

**WHEN ART  
BECOMES  
DIALOGUE**

## WHEN ART BECOMES DIALOGUE

### Livro/catálogo da exposição

“When Activity Becomes Art 2 - [Diálogo]

### Lugar da Exposição

Casa-Museu Abel Salazar — Rua Dr. Abel Salazar nº 488 - São Mamede de Infesta

### Organização

Doutoramento em Artes Plásticas (2021/22)  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto — Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021, Porto

### Curadoria

Vera Carmo — FBAUP/i2ADS e FCT  
(2020.09059.BD)

### Coordenação

Fernando José Pereira

### Textos

© Artistas, Vera Carmo e Fernando José Pereira

### Fotografias

Jerónimo Rocha, Oscar Malta.

### Design editorial

David Lopes — FBAUP, i2ADS e FCT  
(2020.09546.BD)

### Formato

Digital

### Edição

i2ADS — Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

[i2ads.up.pt/](http://i2ads.up.pt/)

### ISBN

978-989-9049-23-9

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04395/2020

Porto, janeiro de 2022

# WHEN ART BECOMES DIALOGUE

## Organização

Doutoramento em  
Artes Plásticas  
FBAUP

2022

4 dez 21  
5 fev 22

António Régis, Aurora Campos, David Lopes, Ivan Postiga, Jerónimo Rocha, Liliana Velho, Luís Miranda, Luís Baltar, Maria Ramos, Martín Molín, Oscar Ayala, Oscar Malta, Rui dos Santos, Tomás Ribas.  
Curadoria: Vera Carmo  
Organização: Direção do Doutoramento em Artes Plásticas / FBAUP

# When Activity Becomes Art - 2 [Diálogo]

O Estado Novo  
União Nacional

*Tudo pela Nação  
Nada contra a Nação.*

Dr. Oliveira Salazar



O Estado Novo  
União Nacional

*Tudo pela Nação  
Nada contra a Nação.*

Dr. Oliveira Salazar



**CA  
MAS**  
U.PORTO

Casa-Museu Abel Salazar  
Rua Dr. Abel Salazar, 488  
4465-012 São Mamede de Infesta  
m: 969872425  
cmuseu@reit.up.pt

**Horário**  
segunda a sexta: 9h30-13h/14h30-18h  
sábado: 14h30-17h30  
encerra aos domingos e feriados

**U.PORTO**  
FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**i2ADS.**

# Vera Carmo

## Diálogo

2021

*“The museum is the collection of everything outlived, dead, unsuitable for use; but precisely because of this it is the hope of the century, for the existence of a museum shows that there are no finished matters. That is why the museum provides consolation to everyone who is afflicted, because it is the highest level of development for judicial-economic society. For the museum, death itself is not the end but only the beginning; (...)”*

em “The Museum, Its Meaning and Mission”,  
Nikolai Fedorov

*“Encontrei-o aberto; depois instalei-me nele. Chamo-lhe museu porque era assim que lhe chamava o negociante italiano. Porque razão? Quem sabe se ele próprio a conhece. Poderia ser um hotel esplêndido para umas cinquenta pessoas, ou então um sanatório.”*

em “A invenção de Morel”,  
Adolfo Bioy Casares

Em a “A invenção de Morel”, romance do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, o narrador, perseguido pela polícia, chega a uma ilha que julga deserta e instala-se numa construção abandonada apelidada de museu. Porém, a descrição do local que lhe entretém a solidão leva-nos a crer que se trata apenas de uma casa apalaçada com grandes salões, incontáveis quartos, uma capela... Um dia descobre que não está sozinho. Ouvem-se vozes, canções, aparecem e desaparecem pessoas. Por diversas vezes, cruza-se com os visitantes e, de todas elas, nenhum parece ser capaz de o ver, nem de olhos fitos nos seus. Quando finalmente se resolve o enigma, descobrimos que estas figuras são, afinal, hologramas, imagens tridimensionais projetadas

em loop por um aparelho prodigioso capaz de produzir, para além de percepções visuais e auditivas, percepções tácteis, olfativas e gustativas.

A invenção de Morel entende-se, assim, como o museu supremo: lugar não apenas de recordações, mas da ativação dos sentidos, um perfeito simulacro do retorno. Porque o impulso de arquivar e preservar, tão característico da civilização ocidental, ecoa, afinal, um desejo de imortalidade, talvez até uma réstia de esperança na resurreição que os credos religiosos garantiam antes de nos tornarmos ateus. De certa forma, podemos olhar as instituições museológicas como herdeiras legítimas das instituições religiosas pois cumprem um projeto para iludir a morte através da manutenção da memória. Não é por acaso que, por exemplo, os filósofos cosmistas, militantes da possibilidade da vida eterna, se dedicaram a reformular a missão do museu precisamente no sentido de promoverem um regresso não simbólico, mas efetivo dos nossos antepassados.

A ideia que subjaz a criação de uma casa-museu será, talvez, aquilo que de mais próximo existe da invenção de Morel. Uma casa musealizada presta homenagem a uma determinada personalidade, mas, acima de tudo, evoca e invoca a sua presença através das salas e objetos usados e gastos de um quotidiano de outrora, preservado em todo o seu anacronismo como se de um portal para outra dimensão se tratasse. Assim se apresenta a Casa-Museu Abel Salazar, com as suas feições novecentistas estranguladas entre vias rápidas de alcatrão e os seus três pisos ainda decorados ao gosto do patrono.

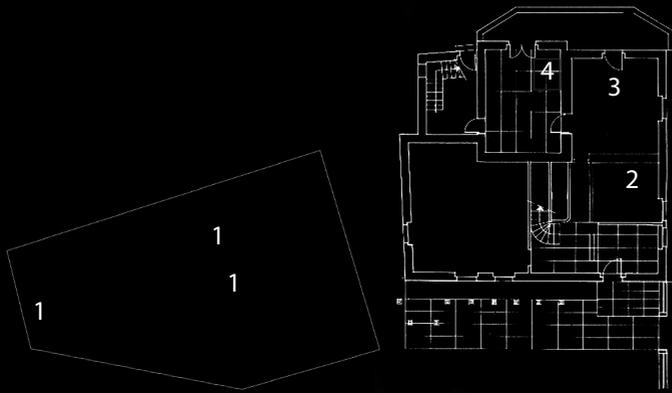
“*When Activity Becomes Art - 2 [Diálogo]*” reúne obras de artistas que frequentam o programa de doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Com práticas, ferramentas e técnicas muito diversas, une-os a premissa da arte como pensamento sobre si e sobre o mundo. Nesta exposição responderam ao desafio de ocupar a Casa Museu Abel Salazar, um lugar onde impera uma biografia, veiculando não só a história de um homem, mas todo o período que lhe foi contemporâneo. Os artistas

convidados vieram acordar os fantasmas da casa e estabelecer um diálogo com as suas memórias. Daqui resultaram uma série de propostas site-specific que, tal como os misteriosos visitantes do romance de Bioy Casares, perturbam a sacralização do espaço enchendo-o de objetos, sons e imagens inesperados.

As interpelações ao lugar são bastante distintas, se algumas obras, como o jogo de xadrez de Ivan Postiga ou o banquete de Liliana Velho, reivindicam o espaço doméstico como se de hóspedes se tratassem, outras, como os vídeos de Aurora dos Campos ou a peça de Maria Ramos assumem a sua atual missão museológica. Outras, ainda, como as instalações de Jerónimo Rocha ou Rui Coelho Santos, interferem, mais ou menos sorrateiramente, com as rotinas espectrais da casa.

Em todos os casos, são dadas a escutar às paredes da antiga morada de Abel Salazar novas intrigas que espelham uma sociedade profundamente diferente daquela que as ergueu.

“*When Activity Becomes Art - 2 [Diálogo]*” corporiza uma viagem no tempo, um confronto entre épocas, e torna evidentes, pelo contraste entre a vida e obra de um pintor ainda pré-moderno e os nossos contemporâneos, as transformações sociais e políticas que subjazem a toda a história da arte.

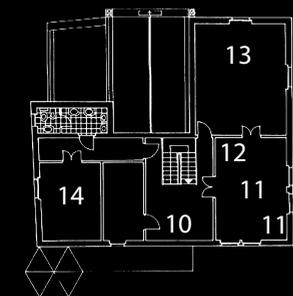
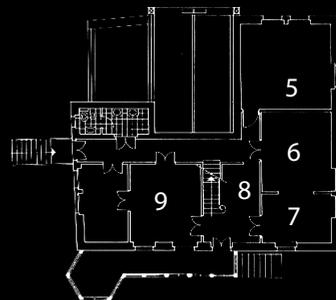


PISO TERREO

- 1 Oscar Malta  
*Ensaio para desanestesia do Colonizador #estudo01*, 2021  
Impressões fotográficas em lona barata  
Lençol de casal carimbado  
Dimensões variáveis
- 2 Tomás Ribas  
*Paisagens Minhotas*, 2021  
Impressão em filme radiográfico, painéis de LED  
160 x 37 cm
- 3 Aurora dos Campos  
*Myriorama nº1*, 2021  
Vídeo 07'57"
- 4 Luís Miranda  
*Is it Raining Outside?*, 2021  
Filme Digital, 02'04"  
*Some Little Marbles on Display*, 2021  
Filme Digital, 02'21"

PISO 1

- 5 Martín Hernández Molin  
*Azul, verde, marón y negro*, 2021  
Técnica mista. Site Specific  
Dimensões variáveis
- 6 Ivan Postiga  
*"Disfuncional\_Pattern"*, 2021  
Instalação - 1 mesa (acrílico e impressão em papel sobre vidro; 16 peças - cavalos azuis; 64 peças - peões vermelhos) + 4 cadeiras  
Dimensões variadas  
*"Aparia do Yadrez"*, 2021  
Livro de artista  
Spray acrílico, impressão e marcador sobre papel  
12 x 18,5 cm
- 7 David Lopes  
*"bússola de papel e estrelas dobradas"*, 2021  
Impressão de *offset* manual sobre papel de arroz tingido com aguarela (instalação)  
Dimensões variáveis
- 8 Oscar Ayala  
*AMBIENTE PROPOSTO #2 (Run the algorithm) (/algorithm)*, 2021  
Instalação. Dimensões variadas  
Programadores: Oscar Ayala, Milton Dionicio, Ivonne García, Dennise Treizman, Atu, Gaurav Pathak y Chrystian Rivero
- 9 Liliana Velho  
*Bolinhas da Terra*, 2021  
Instalação Site Specific: cerâmica, barro, grés, engobes, vidrados;  
Dimensões variáveis



PISO 2

- 10 Luís Baltar  
*O tempo a decorrer*, 2021  
Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm  
*Passa como um rio*, 2021  
Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm  
*Nada para dizer*, 2021  
Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm
- 11 António Regis da Silva  
*Dispositivo Litográfico Portátil 002*, 2021  
Madeira; 50cm x 40 cm x 24 cm  
*Pedra em Mímora Alentojo e series de litografias e mono impressões*, 2021
- 12 Rui Coelho dos Santos  
*"Um pintor que só sabe pintura, nem pintura sabe; músico que só sabe música, nem música sabe: poeta que só sabe poesia, nem poesia sabe..."*, 2021  
Instalação site specific: tela, estante, som  
Dimensões variáveis
- 13 Maria Regina Ramos  
*"Rastos de um território percorrido"*, 2021  
Instalação - Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel  
136,5 cm x 10 m
- 14 Jerónimo Rocha  
*Stimmung*, 2021  
Instalação  
*Dr. Lib (Iteração 1)*, 2021  
Resina, pasta de modelar, asfalto acrílico, tinta acrílica, redoma de vidro  
*Dr. Lib*, 2021  
Resina e tinta acrílica em redoma de vidro  
4 impressões originais de 1933 de "O Estado Novo, União Nacional"

Antonio Regis  
Aurora dos Campos  
David Lopes  
Ivan Postiga  
Jerónimo Rocha  
Liliana Velho  
Luis Baltar Valencia  
Luís Miranda  
Maria Regina Ramos  
Martín Hernández Molín  
Oscar Ayala  
Oscar Malta  
Rui Coelho dos Santos  
Tomás Ribas

# Antonio Regis

## Dispositivo Litográfico Portátil 002

2021

Madeira;  
50cm x 40 cm x 24 cm

## Pedra em Mármore Alentejo e series de litografias e mono impressões

2021

The historical context that lies in the Casa Museu Abel Salazar, provides the opportunity to explore new questions and experiments within my artistic practice.

*In May 1935, Abel Salazar was dismissed from the University. He was employed as a poster at the Lusitanian Printing Press, in Gaia. He was not allowed to leave the country. Although he had a scholarship from the British Council, he was prohibited from attending the Faculty Library. Due to the situation he installed a laboratory in his own house. He started to devote more time to his artistic and cultural activity.*

Abel Salazar as an intellect, who lost his freedom as a result of his anti-fascist political views. Paradoxically, losing his freedom, and being effectively locked in his own house, liberated him to explore his artistic practices through his various experimentations as an interpreter of the social reality of his time. This situation was reflected in his work with light and shadow, revealing his social concerns with a dramatic force, in the scenes which he perseveringly reworked. In my investigation I use the key to explore the metaphor that it can represent as a symbol of freedom and liberation.

The printed lithography provides the opportunity to not only to produce a mechanical reproduction but to create a personalised art work related with my investigation, where the key represents the ambiguity of open and closed. Based in technological archaeology, the investigation is not limited to the traditional stones from Bavaria, but experiments with the ardósia stone from Valongo and marble from Alentejo. As Salazar uses many ways to experiment in his work, the variation of layers of mono prints and materials follows this process.



OS ARTÍSTICOS  
NO VALOR DE 300 CONTOS  
TRABALHOS OFERECIDOS POR

# Aurora dos Campos

## Myriorama nº1

2021

Vídeo-instalação  
7'57"

*Sonhou que uma estrada cortaria esse campo  
Um rio de asfalto rasgaria a paisagem  
A casa tornaria-se uma ilha  
A volta de si uma maré de carros*

**Primeiras impressões:** havia visto a Casa-Museu Abel Salazar de relance, ao passar de carro pela A4. No topo de um monte ela pareceu-me um ponto ilhado na paisagem. Em alta velocidade sua presença é espectral. A Casa, construída no final do século XIX, antes inserida numa região rural, passou a testemunhar um intenso fluxo de carros. Me inquietou sua localização e a transformação causada em sua geografia exterior e interior pela presença da autoestrada transmontana.

**Múltiplas impressões:** passo a frequentar a Casa-Museu. Procuo me conectar com o seu passado e presente, o dentro e o fora. Caminho ao seu redor e descubro uma série de tempos e paisagens paralelas em sobreposição. Descubro uma série de contrastes entre as escalas urbanas que compõe a sua nova paisagem: a velocidade dos carros, a serenidade de um cavalo, uma ruína, a freguesia de São Mamede Infesta, o que insiste em nascer e tudo o que testemunha a presença da Casa.

O trabalho Myriorama nº1, vídeo-instalação desenvolvida para a exposição *When Activity Becomes Art 2 [Diálogo]*, surge dessas impressões que passam a me povoar, da vontade de contar um pouco dessas paisagens sobrepostas e embaralhadas que pude notar nas minhas derivas em torno da casa onde viveu outrora do cientista Abel Salazar (1889-1946). A Casa-museu restitui o seu ambiente familiar com mobiliários, objetos pessoais e expõe o acervo de sua produção artística e científica. A primeira vista a presença da autoestrada pareceu-me ser determinante para um nova temporalidade neste espaço, depois de vivenciar mais demoradamente o lugar notei serem mais complexas e ricas estas relações de tempo. O tempo no qual vive a

Casa-Museu, na minha percepção, não se encontra totalmente vinculado à velocidade dos carros, por vezes senti-me ainda numa relação de tempo mais lenta, quase alheia a autoestrada.

Inspirei-me pelos Myrioramas<sup>1</sup>, jogo de cartas ilustradas criado no século XIX por Jean-Pierre Brès, para criar este trabalho em vídeo no qual pudéssemos ver justapostas imagens deste contraste entre paisagens nas quais se insere a Casa-Museu. Os primeiros Myrioramas, conhecidos também como Storeteling card games eram compostos por um conjunto de 32 cartas com cenas para contar variadas fábulas de acordo com a ordem das cartas. As cartas eram ilustradas com figuras humanas, edifícios, animais, árvores, montanhas, rios, estradas, entre outros, com a função de, por sua recombinação, criar um imenso número de novas paisagens. Os desenhos das cenas foram criados de tal forma que - a linha do horizonte e o primeiro plano sempre estejam alinhados - de modo que é possível criar cenas e narrativas diferentes mudando a ordem das cartas sem perder a sensação de continuidade.

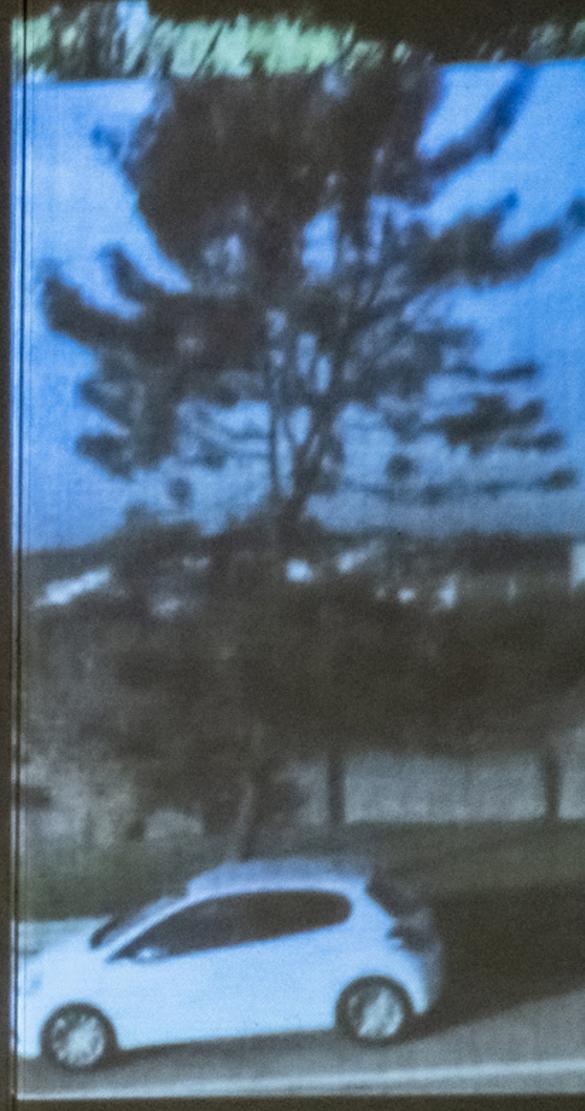
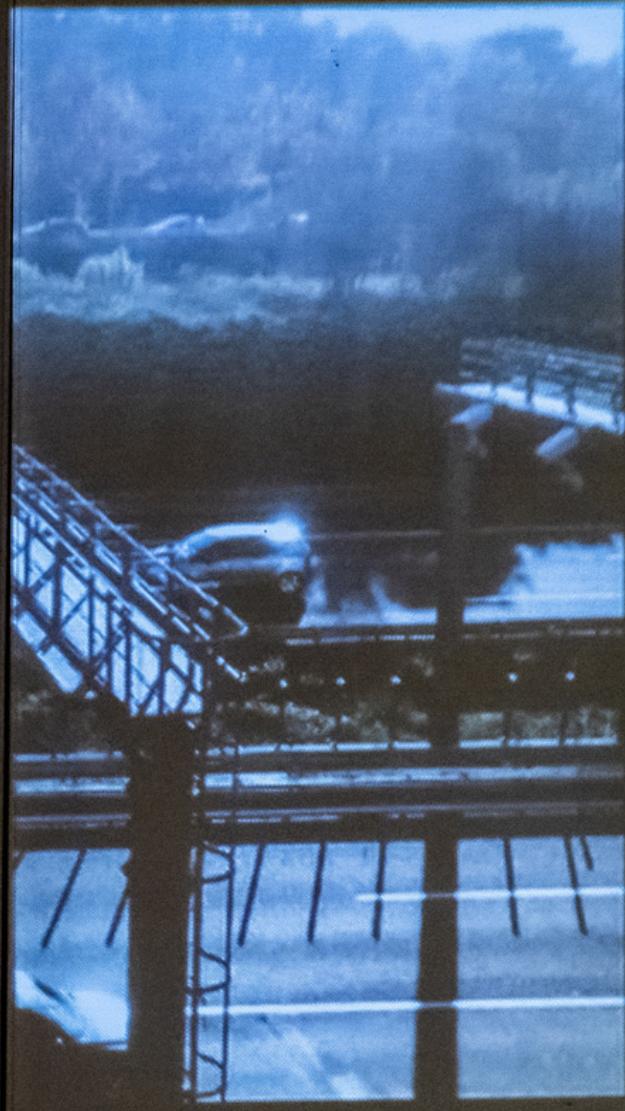
Para desenvolver Myriorama nº1 tive a vontade de utilizar alguns painéis verticais que revestem a parede de uma das salas expositivas. Assim, criei um vídeo subdividido em quatro quadros de imagens justapostas que se encaixam a estes painéis. Para cada quadro, enquadrado em seu painel, registei um conjunto de quatorze imagens captadas ao redor da Casa-Museu que vão sendo trocadas. A cada troca de imagem forma-se uma linha de quatro imagens em relação umas com as outras. A costura entre estas imagens não se dá sempre por um horizonte comum, como no Myriomara clássico, mas ora por texturas e ora por ideias. Crio assim, uma narrativa dessa combinação de paisagens, indo de uma escala aproximada em detalhes e de uma certa arqueologia do espaço a volta - da vegetação, dos pequenos lixos, das plantas que nascem nos calçamentos, da terra, do asfalto, dos carros e de um cavalo - para abrir o ângulo de visão para imagens da Casa-Museu a partir de várias perspetivas incluindo a autoestrada que atravessa a narrativa. Finalizo o vídeo com a imagem de uma gravura de paisagem feita por Abel Salazar, esta presença

agora espectral na casa em que viveu, que me convoca a pensar sobre as temporalidades que ali vibram.

Tenho trabalhado no doutoramento a ideia de “filmes construídos”, que são vídeos nos quais utilizo materialidades diversas para a construção de ficções. Busco experimentar formas de editar as imagens que explorem certa manualidade. Produzo soluções improvisadas, exploro diferentes escalas e interações de objetos e materiais para a construção destes filmes. Para Myriorama nº1 imprimi as fotografias tiradas ao redor da casa em cartões e registei quatro vídeos com telemóvel onde revelo as imagens uma a uma. Como num baralho de cartas, retiro com a mão a de cima para revelar a imagem da carta que está embaixo. Intercalei os quatro quadros em dois movimentos, no primeiro e no terceiro eu retiro as cartas e no segundo e no quarto eu coloco uma carta sobre a outra. Cada um dos quatro vídeos foi registado num shoot contínuo onde busco aproximar o tempo de movimento e a aparição de cada imagem. Este processo de filmagem traz para o vídeo algumas características que me interessam: um certo tremido ou imperfeição ao puxar as cartas; o revelar da imagem aos poucos, que me faz lembrar a subida de um ciclorama no teatro (tenho particular prazer em ver a imagem aparecendo aos poucos, percebi que vejo com outra qualidade cada imagem, talvez melhor do que quando a imagem é mostrada por inteiro de uma só vez); me interessa também o fato de que os encontros e desencontros entre as quatro imagens de cada linha são efêmeros e possuem certa imprecisão de tempo. Estas características parecem trazer algum frescor e um nível de imprevisibilidade para o vídeo.

#### Referências bibliográficas

- 1 Hyde, R. (2004). Myrioramas, Endless Landscapes The Story of a Craze. *Print Quarterly*, 21 (4), 403-421. <http://www.jstor.org/stable/41826243>



# David Lopes

## bússola de papel e estrelas dobradas<sup>20</sup>

2021

Impressão de offset sobre papel chinês  
tingido com aguarela e tinta da china

Dimensões variáveis

A digitalização de documentos históricos é um fenômeno recente. De acordo com o historiador Brian Ogilvie, ainda não fazem três décadas desde que as instituições começaram colectivamente a fazê-lo. E, apesar da grande quantidade de material histórico já digitalizado, estamos ainda longe de um tempo em que a totalidade dos arquivos estarão disponíveis através do digital. É seguro assumir que as instituições estão geralmente motivadas à digitalização com o objetivo de preservar os documentos, já que o acesso digital disponibiliza a leitura sem uma interação física.<sup>1</sup> Mas quer estejamos mais sensíveis para isso ou não, tenderia a argumentar que os livros foram objetos concebidos para fazer eco ao nosso corpo.

Duas páginas presas por uma espinha de encadernação, montam dísticos que assentam nas nossas duas mãos e que se moldam aos nossos dois olhos. O carácter portátil de um livro permite a sua circulação e deslocamento que acompanha o nosso corpo pelo mundo. O livro é um dispositivo intimista, que se abre e que se fecha, análogo ao modo como conversamos.<sup>2</sup> A realidade de muitos investigadores, incluindo os da área artística, avança para uma maior permanência no digital. O tempo em que vivemos é característico por esta transitoriedade, e por isso, um vínculo tão ancestral entre o corpo e o livro sofre um desfazamento progressivo. É característico também neste novo paradigma de informação, onde circula virtualmente tanto a informação textual ou imagética. Não é estranho por isso, que seja tão fácil rever-nos neste tipo de descrição:

*“I flip pages not with my fingers (gloved or not) but with mouse clicks and arrows. If I need to take a closer look, I reach for the zoom button, not a magnifying glass (which would only magnify the pixels).” - diz-nos Brian Ogilvie (p. 81)*

Caricato também é verificar que alguns sistemas de visualização digital procuram disfarçar o simulacro, criando animações para a transição entre páginas, com curvaturas e modelações tridimensionais que

sugerem de um modo artificial, o peso do folha de papel e o modo como esta cai quando é virada sobre a página anterior. E se a questão do díptico como eco do corpo parece ser insignificante, é importante pelo menos sublinhar a perda de experiência, que não é só tátil, mas também háptica, como nos diz Laura U. Marks.<sup>3</sup>

*“Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch.”*<sup>4</sup>

Ao ler sobre os cadernos de notas Walter Benjamin, entende-se que a sua escrita era mais do que pontuada por uma excentricidade háptica. Tanto pela seleção das ferramentas de escrever - as canetas de pena “conquistadoras de sonhos”, - como pela seleção de cadernos que, pelo seu formato, papel, capa ou encadernação, o “encorajavam a escrever”<sup>5</sup> Benjamin desenvolveu também uma tendência para escrever em miniatura<sup>6</sup>, lembrando a escrita de Robert Walser, e que conferem aos seus manuscritos uma sensibilidade háptica pela limitação de escala. A escala é um aspecto facilmente contornado pelo digital. As circunstâncias sensoriais dos cadernos, onde Benjamin depositava o seu pensamento, podem ser entendidas como equivalente ao modo como nas artes plásticas se pensa o “meio”, que compromete a forma e significado da produção. Numa época pós-medial da produção de artística parece ~~pecado~~ desnecessário reiterar a favor de uma ideia antiga, mas os meios materiais nunca são neutros. Richard Serra uma vez disse: “(...) *matter always imposes its form in form.*”, e depois citou Louis Cane que por sua vez disse: “*I asked a brick what it ought to be.*”

O filósofo Wolfgang Ernst (2021, p.70) critica esta posição como uma nostalgia do “pós-digital”, que dá atenção à perda do háptico, do material e do tangível. De acordo com Ernst, tudo o que outrora foram

textos e imagens não podem mais ser considerados como materiais. Dentro de uma tese de pensamento que ele denomina de “arqueologia dos media”, Ernst argumenta que a própria noção de “material” deve ser contestada e redefinida, a partir do modo como os computadores transformam matemática em informação. Para uma máquina, as imagens que vemos nos ecrã, por exemplo, não são mais do que sistemas de dados e código binários.<sup>8</sup>

Como investigador académico, reconheço a enorme vantagem da digitalização, graças à qual, consigo fazer a recolha que me permite escrever este e outros textos, sem despende um grande investimento de tempo ou dinheiro. Por outro lado, no papel de artista, e como alguém trabalha maioritariamente com o suporte papel, é-me difícil aceitar esta sobreposição com passividade. Se existe valor no sentido de resistência, talvez seja importante estarmos atentos ao modo como os artistas na área da gravura se relacionam com a imagem impressa num ambiente de perpétua interação com o digital.

Ruth-Pelzer Montada (2008) repara com bastante pertinência, que nos debates atuais onde se verifica uma preocupação com a materialidade das imagens, é ignorada por completo a história da impressão e a prática da gravura contemporânea.<sup>9</sup> Resilientes à obsolescência, as técnicas de impressão tradicionais persistem desde há vários séculos e tudo indica que continuarão a existir dentro da produção contemporânea. “*Por princípio, a obra de arte sempre foi reprodutível (...)*” é a frase que introduz o ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. O reconhecimento que Walter Benjamin faz dos processos de impressão, ainda que muito breve, como a xilogravura, a calcografia e a litografia, - permite-lhe indicar os antecedentes muito particulares da fotografia e do cinema. Estes, que representariam as verdadeiras transformações sociais da reprodução mecânica da obra de arte, hoje são lidos também como passos muito particulares naquilo que está a configurar a transformação e o impacto do digital.

A nostalgia pelo háptico, como critica Ernst, poderá ser uma posição que se esgotará com o tempo mas por hoje, ainda nos faz sentido erguer a posição em defesa pela materialidade. De acordo com Ruth

Pelzer-Montada, o modo como materializamos imagens no passado e a atual interação com o digital contamina a linguagem de diferentes meios. Laura Marks argumenta por exemplo como os artistas de vídeo experimental parecem hoje preocupados em introduzir a questão toque num meio que é por excelência audiovisual. Isto é verificado por uma tendência de produção de vídeo onde se dá protagonismo a “ruídos” e marcas que replicam texturas materiais.<sup>10</sup> O que se nota é que a preocupação pelo háptico na superfície das imagens já não é somente um problema isolado da gravura tradicional, mas que se alargou para a prática do vídeo e da fotografia contemporânea como reação ao digital.

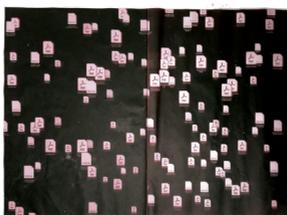
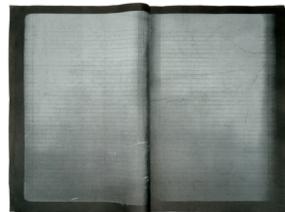
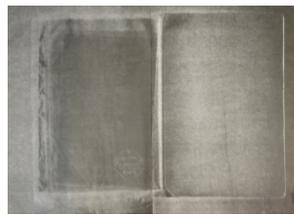
Numa proposta mais conciliante, Pelzer-Montada (2008) apropria-se da noção de “interferência”, proposta pelo historiador Richard Schiff, para explicar como a presença do digital altera a nossa percepção sobre os meios tradicionais. Schiff mostra-nos como a fotografia fez evoluir a percepção sobre a materialidade da pintura, e que com efeito explica a entrada da imagem fotográfica no trabalho de Gerhard Richter e Vija Celmins, por exemplo. Recorrendo a um exemplo mais histórico, os desenhos de George Seurat a lápis conté sobre papel verjurado hoje são celebrados como sedutores e orgânicos, quando os seus contemporâneos os receberam como mecânicos. Pelzer-Montada (2008) argumenta que as serigrafias, um meio de reprodução de imagens mecânico, hoje terão uma aparência estranhamente visceral aos olhos contemporâneos. O que de alguma forma parece estar a afastar o nosso corpo das imagens, aproximamos para outros níveis de percepção de uma materialidade que não se esgota. E se ao mesmo tempo que estranhemos as diferenças, também podemos sublinhar com contentamento as semelhanças.

*“Just as historians used to return from the archives with notebooks, folders of photocopies, and reels of microfilm that are never used, they now come home with images files that gather virtual dust .” (p. 84)*

A metáfora de “virtual dust” parece-me um termo particularmente feliz. Isto porque, mais uma vez, esta é uma metáfora corpórea, que nos tem que ser familiar a todos. No computador, acumulamos textos e imagens em excesso, sabendo muitas vezes que nunca os vamos re-visitare. Recolhemos tendencialmente muito mais do que precisamos, e sem querer conferir algum tom de positivo à nossa tendência para o excesso, é bom lembrar que o corpo se molda com naturalidade ao digital, manifestando-se através de uma desarrumação que é tão caracteristicamente humana.

#### Notas

- 1 **Ogilvie**, Brian. Scientific Archives in the Age of Digitalization. Em: Isis. 2016. Volume 107, número 1. The History of Science Society. p. 78.
- 2 É claro que um livro é mais do que um objeto antropomórfico, da mesma forma que as estrelas são mais do que pontos de desenho para uma constelação.
- 3 **Pelzer-Montada**, Ruth (2008) ‘The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print’ Art Journal, vol 67, no. 2, p. 80.
- 4 Idem, p. 80
- 5 Dantiest Quarters - Notebooks. p. 151. Em: Walter Benjamin’s Archives. (2007). Verso: Londres. ISBN-13: 978-1-84467-196-0.
- 6 Idem. From Small to Smallest Details: Micrographies. p. 51. Em: Walter Benjamin’s Archives. (2007).
- 7 **Serra**, R. (entrevistado por Foster, Hal.) <https://www.artforum.com/print/200507/on-the-matter-of-time-richard-serra-at-bilbao-9409>. Esta frase pode também ser ouvida na visita guiada em áudio presente na exposição “The Matter of Time” de Ricard Serra, no Guggenheim em Bilbao, Espanha.
- 8 **Ernst**, Wolfgang (2021) Technólogos in Being: Radical Media Archaeology and the Computational Machine. p.70
- 9 **Pelzer-Montada**, R (2008), p. 80-81
- 10 Idem. (2008), p. 78



# Ivan Postiga

## “Disfunctional\_Pattern”

2021

Instalação - 1 mesa (acrílico e impressão em papel sobre vidro; 16 peças - cavalos azuis; 64 peças - peões vermelhos) + 4 cadeiras

Dimensões variadas

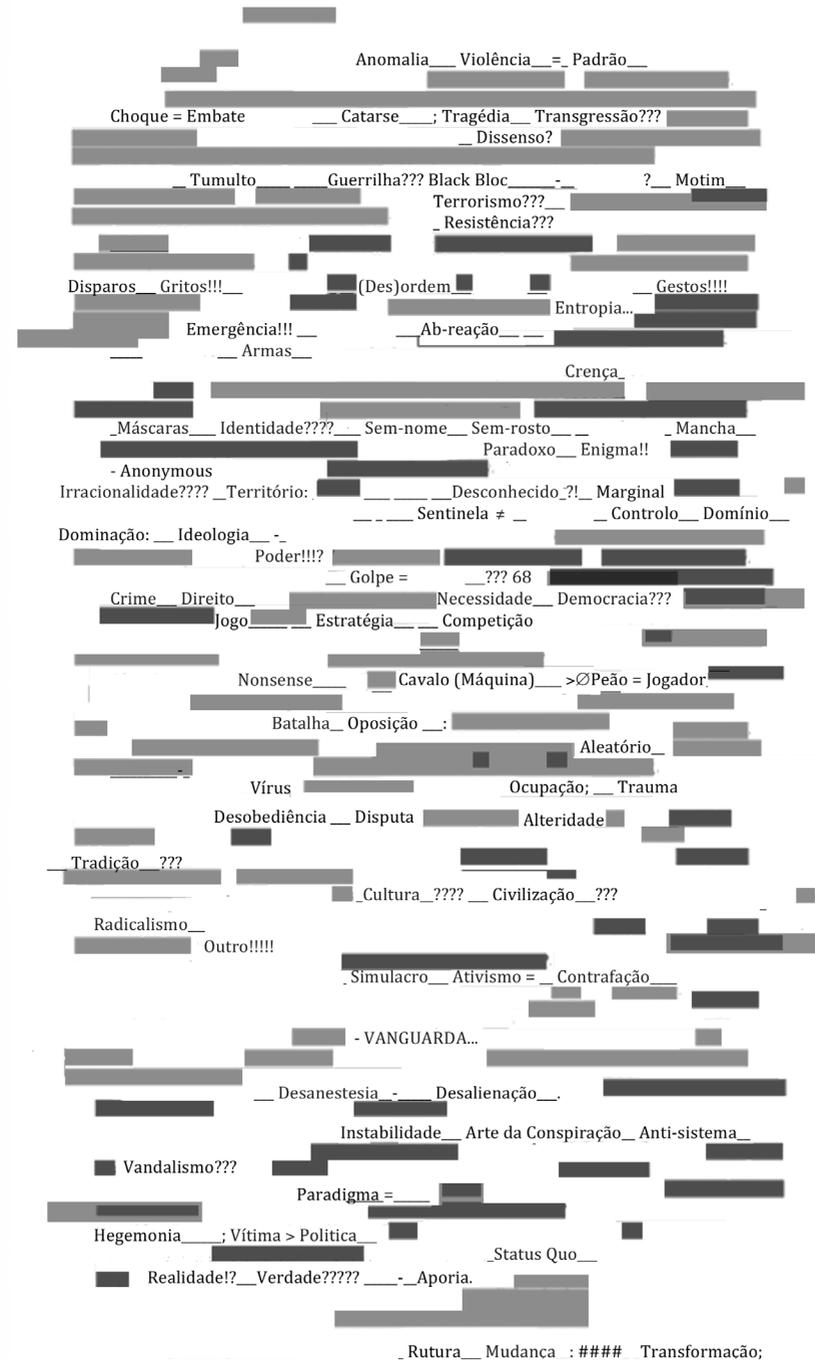
## “Aporia do Xadrez”

2021

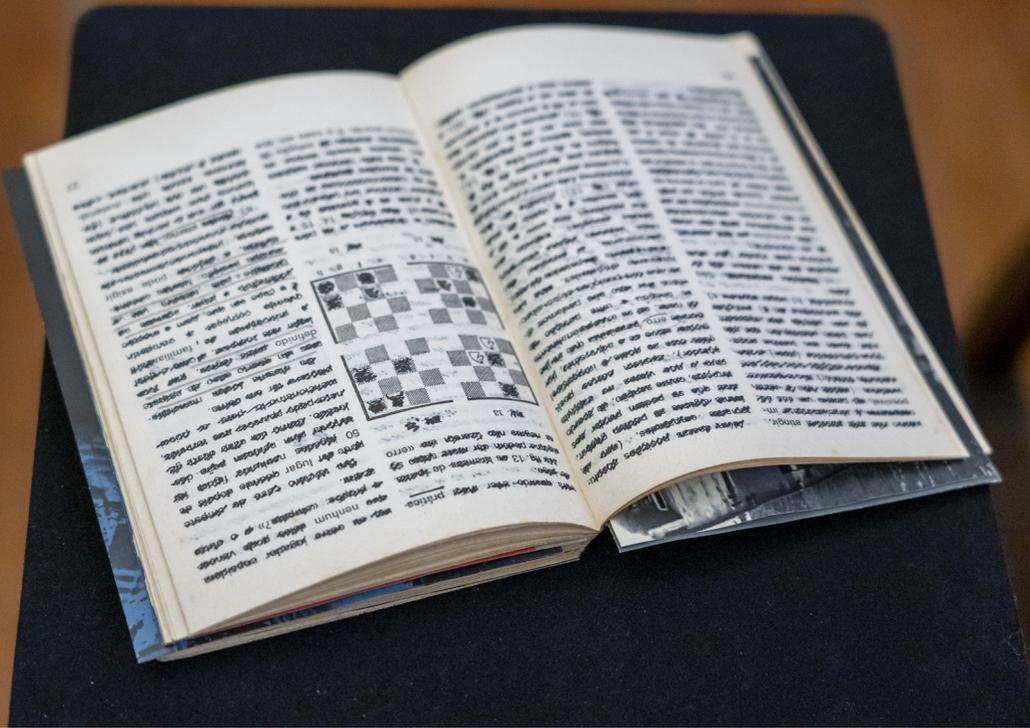
Livro de artista

Spray acrílico, impressão e marcador sobre papel

12 x 18,5 cm







# Jerónimo Rocha

## STIMMUNG

2021

Instalação/Site Specific Casa Museu Abel Salazar, quarto.  
Computação física de Filipe Lopes, compositor.

### **Dr. Lib**

14 x 10 x 8 cm, Resina e tinta acrílica em redoma de vidro.

### **Dr. Lib (iteração 2)**

14 x 20 x 8 cm, Resina, pasta de modelar, asfalto acrílico, tinta acrílica; em redoma de vidro. 4 impressões originais de 1933 de “O Estado Novo, União Nacional”

Edição da Imprensa Nacional de Lisboa, contendo o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial.

### **2 canais de áudio emitidos por uma coluna**

(canal 1) Áudio com duração de 02’35” activado por sensor de infravermelhos. Texto de Fernando José Pereira a partir de “Der Sandmann” de E.T.A. Hoffmann; narrado por Sven Gossel em Alemão com folhetos de tradução em Português. (canal 2) Áudio com duração de 03’13” em loop.

Gravação do artista a deambular por sua casa em Lisboa (14-11-2021).

Em 1935 Abel Salazar é afastado pelo Estado Novo da sua cátedra e do seu laboratório na Universidade do Porto, estando proibido de frequentar a biblioteca e de se ausentar do país, pela sua “influência deletéria da sua ação pedagógica sobre a mocidade universitária”. Exilado para sua casa, inicia uma fértil produção artística. Abeiramo-nos do fim da sua casa. No topo das escadas, atrás de uma porta, um corredor. Ao fundo deste, à esquerda, um quarto com as portas semi abertas.

Uma presença ecoa do seu interior. Este fora o quarto de Abel Salazar. Dr. Lib – o totem guardião – protege a passagem, observando de frente quem se aproxima. O fiel depositário encontra-se num processo de enterramento Schellingiano: a sua caveira outrora polida deu lugar a um fóssil rachado e semi incrustado em rocha. Inuma-se agora para voltar eventualmente como outra coisa.

Quando nos aproximamos, uma voz interpela-nos, de dentro do quarto. “Está a chegar. Consigo ouvir os seus passos.” Diz, em Alemão. E continua, narrando o trauma de Nathaniel, o protagonista de “Der Sandmann”, que E.T.A. Hoffmann grafou em 1816 e que Sigmund Freud utilizou como bússola para o seu tratado sobre o estranho familiar “Das Unheimliche”, em 1919.

Dentro do quarto, não está ninguém. No entanto, nos armários de vitrines, estão expostas impressões originais de 1933 de “O Estado Novo, União Nacional”, editados da Imprensa Nacional de Lisboa. Estas contêm o discurso de Oliveira Salazar de 30 de Julho de 1930, os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa e o Ato Colonial. Na capa lê-se, por debaixo do título: “Tudo pela Nação. Nada contra a Nação.” Estes artefatos, carregados de uma aura nefasta, poluem o quarto, dilaceram-no. São o Homem-de-Areia que, ao invés de atirar grãos aos olhos de Nathaniel, permite que este os mantenha, apenas para que sofra com o que vê. Como escreve Byung Chul Han em “A Sociedade Paliativa” (2020, Relógio de Água) – por sua vez citando Adorno na “Teoria Estética”:

– «A arte deve ser capaz de desconcertar, de incomodar, de perturbar, até mesmo de magoar. Ela permanece em outro lugar. Está em casa do estranho. É precisamente a estranheza que constitui a aura da obra de arte. A dor é a fenda através da qual o totalmente diferente se introduz.»



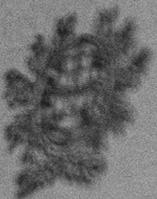
O Estado Novo

União Nacional

*Tudo pela Nação*

*Nada contra a Nação.*

*Dr. Oliveira Salazar*



# Liliana Velho

## Bolinhos de Terra

2021

Instalação – Terra; Cerâmica; barro, grés, engobes, vidrados

Dimensões variáveis

Português).

Nunca fui uma fada do lar apesar dos meus mais distintos e inexistentes esforços. E em cada relação amorosa que tenho vejo-me sempre atirada para este papel de cuidadora que represento bastante mal. E principalmente na cozinha, nunca consegui brilhar. Hoje, agora a comida é um assunto de culto que atrai e enfeitiça, que convoca, mobiliza e que me irrita.

Ir jantar em casa de alguém passou a ser todo um evento gastronómico. Já ninguém nos convida para ir comer uma pizza ou um simples esparquete, e eu tenho saudades disso. Pela rádio ouvi uma chef dizer, que não conseguia conceber como alguém vai ao supermercado e compra uma pizza congelada. Que horror! É realmente bastante difícil de conceber. Para tal acontecer basta não gostar muito de cozinhar, ter um trabalho de escravo numa fábrica ou num centro comercial, receber a miséria do ordenado mínimo, ter um dia infernal e deprimente ou combinar tudo isto. Chegamos ao final do dia a carregar um corpo que tem de se alimentar, que está esfomeado e triste. A solução mais rápida acaba por ser uma pizza de poucos euros. Barato, rápido e eficaz. E não suja muita loiça.

Sentámo-nos à mesa. Elegante e gloriosa, cheia de comida bonita que não consegui identificar. Há uma cabeça cintilante que se lembra de perguntar – “O que devemos comer primeiro?” Começa o inferno. Segue-se toda uma teoria quântica com equações complexas sobre sabores e saberes; sobre os pratos, com nomes estranhos de inspiração oriental, e como estes deveriam ser empilhados no nosso estomago. Lembro-me de um jogo que nunca tive, mas do qual gostava muito, o Operation. Neste jogo, somos médicos a fazer uma operação e se tirarmos o órgão errado o paciente morre e perdemos. O bizarro para crianças. Em muitos jantares sinto-me como neste jogo, sempre com medo de tirar a comida do prato errado. Sempre com medo de ser imediatamente notada e ver a minha falha assinalada com luzes vermelhas a dispararem sobre mim, acompanhadas de um aviso sonoro estrondoso de erro.

Depois comemos e conversámos sobre o que comemos, de como cozinhamos o que comemos e que quais são chefs que queremos comer. Quando e porquê aconteceu esta espectacularização do meu acto quotidiano de comer? Quando e porquê me vejo obrigada a estas liturgias? Seguimos os chefs, como se fossem sacerdotes, fazemos viagens gastronómicas e compramos experiências gourmet. Hoje na pastelaria duas alemãs perguntam à funcionária qual é o pequeno-almoço típico português. Esta respondeu ser um pastel de nata com café. Eu hoje comi uma fatia de molotov, porque sobrou do Natal.

Entretanto outro jantar onde como fada falhada do lar, eu, cozinhei. Nunca se desilude ninguém: prato principal foi esparregado de grelos. Imediatamente percebi que os grelos não estão na moda. Nem os grelos nem os espigos. E que ninguém sabe de onde eles vêm, nem para onde eles vão, e mesmo depois da explicação passaram a noite a chamar-lhes Espinafres. Noto uma irracionalidade ecológica, e não falo da viagem que a papaia faz do Chile até Portugal. Falo sim da imensa quantidade de informação que encontro sobre alimentação saudável, nutrição, receitas, chefs e que apesar desse oceano informativo tantos continuam afastados das plantas, das árvores e dos recursos naturais. Conhecemos os frutos mas não sabemos identificar as plantas de onde e como crescem e o que precisam para viver. Hoje, neste tempo em que toda a gente começou a ter uma opinião sobre tudo com base na imensa informação, há mais espaço para o exercício de censura “Não vais por açúcar no café pois não?”. Os Bolinhos de Terra são uma sátira simpática sobre o acto de comer, sobre alimentação saudável e sobre as nossas relações afectivas. Este é um jantar onde só há bolinhos feitos com lama, terra e cerâmica. Bolinhos prontos para partir dentes a quem seja mais guloso.

E só para ser picuinhas: se acreditam que a comida tem uma ordem para ser ingerida por favor não ponham tudo na mesa ao mesmo tempo.



1

## Bolo de Outono

PARA REALIZAR ESTA RECEITA VAI PRECISAR CAMINHAR, PASSEAR, CHEIRAR, OLHAR, OBSERVAR, TOCAR, PEGAR, SUBIR, DESCER, HABITAR, PARAR, SENTIR E OUVIR.

- 1° IR ATÉ FOZ CÔA VER AS GRAVURAS E APANHAR ALGUMA TERRA À BEIRA DO RIO DOURO.
- 2° IR ATÉ VILAR DE AMARGO (QUE FICA A CAMINHO) VISITAR A MATA DE CARVALHOS E APANHAR ALGUNS BUGALHOS.
- 3° A CAMINHO DE VISEU APANHAM-SE ALGUMAS PINHAS DE ORIGEM DESCONHECIDA MAS LINDAS DEMAIS PARA FICAREM PARA TRÁS.
- 4° EM VISEU, VISITAR A QUINTA DA CRUZ E APANHAR ALGUMAS SEMENTES DE JAPONEIRA.
- 5° AINDA EM VISEU, IR ATÉ AO FONTELO E APANHAR BOLOTAS.

DE VOLTA A CASA, PODE GUARDAR OS INGREDIENTES DURANTE UM ANO PELO MENOS. QUANDO DECIDIR CONFECIONAR:

- 1° MISTURAR A TERRA COM ÁGUA DE FORMA A OBTER UMA PAPA ESPESSE.
- 2° COLOQUE A TERRA NUM PRATO E TENDE CRIAR UMA FORMA CIRCULAR.
- 3° NO FINAL DECORE A GOSTO COM OS ELEMENTOS NATURAIS RECOLHIDOS.

*Ps. Não recolha e espalhe sementes de plantas invasoras nem recolha plantas que possam estar em risco de extinção.*

Amor!

Ficou tarde e eu já  
fui dormir. Tudo o  
que está na mesa é  
vegão!

Bom jantar!

\*\*\*  
Li

# Luis Baltar

## O tempo a decorrer

2021

Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm

## Passa como um rio

2021

Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm

## Nada para dizer

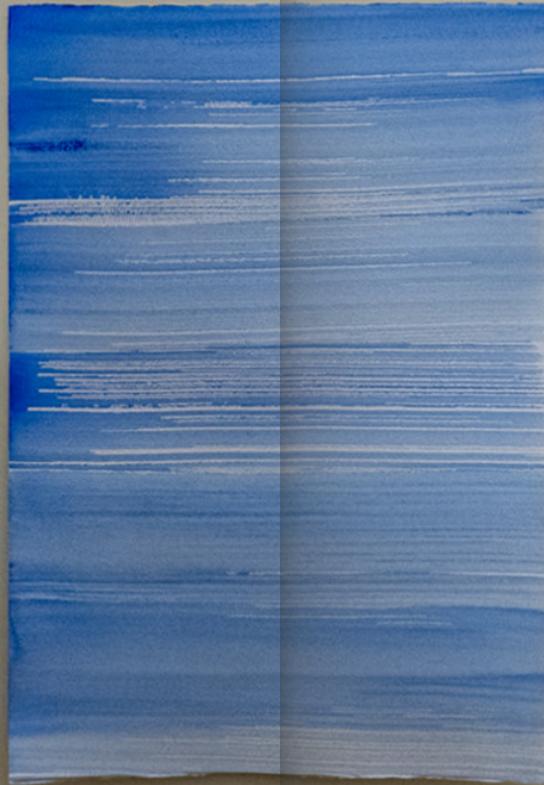
2021

Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm

Desde há já algum tempo o meu interesse como criador e investigador foca-se naquilo que percebemos como espaço vazio na imagem, tentando criar assim obras que gerem a sensação de espaço interior no espetador através da contemplação de esse espaço vazio.

Portanto, no meu trabalho o que procuro é transmitir a sensação de espaço interno a partir do espaço externo presente na pintura. A contemplação e o vazio são elementos fundamentais para aceder a um estado de quietude, em que cada imagem pode ser vista como um convite sincero a parar por um momento e ir para dentro.

Numa altura onde o ritmo de consumo massivo de imagens é cada vez mais acelerado (e nos consome), podemos perguntar-nos sobre a necessidade real que pode ter o ser humano de parar para encontrar-se novamente com esse espaço esquecido dentro de si próprio mediante a contemplação e a observação dessa respiração que liga incessantemente o espaço interior com o exterior e vice-versa.



# Luís Miranda

## *Is it Raining Outside?*

2021

Filme Digital, 02'04"

Sinopse: Chove lá fora? Ou não? Ouvir é ver? Ou vemos o que ouvimos?

Forma: Curta-Metragem | Género: Cinema Experimental | Conceito, Realização e Produção: Luís Miranda | Cinematografia: Luís Miranda | Montagem: Luís Miranda | Som: Marcel Gnauk | Efeitos Sonoros providenciados por 99SOUNDS | Coleção "World Sounds" © © 99Sounds (uso sob licença) | Montagem Sonora: Luís Miranda | Operação de Câmara: Luís Miranda | Colorização: Luís Miranda | © 2021 Miranda Filmes - Produção Cinematográfica e Hiperfocal Filmes - Produção Cinematográfica

## *Some Little Marbles on Display*

2021

Filme Digital, 02'21"

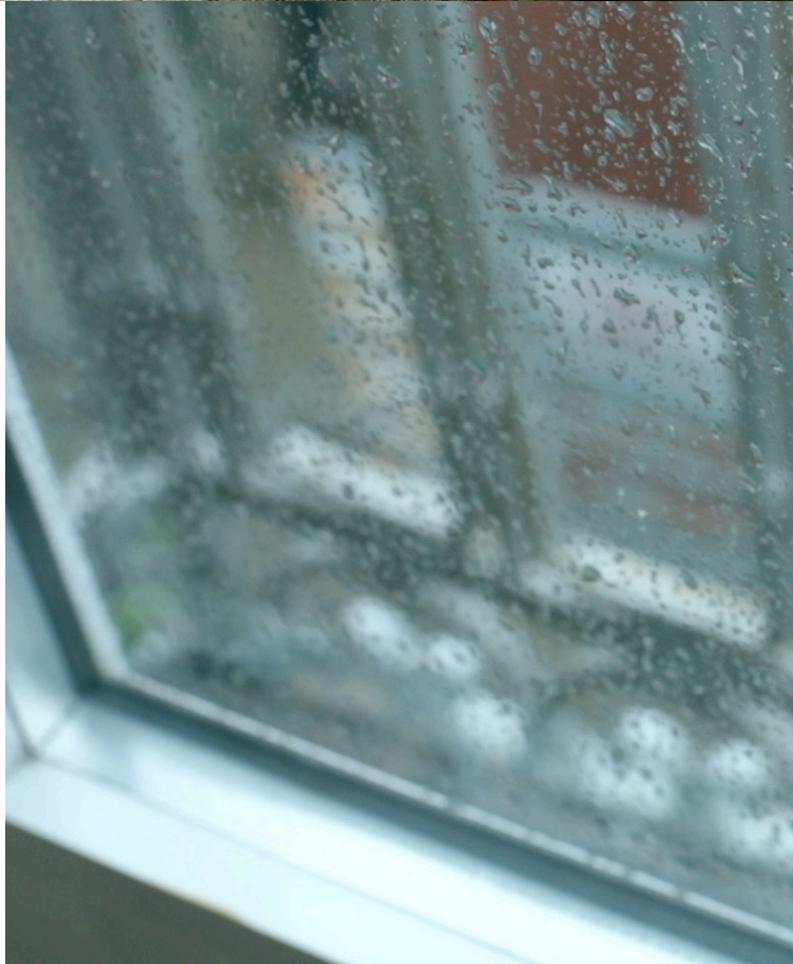
Sinopse: A sós, a dois, a três ou mais, berlines dispõem-se no interior de uma casa. Forma: Curta-Metragem | Género: Cinema Experimental | Conceito, Realização e Produção: Luís Miranda | Cinematografia: Luís Miranda | Montagem: Luís Miranda | Som: Klankbeeld | Efeitos Sonoros providenciados por KLANKBEELD Coleção "Room Tones" © 2014 Klankbeeld (uso sob licença) | Operação de Câmara: Luís Miranda | Colorização: Luís Miranda

© 2021 Miranda Filmes - Produção Cinematográfica e Hiperfocal Filmes - Produção Cinematográfica

*"Is it Raining Outside?"* e *"Some Little Marbles on Display"* são dois filmes de interiores, da postura das coisas a filmar pela sua candura e existência nos espaços que são os que vale a pena registar, pela sua quadrícula reconhecível de espacialidades do interior, do que está para cá do que está lá fora, um mundo que é tão amplo quanto o é o fechamento que implica, um estúdio permanente, de construção e reconstrução de ideias e formas, imagens e filmes.

*"Is it Raining Outside?"* joga com a diferenciação entre o interior e o exterior: a chuva que cai - a que se ouve - não corresponde necessariamente à que se possa visualizar pela janela. É bom que assim seja. Não é preciso que a estejamos a ver cair para a entendermos como tendo vindo e ido ou que venha ainda a cair. As gotas na janela são o seu índice, pretérito ou futuro. O que mais interessa é a retórica visual da questão: is it raining outside? Talvez sim, talvez não, cada um que possa entender a pergunta ou o filme como um jogo audiovisual.

*"Some Little Marbles on Display"* implica a ideia de exposição, composição e aproveitamento espacial da arquitetura interior, Com berlines. Postos aqui e acolá. Em vez de estarem lá fora, estão cá dentro. São vítreos e coloridos, replicam e refletem a luz que vem da janela, dispõem-se em linha ou em círculo, estão quietos e esperam, estão nos pequenos locais onde não os esperamos ver - mais uma vez, o berline é brinquedo e jogo do lá fora - e nele ficam e vão ficando. No fundo, é uma memória que se traz, até de outros filmes, eles que já foram buscar os jogos de infância e o fascínio do brilhar do sol nas suas superfícies. On display, é como eles se mostram, uma exposição de pequenas bolas translúcidas que valeu a pena espalhar pelo chão, pelas mesas, pelos tapetes.



# Maria Regina Ramos

## “Rastos de um território percorrido”

2021

Instalação

Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel

136,5 cm x 10 m

*(...) “quanto mais longe caminho,  
menos distinção faço entre o meu corpo,  
a minha mente e o que me rodeia” (...)<sup>1</sup>*  
(Kage, 2018, p. 158)

“Rastos de um território percorrido” (2021) é uma proposta artística iniciada a partir da condição de produzir uma impressão “in situ” - monotipia -, mediante a captação de um segmento de uma caminhada realizada num dos trilhos da Mata Nacional do Camarido - Caminha. Assente na expressão “enrolar um percurso”, isto é, na relação dialógica e quase-umbilical entre o olho que percebe a paisagem e os pés que a mapeiam, a obra nasce do cruzamento de uma série de etapas e momentos performativos, nos quais estão compreendidos - o levantamento da vegetação caída no chão a partir de rolos de vinil autocolante; - a construção de uma matriz única (com material tridimensional); - processos de tintagem e impressão; e, por último, - reencenações gráficas a partir do desenho nos vazios deixados pelos objetos não captados. Não só as marcas reais do lugar, mas, em simultâneo, o registo fidedigno dessa presença de um corpo que anda, atua e intervém na paisagem e no espaço físico do lugar, - “Rastos de um território percorrido” - é, sobretudo, o movimento de translação de um universo de marcas e vestígios de natureza arqueológica e a sua tradução temporal num objeto diacrónico, composto pelos diversos tempos que compõem a ação - o confronto entre os vestígios da atividade humana e as marcas e resquícios dos processos naturais.

A obra é, por isso, apresentada ao espectador como uma espécie de poesia geográfica, cujas marcas captadas evocam a sensação do lugar, os tempos e as distâncias percorridas que, consequentemente, nos permitem estabelecer paralelos com a experiência real da artista e o modo como podemos perceber e interpretar o território enquanto “caminhamos” através dele. Construída num diálogo entre diferentes intensidades de linhas e pequenos apon-

tamentos de cor terrosa, funciona como um rasto, um segmento de trajeto desse micro- cosmos de natureza arqueológica que, em diálogo com a ação dos nossos pés - (psicogeografias) -, nos remete para uma dimensão horizontal da paisagem, mais próxima da ideia de mapeamento, cartografia ou arqueologia.

*“Interessa-me, sobretudo, operar com essas diferentes camadas de entendimento que permitem a deslocação do plano dos olhos - linha do horizonte- para o plano dos pés - percurso -, fazendo desse lado performativo do ato de caminhar uma forma de intervir no território.”*

#### Notas

<sup>1</sup> **Kagge**, E. (2018). A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez (M. C. Henriques, Trad.). Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.





# Martín Hernández Molín

Azul, verde, marrón  
y negro.  
2021

Técnica Mista

Dimensões variáveis

## Nada. Fazer nada.

Dizer nada ou fazer nada num sentido literal e convencional, é impossível. Ao dizer nada, refiro-me a tudo o que dentro da estrutura formal é rotulado como inválido. Ou seja, não há espaço para aquilo que não produza algo, seja tangível ou intangível. Por outro lado, dizer nada ou fazer nada é algo pragmaticamente impossível, pois nunca fazemos nada.

O simples ato de não fazer nada é fazer alguma coisa e, da mesma forma, nada é alguma coisa. Portanto, qualifico tanto o nada como um equívoco que ganha importância à medida em que é usado quanto quando o abordamos. Exatamente a mesma coisa acontece com o vazio. Nunca nada está vazio. Mesmo no ato de encapsular, ou retirar tudo de um interior, ainda há algo. Por exemplo, uma sala pode estar sem móveis, mas não estaria vazia, pois ainda há ar, partículas... etc.

É então que falaríamos de ausência, mas não de vazio. Se pegarmos um saco e eliminarmos todo o ar de dentro dele, ele ainda não estará vazio, assim como ocorre com o quarto. Teria ausência de ar, mas não implica que esteja vazio, pois não podemos esquecer que a bolsa tem duas faces, uma interna e outra externa, e apesar da ausência de ar, o interior é feito de matéria assim como o lado de fora. Abel Salazar disse que:

*“Entendemos por consciência não a consciência moral, mas o acto pelo qual temos consciência de qualquer coisa, sensação ou ideia, qualquer percepção enfim. Não é isto definir tal acto, cuja essência desconhecemos, mas apenas separá-lo da noção vulgar que liga a palavra a um significado ético. A consciência como acto de percepção*

*íntima, é um limite científico capital. Ele separa o subjectivo do objectivo, e esta separação divide o universo em dois campos. Mesmo quando, forçando as coisas, reduzimos o fenómeno à unidade, nem por isso anulamos a dualidade tenaz com que ele se apresenta. Podemos passar dum campo para outro, como podemos contemplar as duas faces duma parede; porém, mesmo chegando à conclusão de que a parede é uma, não podemos suprimir os dois aspectos das duas faces, nem os dois campos que ela separa.”*

(Salazar. *Vida contemporânea*, no 9, Jan. 1935)



# Oscar Ayala

## AMBIENTE PROPOSTO #2 (Run the algorithm) ( ./algorithm )

2021

Instalação. Dimensões variadas

Programadores: Oscar Ayala, Milton Dionicio,  
Ivonne García, Dennise Treizman,  
Atu, Gaurav Pathak y Chrystian Rivero.

A unidade mínima, o código máximo. Transduzimos som e organizamo-lo para capturá-lo e representá-lo. Há aproximadamente 3.000 anos - mais ou menos - começamos a transição de um universo sonoro para um universo visual.

Com o alfabeto consolidamos uma detenção específica que capta o nosso corpo e alfabetiza tudo o que ele percebe. Criamos sequências que ambientam o mundo a um nível macro e micro: damos a nós próprios uma linguagem e com ela expressamos os nossos sentimentos, emoções e pensamentos. Aprendemos um código fonte que nos permite simbolizar, em várias dimensões, qualquer troca que façamos para dar sentido à nossa contínua busca de conquista.

Que gestos recordamos quando nos são apresentados relatos que nos ligam ao mundo? Som, grito, voz, fonema. Luz, relâmpago, traço, grafema. Gesticulamos com a nossa boca e as nossas mãos; programamos os nossos gestos para organizar e sistematizar um mundo que abrimos com a nossa língua para o apreender e conhecer, contemplá-lo e compreendê-lo, salvá-lo e comunicá-lo.

Transduzir o som, combinando as suas partes para formar palavras, sentenças, parágrafos, páginas e textos: do mínimo ao máximo, do micro ao macro: alfabetização.

Unidade mínima, código máximo.

A Ω



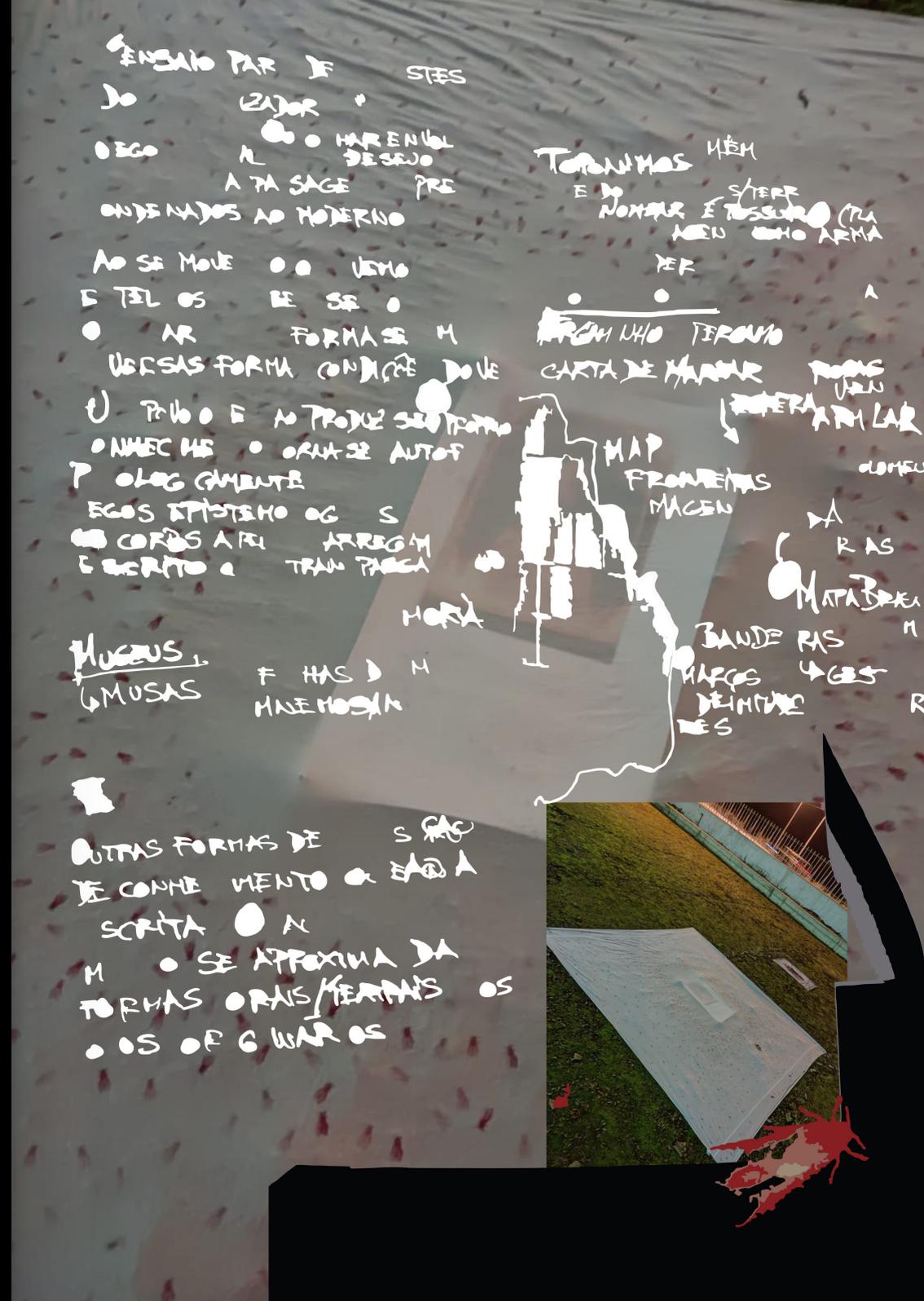
# Oscar Malta

## Ensaio para desanestesia do Colonizador #estudo01

2021

Impressões fotográficas em lona barata.  
Lençol de casal carimbado.

Dimensões variáveis.



# Notas do Ensaio para Desanestesia do Colonizador

(Parte 1 sobre Imagens)

O desejo move memórias? Na contemporaneidade, iniciar com uma pergunta pode fazer sentido. O Olo, para ser efetivo, precisa ser criativo, reconfigurar a perda. (Freud)

Imagens

Combates se contrapondo às Auras podem servir de ponto de partida a uma crítica anacrônica à ferida colonial. O dilaceramento de uma continuidade também nos será útil contra a sacralização que pretende salvar no tempo-espaço ideias de eterno.

Imagens.

Sem qualidade de afetação pelo tempo-espaço? Cristais de Imagens podem resistir à corrosão do tempo Cronos/ Ilógico? Qual o caráter temporal de uma imagem? O que nasce dos encontros impactantes de imagens-tempo? Toda imagem é agora. Toda imagem é relação! Relação entre Mundo e o que o compõe com luz. O presente é um tempo saturado pelos devires e por diversos futuros como, também, recheado de passados diversos...

Imagens podem motivar o desejo de pensar um espaço de troca. Elas emergem dos encontros em territórios entre a matéria e a imaginação (ideia). Ao encontrar o agora, a imagem de outrora se Trans/Forma e passa a ser devir... vir a ser mais que imagens possíveis. A questão é: como elas se formaram? Ou como vão se formar? Qual gesto cabe incumbe e Des/Borda as imagens? O esborrar imagens convoca a este devir revoltado no mar da história. Imagens fantasmas ou fantasmas das imagens onde o tempo é um nó.

Um tempo quântico ressonando em frequências sintomáticas. Imagens sobreviventes constroem um nó no tempo. Fraturar a harmonia é papel de imagens do agora intenso. Capacidade de afeto e mobilização entre imagens e o mundo. Qual gesto convoca a fazer imagens? Ao reproduzir gestos fósseis reproduzimos imagens fósseis?



Naturalmente, construímos imagens reforçando um ocularcentrismo que serviu de esteira imaterial à Ferida Colonial, anestesiando de forma sutil as possibilidades de reação das/as imagens.

Os sintomas remetem aos gestos repetidos. Neste caso um soluço de tempo/espaço onde o visível revela o invisível, como um emergir para pegar fôlego e afundar novamente no abismo dos memoricídios. Os sintomas escapam à razão iluminista eurocentrica. Os sintomas se transformam independentemente da consciência. No sintoma, talvez, realmente o inconsciente se manifeste. Uma espiral do tempo faz boiar em movimento camadas entre sintomas! Incorporar imagens é a forma de decodificar?

O contato, a relação, incorpora-se em distintas formas de conhecimento. Qual o conhecimento que meu corpo ganhou quando habitei em Portugal? Cascas(D. Hubermam) Foi neste tempo que surgiram as imagens latentes e rasgadas de onde olhei meu próprio tropeço e me dei conta de que fui testemunha. Pedras vieram comigo, objetos líticos como os objetos de foro que marcavam as explorações europeias e demarcavam os saques de terra feitos pelos invasores.

A fala da testemunha não é suficiente. Quando não há mais palavras... Há imagens?

Imagens-fato, imagens-acontecimento. A missa no quadro de Vitor M. ou a fotografia da missa em Brasília. devem ser explicadas? Sim. Mas sem sentido positivista de prova, como imagens-afeto... a Verdade é um caminho e as utopias estão escondidas nos horizontes móveis. As imagens sempre seriam pedaços de um real imaginado?

Podemos dizer que as imagens apenas existem em estado de relação... Nascem a cada instante a cada relação... Mundo Luz... Ariadne cortou o fio e Exu Dançou em Roda com os encantados.

O que o real imaginado quer deixar em silêncio... Sonhos como espectros de imagens latentes... O porão do Navio Negreiro e suas cascas...

O ocularcentrismo reduz o olhar ao olho. Nós podemos ver com vários outros sentidos o que foi extremamente desvalorizado pelo discurso ocidental judaico cristão. O olhar dispensa proximidade. O tato requer o toque, requer o corpo a corpo...

Filhos de São Tomé... mas Cristo chama a tocar na ferida, a chaga... sentir a imagem... o Cristianismo cultua um corpo morto. O Corpo de Cristo. Temos vergonha de expressar amor em público, mas não temos problemas em matar em público (Bell Hoks)

O sal do sangue nas lascas destes navios ainda perdura como imagens, espectros. Fantasmas das imagens e imagens-fantasmas coexistem como um emaranhamento quântico.

"Já antes, em tempos de uma paz ilusória, o mundo tinha já reconhecido essa antiquidade de acadêmico-burguês-militar. Dada foi pouco compreendida como infantilismo agressivo. ..."

O Mar une e não separa...

Vamos pegar uma máquina do tempo, aqui, e imaginar um Brasil em 2025 livre de "BolsonaroS" e com um Líder anticolonial e anti-imperialista... Anticolonizar o inconsciente! Vamos construir nossos passados agora!!!!

A prática artística não pode aderir às imagens, pois na sua ontologia as atravessa e aos seus códigos. O trabalho com as imagens sempre produz novas imagens. A prática artística entra em fuga diante das tentativas pretensiosas de verdade, uma pretensão de divindade.

As imagens podem se transformar inesgotavelmente, movimento este que, de forma entrópica, produz conhecimento.

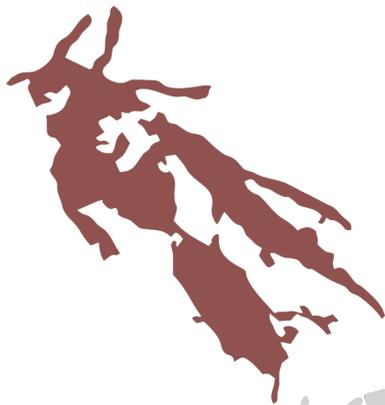
A indignação pode mover a Arte? Imagens nascem de relação. Nunca pensar as imagens fechadas, pois elas sempre estarão abertas a novas imagens. As imagens carregam um devir.

O olho interpela. Ao olhar, nos comprometemos e estabelecemos relação. Olhar é convocar algo. Olhar imagens seria a possibilidade de ser interpelado pela nossa responsabilidade com a história?

Imagens  
Tempo

Sempre desconfiar do tempo. Romper com a naturalização do que se entende por tempo-medida. O tempo é um nó que se reata a cada instante e nos faz inventar as temporalidades, construir imagens do tempo... O Cinema parece possibilitar algo semelhante com a montagem. A montagem e a remontagem constante são um dos eixos...

Pensar as imagens do tempo e o tempo das imagens é a primeira questão que podemos levantar, partindo de um lugar anticolonial em que o tempo cronos-lógico pode não ser a melhor medida para se pensar a Ferida Colonial. O Tempo é nuclear na sociedade burguesa e na sua própria ontologia.



Se as imagens do presente não mudam, mudemos as do passado...

O conhecimento transita onde, nestas rupturas esféricas do tempo? Vivemos há 500 anos, não apenas uma demanda pela guerra, mas em guerra e violência instaladas em camadas profundas. Como tratar um paralelo entre imagens e o caminho para a verdade?

A relação e a disputa, lugar precioso para refletir sobre as imagens e construir um território fértil ao pensar imagens e práticas artísticas.

Didi Huberman trata da ironia na escrita da história, a história como uma sátira da história contada pelo poder. Ao transgredir as memórias, um cogito de violência nega restituir os segredos dos problemas do tempo/imagem. A arte deve complicar os problemas do tempo. Um trabalho que inquieta e provoca a indignação e o pathos. Nunca encerrado. Nunca tive experiência, mas sempre experimento.

Experimentos agudos, imagens que aguçam nossos afetos. A arte como um movimento constante de montagem e desmontagem, trovões e chuvas de memórias que produzem sentidos para o tempo/espço.

Guenther Anders, explica: "Happenings são encenados por aqueles que não têm poder nenhum e não possuem ou ainda não possuem força para modificar radicalmente ou abolir instituições execráveis. São sucedâneos de ação verdadeira, às vezes, atos de desespero, embora parecendo humorísticos. Os que possuem ou representam o poder nunca encenam happenings (embora suas cerimônias, desfiles, procissões e recepções se apresentem tão absurdas como happenings). Não precisam. Mas tampouco podem. Pois o exercício do poder torna tão lamentavelmente sérios os poderosos que eles ficam incapazes de compreender o humor desta coisa ou de qualquer coisa" - e, para citar outra vez os versos de Racine: insistem em cometer atos de "imprudência e erro, precedentes funestos da caída dos reis". A resposta de Jarry só podia ser esta: "Merde!" "Otto Maria C.

A luz pode causar um dano irreversível. Foto/grafia é expor imagens à luz. Insetos procuram a luz e morrem. Imagens morrem na luz?

"O Futuro não é mais como era antigamente". R. Russo  
Receber um objeto Re/significado diante do caos da modernidade que nos condena ao abismo e à velocidade dos acidentes.

Obcecados pelo futuro e tentando conservar o passado cronos(i)lógico como única verdade, até mesmo esquecemos que a verdade nunca existiu. O tempo pode não ser uma boa medida para a ferida colonial.

O colorido foi obliterado como infantil. As cores de África e da Pindorama passam a ser consideradas infantilizadas.

A Europa não gosta de cor





# Rui Coelho dos Santos

“Um pintor que só sabe pintura,  
nem pintura sabe; músico que só  
sabe música, nem música sabe;  
poeta que só sabe poesia, nem...”

2021

## Instalação

Acrílico s/tela 70x100 cm, com colagens.

- Estante de música;
- Partituras de “Suavidade”, composição para flauta e guitarra, de Rui Coelho dos Santos
- Cadeado com 2 aloquetes, um com a chave, o outro aberto
- Leitor de áudio, com duas colunas de som;
- Carregador da bateria, do dispositivo leitor de áudio files.

Invoca-se aqui a célebre frase de Abel Salazar, que aponta para visão holística do conhecimento. Esta obra emerge da singularidade nela representada. Incide sobre a passagem do tempo, que faz cair as folhas e murchar as flores, em que, apesar de mudanças ao longo de anos e décadas, algo se mantém.

Cruzando meios de expressão artística, pretende-se aqui, criar um espaço-tempo de libertação “do transe e do entorpecimento que normalmente é imposto aos nossos sentidos por esses mesmos meios”, McLuhan (2008:70)<sup>1</sup>, contrariando assim a especialização e a fragmentação da arte.

Com alfabeto fonético, pretende-se maximizar a saturação visual e mostrar, que a visão ordenada e sequencialmente uniforme da escrita pode ser artisticamente contrariada, por uma visão colorida variável. A simbologia musical nas partituras e os traços de contagem, no texto, remetem para a escrita hieroglífica. Na audição proposta coexistente com presença da música escrita - ambas relacionadas com a descrição textual - propõe-se desconstrução e recomposição, nas componentes sonoras e visuais. A ligação física, dos elementos, assegura a integração conjunta dos meios.

1 McLuhan, Marshall, 2008, “Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem”, Lisboa, Relógio D’Água, trad. José Miguel Silva

...and ~~UM UM UM UM UM UM UM UM UM~~ fifty years  
after, at about nine o'clock in the evening, I walked on  
a street. From a high terrace on the other side of the  
street, she saying my name, asked me:

- Don't you know me?

- I know you, yes, I said.

Nunca digas, é tarde

Nunca digas, é tarde, Meu amor,  
A vida está aí para ser vivida,  
O amor humilha a coisa vã,  
Tristeza, sofrimento, lágrimas...

Nunca digas, "é tarde", meu amor,  
Nó é tarde quando não houver saída,  
Do sofrimento da tua partida,  
Em quem se adora e ama com fervor.

Um dia que eu não possa ver teu rosto,  
E ouvir tua voz doce e perfumada,  
Ficarei na amargura do desgosto.

De se perder si ra sempre, minha amada,  
Até lá, tenho lá a tua mais querida,  
Depois, não tenho a ti, não tenho nada.

Antônio Carlos Brasileiro, 1964, 24 de Novembro, 1971



Suavidade - 1º Andamento

Suavidade - 2º And. - NAMORO

Suavidade - 3º And. - ENLACE AMOROSO

# Tomás Ribas

## Paisagens Minhotas<sup>1</sup>

2021

Impressão em filme radiográfico

15 x 30 cm

Em um texto de 1975 chamado *O texto dos vaga-lumes*<sup>1</sup> (1976), Pier Paolo Pasolini faz um diagnóstico sobre a situação política da Itália naquele momento. Para isso, divide em duas partes o período em que o Partido Democrata Cristão esteve no poder após a Segunda Guerra Mundial. O ponto de inflexão entre esses dois momentos que, segundo ele, não foi percebido pelos intelectuais da época, havia sido o desaparecimento dos vaga-lumes. Através dessa metáfora, depois retomada por Didi-Huberman em *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, Pasolini traça a transformação do povo (ou dos povos) italiano desde o fim do fascismo. Ele defende que o fascismo teria sido capaz de conquistar a subserviência dos corpos mas não a mente do povo italiano. O governo dos Democrata Cristãos no entanto, com o desenvolvimento de uma sociedade de consumo, tornou possível uma sujeição muito mais profunda, acabando com múltiplas formas de viver e uniformizando comportamentos e desejos.

À partir da metáfora dos vaga-lumes, Huberman (2011) diferencia a grande da pequena luz. A grande luz é a luz do fascismo, da propaganda, da superexposição (e por que não a luz do entretenimento, dos monumentos, do contra-luz brilhante do Panóptico, da transparência opaca dos prédios corporativos envidraçados). A pequena luz é a luz da resistência. São pequenas e fugidias. Não podem sobreviver debaixo da grande luz. No confronto com a grande luz se movem, migram, fogem.

Quem me apresentou a esse texto foi a artista Gabriela Carneiro da Cunha, quando veio ao Porto para fazer seu espetáculo *Altamira 2042*, que trata da destruição do Rio Xingu e de seus povos devido à construção da Usina de Belo Monte. Em um espaço ainda habitado pelos vaga-lumes, foi construído um marco e uma pedra de sustentação da grande luz. Essa usina destruiu o rio, acabou com modos de vida dos povos ribeirinhos, assassinou os vaga-lumes e, assim como no caso da Itália, isso não aconteceu sob um regime fascista mas sob um governo democrático de centro-esquerda. O fato de algo assim

<sup>1</sup> L'Article des Lucioles (tradução do autor).

ser possível dentro de um governo como esse mostra como o imperativo do crescimento económico permeia as mais diferentes formas de governo e se torna assim mais concreto que a própria natureza.

“A exploração do Lítio em Portugal é um caminho inevitável”, disse o Ministro do Ambiente Português em uma entrevista ao Jornal de Notícias no dia 14 de novembro de 2021. Um dos lugares com potencial de exploração é a Serra D’Arga, entre Caminha, Viana do Castelo e Ponte de Lima. Mais uma vez, com o objetivo de sustentar a grande luz, dessa vez a luz “verde” das baterias elétricas, o espaço dos vaga-lumes é ameaçado.

Como Portugal, um país que integra a União Europeia, um bloco político e económico que, no momento em que escrevo, deixa em espera um acordo comercial já negociado com o bloco latino americano Mercosul por causa da destruição da Amazonia promovida pelo governo Bolsonaro, pode aceitar sua própria destruição como inevitável? Hoje, em um rápido passeio pela Serra D’Arga é possível ver a ojeriza da população a esse projeto. Cartazes de protesto podem ser vistos ao longo das estradas, aldeias e cidades limítrofes aos borbotões. Os “interesses estratégicos” da União Europeia e das empresas mineradoras se sobrepõem a resistência tanto dos autarcas como das populações em função da pretensa inevitabilidade da exploração de um recurso necessário para o salto tecnológico do momento.

Como nota Lefebvre (1991), o capitalismo trata a natureza como um produto. Nesse processo, que apesar das suas implicações globais é sempre de cunho local, ela é transformada e destruída. Essa questão fica óbvia na situação da Serra D’Arga onde o local e o global, os interesses da União Europeia, das mineradoras e dos fabricantes de carros elétricos se opõem aos dos habitantes locais. Lefebvre observa também que, uma das características da produção industrial é a ocultação do trabalho e dos materiais envolvidos na criação de um produto. Depois de transformado em baterias e inserido em produtos “verdes”, o lítio desaparece, e com ele os rastros que o ligam aos acidentes resultantes da sua exploração.

Chego a essas reflexões partindo das preciosas paisagens da região do Minho feitas por Abel Salazar no início dos anos 20 do século passado e expostas nessa Casa-Museu. Nessas pinceladas que remetem ao impressionismo, assim como no gosto pelos espaços abertos, existe um desejo de ver as coisas e os espaços como luz. É através da luz que o espaço se expõe à retina e é através da pintura que essa sensação luminosa se fixa na tela. O que me fez pensar sobre como esse mesmo espaço se expõe à luz hoje. Uma luz que já não é a mesma que está representada nessas paisagens.

O trabalho que apresento aqui, ao lado das pinturas de Abel Salazar, intitulado Paisagens Minhotas é composto por quatro imagens reveladas em filme radiográfico e expostas sobre back-light. Através delas tento refletir sobre relação entre a luz e a paisagem na região do Minho. Na primeira das quatro radiografias trabalhei sobre uma imagem produzida por um satélite do programa VIIRS, Visible infrared Imaging Radiometer Suite. Esse satélite capta a luz artificial emitida pelas cidades durante a noite e as integra em um imenso banco de dados que permite uma série de análises da atividade humana sobre a superfície da terra. Nessa primeira imagem, ao contrário da segunda, essa sim uma paisagem em plein air feita em uma visita ao local, vemos a região da Serra D’Arga de cima, planificada. Podemos ver que a serra é justamente a parte transparente entre os pontos escuros mais fortes que representam as áreas urbanas de Caminha ao norte, Viana do Castelo ao sul e Ponte de Lima a leste. Essa área aparece como quase transparente porque seu nível de luminosidade é tão baixo que não é captado pelos sensores do satélite. É essa área transparente que tem o potencial de conter lítio.

Como observa Virilio (Lotringer & Virilio, 2005), cada avanço tecnológico traz consigo sua própria forma de acidente. Já vimos nas cidades de Mariana e Brumadinho, no Brasil, o que um acidente em uma barragem pode causar, com Fukushima e Chernobyl, a desgraça de um acidente numa usina nuclear. Também o lítio já mostra no Chile, na Bolívia, nos Estados Unidos e no Tibet sua forma de acidente. Percebeu-se, em uma unidade de processamento de lítio, em Nevada/

EUA, que peixes morriam de contaminação em uma área no entorno de até 240km (Katwala, 2018, Agosto 5). Não existem formas ecológicamente corretas de fazer mineração e, mesmo se existissem, não poderiam impedir sua própria e intrínseca forma de acidente porque o acidente é inseparável do avanço tecnológico e do crescimento económico. A terceira radiografia é um acidente. Um erro feito por engano no laboratório de fotografia quando tentava produzir uma imagem de vaga-lumes. Uma mancha negra disforme se apodera de quase toda a superfície do filme.

Da mesma forma a luz artificial, ao contrário da luz natural das paisagens de Abel Salazar, também é mantida a base de acidentes. Seja em barragens, seja em minas, seja nas emissões de carbono que modificam a temperatura da terra, seja nas baterias elétricas alimentadas por placas de energia solar. Para manter os pontinhos de luz brilhando na imagem de satélite (e o que isso representa em termos de estilo de vida) é preciso avançar cada vez mais nas áreas escuras, onde ainda existem vaga-lumes.

Nota: Logo antes da publicação deste texto recebemos a boa notícia de que o Ministério do Ambiente e da Ação Climática (MAAC) retirou a região da Serra D'Arga do futuro concurso para pesquisa e prospeção de lítio. Ainda assim, outras seis regiões continuam fazendo parte do concurso.<sup>2</sup>

## Notas Bibliográficas

**Andrade, Domingos & Cardoso, Inês.** (2021, Novembro 14). Entrevista JN/TSE, Matos Fernandes: Não consigo entender porque é que a palavra lítio se transformou num palavrão”. *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/nacional/matos-fernandes-nao-consigo-entender-porque-e-que-a-palavra-litio-se-transformou-num-palavrao-14315993.html>

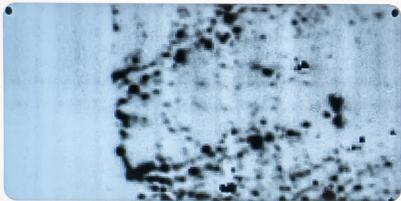
**Didi-Huberman, G.** (2011). *A Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMFG.

**Katwala, Amit.** (2018, Agosto 5). The Spiralling Environmental Cost of lithium Battery Addiction. *Wired UK*. <https://www.wired.co.uk/article/lithium-batteries-environment-impact>

**Lefebvre, Henri.** (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.

**Lotringer, Sylvère & Virilio, Paul.** (2005). *The accident of Art*. New York: Semiotext(E).

**Pasolini, Pier Paolo.** (1976). *L'Article des Lucioles. Écrits Corsaires*. Paris: Flammarion.



# Fernando José Pereira

2022

Num dos seus livros, Gonçalo M. Tavares fala-nos de um personagem que come literalmente as imagens fotográficas que colecciona para as reter na sua memória. O personagem é surdo e mudo e, como tal, a visão é o seu sentido mais valioso. Nessa contingência poderá estar, portanto, a estranheza da situação relatada no livro. A sua atitude é uma forte metáfora para a necessidade que temos de preservação das imagens e das memórias, tanto individuais como colectivas. Lembra-nos a situação vivida pelos personagens do filme de Truffaut “Fahrenheit 451”. Estes, como acto derradeiro de resistência perante um poder autoritário que usava os corpos de bombeiros, não para apagar incêndios, mas para incendiar livros, decoravam os textos na totalidade e tornavam-se eles próprios os livros e a sua própria memória, que passavam de forma consuetudinária, isto é, em forma de oralidade, aos mais jovens.

Não nos encontramos, obviamente, numa situação destas. Ambas pertencem ao mundo da ficção. E, contudo, permitem-nos reflectir sobre a necessidade de preservação das imagens na nossa memória. Permitem-nos colocar a questão de uma substituição das para-imagens da informação pura digital pelas imagens que podem permanecer na memória e, também, acompanhar a história. Para isso têm de se corporizar. De se materializar em qualquer forma. O personagem de Gonçalo M. Tavares ou os personagens de Truffaut são, por isso, uma espécie de obras de arte. São portadores das imagens, das palavras e das memórias nelas contidas, sendo eles próprios pertença das estórias e da história. Estas são as imagens e os objectos que queremos que sejam pertença da arte.

É curioso introduzir um texto desta forma, para uma exposição que parte exactamente de um pressuposto de desmaterialização das imagens da arte. Aquela que fundamenta a arte conceptual e que, num statement de um dos seus representantes iniciais, Joseph Kosuth, afirmava: art as idea as idea. A desmaterialização pretendida, perseguia, no entanto, objectivos bem distantes da corporização que hoje reivindicamos. Queria afastar-se dos conservadorismos e mercantilismo associados a instituições e mercado. Cedo se compreendeu

que era um posicionamento utópico e que os próprios autores, na sua crítica às instituições do seu tempo (como facilmente se verifica na exposição de 1969 em Berna, comissariada por Harald Szeemann, e a que esta exposição foi buscar o título e, sobretudo, a influência conceptual), procederam a um alargamento das possibilidades do entendimento da obra de arte enquanto tal. Não por acaso, toda esta discussão é contemporânea do texto seminal de Rosalind Krauss *“Sculpture in the expanded field”*. Quer dizer, desmaterializou-se a obra criticada, mas alargaram-se as possibilidades em aberto: para a linguagem, para o vídeo, para o corpo, para a instalação, para objectos. No fundo, para aquilo que, muitos anos mais tarde, a mesma autora denominaria como especificidade diferencial, quer dizer, como reinvenção ou rearticulação do medium. Nas palavras da autora, como uma nova camada de convenções que nunca colapsaram na fisicalidade do seu suporte.

No mesmo livro, intitulado *“A voyage on the North Sea”* e já do ano de 1999, pode ler-se o seguinte: *“Fredric Jameson characterizes postmodernity as the total saturation of cultural space by the image, whether at the hands of advertising, communications media, or cyberspace. This complete image/permeation of social and daily life means, he says, that aesthetic experience is now everywhere, in an expansion of culture that has not only made the notion of an individual work of art wholly problematic, but has also emptied out the very concept of aesthetic autonomy. In this state in which “everything is now fully translated into the visible and the culturally familiar, [including all critiques of this situation], . . . , aesthetic attention,” he says, “finds itself transferred to the life of perception as such.” This is what he calls a “new life of postmodern sensation,” in which “the perceptual system of late capitalism” experiences everything from shopping to all forms of leisure as aesthetic, thereby rendering anything that could be called a properly aesthetic sphere . . . obsolete.”*

Passados vinte e dois anos, aqui estamos numa sociedade em que todos os problemas apontados prospectivamente por Jameson foram literalmente ultrapassados e a situação se agudizou muito mais que

o previsto. Por isso, devemos voltar à discussão da corporização das imagens (e das obras em geral), sem, contudo, deixar de manter o foco na sua condição de pertença a um território que, apesar de pequeno, quer possuir uma singularidade que lhe é inerente.

A autonomia de que falava Jameson é muito bem interpretada por Hal Foster quando declara a necessidade para as práticas artísticas de se afirmarem como um mundo fechado aberto ao mundo.

Neste aparente paradoxo reside a possibilidade de as obras resistirem ao ataque da comunicação. É nesta condição que estas se conseguem afirmar como potenciadoras de uma possibilidade inexistente no seu exterior: aquela que lhes dá a pluralidade de significados em total abertura ao outro e não a sua oposição comunicacional que, ao optar pelo fechamento, se coloca decididamente numa posição impositiva a que nos vimos habituando compulsivamente.

E, contudo, um outro aspecto se corporiza como absolutamente fundamental nesta discussão: a sua temporalidade. As práticas artísticas que, por inerência têm a capacidade de se corporizar, integram-se e integram os seus objectos no percurso da História. E esta é uma constatação verdadeiramente importante pois permite olhar para as obras como objectos simbólicos (que, como tal, envelhecem com o tempo)<sup>1</sup> bem distantes das para-imagens da informação pura (que são a-históricas e, por isso, não envelhecem, nunca).

Toda esta argumentação estará integrada na condição de obsolescência de que falava Jameson há já vinte anos atrás e, talvez por isso, ela é tão determinante para as práticas artísticas dos nossos dias. Se esta condição se oferece como possibilidade para, numa lógica de positividade, se poder fazer a distinção entre as obras dos artistas e as imagens da comunicação, então a obsolescência é uma ferramenta

1 É importante entender que a corporização de que aqui se fala inclui todas as imagens que, apesar de realizadas com dispositivos digitais, se corporizam, seja na sua transposição para qualquer suporte físico, seja na sua fisicalidade externa, quer dizer, armazenadas em um qualquer dispositivo que, têm, também eles, uma relação temporal com o mundo e que, como tal, mantêm a mesma opção de ligação à história e ao tempo.

verdadeiramente importante para os artistas. Todos sabemos que esta condição nunca foi um problema, bem pelo contrário, apresentou-se, sempre como uma aliada. Tão simplesmente porque o território da arte não conhece o termo evolução. A arte é involutiva. Diferente sim, mas não evolutiva. E nestas circunstâncias a obsolescência torna-se parte integrante do vocabulário das obras. Porque não poderia ser de outra forma.

As obras presentes na exposição que agora analisamos têm uma consciência aguda de todos estes problemas. São obras que de uma maneira ou de outra se imiscuem de forma decisiva e decidida na realidade e que, apesar disso, não têm qualquer intenção de abdicar das suas próprias condições de se expressar na sua singularidade e, porque não dizê-lo, na sua estranheza.

São estas características que lhes dão a qualidade que buscam: a de objectos produzidos por artistas e que, como tal, se situam num posicionamento que é absolutamente individualizado. Suponho que não haverá nenhuma dúvida quanto a esta questão para qualquer visitante da exposição. E quando assim é, só podemos ficar satisfeitos. É a prova inequívoca de que, mais uma vez, e, apesar da longa agonia (e das várias mortes anunciadas), as práticas artísticas, a pesquisa que estas reclamam para se relacionarem com a realidade e as obras que daí resultam provam que a resistência deste pequeno e fraco território é, afinal, mais forte do que se esperaria e que a melhor manifestação do que afirmamos é a existência de exposições como esta. E, estou convicto disso, como as futuras realizadas pelos intervenientes aqui presentes.

Para terminar da mesma forma com que iniciámos este texto, voltamos a Gonçalo M. Tavares e ao seu personagem que comia as imagens: não só as comia para as preservar na memória, como tirava um grande prazer físico (ao nível do paladar) dos sabores das tintas que as compunham. Não será disso mesmo que se trata quando, depois de visitarmos uma exposição, ela ressoa na nossa cabeça ao mesmo tempo que uma espécie de prazer se corporiza em nós? E, no entanto,

não o saberemos, nunca, descrever. É esse enigma por resolver que ainda mantém artistas, obras e público juntos num mesmo universo. Numa mesma busca conjunta. Que continue assim...

Fernando José pereira  
Janeiro de 2022

## ANTONIO REGIS

Antonio investiga como a arte pode operar de maneira autónoma e também cria situações e encontros que permitem ao observador responder e interagir. Ele explora como dicotomias de ordem e desordem são produtos das sociedades e considera como pode responder a elas em nossas interações e ambiente.

Ele acredita que a emancipação nos oferece maneiras de se adaptar e sobreviver, e que a partir das observações em nosso ambiente pode através da arte convidar a refletir sobre questões raciais que podem existir nas sociedades.

---

## AURORA DOS CAMPOS

Aurora dos Campos (Rio de Janeiro, 1983) é cenógrafa e artista-investigadora.

Mestra em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP - 2019) e bacharel em cenografia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO - 2006). Investigadora integrada não doutorada no Instituto de Investigação em Arte (I2ADS, membro da Direcção da Associação Portuguesa de Cenografia (AP-CEN) e integrante do grupo de teatro Foguetes Maravilha.

Dedica-se a criar cenografias para teatro entre Brasil e Portugal, tendo realizado aproximadamente uma centena de cenários e recebido importantes prémios das Artes Cénicas do Brasil por seu trabalho como o Prémio Shell, o Prémio Cesgranrio e o Prémio APTR. Nos últimos anos tem vindo a desenvolver trabalhos artísticos em espaços urbanos e situações quotidianas, utilizando em seus projetos diferentes medias como: áudio, vídeo, textos, objetos, desenhos e fotografias. Suas explorações se relacionam principalmente com a observação das interações entre materialidade e ficção.

Atualmente vive na cidade do Porto, onde

frequenta o doutoramento em Artes Plásticas (FBAUP), ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

[www.auroradoscampos.com/](http://www.auroradoscampos.com/)

Aurora dos Campos — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05918.BD

---

## DAVID LOPES

David Lopes (1993, Porto) é mestre em Desenho e Técnicas de Impressão pela FBAUP, e licenciado em Artes Plásticas - Ramo de Pintura pela mesma instituição.

Em 2021, foi galardoado na edição “*Cubos de las tentaciones*” da FIG 2021 (Feira Internacional del Grabado), em Bilbão, Espanha, pela *Fundação CIEC Centro Internacional de la Estampa Contemporánea*.

Em 2020, David trabalhou para a escola *Nobel International School do Algarve*, onde foi professor de Artes para o ensino primário e secundário. No mesmo ano, realizou a sua primeira exposição individual intitulada “*Imagens Que Não Servem para Ver*” no Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende (Porto).

Em 2019 recebeu com uma Menção Honrosa no concurso “*KoMask - Masters of Printmaking 2019*” (BE) com o seu trabalho “Galileu”. No mesmo ano, recebeu ainda o Certificado de Mérito pelo seu desempenho curricular na FBAUP.

David trabalha maioritariamente com meios de impressão e de reprodução de imagem. Interessa-se por temas que consigam ampliar uma visão poética sobre Ciência, Tecnologia e História.

Expõe o seu projeto artístico desde 2015.

Atualmente é estudante do programa de Doutoramento em Artes Plásticas na FBAUP, e investigador não-doutorado integrado no i2ADS, como bolsiro financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

[n.david.c.lobes@gmail.com](mailto:n.david.c.lobes@gmail.com)

Nelson David Correia Lopes — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.09546.BD

---

## IVAN POSTIGA

Ivan Postiga (1991), nasceu na Póvoa de Varzim e é Mestre em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com o projeto “Inconsciente Estético: O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido” (2019), prova pública na qual obteve a classificação máxima de 20 valores.

Em termos profissionais e académicos, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), como investigador-não doutorado, recentemente integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).

No seu currículo, conta com prémios e participações individuais e coletivas em exposições, congressos e eventos científicos de âmbito nacional e internacional, assim como, a colaboração em várias publicações e eventos de investigação inseridos no contexto das Artes Plásticas.

Ao longo dos últimos anos, enquanto artista/investigador, o seu interesse tem-se centrado em torno da exploração do conceito de “expe-

rimentação radical”, onde a questão do “jogo”, dos processos de transformação e apropriação do real, e da noção de “gesto” e “autoria” surgem intimamente problematizados via noções de “acaso”, “aleatoriedade” e “indeterminação.

Ivan Miguel Salgado Postiga — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.09020.BD

---

## JERÓNIMO ROCHA

Jerónimo Rocha (Porto, 1981), é graduado em Artes Gráficas pela Escola Soares dos Reis, diplomado em Pintura pela FBAUP (Porto) e pós graduado em Desenvolvimento de Projetos para Cinema e Televisão pela ECAM (Madrid). Doutorando em Artes Plásticas pela FBAUP a partir de 2020.

Trabalha desde 2005 na produtora audiovisual TAKE IT EASY, sediada em Lisboa, onde se divide entre projetos de ficção, animação e publicidade. Em 2014 assumiu funções de Diretor Criativo do EASYLAB, o laboratório criativo da TAKE IT EASY.

A sua filmografia conta, desde 2004, com seleções oficiais e prémios nos mais diversos Festivais Nacionais – Indie Lx, Motelx, Caminhos do Cinema Português (Melhor Montagem por “Dédalo”, em 2014), Cinanima, Monstra, Fest, Fike, entre outros – e Internacionais – Lund FFF (Meliès D’Argent por “Macabre”, em 2017), Guadalajara IFF, PiFan, Leeds IFF, Annecy, Celluloid Screams, Morbido, Razor Reel, Slash Fest, Imagine, Transilvania IFF, Kyiv IFF, entre outros. É o primeiro português a vencer o prémio Brigadoon Paul Naschy no Sitges Film Festival com “Arcana”, em 2016.

## LILIANA VELHO

Liliana Velho (Lisboa, 1985) é uma artista visual, que tem dois corações, um em Viseu e outro em Montemor-o-Novo.

Licenciou-se em Escultura da Universidade de Belas Artes de Lisboa (2009) e possui mestrado em Artes Visuais pela ARCA, Coimbra (2012) e actualmente frequenta o Doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP).

Nos últimos anos, Liliana tem-se dedicado à escultura em cerâmica, escolhendo o barro como o material mais importante na sua prática. Também trabalha com diferentes meios, como desenho, escultura e a instalação.

Desde 2015, expõe regularmente, em exposições individuais e colectivas, colaborando com outros artistas. Actualmente vive e trabalha em Viseu.

---

## LUIS BALTAR

Luis Baltar Valencia (Vigo, 1981) concluiu o Mestrado em Artes Plásticas em 2020 pela Universidade de Porto Faculdade de Belas Artes, o Mestrado em Arte Contemporânea em 2018 pela Universidade de Vigo Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (Espanha) e

Licenciatura em Belas Artes em 2017 pela Universidade de Vigo Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (Espanha). Actualmente é aluno do Doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Nos últimos 18 anos desenvolveu a sua atividade como criador no campo da abstração pictórica, realizando diferentes exposições, quer individuais, quer coletivas, em galerias, museus, e outros espaços expositivos.

Destacam-se exposições na Bélgica (Komask. Master Salon Painting 2020, Royal Academy of Fine Arts Antwerp, 2021), no Porto (Um ano

depois, Galeria Ap' arte, 2020), (Entre Tanto, CACE Cultural, 2019) e na Espanha (Iso segue o seu curso, Museo de Pontevedra, 2018).

---

## LUÍS MIRANDA

Luís Miranda é realizador e produtor independente de cinema e audiovisual, argumentista e docente.

Realizador de 120 obras cinematográficas e audiovisuais (forma curta e longa). 2 Prémios de Melhor Curta-Metragem, 6 Menções Honrosas (Realização), múltiplas seleções oficiais e nomeações (Melhor Filme, Melhor Realização) em mais de 80 participações em festivais e mostras de cinema e vídeo. 6 filmes distribuídos comercialmente.

Detém mais de 700 créditos na produção cinematográfica e audiovisual. Fundador da Miranda Filmes e da Hiperfocal Filmes.

Docente de Cinema e Vídeo na Escola Artística de Soares dos Reis e na Escola Superior Artística do Porto.

Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas (FBAUP, tema: cinema de autor), Licenciado em Arte e Comunicação - Audiovisual (ESAP) e Bacharel em Cinema e Vídeo (ESAP).

---

## MARIA REGINA RAMOS

Maria Regina Ramos (1992) nasceu em Vila Nova de Cerveira e é mestre em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto “O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim” (2019), prova pública na qual obteve a classificação máxima de 20 valores. Enquanto investigadora não-doutorada, recentemente integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) e no Vicarte –

Vidro e Cerâmica para as Artes, tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas. Para além da participação em congressos e eventos científicos, profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional.

Ao nível do pensamento e da prática artística, o seu interesse tem-se centrado em torno da fragmentação do real, a fim de questionar, a partir de conceitos como “desterritorialização” e reterritorialização”, os limites percetivos da noção de “território”, interligando uma experimentação fenomenológica, cinestésica e vivencial de um “micro” e “macro” cosmos de natureza arqueológica, a uma resignificação mais convencional da noção de “paisagem”.

Atualmente, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Maria Regina Martins Ramos — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, e Vicarte - Vidro e Cerâmica para as Artes, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05498.BD

---

## MARTÍN HERNÁNDEZ MOLÍN

Martín Hernández Molín (1991) é doutorando em Artes Plásticas pela Universidade do Porto (FBAUP, Portugal), mestre em Artes Plásticas pela mesma Universidade e graduado em Belas Artes |Pintura pela Universidade de Salamanca (USAL, Espanha).

Participou de diferentes exposições coletivas

desde 2012, em Portugal e Espanha, tais como na Universidade de La Laguna (Espanha) e no Museu I.E.S Canárias Cabrera Pinto (Tenerife). Em 2015, apresentou seu trabalho no Primeiro Dia de Arte Jovem em Castilla y León (Espanha), no Salón de Actos do Domus Artium 2002 (Espanha).

Em 2017, foi convidado pela Universidade de Extremadura (Espanha), para integrar o comité organizacional do IV Congresso Internacional de Educação Artística e Visual, onde exibiu seu trabalho “Bosque”. Foi selecionado em distintos prêmios como os Prémios San Marcos (2017/2018), o 11o Prémio Ciudad de Badajoz (2018), com obra adquirida pelo Ayuntamiento de Badajoz e exibida no Museo da Ciudad de Badajoz Luis de Morales (Espanha) e os Prémios Jaba (2019) do XIII Concurso Transfronterizo de Creaciones de Jóvenes.

Sua prática artística foca-se em fazer perguntas sobre a natureza das coisas.

---

## OSCAR AYALA

É professor na Faculdade de Ciências Humanas e Artes da Universidade do Tolima, Colômbia.

Como Artista Plástico e Mestre em Artes Plásticas e Visuais pela Universidade Nacional da Colômbia, reflete sobre a experiência do lugar, paisagem, meios e ambiente em obras pictóricas-visuais, tomando a técnica, percepção e representação como eixos de pesquisa. Uma das suas últimas peças faz parte do projeto intitulado “*Encenar um ambiente proposto*”.

info@oscarayala.com

<https://oscarayala.com/>

---

## OSCAR MALTA

Oscar Malta (BR, Nordeste - Recife) é Pai de Ian, Sofia e Theo; Avô de Bernardo.

Inventor de Imagens com interesse (atualmente) em Kinema contracolonial, as interseções da realidade e ficção, o diálogo de imagens em movimento e corpos em movimento, fotografia e as práticas artísticas, a linguagem na narração oral e o “homem nu”, “desobjetos”, entre outras coisas que ainda não foram inventadas e palavras sem idioma.

Não liga para prêmios, pensa muito em decolonizar Museus e gostaria de viver sem dinheiro...

---

## RUI COELHO DOS SANTOS

Trabalha pintura, música, poesia, literatura, fotografia, vídeo e instalação.

Mestre em Estudos Artísticos - Teoria e Crítica de Arte – FBAUP.

Doutorando em Artes Plásticas na FBAUP, desenvolve investigação teórico-prática em singularidades e imprevistos, no contemporâneo.

Investigador no I2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Apresentações individuais e em conjunto, desde 1969, ano em que ingressou na vida académica em Coimbra, 1968/69.

Obras em coleções particulares. Autor de livros e publicações.

Engenheiro mecânico pelo IST/UL, pós-graduado em engenharia da qualidade pela UNL/ISQ.

[www.ruicoelhodossantos.com/](http://www.ruicoelhodossantos.com/)

---

## TOMÁS RIBAS

Tomás Ribas (Rio de Janeiro, 1976) é artista plástico e desenhador de luz.

Fez exposições individuais e coletivas no Brasil, Portugal, França, Holanda, Suécia, República Checa e Coréia do Sul.

É mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, é Bacharel em cenografia pela UniRio e fez intercâmbio na École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris.

Atualmente participa do programa de doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto como bolsheiro da FCT e investigador integrado não doutorado do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade) onde investiga sobre a utilização da luz, no capitalismo, como forma de controle social.

[www.tomasribas.com/](http://www.tomasribas.com/)

Tomás Paes Barreto Ribas de Faria — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.06812.BD

---

## VERA CARMO

Vera Carmo (Porto, 1980) é investigadora e curadora independente.

Licenciada em Escultura e mestre em Estudos Museológicos e Curatoriais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

Atualmente é doutoranda em Artes Plásticas na mesma instituição desenvolvendo a tese “Para uma genealogia do vídeo nas artes plásticas:

Vídeo Arte em Portugal 1979-2019”.

De 2019 a 2020 foi investigadora no projeto “CineVideoArt - Catálogo de Filmes e Vídeos de Artistas Portugueses”, dedicado á imagem em movimento no campo das artes plásticas em Portugal e desenvolvido em parceria pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e pelo Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências e Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA/NOVAF-CSH).

Docente no Instituto Universitário da Maia (ISMAI). Fundadora e editora da fanzine MOLA. Integra a equipa da Rampa (Porto, Portugal).

De 2008 a 2011, trabalhou como produtora executiva e assistente de curadoria na Associação Maumaus - Centro de Contaminação Visual (Lisboa, Portugal).

No seu percurso destaca-se a curadoria de “Me, The Total Show”, exposição do coletivo britânico Common Culture (Rampa, Porto, 2021); “What do U Want 4 Xmas?”, exposição coletiva com a participação de António Olaio, Carla Cruz & Ângelo Ferreira de Sousa, Cristina Mateus, Fernando José Pereira, Hernâni Reis Baptista, Margarida Paiva, Maria Trabulo, Paulo Mendes e Tânia Dinis, (Rampa, Porto, 2021); “Age of Magical Reproduction”, do duo Lealveileby (Espaço Campanhã, Porto, 2019) “Fundação Lar Emigrante Português no Mundo” de Nelson Miranda, (Espaço Campanhã, Porto, 2018), bem como a produção do projeto Museu Comunitário (2013) no âmbito do programa Locomotiva promovido pela Câmara Municipal do Porto.

Vera Lúcia Borges do Carmo — FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Portugal. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.09059.BD



i2ADS.

INSTITUTO DE  
INVESTIGAÇÃO  
EM ARTE, DESIGN  
E SOCIEDADE

FCT Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



VICARTE  
VIDRO E CERÂMICA  
PARA AS ARTES

ground  
LAB

CAMCS  
CASA MUSEU ABEL SALAZAR