

ESCRITAS : MANIFESTOS

UNIVERSOS PARALELOS

DIANA POLICARPO

CADERNO N.º 5

UNIVERSOS PARALELOS

DIANA POLICARPO

Numa seleção de projetos há sempre uma ligação que se estabelece entre eles. Falaremos hoje de quatro projetos que concretizei recentemente: *Death Grip* (2019), *Nets of Hyphae* (2021-22), *Ciguatera* (2022-25) e *Mutual Benefits* (2024). Estes são universos e interesses que, pelo menos para mim, se tocam e crescem uns para os outros. Eu trabalho de uma forma muito experimental. O meu trajeto começou com uma educação musical inicial que me levou a trabalhar o som e a instalá-lo. Comecei com esse tipo de instalações, embora o meu interesse de base seja a escultura (ainda hoje faço escultura). É uma grande paixão que tenho. Isso revela-se em diversos projetos recentes, onde voltei a esculpir à mão. Os projetos de que aqui falaremos têm em comum uma transversalidade de certos elementos que gosto de trabalhar, entre eles a espacialização sonora, o filme multicanal e o desenho que, conceptual e esteticamente, se cruzam na busca por coisas novas, tal como as colaborações, que fazem com que diferentes modos de fazer entrem em contacto, o que eu acho muito prazeroso. A minha prática é colaborativa.

Faremos esta viagem de forma cronológica, embora a expansão dos projetos, entre si, se vá tornar evidente à medida que o fazemos. O primeiro projeto intitula-se *Death Grip* (2019) e aconteceu há uma vida atrás. O foco, neste como noutros projetos, está em contar histórias e em perceber as perspetivas a partir das quais essas histórias são contadas. É aqui que se insere o meu interesse pelas práticas e políticas de cuidado. O cuidado como o modo de olhar para as várias comunidades em que nos inserimos, para além do humano, prestando atenção a todas essas existências, procurando conhecer e observar aquilo que nos ensinam a compreender.

1 Nota dos editores (NE): O texto “Universos Paralelos” resulta da transcrição da gravação sonora da aula aberta de Diana Policarpo, concretizada na ESAD.CR-IPL a 25/03/2025, pelo que se optou por conservar, tanto quanto possível, os vestígios da oralidade.

Como ambientalista, acredito que este caminho tem de ser trilhado de uma forma muito expandida. Como apaixonada por ficção científica, creio que o primeiro passo para se trabalhar com especulação tem de passar por falar com cientistas: colaborar com biólogos, pensadores e investigadores de outras áreas. A partir do momento em que conseguimos ter um entendimento da linguagem, do processo e das metodologias científicas, criamos fundações para poder escrever ficção. Muitos dos meus projetos começam precisamente por aí, pelas conversas e entrevistas com cientistas.

Os projetos que escolhi têm também uma proximidade com a noção de lugar. Passam-se em quatro geografias diferentes e têm como objetivo comum criar uma constelação de narrativas e vozes, consagrando uma atenção particular a diferentes comunidades. O meu processo de gravar som, de desenhar, de escrever, é atravessado por este contacto com o lugar, com as pessoas e, por sua vez, com o ecossistema e as espécies que também o habitam.



Death Grip, Diana Policarpo, 2019
Detalhe da instalação, Central MAAT, Lisboa
Cortesia da artista, Fundação EDP e Lehmann Contemporary
Foto por Bruno Lopes

O projeto *Death Grip* foi realizado na Índia, a partir de uma viagem que realizei em 2019, no âmbito de uma residência artística. Por vezes, temos de estar nos lugares para absorver e fazer trabalho de campo. Tinha um membro da minha família muito doente e ouvi falar de um fungo medicinal, que ninguém me sabia explicar bem o que era, que se chama *Ophiocordyceps sinensis*. Conhecido por ser um *parasita-zombie*, este fungo é colhido a grande altitude (3.000 – 5.000 metros) para fins medicinais. Como todas as simbioses na natureza, estes processos podem fazer-nos bem, podem fazer-nos mal, ou as duas coisas. Esta ideia de trazer a cura, o tóxico e também o que contamina, para o plano da especulação, interessa-me muito. Para pensarmos a toxicidade, a nível planetário, temos de ponderar fatores relacionados com a saúde, a política ou o género.

A minha viagem começou pela região dos Himalaias, no Nepal, entre o norte da Índia e a China. Inicialmente, não sabia se ia encontrar as comunidades que praticam este tipo de colheita, mas acabei por ter a oportunidade de entrevistar e conhecer alguns trabalhadores. É interessante perceber-se o meio em que tudo isto acontece: uma vez por ano as pessoas largam as suas escolas, vilas e aldeias, em grupos, para subirem as montanhas e montar campos a várias altitudes, onde vão colhendo este fungo para depois o vender a preços altamente especulativos. Cerca de 95% dos rendimentos destas famílias provêm deste trabalho – é o fungo mais caro do mundo.

Há um planalto onde cresce uma vegetação muito rasteira, como se fosse um relvado curto. De forma a poderem apanhar o fungo, as pessoas têm de rastejar pelo chão. E o que me cativou, desde logo, foi esse movimento de trabalho, que é árduo, de se arrastar para encontrar um pequeno cogumelo que nasce com a forma desta erva. Todo este ecossistema está a ser alterado pelos padrões de derretimento da neve naquela zona, o que obriga tanto os animais a subirem ainda mais para conseguirem alimento, como os próprios trabalhadores a expor-se a ambientes ainda mais extremos, para conseguirem fazer a colheita deste fungo. Há uma relação marcada por co-dependências entre os trabalhadores e esta espécie parasitária, dado que ambas necessitam de outras espécies para

sobreviver, o que desencadeia uma constelação de alterações, sobretudo nas suas morfologias. Trata-se de um conjunto de inteligências e tecnologias postas em prática com um fim biológico muito específico.

Na fase em que é colhido, o cogumelo, que é a frutificação do fungo, resulta de um processo simbiótico entre um parasita e uma lagarta da espécie *Hepialus humuli* (lagarta fantasma), mais especificamente, a *Thitarodes spp.* Se imaginarmos o processo de metamorfose de uma traça, na sua fase larvar, quando está debaixo do solo, este é o momento em que é contaminada pelo parasita, o fungo *Ophiocordyceps sinensis*. A ideia de ser um “parasita-zombie” vem deste contacto entre as duas espécies, fungo e lagarta. Quando contaminada, a lagarta é completamente mumificada e o parasita consome-a a partir do interior, mantendo a sua forma exterior. Quando a lagarta morre, cresce, da sua cabeça, um cogumelo que ascende à superfície rompendo o solo, mimetizando a forma da erva rasteira. É isto que procuram as pessoas que trabalham nas colheitas — uma verdadeira agulha num palheiro. É preciso percorrer uma zona imensa para encontrar um, dois ou três espécimes destes, que têm muito benefícios para a saúde e são utilizados na medicina tradicional há milénios.

O fungo *cordyceps* é conhecido, desde logo, como “viagra natural”, sendo utilizado para todo o tipo de disfunções sexuais e, diz-se, para curas diversas. Neste ponto, importa que enquadremos as nossas fontes no âmbito da tradição oral, respeitando-as enquanto tal. Certamente que, muito de nós, terão acesso a estas formas de transferência de conhecimento através das nossas famílias, amigos e conhecidos, todavia, importa que nos mantenhamos críticos, quer com a medicina tradicional, quer com o que vem da indústria farmacêutica. Não se trata de recusar ou escolher apenas o que é melhor, importa conhecer. Temos acesso a formas de linguagem e de contar histórias também por via destes cuidados. Perceber como as pessoas envolvidas vivem e trabalham até este fungo chegar ao mercado também é essencial. Esse foi o trabalho que eu desenvolvi durante três meses. Tive a sorte de ser recebida num lugar onde eu própria também sou meio parasita. Ninguém sabia como esta mulher, vinda de Portugal, tinha ido ali parar, e qual seria o seu interesse.

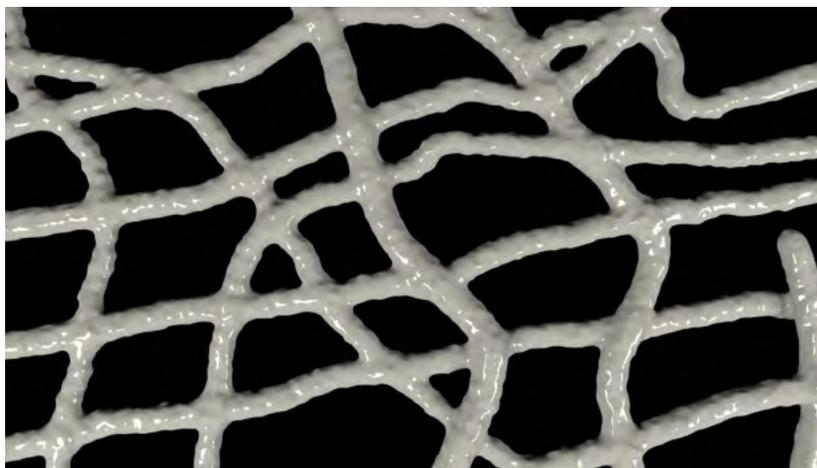
Neste contacto imediato com a comunidade é preciso explicitar as nossas intenções, perceber formas de colaboração e respeitar o modo como as pessoas querem que se contem as suas histórias. É necessária uma grande responsabilidade quando trabalhamos em sítios extremos e com economias que são muito rapidamente modificadas. Este lado social e político da minha prática, que passa por traçar, ou acompanhar, este tipo de economias que se formam a partir destes lugares, foi algo que sempre tive vontade de trazer para este projeto.

Depois deste trabalho de campo de três meses, comecei a produção de um conjunto de animações e, para isso, contactei microbiologistas e outras pessoas que já estudavam esta relação simbiótica, sobretudo para observar, microscopicamente, o modo como estas ligações se formavam. Em laboratório, foi-me possível observar como os fungos se relacionavam com vários tipos de corpos, nomeadamente com o nosso. Há imagens produzidas por este trabalho em que é difícil distinguir fungo, lagarta, planta ou humano. Trata-se de uma possessão total. Quando o hospedeiro se apercebe, é tarde demais, já está completamente controlado.

A invisibilidade destas relações interessou-me muito, não só porque são relações simbióticas que acontecem debaixo do solo, mas também porque há um aparente paralelismo entre os movimentos de humanos, lagartas e fungos. É quase como se os trabalhadores estivessem também possuídos por esta inteligência: andam de mãos dadas, rastejam pelo chão, movem-se em conjunto. Só estando no lugar me foi possível aceder a esta co-dependência, em termos de sobrevivência, percebendo como os ciclos giram em tornos uns dos outros. Estamos a falar de um ecossistema que está na margem do abandono. Há uma tentativa muito forte de se reorientar a educação e o trabalho para a floresta, para outras espécies, porque a excessiva extração do fungo pode levá-lo à extinção. Tanto os trabalhadores como os fungos são peritos em precariedade.

Transversalmente, há um lado abjeto, de horror, nesta constante metamorfose — todo o processo é escorregadio e repleto de mutações. Esta sensação teve repercussão direta no trabalho de animação 3D que comecei a produzir a partir do momento em que contactei com esta realidade. Foi algo que me interessou

do ponto de vista puramente formal, mas também como reflexão sobre a noção de parasitismo na sociedade. A visão sobre o outro que nos consome, que nos transforma, que faz com que não voltemos a ser os mesmos, é preponderante para o projeto. De algum modo, o projeto ocupa-se de uma reflexão sobre o *body horror*² e a ficção científica, enquanto afirma o “eu” como uma multiplicidade de corpos potenciada por uma desorientação em relação à identidade. Isso traduziu-se num espaço instalativo onde se vê muito pouco, uma vez que tenta simular algumas partes daquela paisagem, centrando a experiência na escuta e na narrativa.



Death Grip, Diana Policarpo, 2019
Still de animação 3D (HD, 16:9, cor)
Cortesia da artista e Lehmann Contemporary

2 NE: *Body horror*, um subgênero do terror que se centra das transformações, deformações e mutilações do corpo, sobretudo o humano. Pensemos em *The Fly* (David Cronenberg, 1986), como um exemplo paradigmático, filme no qual um erro circunstancial numa experiência de teletransporte leva um humano a miscigenar-se com uma mosca, fundindo o seu ADN, o que acaba por levar à sua decadência física e morte.

Death Grip foi o ponto de partida para outros projetos como, por exemplo, a exposição *Mutual Benefits* (2024), apresentada no Rialto 6, em Lisboa. Com uma pandemia pelo meio, houve um hiato de quase quatro anos até eu conseguir voltar a viajar para continuar este projeto na China, que é o país que mais consome o *Ophiocordyceps sinensis*. Se quisermos pensar estes projetos sob o ponto de vista da visibilidade ou invisibilidade das relações simbióticas marcadas pela toxicidade, há um lado conceptual fundamental que os conjuga. Não são, forçosamente, instalações criadas para ativar uma dimensão sensorial, no entanto, através do cruzamento de vários ritmos e meios, criam uma situação de contaminação que, em última instância, promove uma suspensão da incredulidade, que eu considero muito importante.

Uma das minhas maiores surpresas, no âmbito das relações que estabeleci com diferentes pessoas com útero naquele contexto, em que o Hinduísmo é predominante, foi a constatação de um conjunto de crenças e tabus relativos à toxicidade do corpo, mesmo entre trabalhadores que colhem o fungo. Menstruar, por exemplo, é visto como algo sujo e impuro. Quem menstrua tem de se afastar dos outros e não pode tocar, nem mesmo aproximar-se, de nada que tenha valor simbólico ou económico — templos, talismãs, fungos. Afastar um membro da comunidade porque é impuro, ou está sujo, ou contaminado, é precisamente aquilo que observamos noutras comunidades que são afetadas pelo fungo, como as formigas, por exemplo: quando a comunidade das formigas deteta um membro intoxicado, leva-o para longe para prevenir o contágio.

Tudo isto se passa em zonas remotas e muito extremas. Nessas condições, o fungo serve de moeda de troca. Durante todo o tempo da colheita não há dinheiro a circular, mas há dinheiro vivo, que é o *cordyceps*. Esta troca atravessa as relações sociais, incluindo o trabalho sexual, que também se faz em troca do fungo. Inevitavelmente, há pessoas que acabam por engravidar e estas crianças, por serem concebidas neste ambiente de exceção, podem mesmo ver a sua cidadania negada. Em suma, o fungo é fator determinante para o desenvolvimento de relações, transformações e perturbações múltiplas, em diferentes planos e comunidades, humanas e não-humanas. As suas narrativas

entrelaçam-se, permitindo-nos refletir sobre a contaminação e a toxicidade patriarcal e capitalista, mas também sobre o lugar enquanto visitantes deste contexto, contando com a generosidade e partilha de alguém que vive uma situação limite.

O sujeito é um lugar que se ocupa, de uma espécie para outra. Não é um lugar que exista já ocupado, é um lugar pelo qual se passa. É por isso que me interessa a espacialização do som e da voz. Através da suspensão temporal que o som e a escuta potenciam, podemos, pelo menos temporariamente, desfocar-nos do humano e descentralizar este “eu”. É muito importante criar lugares de escuta e de descanso, cada vez mais difíceis de encontrar nas exposições. Essa é uma relação que tento preservar construindo espaços narrativos, não-lineares, surrealistas, precisamente a partir desses lugares de invisibilidade definidos por identidades, trabalhos e gestos invisíveis — é uma constelação de influências.

O projeto *Death Grip* é, para mim, fundacional neste aspeto. Há um conjunto de obsessões sociais e materiais que, na narrativa nele explorada, remetem para a implicação psicoativa que os alcaloides desencadeiam, criando alucinações ou visões. A experiência duracional das animações e da composição sonora em *loop*, ampliada pela temperatura alterada do espaço, é exemplo disso. Havia uma sensação de se estar sob a influência destes elementos, como num terrário fenomenológico para a escuta — um lugar para o sonho.

Tecnicamente, a instalação era composta por estruturas que se elevavam do chão, para as quais era possível subir ou deitar-se e que, quando ocupadas pelo visitante, se ativavam e ressoavam pelo espaço, num plano mais elevado. Dentro destas estruturas havia *subwoofers* que, de forma subterrânea, reproduziam todos os graves e vibrações sincronizadas com o som espacializado das frequências médias, altas e voz. Ou seja, a ativação daquilo que estava em movimento, *underground*, era realizada pelo nosso próprio corpo — sente-se no corpo, para que se possa mergulhar num universo narrativo. Trabalhar o som de forma multicanal é uma expansão da escultura.



Death Grip, Diana Polcarpo, 2019
Detalhe da instalação, Central MAAT, Lisboa
Cortesia da artista, Fundação EDP e Lehmann Contemporary
Foto por Bruno Lopes

O meu interesse debruça-se sobre espécies específicas e o modo como dialogamos com elas, estudando as suas ramificações e influências. Comecei, de forma muito solta, a procurar lugares extremos, onde a vida acontece independentemente de todas essas dificuldades (climáticas, sociopolíticas) — um lugar onde a magia acontece, onde se sobrevive e onde se coabita. Quando estamos muito curiosos com uma espécie específica, independentemente de ser fauna, flora, ou outra, podemos contar com mais do que aquilo que vemos, se procurarmos comunicar com essa entidade. Isto só se consegue através de um lugar de muita abertura. Há formas de conhecimento que estão a ser transferidas, transmitidas, que não podemos, simplesmente, recusar. Podemos, no entanto, sintetizar, que é uma boa expressão para utilizar na prática artística. O entusiasmo por determinado assunto leva-nos a encontrar recorrências e novas ligações. Nesse processo, começa-se a selecionar a forma como o conhecimento está a ser transmitido e a condicioná-lo para determinado uso. Tudo o resto é gratidão. É preciso comunicar com o transmissor dizendo-lhe por onde vamos, para poder especular, para criar ficção. E, às vezes, tudo se mistura — a ficção com o real, o real com o documental.

A troca é muito generosa, até porque grande parte das pessoas com quem colaboro trabalham num meio científico. Para eles é já muito curioso que os artistas tenham interesse nesta colaboração, até porque o trabalho de laboratório é demorado e repetitivo. Por outro lado, é todo um universo, sobretudo sob o ponto de vista imagético. As imagens produzidas neste contexto são lindas, profundas. Passam por *layers* e lentes e são, na sua essência, especulações. Por isso, há um posicionamento muito importante que nós, artistas, tal como eles, cientistas, devemos partilhar: algum ceticismo e questionamento, sem dúvida, mas também uma curiosidade intrínseca. Quando os cientistas visitam uma exposição ou projeto meu, têm muitas perguntas sobre o processo que decorreu até se chegar àquele momento. Revêm-se na linguagem incorporada pelo trabalho artístico e reconhecem, na ficção científica, um pouco da troca inicial. Há uma composição de uma imagem nova a partir de uma visualização — é um processo curioso.

No ambiente científico há um uso constante de tecnologias de criação de imagem e, quando nos deparamos com uma imagem nova, há um momento de espanto. Tal como para os cientistas, esta condição das imagens é essencial na busca por uma certa continuidade nas metodologias. Da mesma forma como os artistas criam arquivos, ou como se ensina a partir de algo, como se desenha a partir das coisas, também no meio científico há uma procura constante. A escolha daquilo que pretendemos observar é uma tarefa simultânea de responsabilidade, diversão e abertura. Todos estamos a fazer coisas sérias, mas também estamos a introduzir o lúdico nessa prática. Isto também se aplica ao questionamento sobre a natureza do conhecimento, do saber, daquilo que é denominado como ciência.

Tenho uma pequena equipa que me ajuda nestes projetos. Do meu lado, passo a maior parte do tempo a desenhar e a fazer *storyboards*, que é uma forma colaborativa de trabalhar com alguém mais técnico. Os *storyboards* e os diários gráficos, os *sketches*, são muito importantes, não só para gerar a animação, mas também para criar todo o tipo de movimento, de textura, um certo tipo de brilho, a escala, com que se quer trabalhar.

No caso específico da peça de animação *Infected Ear* (2020), integrada no projeto *Nets of Hyphae* (2020-21), originalmente apresentado na Galeria Municipal do Porto (2020) e, posteriormente, na Kunsthall Trondheim (2021), já estamos a falar de outro tipo de espécie, que são as plantas do centeio e do trigo. Há aqui outro tipo de contaminação em causa, neste caso, a aérea. De facto, a maioria dos fungos reproduz-se através da contaminação por esporos que são transportados pelo ar. Imaginemos um sistema de transporte aerodinâmico que vai para além de fronteiras, para o espaço — uma unidade militar avançada, aerotransportada.



Nets of Hyphae, Diana Policarpo, 2021
 Detalhe da instalação, Galeria Municipal do Porto, Porto
 Cortesia da artista, Galeria Municipal do Porto e Lehmann Contemporary
 Foto por Dinis Santos

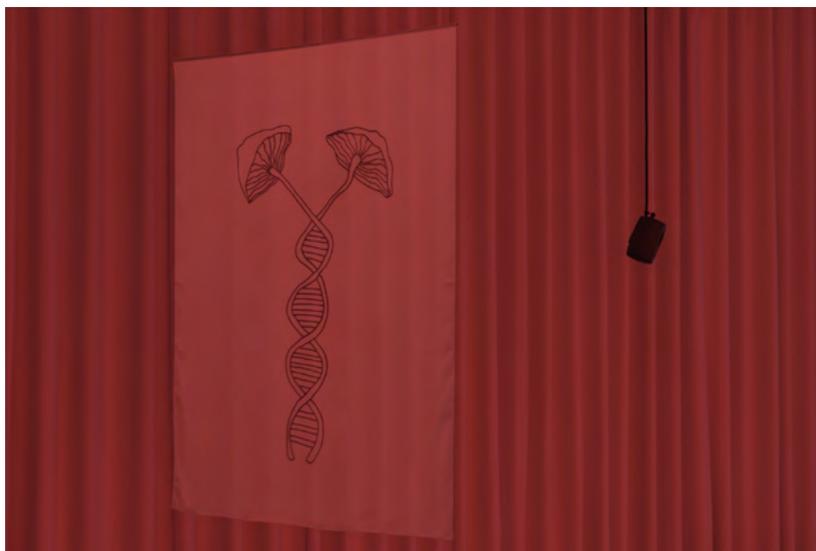
O título *Nets of Hyphae* refere-se precisamente ao modo como os fungos vão gerando formas em rede para conseguir comunicar com outros seres e para se expandirem no terreno. As ífas, nome que se dá a estas formas, são filamentos longos, geralmente tubulares, que formam estruturas rizomáticas. O título da exposição atenta a esta noção de rede expandida, a partir destas plantações, que nos inclui, humanos. Lembremo-nos que *Nets of Hyphae* foi um projeto adiado cinco vezes, por causa da pandemia Covid-19 (2020-2023), o que me levou a torná-lo, metafórica e literalmente, uma exposição suspensa, à semelhança da própria contaminação que estava a decorrer globalmente. Por sua vez, a animação intitula-se *Infected Ear* porque à espiga da planta do centeio se chama, em contexto popular, a “orelha da planta”, o sítio onde o cereal nasce. Esta humanização acompanha, muito frequentemente, os processos de classificação. A relação entre a planta e o corpo humano, neste caso com o *ergot*

(esporão-do-centeio), que é uma espécie de fungo, influenciou todo o projeto e foi preponderante para diversas decisões formais, por mimetização, aí presentes.

O fungo *Claviceps purpurea* (*ergot*, esporão-do-centeio) é um parasita que estabelece uma relação com o sistema reprodutor do centeio. A contaminação acontece diretamente no ovário da planta: o ovário é libertado e, no lugar do cereal, o fungo forma um esclerócio duro, de cor roxa, que copia a forma do grão, substituindo-o. Através de uma mímica agressiva, tal com a ciência a descreve, o fungo toma o lugar do outro. Curiosa também é a apropriação que a medicina fez do *ergot*, desde a Era Medieval, período a partir do qual se começou a experimentar mais com esta espécie. Através das parteiras e dos curandeiros que a utilizavam tanto com uma função abortiva, como auxiliar nos partos, para travar hemorragias — um fator comum nas mortes maternas pós-parto — foi também estabelecida uma relação com o sistema reprodutor das pessoas com útero.

Imaginemos uma plantação de trigo, ou de centeio, à beira da estrada, como existe bastantes vezes. Se tivermos um clima muito chuvoso com uma transição para uma estação com uma temperatura muito alta, o solo fica como uma espécie de papa, começa a perder propriedades e está muito vulnerável a este tipo de ataques. Por esta razão, é muito comum verem-se estes corninhos roxos a sair das plantas, ao mesmo tempo em que o cereal é visível. Se este fungo não for manualmente apanhado, como, naquela época, muitas vezes acontecia, seria, muito provavelmente, misturado com o cereal na produção de farinha, de bebidas fermentadas ou de cevadas. Era, por isso, muito comum que as pessoas ficassem intoxicadas por ergotismo.

Através de obras de arte e filmes de arquivo, o projeto *Nets of Hyphae* parte destas observações, contando a história das relações que temos com o esporão-do-centeio desde a época medieval. Há um livro muito interessante, intitulado *The Bread of Dreams: Food and Fantasy in Early Modern Europe* (Piero Camporesi, 1989) que fala precisamente do lugar que o “mágico” ocupava na vida diária das pessoas, naquele período marcado por uma intensa experimentação com muitos tipos de comida, fermentações e venenos. As pessoas estavam muito expostas



Nets of Hyphae, Diana Polcarpo, 2021
Detalhe da instalação, Galeria Municipal do Porto, Porto
Cortesia da artista, Galeria Municipal do Porto e Lehmann Contemporary
Foto por Dinis Santos

porque se estava a estudar muita coisa. Com este enquadramento, uma das minhas tentativas com a exposição foi a de tentar definir cada obra com arquétipos particulares. Cada obra ativava a leitura da obra ao lado sem ser de uma forma definida.

À semelhança da animação *Infected Ear*, projetada, de forma espelhada, nos dois lados de um ecrã suspenso com a forma de um ovário, na exposição *Nets of Hyphae*, outros dois elementos estavam suspensos: o áudio espacializado através de colunas de som e um conjunto de bandeiras com símbolos e desenhos, criados por mim ou apropriados de arquivos de herbários medievais, que relacionam o corpo humano com o corpo da planta.

Alguns destes desenhos têm uma relação direta com a microscopia eletrónica, que é uma técnica que usa eletrões para observar amostras em grande detalhe

e profundidade, ao nível celular, recorrendo, por vezes, a partículas de ouro para marcar partes específicas dos tecidos. O contacto com estas imagens fez-me começar a produzir muitos desenhos, criando híbridos entre humano, fungo e planta, sobre tecido translúcido, enfatizando a sua visibilidade em relação, por acumulação. Os desenhos estão presentes no espaço expositivo como os filmes, povoando-o. Há neles uma relação material e simbólica com a bandeira, como um símbolo para um lugar de identificação e de representação.

A exposição é marcada por esta visibilidade em mutação, sem grandes imposições visuais, como se semicerrássemos os olhos para uma penumbra, onde a cor influencia a leitura. E há uma organização geral que se relaciona com os elementos da natureza: determinadas obras interagem, simbolicamente, com o fogo, outras com o ar e outras com a terra.

Nets of Hyphae parte de uma geografia totalmente distinta daquela em que opera o projeto *Death Grip* — uma geografia distante. Aqui estamos a falar do norte de Portugal rural, com a sua proximidade com a Galiza. Quando o trabalho para este projeto começou, eu passei imenso tempo de viagem nesta região fronteiriça, quer do ponto de vista da paisagem, quer do ponto de vista da linguagem, em busca de uma caracterização do *ergot* fora do contexto científico. Interessava-me perceber como as pessoas, ainda hoje, se lembram e trabalham com esta memória. O *ergot* tem muita importância nestas regiões.

A exposição incluía também um conjunto de vídeos, entre eles *The Oracle* (2020), construído a partir de arquivos, *Bosch's Garden* (2020), baseado no tríptico *Tentações de Santo Antão* (Jheronymus Bosch, c. 1500) e *Cyanovan (Protocol)* (2020), produzido em colaboração com a *biohacker*³ Paula Pin.

Paula Pin, também artista, é uma pessoa com um trabalho importante na área da ginecologia radical. No contexto da comunidade *queer*, esta abordagem

3 NE: Uma *biohacker* desenvolve uma atividade de experimentação direta com o próprio corpo, mas também com outras espécies, utilizando tecnologias e protocolos científicos.

investiga métodos e desenvolve protocolos que permitem, por exemplo, produzir estrogénio a partir de plantas, dando origem a tratamentos hormonais economicamente acessíveis e em *open source*. A ciência cidadã, o *open source*, é a matriz do *biohacking*. Nesse contexto, fizemos uma viagem juntas, porque ela é galega e eu sou portuguesa, atravessando essa fronteira entre territórios e procurando práticas e linguagens sinérgicas.

A pintura do Bosch é fundamental para o projeto. Já a devem ter visto, todos a vimos no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Foi uma pintura com a qual cresci e que visitei com frequência. Mais tarde, percebi que a doença provocada pelo *ergot* (a contaminação pelo ergotismo) tem uma relação direta com esta pintura, a mais representativa da nossa sociedade, onde os demónios, as alucinações, o fogo, a alquimia, também são os elementos em foco. E o vídeo, que dela parte, dá conta desta comunicação alquímica na exposição.



Nets of Hyphae, Diana Polcarpo, 2021
 Detalhe da instalação, Galeria Municipal do Porto, Porto
 Cortesia da artista, Galeria Municipal do Porto e Lehmann Contemporary
 Foto por Dinis Santos

Caracterizado por um grande triângulo pontiagudo que funcionou, no projeto, como um ponto de fuga, o espaço físico da Galeria Municipal do Porto, onde *Nets of Hyphae* foi inaugurado, exigiu um trabalho de adaptação desafiante. Há uma relação especial com este espaço expositivo, originalmente separado do andar inferior apenas por um corrimão colocado na sua orla. Foi nesse ano que se conseguiu aprovar a construção de uma parede de 60 metros no espaço, que ajudou imenso e ainda lá está. A própria parede é suspensa, tudo é suspenso, até porque naquele momento pandémico, a passagem do ar era um verdadeiro imperativo. Mesmo durante as filmagens de *Cyanovan (Protocol)*, com a Paula Pin, tivemos a polícia atrás de nós, por razões pandémicas, mais do que uma vez. Por isso, acabámos por filmar tudo dentro da carrinha dela, que é um laboratório.

Começando pelo vídeo *The Oracle*⁴, que se divide por capítulos, há um primeiro momento de descrição de uma pintura, a partir de instrumentos ginecológicos. De facto, James Marion Sims, criou o primeiro instrumento ginecológico a partir de uma colher de metal, de onde, naturalmente, tudo evoluiu de forma muito pouco adaptativa, ergonómica e confortável. A ideia de traçar esta história, ao longo dos séculos, entre a cura e o envenenamento, está na base do vídeo.

Sonoramente, o vídeo é acompanhado por um *mixdown* que viaja pelo espaço, resultado de uma colaboração com Edward Simpson, para 16 canais, traduzindo para sons MIDI os dados produzidos pela atividade do fungo, através de um arsenal de sintetizadores. Juntos criámos uma composição multicanal em que cada coluna tem um som independente, como uma pauta gráfica que resulta das imagens do próprio ciclo de crescimento do fungo. Este processo permitiu-nos definir zonas de composição sonora para toda a exposição. Em *The Oracle*, por exemplo, há uma ligação à terra criada por uma paisagem sonora que tem mais texturas e sons *earthy*, mais ligados ao solo. Depois, quando nos aproximamos do final da caminhada pelo espaço, junto ao vídeo *Bosch's Garden*, já é o som do

4 NE: O vídeo *The Oracle* (Diana Policarpo, 2020), encontra-se disponível em https://youtu.be/TfCoGyg5W1Y?si=E1Po_TP2caVckXjj, acessado a 07/07/2025.

fogo que domina. A composição e a sintetização textural da paisagem sonora vai sendo afetada por sons que se expandem e comprimem.



The Oracle, Diana Polcarpo, 2020
Still de vídeo (HD, cor, sem som, 10', loop)
Cortesia da artista e Lehmann Contemporary

O som, aqui, é eletroacústico. Trabalhámos com diversas fontes: de gravações de campo, que se fazem num lugar — como as respirações ou o vento — a coisas que são adquiridas e processadas através de *plugins* de efeitos. A ideia sempre foi partir de um espaço exterior, natural, trazido para o interior, já muito processado. Há uma base de trabalho que é *data* — como se lê — e, depois, há uma espécie de superfície sensória, um vidro ou polimento, que é colocada sobre tudo. Sintetizar, neste contexto, é algo de intermédio, entre a naturalidade e a artificialidade. O vídeo com a Paula Pin trata especificamente desta questão da sintetização e da artificialidade a partir da planta.

A documentação que existia, no final da década de 1930, sobre os testes e estudos terapêuticos que as farmacêuticas corporativas estavam a desenvolver com os principais exportadores do *ergot*, perdeu-se com a ditadura, a guerra civil em Espanha e a guerra na Rússia. Houve todo um lado histórico que foi destruído. Deste modo, as pessoas ficaram dependentes do conhecimento oral que foi preservado, sobretudo pela experiência daqueles que trabalhavam no campo, apanhavam ergotismo, alucinavam e não sabiam porquê. Podemos especular, até, se relativamente a certo tipo de fenómenos e milagres, que aconteceram nessa altura, esta não seria uma possível explicação. Isto torna a partilha destas pessoas absolutamente crucial. Nesta década, não nos esqueçamos, Portugal é o país responsável por fazer a exportação global de *ergot*. E isso acontece a partir do porto de Vigo. Ou seja, esta relação entre Portugal, Galiza e *ergot* é absolutamente simbiótica e quase invisível. O projeto *Nets of Hyphae* partiu dessa busca especulativa pela invisibilidade.

Nesta pesquisa, deparei-me com um estudo interessante sobre uma povoação que foi afetada por um surto de ergotismo em 1950: Pont-Saint-Esprit, uma vila no sul de França. De repente, toda a gente foi afetado pelo ergotismo — o evento ficou conhecido como “Le Pain Maudit”. Culparam-se os padeiros, disse-se que a farinha estava contaminada e que, por inerência, o pão também. Há teorias e especulações sobre a origem da contaminação. Diz-se até que foi um ataque aéreo, químico, a uma vila onde a população era, essencialmente, de esquerda, e que serviu de cobaia num teste militar. Como a CIA terá tido um determinado grupo de missões experimentais com LSD, algumas delas bastante conhecidas, como o MK-Ultra, que sugerem o recurso a meios químicos, biológicos e radio-lógicos para controlo da mente, há terreno para especulações. Interessou-me muito esta dualidade da utilização do *ergot* — do trabalho manual, forçado e duro, à artificialidade laboratorial e à exposição bioquímica. Há aqui uma vontade de visitar as maneiras antigas de se fazer e de tentar recriar esses processos, que ainda são conhecidos, com tecnologias que estão ao nosso alcance — a ideia do *biohacking* é precisamente esta. Estamos a seguir um protocolo, *open source*, há informação disponível. E a nossa intenção foi de o fazermos juntas, a partir desta vontade de nos reunirmos em torno de um protocolo, pensando

este trabalho com a ciência como algo que é acessível e inclusivo. Na verdade, esta abordagem é uma espécie de vanguarda. Estes processos sempre foram realizados. Houve sempre alguém disponível a dedicar-se, numa comunidade, numa população, numa família — à experimentação radical. É preciso experimentar. Foi e continua a ser preciso experimentar e cuidar uns dos outros. Dentro da comunidade, a vanguarda da comunidade. É esse o sentido.



Cyanovan (Protocol), Diana Policarpo em colaboração com Paula Pin, 2020
Still de vídeo (HD, cor, som, 10'56", loop)
Cortesia da artista e Lehmann Contemporary

A forma como utilizamos a linguagem e os materiais comporta uma alquimia que é transformadora pela temperatura, pelo modo como se trabalha, pela maneira como se coloca uma coisa a comunicar com outra. Enquanto artistas, criamos os nossos protocolos, as nossas fricções e sintetizações. De certa forma, os artistas são sempre alquimistas — alquimia poética. A linguagem poética tem

o poder de nos transportar. É o princípio d'*A Carrinha Mágica*⁵: poder viajar em diferentes escalas, micro e macrocósmicas, no tempo e no espaço, é uma possibilidade que teve muita influência na minha educação.

Nesse sentido, a linguagem, a escrita e, muito particularmente para mim, a escrita de histórias e ensaios, incluindo diálogos, tem uma função de sacola onde coloco aquilo que vou encontrando pelo caminho. Gosto dessa ideia de que somos recolectores ou respigadores. O meu processo é *multitasking*: um desenho pode ser realizado em simultâneo com um filme, por exemplo. Filmar exige sempre pós-produção, o que desencadeia uma sucessão de momentos em que se pode trabalhar. Por outro lado, é muito diferente o tempo de uma comissão para uma instituição, do tempo passado no ateliê a trabalhar todos os dias. São tempos e formas de trabalhar diferentes, mesmo no que diz respeito à escala, o que também é interessante. Se há trabalho que necessita de ser parcialmente delegado numa oficina ou com uma equipa, numa escala que não é a do ateliê, a preparação é completamente distinta.

De qualquer forma, o som vem sempre primeiro. É frequentemente o lugar onde começo, mas também onde termino, porque envolve tudo o resto, desencadeando uma sucessão de imagens, que podem ser desenhos ou vídeos. Depois, esta sequência organiza-se num formato de produção a que chamo um “caos organizado”. Conceptualmente, tento não deixar nada de parte. Sei que o trabalho será sempre uma soma de elementos desencontrados, cuja intersecção e sincronização só eu transporto. Há um sentido abrangente a ser criado para um público vasto, para uma audiência cultural e temporalmente expandida e, simultaneamente, uma responsabilidade de pensar nos aspetos tecnológicos, na forma como o todo envelhece e sobreviverá ao tempo. No fundo, há uma relação com o material e o imaterial que é quase equilibrada. Neste processo, existe o que ainda não percebi, o que não posso abandonar, e sinais que poderão

5 NE: *A Carrinha Mágica*, versão portuguesa da série televisiva *The Magic School Bus* (Scholastic Productions, 1994-1997), foi transmitida pela RTP (TV2), pela primeira vez, em 1995. Na série, uma turma viajava, com infinitas possibilidades, estudando e aprendendo como aventura.

levar-me àquilo que ainda não sei o que é — esta é uma recorrência nos diários gráficos e nos diferentes arquivos que construímos. Tenho um para sons, outro para imagens.

Sobretudo pela sua temporalidade “pandémica”, a exposição *Nets of Hyphae* obrigou-me a depender muito de arquivos *online* que, felizmente, têm sido sobejamente disponibilizados por museus e coleções. Foi esse o caso nos vídeos *The Oracle* ou *Bosch’s Garden* em que a pintura do Bosch me foi disponibilizada no âmbito de uma parceria com o Museu Nacional de Arte Antiga, através de digitalizações de alta qualidade, que proporcionaram a profundidade de campo de que eu necessitava.

Em paralelo, o desenho foi sempre crucial para mim, para construir todo o tipo de coisas, de objetos a ideias. Eu desenho as exposições quase sempre no papel, o resto vai-se acrescentando, como num processo de esculpir, por adição ou por subtração. Essas equações que o desenho, muitas vezes, nos leva a organizar, nem sempre foram visíveis no meu trabalho. Há algum tempo tinha mesmo receio de o expor, precisamente devido à sua evidência material. É a tecnologia mais antiga que me lembro de utilizar, para tudo. Mesmo em período de formação, o desenho foi sempre fundamental para mim — houve professores de desenho que me marcaram muito. O desenho era sempre visto com algo muito expandido, performativo, que nos preparava para irmos para uma oficina e concretizar o que fosse. Era uma forma de comunicar com os técnicos, com os professores, uns com os outros. E eu nunca perdi esse hábito de traduzir, de tentar explicar as coisas.

Mais recentemente, comecei a trabalhar o desenho em série. Estou a fazer uma série de desenhos a lápis de cor. São muito morosos, muito detalhados. E eu estou completamente mergulhada naquilo até ter terminado, o que me fez retomar esse hábito fora do esquemático e a encarar o desenho como obra: do esboço para um desenho mais meditativo, o desenho como obra. O desenho acontece também quando há dificuldades em encontrar certo tipo de materiais ou condições de execução. Quantas coisas não ficam no desenho prontas a

materializar-se? Quantas peças ficam a pulsar no desenho, a aguardar? Há uma intermitência neste meio que também tem interesse, porque expõe o momento em que nos encontramos. Pode partir do nada para criar um nada, mas nós também estamos sempre a criar do nada.



Underground Allies IV, Diana Polcarpo, 2024
Lápis de cor sobre papel 180g, moldura de alumínio
40,6 x 55,8 cm
Cortesia da artista, Rialto6 e Lehmann Contemporary

Parece-me interessante chegarmos aqui e perceberemos como a História da Arte nos vai influenciando, no que respeita às leituras que fazemos sobre as coisas. Eu passei toda uma vida a visitar as *Tentações* do Bosch até compreender que estava a trabalhar num assunto associado àquela pintura. Só o percebi muito mais tarde, quando fiz este vídeo (*Bosch's Garden*). O conhecimento que levamos da investigação que vamos fazendo é imenso. Quem me dera a

mim poder passar mais tempo a investigar, mas há outras tarefas concretas para fazer. No caso da pintura do Bosch, o momento do reencontro deu-se quando a minha leitura sobre o mundo já era totalmente distinta daquela que tinha inicialmente.

O que me fascina nesta ideia de arquivo (e mesmo no pensamento medieval), é que nada é excluído. Na sociedade medieval tudo era exposto, mesmo a loucura. Isto aplica-se especialmente ao corpo e aos limites da sua apresentação pública. Na sua obra, Michel Foucault refere-se extensivamente a este processo de vigia sobre o corpo e à ideia de cela para retirar o louco da rua e controlá-lo, humilhá-lo, vigiá-lo. Como contraponto, a praça pública, na era medieval, era um espaço inspirador, porque envolvia um pensamento que incorporava a magia e a experimentação coletiva, à vista de todos. Se pensarmos, por exemplo, naquilo que substituiu estes rituais coletivos e mesmo na influência pagã que ainda persiste, esta pintura do Bosch tem uma conotação religiosa muito forte. A utilização desta personagem principal — o Santo Antão, que é martirizado e santificado — para estabelecer uma relação importante com outros santos, enquanto entidades procuradas pelos aflitos para aliviar o seu sofrimento, é fundamental para esta noção de visibilidade. Talvez não por acaso, o Santo Antão seja o padroeiro das pessoas aflitas com esta doença, o ergotismo. As relações são imensas, até com o tarantismo, outra doença associada ao envenenamento que leva a estados alterados de consciência com repercussões sociais.

A exposição *Ciguatera* (2024-25), um projeto subsequente, resulta de uma co-produção entre o Ocean Space, em Veneza, comissionado pelo TBA-21, e o CAM – Centro de Arte Moderna Gulbenkian. A instalação foi pensada para os dois espaços expositivos e partiu de uma investigação nas Ilhas Selvagens, uma reserva natural no meio do Oceano Atlântico, que pertence à Região Autónoma da Madeira e onde apenas existe uma base militar usada para estudo científico. Estamos a falar de um lugar para onde não há transporte ou acesso público, ao qual se acede numa viagem de 17 horas a partir do Funchal. É uma viagem difícil e, quando lá estamos, é como viver, literalmente, num rochedo. Eu tive a oportunidade de lá passar várias semanas, a viver com militares e com

vigilantes da natureza. Era a única mulher, o que se revelou ser uma experiência desafiante. A ideia de lá ir partiu sempre da vontade de, com esta instalação, trazer um pouco daquele lugar para o espaço expositivo.



The Soul Expanding Ocean #4: Diana Policarpo. Ciguatera, Diana Policarpo, 2022
Detalhe da instalação, Ocean Space, Veneza
Cortesia da artista, TBA21-Academy e Lehmann Contemporary

O TBA-21 (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) é uma fundação de arte e uma plataforma de advocacia que está muito centrada nos estudos dos oceanos e dos rios, corpos de água, corpos diversos. Como eu tenho este interesse sobre toxicidade e contaminação, após ter lido alguma bibliografia percebi que as Ilhas Selvagens são um arquipélago com uma elevada incidência de toxicidade por *ciguatera* — um tipo de doença que resulta do contacto com uma toxina presente na água, que parte de microalgas e atravessa toda a cadeia alimentar.

Das microalgas aos peixes que consomem esta água, chegando aos humanos, que são os últimos predadores, é impressionante pensar que a *ciguatera* só nos afeta a nós.

Com origem na palavra *cigua* — nome dado, em espanhol, a um tipo de bivalves, por vezes referido como tóxico — a referência à *ciguatera* na literatura remonta à *Odisseia* de Homero (c. 725-675 a.C.), embora não fosse essa a terminologia utilizada para descrever esta doença sem cura e que ainda está a ser estudada. Embora não exista muita informação sobre ela, sabemos, no entanto, que há a possibilidade de alguns fenómenos naturais, as erupções vulcânicas, a poluição e as alterações climáticas, terem impacto na presença desta toxina. Interessante também é o alcance da sua transmissibilidade nos humanos, que pode acontecer através do leite materno ou de relações sexuais. Se consumirmos peixe ou outras espécies contaminadas com *ciguatera*, a temperatura de cozedura ou de congelamento não alteram absolutamente nada na toxina.

O projeto parte desta investigação e do rumor, que me tinha sido transmitido antes de eu partir para as ilhas, de que as Selvagens eram, em termos de ambiente, análogas a Marte. E eu fiquei curiosa. Entretanto, antes da nossa partida, este rumor confirmou-se com a presença no local de uma astronauta russa a preparar-se para uma viagem futura ao planeta vermelho. Há, por isso mesmo, uma relação daquela paisagem com outros territórios, uns mais distantes do que outros. Sabe-se, por exemplo, que a sua cor avermelhada provém da areia que voou do Sahara para aquele lugar e que se sedimentou num planalto. Portanto, antes de qualquer outra questão, o estudo para fazer este projeto começou no próprio mapeamento da ilha.

A instalação é composta por um conjunto de várias esculturas: dois rochedos com ecrãs embutidos e um conjunto de esculturas de vidro, de forma ovular, que foram produzidas em Murano. Há uma ligação direta e formal entre estas esculturas e a narrativa explorada no vídeo *Ciguatera* (2022), que integra a exposição, centrando-se numa sociedade ficcional formada por seres meio



Ciguatera, Diana Policarpo, 2025

Detalhe da instalação, CAM - Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa

Cortesia da artista, CAM - Centro de Arte Moderna Gulbenkian e Lehmann Contemporary

Foto por Pedro Pina

mulher, meio peixe, de origem híbrida. O ovo, já por si dotado de uma conotação mística, assinala, neste projeto, essa dúvida sobre a origem da vida ou da criação.

O projeto debruça-se sobre os modos como a natureza se revolta e se vinga. A ilha, enquanto território, é um conceito muito complexo. A ideia de a pensarmos sempre na potência de ser ocupada, invadida, ou disponível para o saque, é sintomática dessa complexidade utilitária e colonial. As Ilhas Selvagens foram primeiramente cartografadas no século XII, tendo sido, desde logo, descritas como um lugar mágico, como uma paisagem que aparece e desaparece. As visões das sereias ou os efeitos provocados nas tripulações, ao passar pelas suas proximidades, fazem parte da mitologia associada àquele território.

Ao mergulhar neste contexto, interessou-me também explorar uma relação mais concreta com a ficção científica, sobretudo a partir desta sociedade híbrida, factual e mitológica, que sempre existiu naquele lugar e que, por essa razão, acabou por proteger o seu ecossistema. Sendo uma reserva natural protegida, aquela área é, curiosa e simultaneamente, altamente contaminada, o que reforça a hibridiz da sua condição. Relembremos também que, mais recentemente, foi através das Ilhas Selvagens que Portugal foi capaz de expandir, numa escala inacreditável, a sua zona económica exclusiva. Todos estes eventos são influências para a construção da narrativa do projeto.

Nesta sequência de projetos recentes, iniciada com *Death Grip* (2019) e prosseguida em *Nets of Hyphae* (2020-21) e *Ciguatera* (2022-25), a exposição *Mutual Benefits* (2024), apresentada no Rialto6, em Lisboa, voltou a ter na cenografia uma característica preponderante, pelo que importa referi-la. Tal como no projeto *Ciguatera*, também esta instalação transformou totalmente o espaço, obrigando a uma mudança de perspectiva a cada deslocação pelos seus vários pisos. Povoada por um conjunto de vídeos em ecrãs dispostos em prateleiras, sacos de substrato e experiências sonoras, a exposição *Mutual Benefits* centrava-se numa pergunta comum a toda a instalação: como é do outro lado? Pensada a partir de uma viagem à China, o país onde mais se consome *cordyceps*, a narrativa da exposição explora

a possibilidade de sintetização artificial deste fungo depois da sua extinção no seu meio natural, de modo a dar resposta a uma economia exigente.

Na preparação desta exposição conheci uma astrobióloga que testa fungos no espaço, investigando o seu comportamento em ambientes sem gravidade. Há um potencial benéfico nesta atividade, mas também o perigo de, num espaço fechado, estes fungos invadirem todos os orifícios, consumindo o próprio combustível do veículo espacial. Estas especulações foram compiladas nas narrativas criadas para o projeto, explorando esta relação mútua de benefícios entre as espécies, sob o ponto de vista publicitário, cómico, surrealista e absurdo.



Fungal Highways, Diana Policarpo, 2024

Animação digital 3D, HD, formato diâmetro 1m, cor, sem som, 2' (loop) + som stereo, 12' (loop)

Detalhe da instalação, *Mutual Benefits*, Rialto6, Lisboa, 2024

Cortesia da artista, Rialto6 e Lehmann Contemporary

Foto por Vasco Stocker de Vilhena

Para além da presença do substrato e dos ecrãs, como elementos cenográficos, a exposição era igualmente atravessada por um conjunto de condutas de ventilação, criando um ambiente de exclusão que desembocava em *Fungal Highways* (2024), uma animação digital 3D que estimulava uma equiparação, presente ao longo da exposição, particularmente através do desenho⁶, entre humano e fungo. Este espaço meditativo era complementado por almofadas com formas reminiscentes de neurónios, uma composição sonora e o convite para assumirmos uma posição horizontal, de relaxamento, uma vez que a animação era projetada no teto.

Há um lado da investigação, paralelo ao trabalho plástico, que pode ser transferido para publicação, embora ambas as dimensões se vão fundindo com o tempo. Não está no meu horizonte explicar o que é ou não verdade, cada um pode e deve fazer essa leitura, de formas variadas. O que parece mais documental no meu trabalho é, muito frequentemente, o mais ficcional, mesmo que a linguagem científica se mantenha presente. A produção e a especulação são transversais, o que pode ser desorientador. A minha prática é um lugar de questionamento do humano para chegar ao humano.

6 A série de desenhos a lápis de cor *Underground Allies I - XVI* (Diana Policarpo, 2024), presente em *Mutual Benefits*, no Rialto6, em Lisboa, explora a relação visual de proximidade formal entre os micélios e os neurónios, e o modo como a sinapse ou a eletricidade é gerada como um veículo capaz de criar linguagens interespécie.



Mutual Benefits, Diana Polcarpo, 2024

Detalhe da instalação, Rialto6, Lisboa

Cortesia da artista, CAM - Centro de Arte Moderna Gulbenkian e Lehmann Contemporary

Foto por Vasco Stocker de Vilhena

Escritas : Manifestos principiou, em 2022, por uma colecção de cadernos compilando a tradução de entrevistas e escritos de artista, documentos actualmente em depósito no acervo da biblioteca da ESAD.CR. Nesse mesmo ano lançamos o primeiro caderno com texto original *Poesia para uma Revolução (im)possível (fragmentos sobre os tempos múltiplos do Manifesto)*, de Rodrigo Silva. Em 2025, retomamos estes cadernos que se organizam em duas linhas editoriais: a transcrição e edição de aulas abertas ministradas por convidadas.os e a publicação de textos-manifestos originais redigidos por colegas de variadas áreas de estudo e cursos leccionados pela ESAD.CR.

Documentamos o dinâmico programa de aulas abertas onde se abordam aspetos conceptuais, formais, sociais e históricos das práticas artísticas contemporâneas. O testemunho directo, um discurso complexo e informado, revela-se um instrumento na atualização dos programas formativos e no fortalecimento das relações entre a escola, o meio cultural e profissional.

Coordenação editorial

Isabel Baraona e Miguel Ferrão

Design e paginação

Rosa Quitério

ISSN

2795-5907

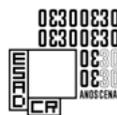
Caderno n.º 5

Publicado em agosto de 2025

<https://lida.pt/>

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Base com a referência UIDB/05468/2020 e o identificador doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020

APOIOS



ESCRITAS : MANIFESTOS

CADERNO N.º 5

APOIOS

