros desse comprometimento são os títulos omissos, demasiado longos, sem conexão imediata às obras ou os títulos formulados em pergunta, que deixam deliberadamente de clarificar intenções, mesmo que as haja, uma vez que a obra comunica para além da intenção do artista e para além da sua origem temporal ou espacial.

No segundo posicionamento, a questão levanta-se ao nível da própria produção, sendo o elemento receptivo um agente activo, interagindo, alterando e em alguns casos – como Nicolas Bourriaud e Claire Bishop têm vindo a analisar nos seus estudos – participando desde a raiz em projectos consumados entre artistas e determinados grupos de pessoas que por norma

não têm qualquer ligação estreita com o mundo da arte. Neste caso, a arte encontra a sua inter-textualidade na relação com o social, com a vida, assumindo o carácter imprevisível da participação do espectador – como acontece em várias performances – ou integrando o espectador no projecto artístico desde a sua produção.

Em Portugal, muito embora estas questões se coloquem no mesmo enquadramento teórico-prático, surgiram bastante mais tarde. Nos anos que se seguiram à Revolução do 25 de Abril, em 1974, que derrubou uma ditadura vigente desde 1926, a explosão artística começou a pensar-se na óptica da consciência social e política. Também aí se reflectiu a dissolução da autoria, num ensejo de colectivizar a arte e a produção, como são exemplo a arte pública expressa em dezenas de murais pintados conjuntamente entre artistas e população ou a criação de várias associações colectivas de artistas. Passados estes anos de euforia, já entrados nos anos oitenta, a cedência do espaço do autor ao receptor não parou de se fazer tendo como base a mesma origem – a questão política e social, por exemplo, a reacção ao crescente e especulativo mercado das artes, a inserção da cultura na economia capitalista ou a reivindicação por um maior apoio à descentralização e internacionalização. A necessidade que durante esta década, artistas, críticos ou teóricos tiveram em problematizar questões relacionadas com a dissolução da autoria ou com a inclusão do observador enquanto parte fulcral da constituição artística fez-se partindo do pressuposto que essa cedência do autor ao receptor comportaria uma perda de valores estéticos e de autenticidade. Contudo, as profundas alterações para o conceito estético que este posicionamento do artista enquanto elemento do social tem comportado, não acarretam linearmente qualquer perda considerada trágica. O que têm proporcionado, sobretudo actualmente, é um proeminente diálogo entre as artes visuais e, por um lado a cultura, por outro, o seu contexto social.

O resultado da intersecção do receptor com a obra é e sempre foi imprevisível, salvo quando a mesma é planificada originariamente por ambos, mas neste caso o receptor é simultaneamente produtor. Este contacto produz um duplo efeito: a obra cria uma nova realidade para o receptor (acrescentando-lhe um ponto de vista, um novo olhar, introduzindo-lhe uma nova abordagem da

questão que levanta) e o receptor cria uma nova realidade para a obra (recebe o que a obra lhe propõe e transforma-a passiva ou fisicamente).

Admitir que falta uma parte ao objecto artístico sem a intervenção da recepção e que essa parte, impossível de medir quantitativamente, jamais será permanente ou previsível uma vez que cabe ser ocupada por uma entidade colectiva, é admitir a sua natureza mutante e ao mesmo tempo negar a sua condição reificada. Pressupõe por isso um novo conceito de arte e de obra, que implica uma irrupção no real por via da socialização interactiva, ao mesmo tempo que traduz uma condição protésica para ambas.

Uma prótese, no sentido literal, é um elemento artificial que substitui um órgão orgânico em falta. Em sentido metafórico, como é utilizado em áreas como o *Design*, pode ser entendida como um prolongamento do corpo ou como complemento ao mesmo. Aplicando o termo ao contexto da arte, neste seu sentido mais alargado, é nesta relação que encontramos um primeiro nível de condição protésica na arte contemporânea, sendo a obra ou situação artística o corpo (uma espécie de organismo em mutação permanente) e o elemento introduzido pela recepção a sua prótese. O período que atravessa desde o nascimento até ser tornada pública é, por assim dizer, o tempo da sua infância e só o contacto com a recepção lhe permite uma forma de crescimento baseado num sistema de substituições e anulações permanentes.

Se o primeiro nível da condição protésica se dá na relação entre autor, obra e receptor o segundo nível dá-se na visualidade das próprias obras, no confronto entre a sua presença no mundo do *real* e a sua condição artística, cujas premissas estéticas, éticas e simbólicas a inserem no mundo da *ficção*. O modo de entendimento acima descrito, que reflecte um posicionamento em relação à ligação que a recepção tem com a obra, impõe que a mesma se inscreva no mundo do *real*, para além da sua condição de arte. É no cruzamento destes dois mundos – claramente um só na óptica da teoria da recepção e em várias das práticas artísticas actuais – que surge o segundo nível da condição protésica da arte contemporânea.

Poderíamos afirmar que quanto mais a realidade se nos apresenta difícil de compreender e entender como um todo absoluto ou linear, como têm afirmado Jean Baudrillard, Paul Virilio, Jacques Derrida, Alain Badiou, etc., mais a arte

trabalha sobre o real como confirmam os estudos de Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Hal Foster, Claire Bishop, etc.

Esta relação tem sido bastante debatida ao nível de práticas artísticas que utilizam meios que levantam questões ligadas ao confronto entre real e virtual, como são por exemplo as artes digitais.

No entanto, a experiência artística com o real e a sua relação com o receptor não se cinge a uma questão tecnológica nem acontece apenas numa área ou meio específico, ela é transversal a várias formas de representação e apresentação artística e para a compreender é necessário trazer a questão ao nível do pensamento social e filosófico contemporâneo, uma vez que a análise do conceito de *real* faz-se também pela análise ao conceito de *realidade*.

Ao nível do pensamento em torno do social, do desgaste da ideia de realidade ou da verdade do real a questão tem-se colocado por duas vias essenciais, ambas com implicações na arte:

Pela via política e social – A partir da década de 80, começaram a surgir vários estudos sobre as estruturas sociais e culturais contemporâneas ocidentais – tais como as de Jean François Lyotard (crise das metanarrativas, 1977), Jean Baudrillard (teoria dos simulacros, 1983), Gianni Vattimo (a crise da ideia de história e progresso, 1989), Gilles Lipovetsky (A era do vazio, 1983), Roland Barthes (A crise do sujeito), etc. – que apontaram para uma profunda alteração das dinâmicas económicas, sociais, políticas e culturais, por via do modelo capitalista entendido universalmente. A *crise das grandes narrativas*, focada por Lyotard, da qual resultou uma maior incidência em questões como o niilismo, o questionamento dos conceitos de *progresso* e de *evolução*, que Vattimo explorou e dos quais resultaram, por exemplo, o enfraquecimento das ideologias, um posicionamento centrado no presente ou a apatia social ou o “*vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse*”, (Lipovetsky,11) como afirmou Lipovetsky ao explorar o novo individualismo subjectivo reinante nas sociedades e que levanta questões ao nível das organizações narcísicas emergentes ou ainda o primado do tempo sobre o espaço, analisado por Virilio e que tem uma estreita relação com o falso multiculturalismo que as sociedades ocidentais dizem abarcar, são analisadas tendo em conta as suas próprias idiossincrasias e contradições,

nomeadamente ao nível do impacto que têm para a noção do real e na compreensão do social e individual, como se nos limitássemos a vaguear pelo mundo.

As artes visuais têm tomado também para si estas questões, com uma forte incidência em trabalhos que reflectem o presente, por exemplo através de projectos que tratam de temas sociais particulares ou, não tratando directamente nenhuma temática concreta, através de obras que reflectem a experiência artística do real a partir do social, utilizando para tal a ironia, a revolta, o humor, o horror, o voyeurismo, etc., não propriamente numa atitude de denúncia a determinada realidade, nem necessariamente numa atitude de proposta de alteração dessa realidade, mas num posicionamento de “*realismo psicótico*”, como Mário Perniola propôs, que claramente não é neutral, acrítico ou apático. Por outro lado, não só as obras reflectem esta relação social com o real como o próprio pensamento da história da arte o tem feito. Pensemos por exemplo como se tornou comum trabalhar de forma transversal e intemporal questões particulares como o espaço, a luz, o corpo, o feio, etc., construindo assim uma história do particular.

Em Portugal, a experiência artística em torno do real está historicamente associada ao neo-realismo, criado durante o período fascista com um intuito formal e ideológico concreto de denúncia da realidade que então se vivia.

Após a Revolução do 25 de Abril, sobretudo a partir das décadas de oitenta e noventa, o “retorno ao real”, acompanhando o panorama internacional, tem-se constituído por uma espécie de *mapeamento do real*, assim definido por Hal Foster, em que o artista se assume como uma espécie de etnógrafo que percorre as várias áreas das ciências sociais e se opõe à mediação estética capitalista por via de uma arte profundamente crítica do social e político contemporâneo, que se traduz muitas vezes num “*realismo traumático*” (Hal Foster).

É neste contexto que se inserem obras como *Claridade* (2008) de Miguel Palma, uma instalação constituída por um modelo de uma casa tipicamente americana destruída pelas balas de uma espingarda de pressão de ar que continua a apontar para a mesma. Da instalação faz ainda parte um vídeo que mostra o processo de destruição da casa pelas balas da espingarda. Miguel Palma introduz aqui o tema da indução constante do medo perante uma

ameaça que nunca se conhece, mas que se supõe real, numa analogia à cultura do pânico instalada sobretudo após o 11 de Setembro e exportada dos EUA para o resto do mundo. João Tabarra é outro dos artistas portugueses que experimenta artisticamente o real, com trabalhos onde a presença da ironia e do absurdo é constante. É o caso do vídeo *Encantador de serpentes* (2007) que capta a cena de um homem heroicamente a lutar com uma mangueira num cenário suburbano. A paisagem, retirada de um real suburbano sofrido pela especulação imobiliária, pela total falta de planificação e pela constante usurpação dos espaços livres para mais construções é interrompida por esta cena, algo romântica, de um “encantador de serpentes” que, tal como um D. Quixote que luta com moinhos, aparece a lutar com uma mangueira.

Pela via da visualidade – Se pela via do social e político os discursos, tanto no plano teórico como no prático, parecem assentar num novo posicionamento sobre o real, ao nível da visualidade esta discussão tem um forte enfoque na questão da imagem. Por um lado, na posição hegemónica que a mesma ocupa nas nossas sociedades e, por outro, no impacto que este facto tem para as artes visuais. A banalização da imagem como veículo de comunicação, o questionamento da veracidade com que assume a mediação entre o Homem e o Mundo ou a sua relação com o real tem proporcionado também para as artes visuais um novo enquadramento teórico e novos modos operatórios. A desconfiança que Platão ou Kant demonstraram pela imagem, por iludir quanto à sua realidade ontológica, é uma desconfiança que perdura actualmente. Mas sobre uma óptica distinta: o poder que a imagem tem actualmente ilude-nos e com facilidade assume a categoria de entidade, portanto de realidade, muito embora a sua utilidade “narrativa” possa ser questionada. Se no passado esta desconfiança se deveu à ideia de imagem e arte como *ilusão*, actualmente deve-se à ideia de imagem e arte como *realidade*. A imagem é, efectivamente, nas sociedades contemporâneas, o símbolo do real mas em simultâneo do simulacro. Ela é o elemento que melhor integra o mundo actual e portanto a sua integração na discussão sobre arte é a melhor forma de a discutir porque compreende o período prévio à realização da mesma. A imagem existe antes e para além da arte, questionando assim a sua razão de existência mas a sua eficácia narrativa tem sido nos últimos anos explorada pelas artes visuais a

partir do oposto, retirando às obras essa composição narrativa simples e clara que, no âmbito da Arte, tem uma importância histórica.

Em Portugal, a exposição “*Imagens para os anos 90*”, realizada em 1993, cristalizou historicamente estas questões, tanto de dissolução da autoria ou implementação do espaço receptivo como de discussão e reflexão sobre as práticas artísticas, sistematizando uma tendência que se encontrava ainda em crescendo no país – o eclectismo dos meios e a determinação de que é o contexto que define a origem ou intuito da imagem e não a própria imagem. Assim, podemos entender a irrupção do real no contexto da arte contemporânea portuguesa para além do contexto temático das obras, como foi tratado anteriormente mas também a partir do contexto da visualidade, especificamente da imagem e da sua referencialidade ao real.

Por outro lado, esta aproximação artística, que induz com frequência os artistas a procurarem meios de reprodução da imagem do real e a abandonar a preocupação pela exploração do meio disciplinar, está intimamente relacionada com uma certa desestetização da arte, curiosamente contrastante com a forte estetização da sociedade, com implicações para os conceitos tradicionais de sublime ou simbólico.

Assim, surgem uma série de obras cuja visualidade se centra na reflexão sobre o ausente, o intervalo, por exemplo, o momento que antecede ou é decorrente da acção, de forma a desconstruir a imagem pela sua vertente de linguagem comunicacional eficaz mas também inserindo estas obras numa nova ordem estética e simbólica. Esta reflexão sobre o ausente assume-se ainda de outra forma: no recolocar as questões da visualidade para além da narrativa ou da imagem, reinserindo toda uma temática plástica para o contexto das artes visuais, da mesma forma que, por exemplo, a representação do *instante* foi importante para a linguagem visual do Renascimento ou a captação do *momento apoteótico* foi importante para o período Barroco.

Filipa César, artista portuguesa residente em Berlim, tem trabalhado com recorrência sobre o ausente. É o caso do vídeo *Lull*, de 2002, que capta imagens de uma sala de espera e as reacções que as pessoas vão tendo na impaciência dessa espera. O vídeo vai alternando planos de imagem do colectivo e imagens individuais de cada pessoa, focando as expressões de

quem aguarda suspenso num intervalo de espera para qualquer acção que não chega a ser revelada.

Pausa, fotografia realizada em 2005 pela dupla de artistas Valter Ventura e José Nuno Lamas, que integra uma série não acabada sobre um jogo de xadrez entre os dois, fixa o intervalo entre as jogadas, o momento da pausa dos jogadores, representados pelos casacos pendurados na cadeira. Este momento de suspensão é reforçado pelo cenário que compõe a fotografia – o sítio onde o jogo está a acontecer é aparentemente um terreno baldio e abandonado que resiste, dir-se-ia por pouco tempo, ao avanço urbanístico que se vê como cenário de fundo.

A experiência artística centrada no ausente encontra-se também em *Veneno 6*, uma obra escultórica de 1998 de Julião Sarmento, onde se vê uma figura isolada do seu contexto que estende a mão para alguém que não está lá. A ausência de um membro tão expressivo quanto o rosto coloca o espectador perante um cenário de interrogações: sugere-se uma espera, mas tão pouco nos é dito o que se espera nem em que circunstâncias a mesma se faz. Por outro lado, a figura ausente da qual ela espera receber alguma coisa vai sendo ocupada pelo espectador que, perdido na ausência de referências narrativas, acaba por ficar envolto numa sensação de impotência.

O segundo nível da condição protésica na arte contemporânea é assim esta aparente e constante dicotomia no encontro com o real. Se, nas sociedades contemporâneas ocidentais, a experiência do real, filtrada pelos meios de comunicação e cultura visual alterou e, de certa forma fez soçobrar a ideia quase orgânica e natural que tínhamos de realidade, as artes visuais insistem em sugerir uma nova forma de entendimento do real a partir da sua condição de arte e num envolvimento quase utópico que diríamos ser protésico.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. 1.^a Ed. Lisboa: Edições 70, 1993, 294 p.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Transição – Ciclopes, mutantes, apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, 335 p.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Tome II (1966-1975). França: Editions du Seuil, 1994.

BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. 1.^a ed. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2006, 240 p.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**. Massachussets, 110, pp. 51-79, Fall 2004.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, 235 p.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. 2.^aed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, 143 p.

BOZAL, Valeriano (Ed.). **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. 1.^a ed. Vol II. Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1996.

CRUZEIRO, CRISTINA PRATAS. **A caminho da dissolução**: A problemática da autoria na arte contemporânea. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2006.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 1.^o ed. Lisboa: Difel, 1989.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. 3.^a ed. Mass/London: The MIT Press, 1999, 299 p.

JAUSS, Hans Robert. **Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidade estética**. 2.^a ed. Madrid: Machado Libros, 2004, 256 p.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. 3.^a ed. Lisboa: Gradiva, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. 1.^oed. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, 204 p.

MIRANDA, José Bragança de. **Teoria da Cultura**. Lisboa: Século XXI, D.L, 2002.

MARCHÁN, Simón (Comp.). **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes**. 1.^a ed. Barcelona: Paidós Estética, 2006, 271 p.

PERNIOLA, Mário. **A arte e a sua sombra**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, 120 p.

VATTIMO, Gianni. **O fim da Modernidade – Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós- Moderna**. 1.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

VIRILLIO, Paul. **A inércia polar**. 1.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

Currículo do Autor:

Investigadora associada da Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda, do CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Desenvolve Doutoramento na mesma Instituição na área das Ciências da Arte, com o tema “A condição protésica na arte contemporânea” enquanto bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Portugal.