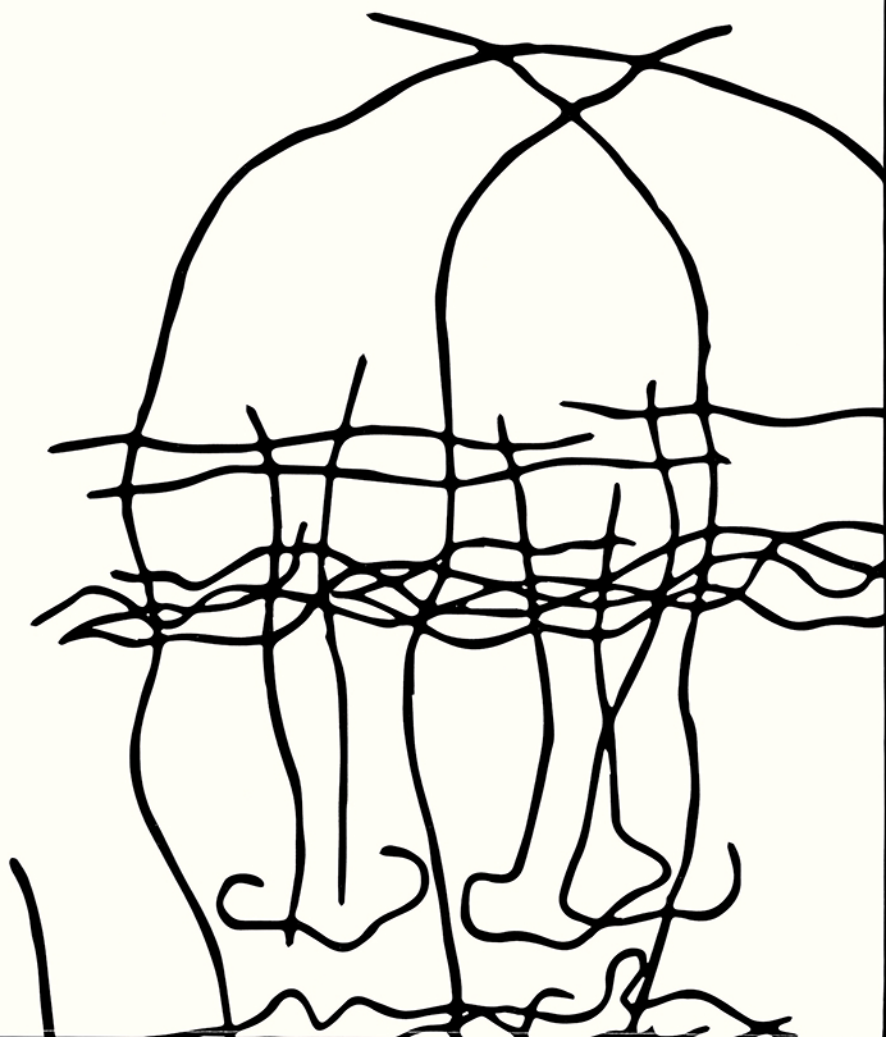


# BLIND FAITH

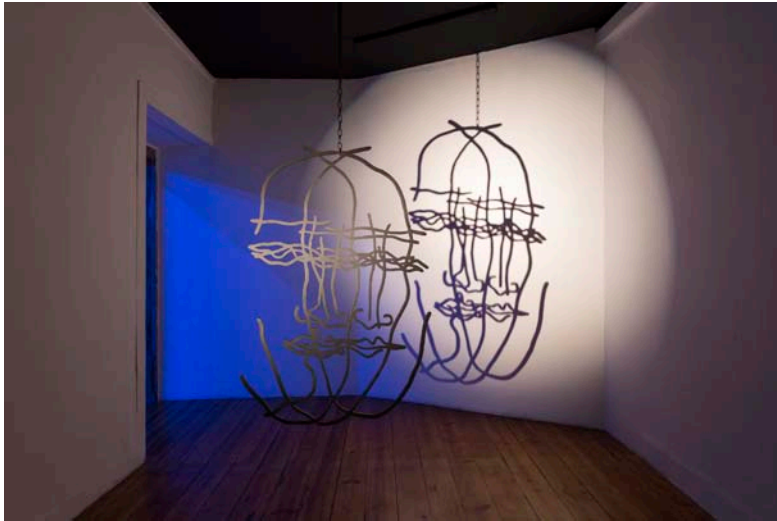
DIOGO EVANGELISTA





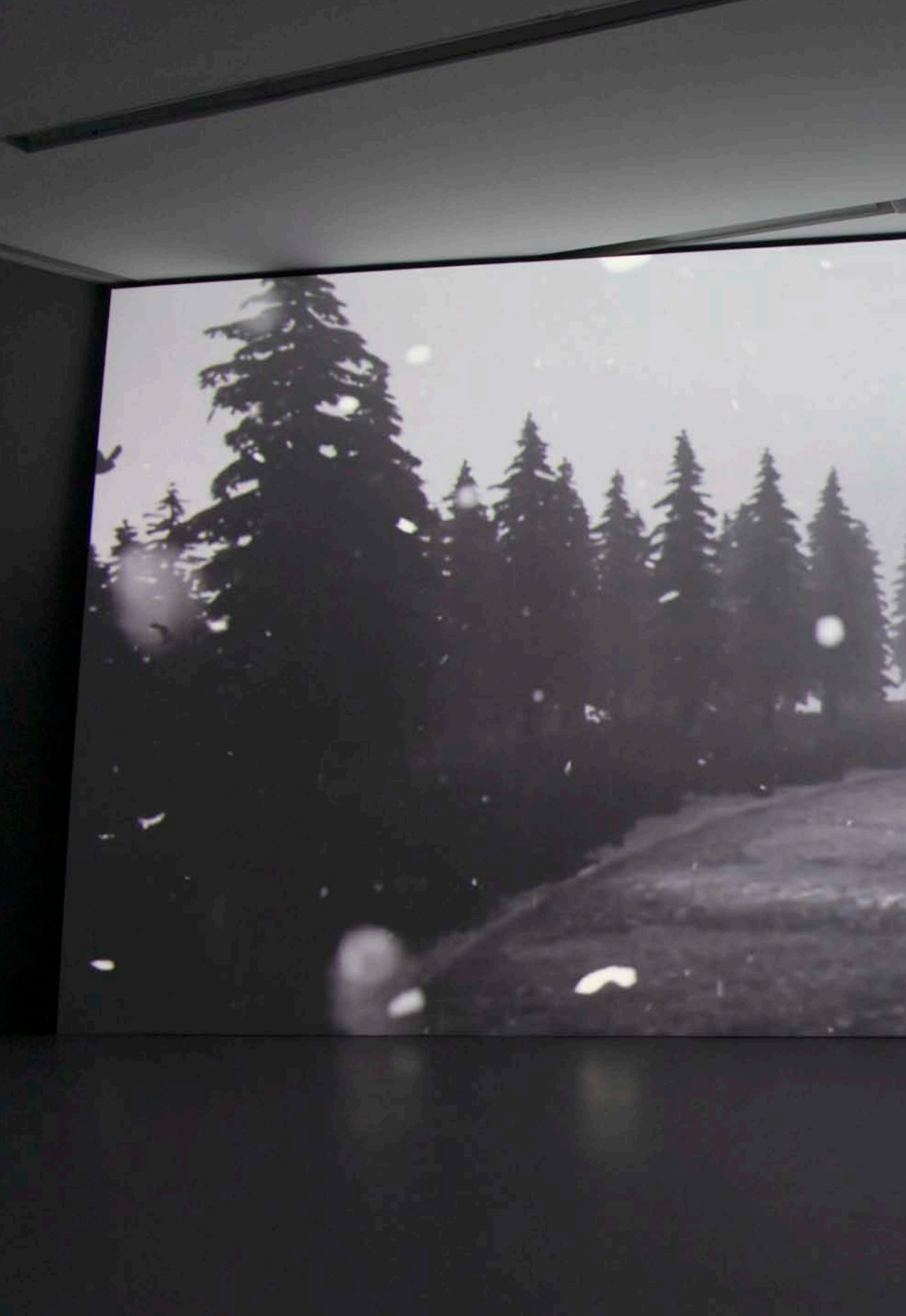






**Double Head**, 2017, Engine, chain, wood / Motor, corrente, madeira, 80 x 120 cm

***Double Head is a rotating portrait, that displays and hides its mechanism.  
The game of shadows projects a hipnotic journey into the interior of a mind and  
explores the psychological complexity of the human being.***





I would like to thank, above all, all those who contributed to this publication, the first in a series to be produced by Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa in collaboration with Sistema Solar publishers. The intention of this series, part of the CITAR publishing programme, is to explore different examples of artistic practice as valid forms of research and of developing knowledge, with the primary aim of exploring their different modalities and methodologies. I would thus first like to thank all those who have made this book possible, and in particular Manuel Rosa from Sistema Solar, and João Rebelo. I would also like to thank Joel Vacheron and Pedro Gomes for the valuable texts they have contributed.

I would also like to point out that this book, and the exhibition from which they emerged, were the result of Diogo Evangelistas's residency at the Escola das Artes during the 2019-2020 academic year. The exhibition, interrupted by the covid-19 lockdown, and resumed in June 2020, exemplifies the way in which we have resisted this pandemic, and kept alive the exhibition and all that it has generated in terms of knowledge and learning. The project was entirely supported by the Escola das Artes, a mark of the important direction that the school has taken and the way in which it has gradually established a relationship with contemporary artistic practice. I would thus like to thank Diana Ferreira for overseeing the project, as well as all the team (João Pereira, João Pedro Amorim, José Vasco Carvalho, Margarida Dinis, Maria Silva, Pedro Oliveira, Ana Amorim, Carlos Sá, Joana Machado, João Ferreira, Nuno Fonseca, Paulo Magalhães and Rui Azevedo) for their exemplary contributions. A special word of thanks to Porto City Council, whose InResidence programme of support was fundamental in creating the conditions to make this programme of residencies possible.

The exhibition and residency programme undertaken by the Escola das Artes, CITAR and the CCD would not have been possible without the constant support and encouragement of the Universidade Católica Portuguesa, whom I would like to thank through the Rector, Isabel Capelo Gil, and the Centro Regional do Porto of Universidade Católica Portuguesa, whom I thank through its Chair, Isabel Braga da Cruz.

Finally, a special thank you to Diogo Evangelista for his disciplined, creative and critical approach to his year at the Escola das Artes, in which he inspired teachers, students and the entire Porto Universidade Católica Portuguesa community, and which culminated in an exhibition that fills us all with immense pride.

Nuno Crespo  
Director, Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa

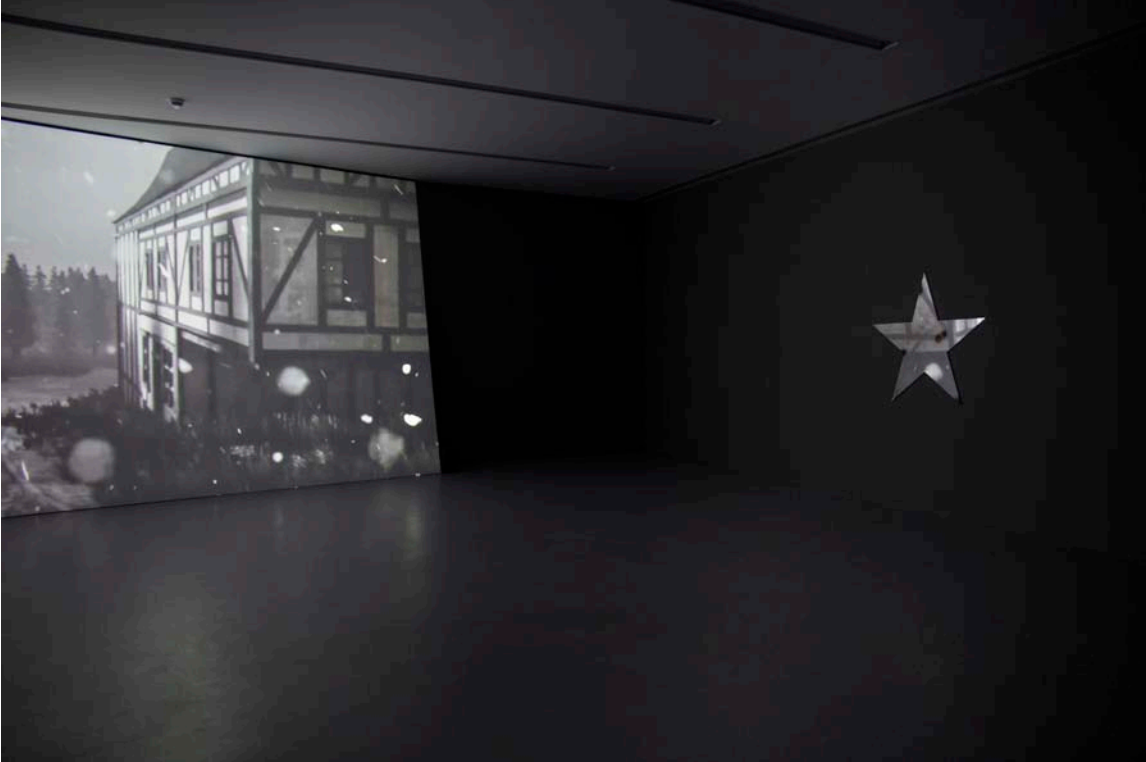
Gostaria de agradecer, antes de mais, a todos quantos contribuíram para esta publicação, que marca o início de uma série que a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa desenvolverá em parceria com a editora Sistema Solar. Esta série, inserida no plano de edições do CITAR, pretende explorar as diferentes formas como as práticas artísticas constituem formas válidas de investigação e de desenvolvimento de conhecimento. Explorar as suas diferentes modalidades e metodologias será o principal objectivo do conjunto destas publicações. Assim, os primeiros agradecimentos são para todos quantos tornaram possível esta edição, em especial Manuel Rosa, da editora Sistema Solar, e João Rebelo, que coordenou esta publicação. Agradeço também a Joël Vacheron e Pedro Gomes pelos textos, que são importantes contributos para esta publicação.

Depois, gostava de assinalar que esta edição, e a exposição que lhe deu origem, surgiram de uma residência artística na Escola das Artes feita por Diogo Evangelista durante o ano lectivo 2019-2020. A exposição, interrompida pelo isolamento motivado pela pandemia covid-19 e retomada em Junho de 2020, assinala a forma como resistimos a esta pandemia e mantivemos viva a exposição e tudo o que ela gerou em termos de conhecimento e aprendizagem. A produção do projecto foi integralmente assegurada pela EA, o que assinala a importante dinâmica construída nesta Escola e a forma como tem crescentemente construído uma ligação ao tecido artístico contemporâneo. Assim, gostaria de agradecer a Diana Ferreira a produção do projecto e a toda a equipa (João Pereira, João Pedro Amorim, José Vasco Carvalho, Margarida Dinis, Maria Silva, Pedro Oliveira, Ana Amorim, Carlos Sá, Joana Machado, João Ferreira, Nuno Fonseca, Paulo Magalhães e Rui Azevedo) que exemplarmente o tornou possível. Uma palavra especial de agradecimento à Câmara Municipal do Porto, que através do seu programa de apoio InResidence tem sido fundamental na criação de condições que tornam possível este programa de residências.

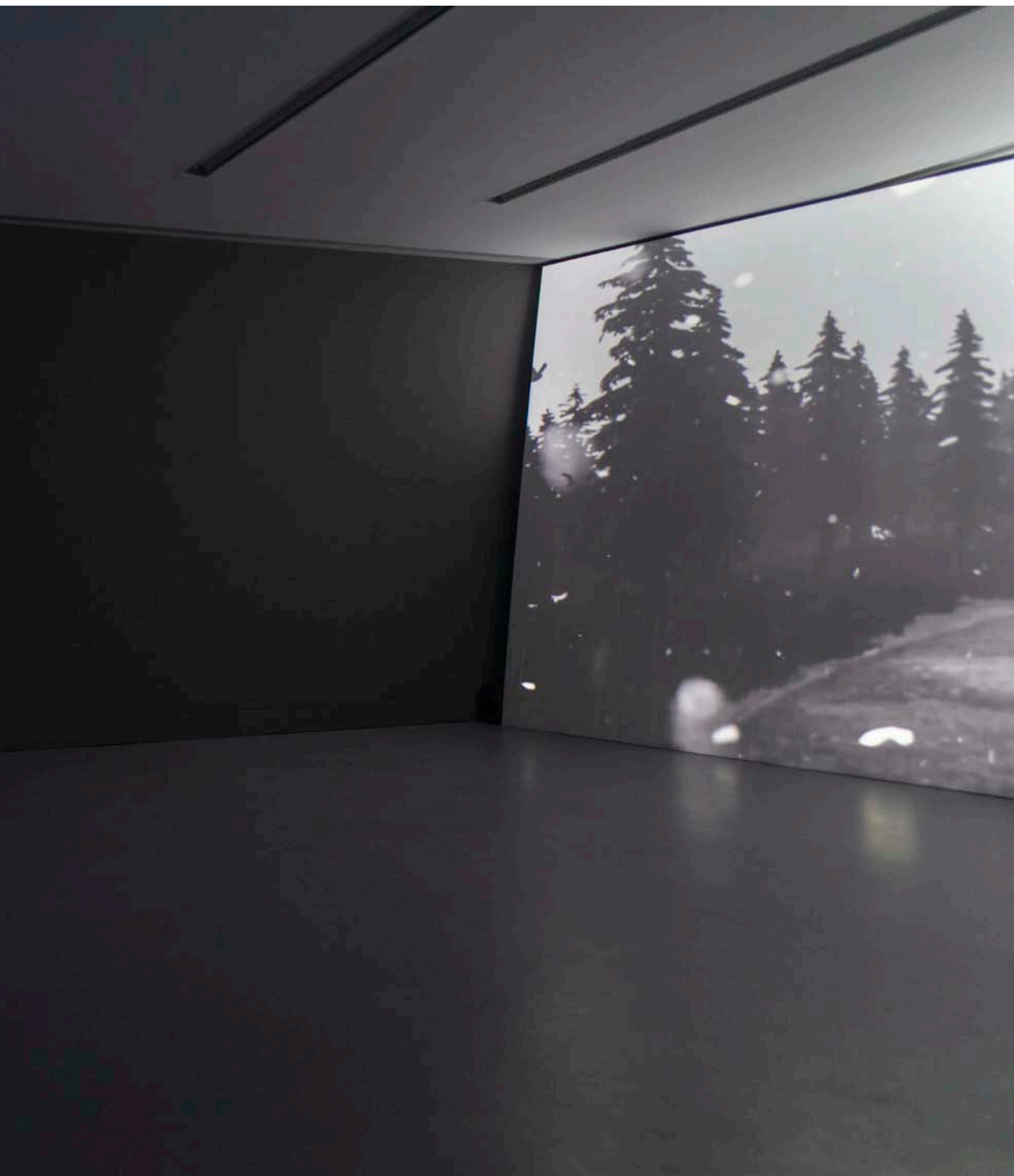
Os programas expositivo e de residências em que as direcções da Escola das Artes, do CITAR e do CCD têm apostado, não seriam possíveis sem o apoio constante e o entusiasmo motivador da reitora da Universidade Católica Portuguesa a que agradeço na pessoa da Magnífica Reitora Professora Doutora Isabel Capelo Gil e da presidência do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa a que agradeço na pessoa da sua presidente Professora Doutora Isabel Braga da Cruz.

Finalmente, um agradecimento especial a Diogo Evangelista, que, de uma maneira rigorosa, criativa, crítica e tão inspiradora para professores, alunos e para toda a comunidade da Universidade Católica Portuguesa no Porto, habitou durante um ano lectivo na Escola das Artes e desenvolveu uma exposição que nos enche a todos de imenso orgulho.

Nuno Crespo  
Director, Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa







◀ pp. 2-3, 5, 6-7 Installation view / Vista de instalação, *Blind Faith*, Universidade Católica Portuguesa, Porto  
▶ p. 8 *Gateway*, 2020 (detail / detalhe), MDF, acrylic paint / acrílico, 250 x 150 x 30 cm



NUNO CRESPO †

## Abandonar a Terra. Diogo Evangelista

Num muito impressionante e importante livro da filósofa Hannah Arendt (1906-1975) damos-nos conta do permanente desejo humano em abandonar a Terra. Trata-se do desejo de, literalmente, ir daqui – onde vivemos sem esforço nem artifício segundo a formulação de Arendt – para além, assumindo o esforço permanente de reconstrução das condições de possibilidade do exercício da vida.

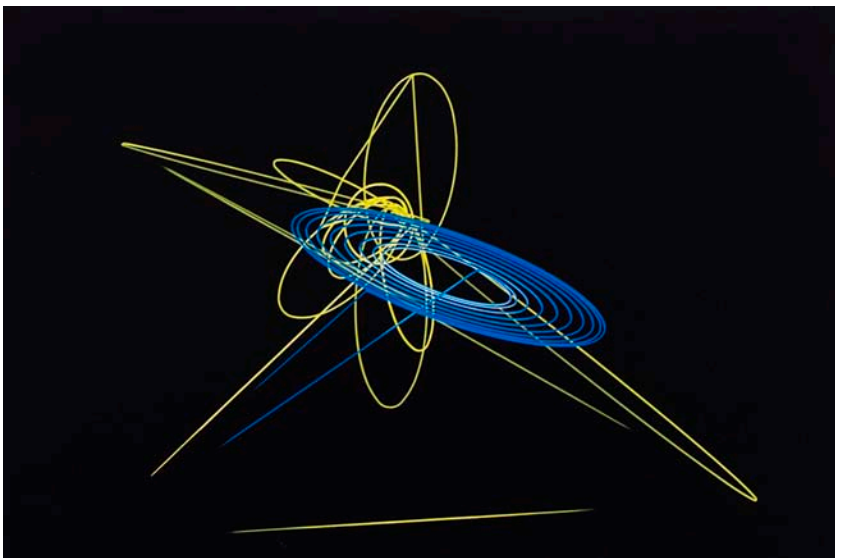
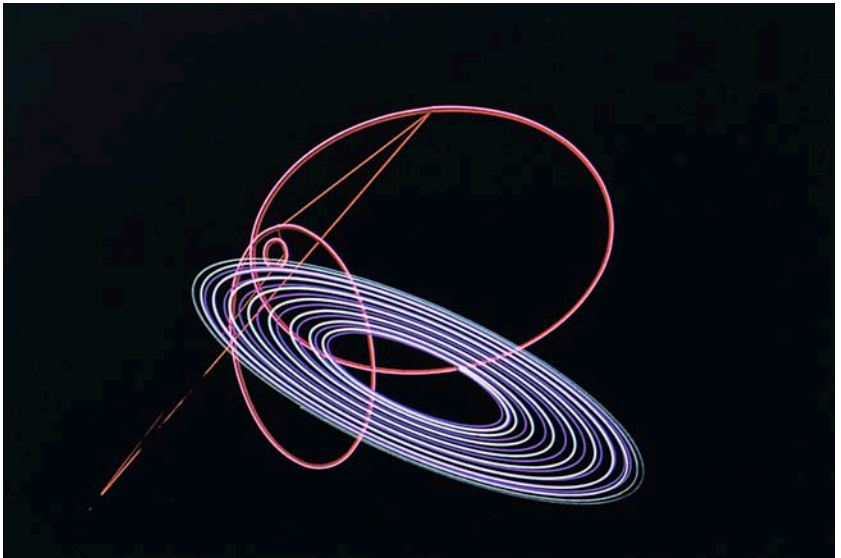
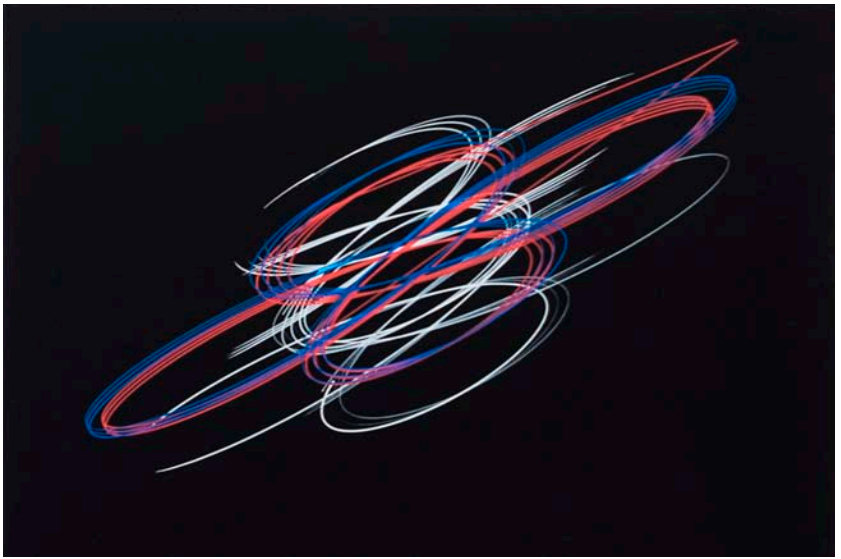
Em *A Condição Humana* (1958) percebe-se que este desejo de abandonar a Terra tem muitas outras modalidades que podemos resumir na preferência pelo *man made* e por todas as condições artificiais da vida. Preferência esta que, num certo e importante sentido, caracteriza o projecto da modernidade e a sua obsessão pelo progresso, que se expressou na procura constante de novos mecanismos, novas tecnologias e, sobretudo, novas formas de controlar, dominar e, finalmente, ultrapassar a natureza.

NUNO CRESPO †

## Abandoning Earth. Diogo Evangelista

In an extraordinary and important book by the philosopher Hannah Arendt (1906-1975) we become aware of the perennial human desire to abandon Earth. It is, literally, the desire to go from here – where, in Arendt's words, we live without effort or artifice – to there, with the continual endeavour to reconstruct the conditions that make life possible that this entails.

In *The Human Condition* (1958) we see that this desire to abandon Earth takes many other forms, which can be summed up in the preference for the “manmade” and for all artificial conditions of life. It is a preference that, in a certain and significant sense, characterizes the modern project and its obsession with progress, expressed in the constant search for new mechanisms, new technologies and, above all, new ways to control, dominate and, ultimately, overcome nature.



O texto começa assim:

*Em 1957, um objecto terrestre, feito pela mão do homem, foi lançado para o universo, onde durante algumas semanas girou em redor da Terra, segundo as mesmas leis de gravitação que governam o movimento dos corpos celestes – o Sol, a Lua e as estrelas.*

Arendt, H. (2001), *A Condição Humana* (Trad. Roberto Raposo), Relógio D'Água, p. 11.

Este desejo de conquista do universo caracteriza-se não por uma vontade isolada de entendimento e compreensão da realidade circundante, mas pelo impulso, irreprímível, de imitar e substituir todos os processos naturais cujos mecanismos estamos longe de poder integralmente compreender. Um desses processos é a própria vida que nos é dada do nada, mas que tentamos recriar através de processos complexos, artificiais e muitas vezes violentos.

*A Terra é a própria quinta-essência da condição humana e, ao que sabemos, a sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de de oferecer aos seres humanos um habitat no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício.*

The text begins:

*In 1957, an earth-born object made by man was launched into the universe, where for some weeks it circled the earth according to the same laws of gravitation that swing and keep in motion the celestial bodies—the sun, the moon, and the stars.*

Arendt, H. (1958), *The Human Condition*, p. 1.

This desire to conquer the universe is characterized not by an isolated urge to understand the reality that surrounds us, but by an irrepressible impulse to imitate and replace every natural process whose mechanisms we are far from fully understanding. One such process is life itself, given to us from nothing, but which we attempt to recreate through complex, artificial and often violent processes.

*The Earth is the very quintessence of the human condition, and earthly nature, for all we know, may be unique in the universe in providing human beings with a habitat in which they can move and breathe without effort and without artifice.*





◀ p. 10

Spiritual Automata, 2019, Acrylic on board / Acrílico sobre madeira, 82 x 122 cm

*The series of acrylic paintings Spiritual Automata, 2019, are colorful machine-generated geometrical line drawings on blackboards. Supposedly imitating, or attempting to pass for, free-hand drawings, they are reminiscent of those 90s screensavers computer fractal designs, only painted and more minimal. They do carry that same impression of looped motion those algorithms executed but as some sorts of screenshots. They lack in composition, as if thrown on the black surfaces without consideration for it. And as such, they act less as drawings and perhaps more as recordings of some vibrations running through space. The cryptic exhibition statement mentions "unidentified planets / in the Solar System" so they may well represent the orbits traced by those celestial unidentified bodies. In any case, as sidekicks, they suggest a digital quality in par with the hypnotic dimension of the O'zo's bird sound and its pipe-carriers, uncharacteristically adding humanity to the room, thanks to their group-like presence, and in spite of their arbitrary and computerised forms. Cristina Sanchez-Kozyreva at / para Contemporânea.*

◀ pp. 12-13

Single Breeders, 2019, Stainless steel, sound speaker, mp3 player / Aço inox, coluna de som, leitor de mp3, 6 pieces / peças  
Installation view / Vista de instalação, Organic Machinery, Galeria Francisco Fino, Lisboa, 2019

*From one of the Single Breeders metal sculptures, a speaker plays a bird tweeting in a loop. Another sculpture has tiny round mirrors in its edges that show our image. Both establish a bridge between the machine and the human or nature. When we look at that Single Breeders and then into the mirror, we are also a part of that machine, of those metal tubes, just as when we listen to the tweeting of the birds coming from the speaker, built into another Single Breeder, it is actually a machine singing. Thus, they become biomechanical objects. Bárbara Valentina at / para Umbigo.*



**Single Breeder, 2019, Stainless steel / Aço inox, 200 x 60 x 120 cm**

*O artifício humano do mundo separa a existência do homem de todo o ambiente meramente animal; mas a vida em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos. Recentemente, a ciência tem-se esforçado por tornar “artificial” a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza.*

Arendt, H. (2001), *A Condição Humana* (Trad. Roberto Raposo), Relógio D'Água, pp. 12-13.

Este distanciamento da natureza e da vida orgânica criou não uma alienação ontológica do homem relativamente a si mesmo, mas afastou-o do mundo (Arendt fala da modernidade como o início não de uma *self-alienation*, mas sim de uma *world-alienation*) numa tentativa de demonstração do poder absoluto do engenho humano na dominação de todos os processos naturais, inclusive da própria vida bruta. Este afastamento do mundo distancia a vida humana de si mesma e implica cortar todos os laços que unem a espécie humana a todas as outras formas de vida. Está em causa o desejo de um futuro

*The human artifice of the world separates human existence from all mere animal environment, but life itself is outside this artificial world, and through life man remains related to all other living organisms. For some time now, a great many scientific endeavors have been directed toward making life also “artificial”, toward cutting the last tie through which even man belongs among the children of nature.*

Arendt, H. (1958), *The Human Condition*, p. 2.

This distancing from nature and organic life did not create an ontological alienation of man from himself, but rather separated him from the world (Arendt speaks of modernity not as a *self-alienation*, but as a *world-alienation*) as he attempted to demonstrate the absolute power of human ingenuity through the domination of all natural processes, including that of raw life itself. This separation from the world distances human life from itself and implies cutting the bonds between the human species and every other form of life. It is about the desire for a future

no qual todos trocaremos o dado pelo construído, o orgânico pelo artificial, a natureza pela máquina, o pensamento pelo automatismo. A isto chama Arendt uma rebelião contra a própria existência humana.

Como ela escreve: *Esse homem futuro [...] parece motivado por uma rebelião contra a existência humana tal como nos foi dada – um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando), que ele deseja trocar, por assim dizer, por algo produzido por ele mesmo.*

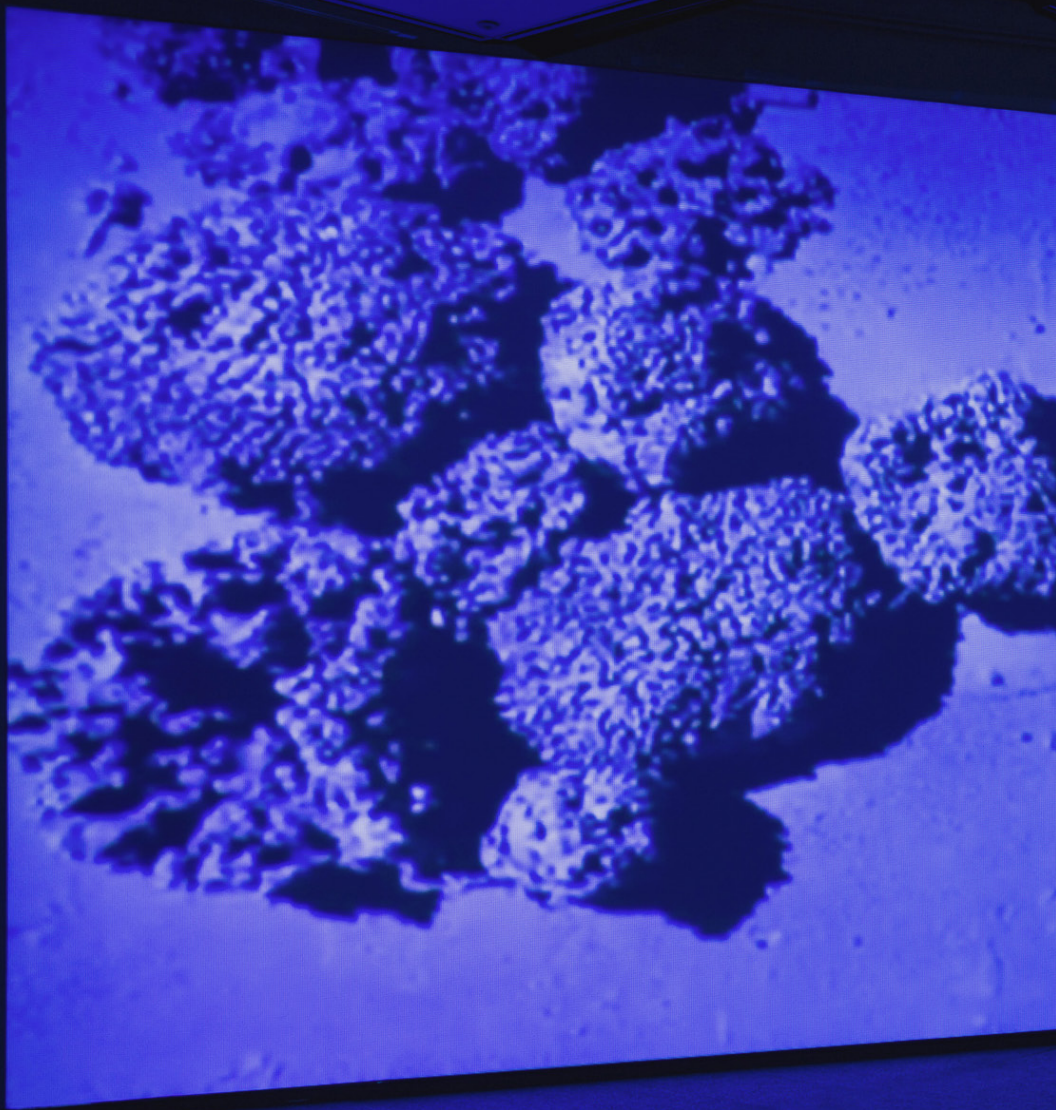
Arendt, H. (2001), *A Condição Humana* (Trad. Roberto Raposo), Relógio D'Água, p. 13.

Se este desejo em abandonar a Terra expressa uma vontade tecnológica de domínio desse dom natural vindo do nada, que é a possibilidade da vida, esse desejo também encontra expressão na necessidade humana de produzir arte. Porque na sua origem, a arte é um momento de rebelião da humanidade contra a natureza, a necessidade e o trabalho. E o desejo humano de, literal e metaforicamente, abandonar a Terra tem caracterizado muitas das construções poéticas, filosóficas e tecnológicas da humanidade.

in which we will all exchange what is given for the constructed, the organic for the artificial, nature for machine, thought for automatism. Arendt calls this a rebellion against existence itself, writing: *This future man [...] seems to be possessed by a rebellion against human existence as it has been given, a free gift from nowhere (secularly speaking), which he wishes to exchange, as it were, for something he has made himself.*

Arendt H. (1958), *The Human Condition*, pp. 2-3.

If the desire to abandon Earth speaks of a technological urge to dominate this natural gift from nowhere, which is the possibility of life, this desire is also expressed in the human need to create art. Because, in its origin, art is a moment of human rebellion against nature, necessity and work. And the human desire to – literally and metaphorically – abandon Earth has characterized many of humanity's poetic, philosophical and technological creations.





◀ pp. 18-19

Mars, 2014, HD video, sound, colour / som, cor, 1:27 min.

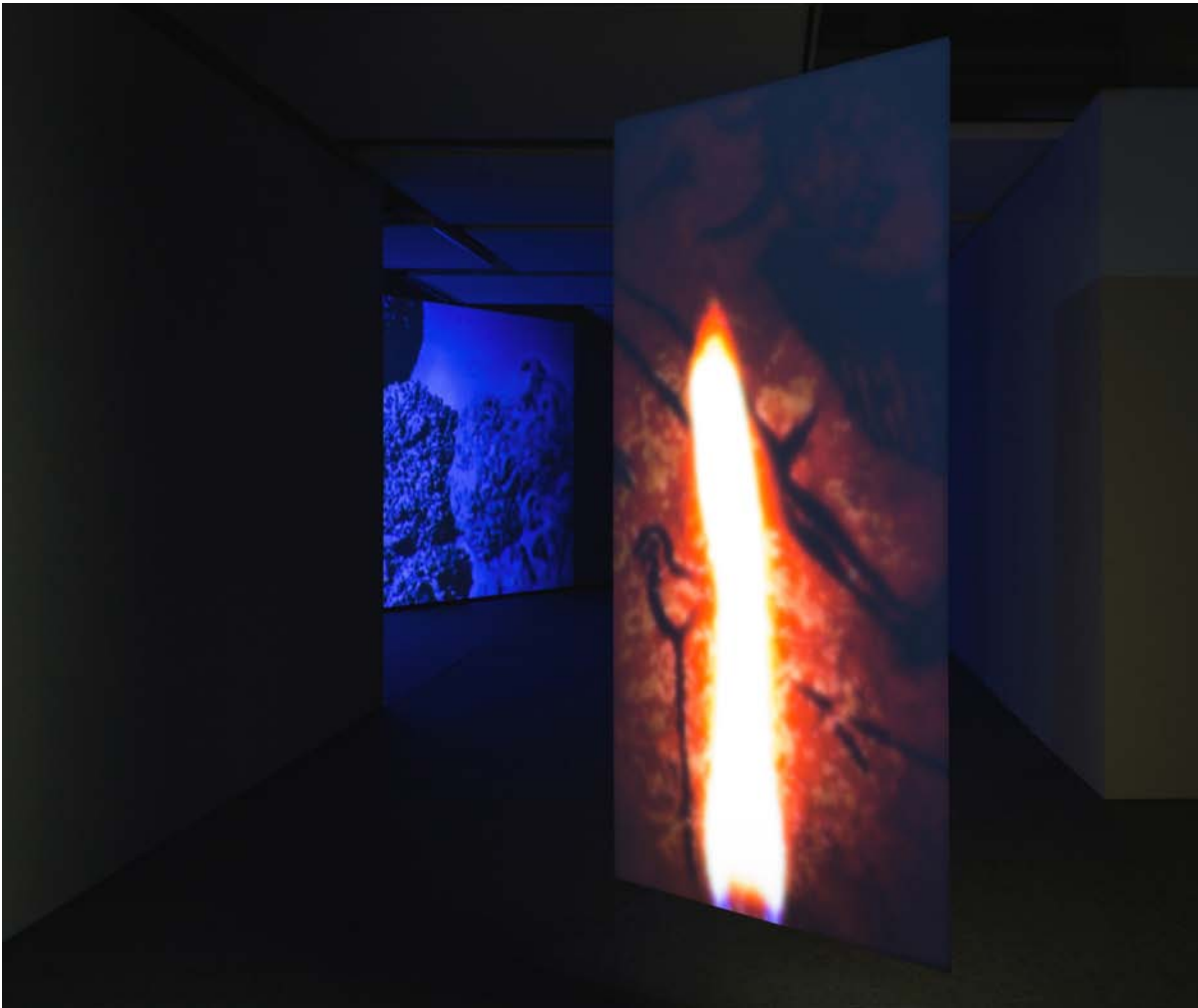
*In Mars, we can almost touch the texture of a seemingly lunar, bluish landscape, which was produced through a close-up of a Yves Klein painting.*

Filipa Ramos, press-release for / de Bes Revelação Award 2014.

▼ Wounded Bull, Man & Bird, 2013, Plexiglass, HD video, sound, colour / som, cor, 6 min.

*Wounded Bull, Man & Bird, take us across candle-lit pages that depict a cave painting.*

*This is the only representation of a human being in the entire Lascaux cave. It is a stick figure, and the four fingers on each hand are splayed into fan shapes. The body is tilted at a 45° angle, no doubt to the bison's abrupt about-face. Below the figure, we can see a bird perched on a stick, although the silhouette is not defined enough for us to make out its species. It shares certain characteristics, even links, with the man below. These are unique themes for the cave; among other things, their heads have been drawn similarly. In certain primitive or ancient societies, birds are often assigned the role of psychopomp or conductor of souls.*



Esta é uma compreensão que Georges Bataille (1897-1962) em *Lascaux, ou la Naissance de l'Art* (1955) explora tentando fazer o exercício de pensamento de reconstrução da cena originária do nascimento da pintura. Que é uma pintura sobre as forças humanas, a sua potência e a sua fragilidade. Isto não significa para Bataille fixar algum tipo de categorias para dissipar os mistérios de Lascaux. Mas corresponde a um esforço de auto-conhecimento: o que acontece nas paredes desta gruta é, essencialmente, o gesto a partir do qual estas comunidades humanas se reconhecem enquanto oposição e diferença dos animais e de todos os processos naturais que observavam à sua volta. Não se trata de negar a animalidade humana afirmando a sua superioridade, mas reconhecer uma diferença, isto é, o abismo existente entre o homem e os animais (aqui a simbolizar o não-humano) que o rodeiam:

*A superioridade do homem afirmar-se-á apenas no domínio técnico, para o qual ele transporta o utensílio.*

This is an understanding that Georges Bataille (1897-1962) explores in *Lascaux, ou la Naissance de l'Art* (1955) by attempting the thought exercise of reconstructing the originary scene of the birth of painting. A painting concerned with human forces, their power, and their fragility. For Bataille this does not mean establishing some type of categorization in order to dispel the mysteries of Lascaux. Rather, it is an attempt at self-knowledge: what occurs on the walls of that cave is, essentially, the gesture through which these human communities recognize themselves as opposed to and different from animals and all natural processes that they observed around them. It is not about negating human animality by affirming humanity's superiority, but about recognizing a difference – the gulf, in other words – that divides man and the animals (symbolizing here the non-human) that surround him:

*Man's superiority appears only in the sphere of techniques, to which man has contributed the tool. In the sphere of magic, he will grant the animal a prowess no less considerable than his own. On the other hand, the animal outdoes man in several*

*No domínio mágico atribuirá ao animal uma força não menor do que a sua. Por outro lado, o animal é superior ao homem devido a uma ou a várias das suas características: a força física, a agilidade, a acuidade do ouvido e do olfacto, tudo qualidades que o caçador apreciará. Ainda maior apreço dará aos poderes espirituais que ele associa a estas qualidades físicas...*

*O animal está em contacto mais directo com a divindade; e tem, bastante mais perto de si do que o homem, forças da natureza que mais facilmente se encarnam nele.*

Bataille, G. (2015), *O Nascimento da Arte* (Trad. Aníbal Fernandes), Sistema Solar, p. 126.

Trata-se de uma diferença, e não de um jogo de poder e submissão, contrariamente ao desejo tecnológico de domínio do mundo. Bataille faz-nos reconhecer Lascaux como símbolo da idade da História em que a besta humana começou a dar lugar ao ser liberto que hoje somos. Esta ideia é tão forte para Bataille que ele descreve o testemunho presente nas rochas daquelas grutas como o testemunho principal do começo da nossa vida,

*characteristics: it is the better in its physical strength, in agility, in its keen senses of hearing and smell, qualities a hunter appreciates. He will allot an even higher value to the spiritual powers he associates with these physical qualities...*

*The animal is in more direct contact with the divinity, it is closer than man to the forces of nature, which readily incarnate themselves in the animal.*

Bataille, G. (1955), *Lascaux: Or, The Birth of Art: Prehistoric Painting*, (Trans. Austyn Wainhouse), Skira, p. 125.

In contrast to the technological desire to dominate the world, this is about difference rather than a pitting of power against submission. Bataille shows us Lascaux as a symbol of the age in history in which the human beast started to yield to the free being we are today. This idea is so strong for Bataille that he describes the evidence on the stones in those caves as the primary evidence of the beginning of our life, of our shift away from early human misery, of the fading away of the night from whence we came.

do distanciamento em relação à miséria humana inicial, da dissipação da noite de onde vimos.

Ainda que o nascimento da arte seja lido por Bataille como o momento da descoberta de uma força humana técnica e imagética que se opõe a todas as outras forças vivas e que excede a condição da necessidade, do trabalho e da natureza, esse gesto é acompanhado pela expectativa dos primeiros pintores em poder actuar no mundo. Não se tratou, propõe Bataille, de mudar o mundo da mesma forma que se «talha uma pedra», mas de acreditar na *possibilidade de o influenciar; não como influenciava as coisas, trabalhando, mas como influenciava outros homens, pedindo-lhes e obrigando-os, apaziguando-os com dádivas*.

Bataille, G. (2015), *O Nascimento da Arte* (Trad. Aníbal Fernandes), Sistema Solar, p. 129.

O que está aqui em causa é associar ao gesto artístico o impulso originário de superação do mundo da necessidade, da agressão, do trabalho. A esse gesto corresponde, segundo

Although the birth of art is seen by Bataille as the moment of discovery of a technical and image-making force that is unlike any other living force and that goes beyond a state of necessity, work and nature, this gesture is accompanied by the first painters' expectation of being able to act in the world. It was not, Bataille suggested, about changing the world in the same way as "acting upon stone", but about believing in the *possibility of influencing it; not as he influenced things, by working, but as he influenced other men, by entreating or obliging them, appeasing them with gifts*.

Bataille, G. (1955), *Lascaux: Or, The Birth of Art: Prehistoric Painting*, (Trans. Austyn Wainhouse), Skira, p. 126.

What is being created here is an association between the artistic gesture and the first impulse to go beyond the world of need, of aggression, of work. This gesture, according to Bataille, corresponds to the discovery of recreation, of laughter, of free time. And it is, of course, the moment when human beings discover themselves as souls.

Bataille, a descoberta do lazer, do riso, do tempo livre. E, claro, é o momento em que os seres humanos se descobrem enquanto espíritos.

Esta brevíssima apresentação surge como forma de explorar o modo como superar a biologia, ultrapassar a natureza e conquistar o espaço (terreno e espacial), sempre caracterizou muitas das construções humanas. E como as práticas artísticas ao serem, de algum modo, contra a natureza, no sentido de ambicionarem a sua superação, também potenciam o recentramento da humanidade no mundo. O trabalho que Diogo Evangelista tem vindo a desenvolver pode ser visto neste contexto.

Trata-se de uma obra que nas suas múltiplas expressões – escultura, desenho, pintura, vídeo – explora as zonas intersticiais entre arte, ciência, tecnologia, realismo, ficção, tecnologia, natureza. Não se trata de uma errância, mas de uma deambulação através dos movimentos que dão forma a uma espécie de expectativa de futuro. Por isso, encontramos nas suas formas e imagens uma tentativa de explorar o potencial imagético, plástico e criativo da tecnologia, produzindo imagens que podemos

The intention of this very brief introduction is to explore the way in which overcoming biology, surpassing nature and conquering (spatial and earthly) space has typified so many human creations. And the way in which artistic practices, by being somehow against nature, in the sense of aspiring to go beyond it, help to recentre humanity in the world. Diogo Evangelista's work can be seen in this context.

This work, in its multiple forms – sculpture, drawing, painting, video – explores the interstitial zones between art, science, technology, realism, fiction, technology and nature. It doesn't so much meander as roam between tendencies expressive of some kind of expectation of the future. As such, his forms and images reveal an attempt to explore the visual, plastic and creative potential of technology, producing images that suggest science fiction, space exploration and the charged atmosphere of the research laboratories in which we imagine the future is

▼ Isle, 2013, HD video, sound, colour / som, cor, 6:24 min.



Installation view / Vista de instalação, BES Arte e Finança, Lisboa, 2014

*A hypnotic world of visual and auditive sensory impressions passes over the mere inactive perception and creates a powerful sphere, which faces the viewer with the untamed energy of profound desire. Composed of cosmic energy fields, frowningly deep roar and the tempting talking of a female voice, the film conveys a liberating and likewise captivating affectivity. Isle combines coloured footage of birds in Papua New Guinea with a cosmos animation made from micro dust particles, scaling a non-linear dreamscape.*



Sweat, 2013, SD video, sound, colour / som, cor, 3:47 min.

localizar entre a ficção científica, a exploração espacial e os ambientes tão sugestivos dos laboratórios de pesquisa científicas onde cremos que o futuro estará a ser fabricado. Imagens estas que têm como consequência fazer-nos perceber as variações sensíveis existentes entre diferentes ambientes humanos.

Um dos eixos das obras de Evangelista está na exploração das diferentes formas como a natureza está a ser substituída pela tecnologia. Podemos pensar não em termos de uma substituição directa, mas no modo como ciência e tecnologia interferem, alteram e manipulam a natureza e com isso alteram não só um conjunto de objectos, cognições, adicionando novos elementos ao vasto manancial das coisas já existentes, mas alteram a própria experiência humana, a sua sensibilidade e as suas modalidades perceptivas. E, de algum modo, alteram o seu espírito.

Não se trata tanto de ensaiar visual e espacialmente uma crítica àquele tipo de procedimento e de racionalidade, mas sim de a partir da criação de ficções – que na realidade são experiências de pensamento e construções de um lugar possível

being manufactured. Images whose consequence is to make us see the marked variations that exist between different human environments.

One of the themes in Evangelista's work is the investigation of the various ways in which nature is being replaced by technology. Not so much in terms of a direct substitution, but in the way that science and technology interfere with, alter and manipulate nature, and thus alter not only a set of objects or cognitions, adding new elements to the vast reservoir of things that already exist, but also alter human experience itself, its sensibility and modes of perception. And, in some way, alter its mind.

He doesn't so much offer a visual and spatial critique of this rationale and processes as use fictions – which in reality are thought experiments and the creation of a potential place for trying out a possible human experience – to explore those regions that may be either real or imaginary places that make

para ensaiar uma possível experiência humana – explorar essas regiões que tanto podem ser reais, como lugares imaginados que materializam as fantasias, as projecções e o futuro que a humanidade imagina para si. E, neste sentido, os trabalhos de Diogo Evangelista são elaboradas metáforas para falar acerca dos receios do futuro e do crescente domínio do artificial.

Um dos seus trabalhos mais claros a este propósito é *The Sky Exists* (2017). Nesta vídeo-instalação vemos um nascer do Sol permanente, uma imagem melancólica interrompida por breves elementos informativos, como se se tratasse de um jornal televisivo.

Esses fragmentos de informação sugerem um cenário pré-apocalíptico, numa recreação ficcional de um caso de *fake news* – devido aos níveis de poluição em Pequim o governo chinês, para não privar os cidadãos do nascer do Sol, passaria a transmitir um nascer do Sol *live*, num ecrã gigante na praça de Tiananmen. Trata-se de uma obra distópica onde o apocalipse planetário é assinalado através do desaparecimento do contacto com o Sol. Um retrato de um futuro catastrófico do qual a crise

tangible the fantasies, projections and the future that humanity imagines for itself. And, in this sense Diogo Evangelista's works are elaborate metaphors that address fears about the future and the growing power of the artificial.

One of the clearest examples of this is *The Sky Exists* (2017), a video installation that shows a melancholic image of a perpetual sunrise, interspersed with snippets of information in the manner of a news programme.

These fragments of information suggest a pre-apocalyptic scenario, in a fictitious recreation of a fake news item which reported that the Chinese government would broadcast a live sunrise on a giant screen in Beijing's Tiananmen Square to ensure that the city's inhabitants weren't deprived of the sunrise that had been blotted out by pollution. It is a dystopian work in which the planetary apocalypse is signalled through the disappearance of contact with the sun. A portrait of a catastrophic future in which the environmental crisis, which we

ambiental, que teimamos em não enfrentar, não reconhecendo a sua verdadeira dimensão catastrófica, nos aproxima velozmente.

*Eighty-Four Percent* (2016) é outro exemplo. Trata-se de um vídeo sobre uma espécie de peixes geneticamente modificados onde a ciência invade, transforma e altera a natureza, competindo com o poder formativo natural. A cor exuberante, quase eléctrica, destes peixes é alterada geneticamente, ou seja, a aparente cor orgânica percebida na pele do peixe é uma invenção humana que passa a ser admitida no reino das formas orgânicas e naturais como uma sua igual.

Um pensamento acerca das interferências da ciência na biologia que tem em *Organic Machinery* (2018) a sua expressão mais ampla. Nesta ficção o artista explora e imagina um mundo pós-humano em que um mecanismo inteligente não-humano controla a vida, a noite e os sonhos. Induzido a um sono prolongado, um sujeito é conduzido numa viagem espacial interlunar. Um sujeito especial porque ele próprio inventor de uma tecnologia revolucionária e paradigmática na manipulação da consciência humana.

continually fail to confront, ignorant of its truly cataclysmic dimension, fast approaches.

*Eighty-Four Percent* (2016) is another example. It is a video about a genetically modified species of fish in which science invades, transforms and alters nature, competing with its natural formative power. The exuberant, almost electric colour of these fish has been genetically altered. In other words, the apparently organic colour we see on the skin of the fish is a human invention that has become accepted into the realm of organic and natural forms on equal terms.

These ideas about the interference of science in biology are most fully expressed in *Organic Machinery* (2018). In this fiction, the artist explores and imagines a posthuman world in which a non-human intelligent mechanism controls life, night and dreams. Induced into a prolonged sleep, a man is taken on an interlunar space voyage. The man in question is notable since he is the inventor of a revolutionary and paradigmatic technology for manipulating human consciousness.



03

49 < RED

00000

ID ALL PHYSICAL ACTIVITY OUTDOORS; PEOPLE W

001.0E2 ROI 3.60258567106692E1 07:02:44.21  
WITH HEART OR LUNG DISEASE, OLDER ADULTS, AND



◀ pp. 30-31

The Sky Exists, 2017, HD Video, sound, colour, Led screen / som, cor, ecrã Led, 6 min.  
Installation view / Vista de instalação, CAC Sculpture Yard, Vilnius, 2018

*The Sky Exists, a work commissioned by MAAT, presents a video transmission with a permanent sunrise in a loop. Invaded by technical interferences and information typically found on a news broadcast or an urban outdoor, the video suggests an unstable condition. In fact, it constitutes a fictional recreation of a false piece of news gone viral. In it, it was reported that, due to the high level of pollution, the sunrise would be transmitted live in Beijing's Tiananmen Square. From this idea, the artist feigns an extreme meteorological condition that points to a pre-apocalyptic planet. Alerting us to current ecological issues, the narrative suggests a dystopic reality where everything seems to fail and the population has lost track of their essential references. MAAT*

▶ p. 33

The Sky Exists, 2017, Installation view / Vista de instalação  
*Utopia / Dystopia – A Paradigm Shift*, MAAT, Lisboa, 2017



Estes trabalhos de Diogo Evangelista, e era possível indicar mais, apresentam uma das características mais marcantes da obra que tem vindo a desenvolver e que diz respeito ao modo como as emoções humanas estão a ser tomadas e transformadas pela digitalização da realidade, do corpo e do pensamento.

Em alguns momentos, parecemos estar face a uma tentativa de enfrentar muitos dos fantasmas que o medo do domínio tecnológico tem produzido. Fantasmas esses que são fantasias distópicas acerca do modo como a realidade vai ser tomada pela tecnologia: pense-se em filmes como *O Planeta dos Macacos*, *Laranja Mecânica*, *Inteligência Artificial*, *2001: Odisseia no Espaço* e, claro, no poderoso *Fahrenheit 451*.

Tudo se passa quase como se estas obras realizassem o confronto entre a vida humana e aquilo que imaginamos ser uma vida extra-terrestre, ou seja, uma vida com uma magia totalmente diferente da nossa. Não se pode dizer estar causa uma concepção pós-humana do universo (até porque filosoficamente esta é uma assunção problemática e equívoca), porque os elementos pós-

These works by Diogo Evangelista, and more could have been cited, exemplify one of the most striking characteristics of his work, which concerns the way that human emotions are being hijacked and transformed by the digitization of reality, the body and thought.

At times, we seem to be witnessing an attempt to confront a number of the spectres raised by fear of the technological realm. Spectres that are dystopian fantasies about reality being supplanted by technology, as evidenced by films such as *Planet of the Apes*, *Clockwork Orange*, *A. I. Artificial Intelligence*, *2001: A Space Odyssey*, and of course, the powerful *Fahrenheit 451*.

It is almost as if these works were enacting the confrontation between human life and our conception of an extra-terrestrial life or, in other words, a life with a completely different magic to our own. That is not to say that they result from a posthuman conception of the universe (not least because philosophically this is a problematic and misguided assumption)

-humanos desenvolvidos (criados) pelo artista são na verdade uma espécie peculiar de ET.

Explico melhor. As figuras extra-terrestres que surgem amiúde no trabalho de Diogo Evangelista não são ET como os imaginam toda a literatura de ficção científica ou todos os pesquisadores de vida paranormal. Os *aliens* são, para este artista, uma metáfora plástica e sensível para falar da alteridade, ou seja, são uma figura para falar da transformação do humano num momento de intensa transformação tecnológica. Transformação esta que se por um lado é provocada pelas novas realidades ambientais, por outro diz respeito ao nosso desenvolvimento metafísico, aos desejos que reconhecemos como característicos do humano em querer superar o corpo, o planeta, a biologia e tudo o que lhe foi dado.

Esta ideia de transformação leva-o muitas vezes a ensaiar – e podemos pensar nas suas obras como intensos ensaios visuais e plásticos – as metamorfoses que ocorrem quando ultrapassamos limites temporais, espaciais e quando as habituais dimensões que

because the posthuman elements created by the artist are in fact a peculiar variety of extra-terrestrial.

I'll explain myself better. The extra-terrestrial figures that frequently appear in Diogo Evangelista's work aren't aliens as imagined by science fiction or every paranormal investigator. For the artist, aliens are a visual and sentient metaphor for discussing alterity. In other words, a figure for talking about the transformation of the human at a time of intense technological change. A change that is on the one hand caused by new environmental realities but is also about our metaphysical development, the desires that we recognize as characteristic of the human urge to want to overcome the body, the planet, biology and everything that is given.

This idea of transformation frequently leads him to explore – and we can see his works as intense visual and sculptural explorations – the metamorphoses that take place when we go beyond temporal and spatial limits and when the usual dimensions that support life, both biologically and spiritually,





*Eighty-Four Percent*, Installation view / Vista de instalação, *Spinning Wheel*, CAC, Vilnius, 2018

suportam a vida, na sua dimensão não só biológica, mas também espiritual, são alargadas e se expandem para os territórios só possíveis através de meticulosos processos ficcionais.

*Irrational Man* (2015) é outro exemplo da exploração dos limites cognitivos do humano e da forma como a mente humana está permanentemente a esbarrar com limites que põem em causa as transformações que opera no mundo. Trata-se de uma obra em que a estranheza da humanidade – que reconhecemos no personagem de um macaco humanizado – se transforma na exploração da possibilidade de um ser mecânico, não-humano, inventado, poder dar-se conta do belo. A estranheza do personagem é intensificada pela voz-off que explora o território entre o humano, o animal e a máquina, mas que a determinado momento coloca a questão da experiência estética da beleza.

Este antropomorfismo tecnológico não resulta de um fascínio isolado pelas formas meio tecnológicas, meio orgânicas, mas constitui a forma de Diogo Evangelista dar uma forma

are stretched and expand into territories that are only possible through meticulous fictional processes.

*Irrational Man* (2015) is another example of the exploration of human cognitive limits and of the way in which the human mind is constantly confronted by limitations that undermine its transformation of the world. It is a work in which the strangeness of humanity – which we recognize in the form of a humanized monkey – becomes an exploration of the possibility of a mechanical, non-human, invented being, being able to appreciate beauty. The strangeness of the figure is intensified by the voice off screen that explores the realm between the human, the animal and the machine, but which at a particular moment poses the question of the aesthetic experience of beauty.

This technological anthropomorphism is not the result of an isolated fascination with half-technological / half-organic forms, but is the way that Diogo Evangelista gives sensible form to non-human technological forces. Thus, what these manifestations of a posthuman future demonstrate, above all, is an exploration of the ways in which sensibility resists.

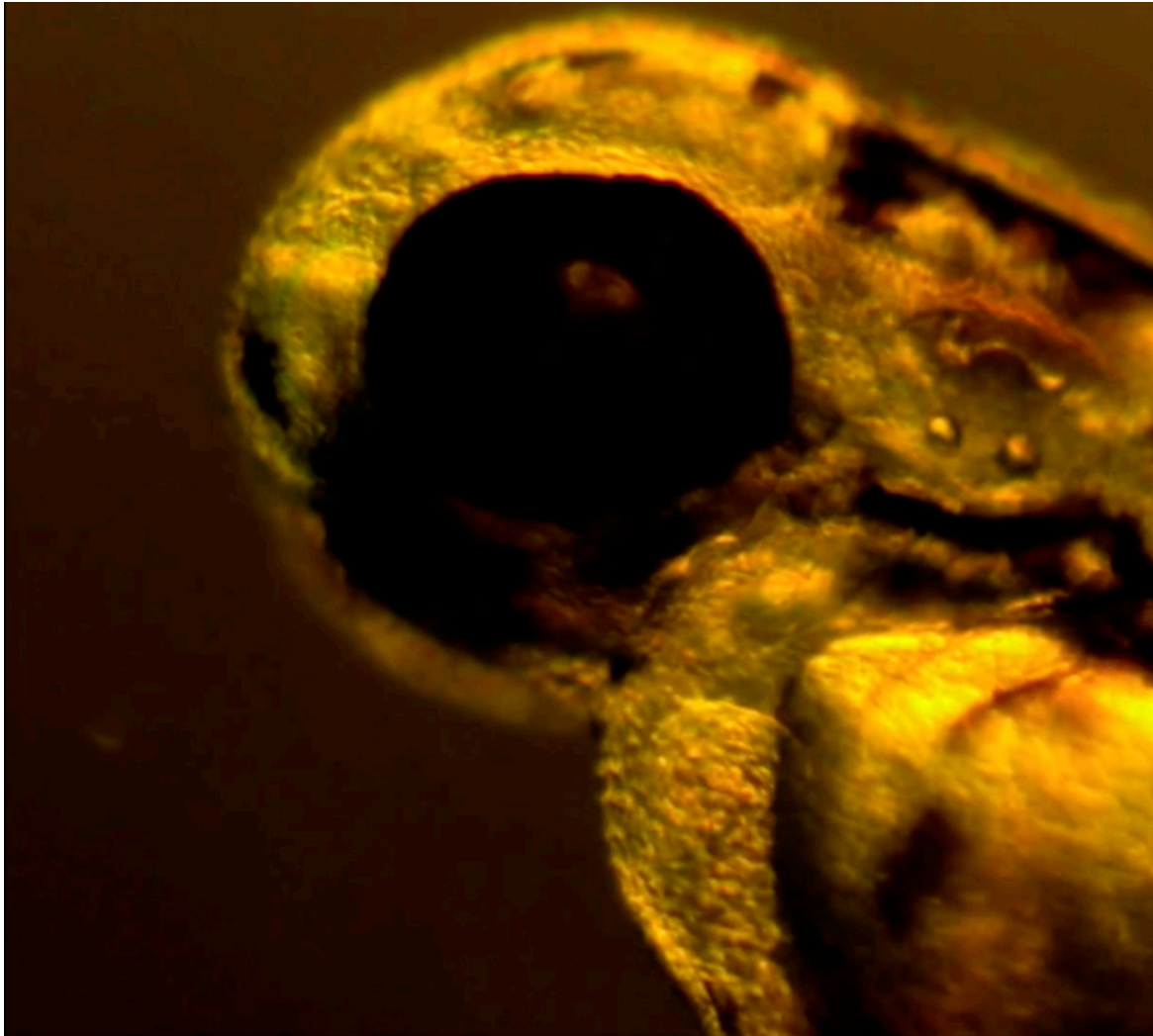
sensível às forças tecnológicas não-humanas. Portanto, estas figurações de um futuro pós-humano apresentam, sobretudo, uma exploração das modalidades de resistência da sensibilidade.

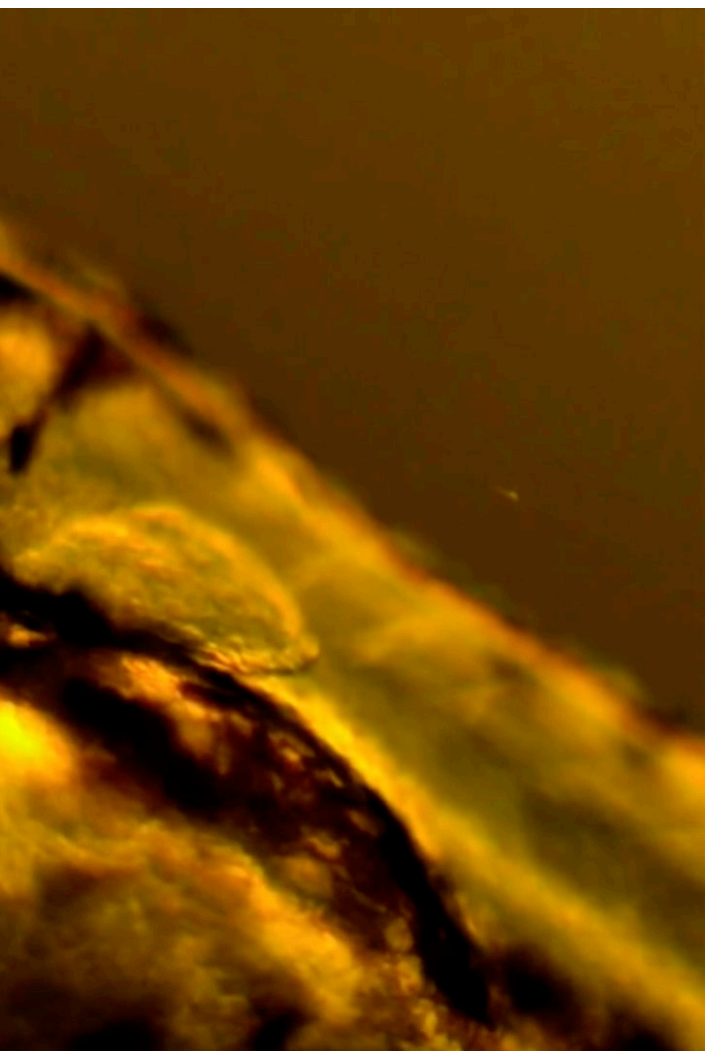
Mesmo quando o artista trabalha com formas e imagens geradas por computador, através de algoritmos e outros esquemas compositivos computacionais e dos quais o engenho criativo humano parece ausente, o motivo é sempre explorar as transformações operadas por estas novas existências no imaginário e sensibilidade colectivos. Trata-se de explorar uma espécie de iconografia tecnológica mostrando como essas imagens moldam não só a realidade colectiva, mas fazem-no porque passam a fazer parte do nosso imaginário individual e constituem a nossa nova realidade sensível, plástica e simbólica.

E é neste contexto que, julgo, podemos entender *Blind Faith* (2020). Uma exposição sobre a transformação da sensibilidade e sobre a ligação desta transformação a um sentimento de transcendência. O título escolhido para a obra não

Even when the artist works with forms and images generated by a computer, through algorithms and other computational compositional schemes from which human creative ingenuity seems to be absent, the motive is always an exploration of the transformations wrought by these new existences on our collective imagination and sensibility. It is an exploration of a kind of technological iconography, revealing the way in which these images not only shape collective reality but do so because they become part of our individual imaginary, and become our new sensible, visual and symbolic reality.

It is in this context that I believe we can understand *Blind Faith* (2020), an exhibition that addresses the transformation of sensibility and the link between this transformation and a sense of transcendence. There is nothing random about the work's title, which immediately signals the intent of this group of three pieces. In addition, the artist himself mentions his reading of Strugatsky brothers' book *Hard to Be God* (1964) and his interest in surreal narratives that resemble dreams or hallucinations. It is a journey to a world that is outside time, outside history





Eighty-Four Percent, 2016, HD video, colour, sound / cor, som, 6 min.

*A curiosity for evolution is shared by Diogo Evangelista, whose research into genetically-modified glow-fish draws a synaesthetic narrative about the properties of these new proteins as potentially surpassing the hand of the divine by healing future diseases. Pinpointing genetic encoding as a method for potentiating speciation, the molecular fiction of this video addresses the power of morphogenesis as we stand facing an era of post-human corporealities. An economy of flows maps mutating bodies while reminding us of the phantoms of the psychedelic era. Margarida Mendes, press-release for / de Matter Fictions.*



Installation view / Vista de instalação, *Spinning Wheel*, CAC, Vilnius, 2018

é ao acaso e indica imediatamente o programa deste conjunto de três obras, a que se pode acrescentar a leitura, declarada pelo próprio artista, da obra dos Irmãos Strugatsky, *Hard to Be God* (1964), e o seu interesse por narrativas surreais entre o sonho e a alucinação. Trata-se de uma viagem a um mundo que escapa ao tempo, à história e à linguagem. Um mundo vazio, silencioso e sem quaisquer organismos ou vida para além daquela presente na arquitectura e nas ruas da cidade abandonada.

Um cenário pós-apocalíptico em que a fé é o único sentimento sobranante. Não aquela fé que podemos dizer, nomear, ou materializar num nome, numa religião ou sistema, mas aquela fé que reconhecemos existir e persistir na maior parte das formas de vida. Já não há lugar para o medo das coisas que na vida terrena nos perseguem e assombram. A experiência do ecrã gigante que domina não só o campo visual, mas também todas as nossas percepções, é intensificada por uma escultura de estética retrofuturista, de inspiração nas portas-falsas do Antigo Egipto construídas nos templos para permitir uma passagem livre

and outside language. An empty and silent world, bereft of any organism or life other than those present in the architecture and streets of the abandoned city.

It is a post-apocalyptic scenario in which faith is the only feeling that remains. Not that faith that we can talk about, name, or give form to in a name, a religion or system, but that faith whose existence and persistence we can perceive in most forms of life. There is no longer any place for fear of the things that haunt and pursue us in our earthly life. The experience of the gigantic screen that dominates not only our field of vision but also our perceptions is heightened by a sculpture with a retro-futuristic aesthetic, inspired by the false doors that ancient Egyptians built into their temples to allow the soul to pass freely, suggesting the idea of passage and transition from one state to another. There is also a painting on acrylic, in the form of a five-pointed star, which in many ancient and modern societies symbolizes the concepts of transformation and rebirth and the relationship between human beings and the universe.

da Alma, que conduz à ideia de passagem e transição de um estado para outro. A que se junta uma pintura sobre plexiglass, em forma de estrela pentagonal, que em muitas sociedades antigas e modernas simboliza os conceitos de transformação e renascimento e a relação entre os seres humanos e o universo.


A relevância desta exposição está na forma como, de algum modo, resgata o trabalho de Diogo Evangelista de uma inscrição exclusiva no terreno construído pela negociação de limites e fronteiras entre arte, ciência e tecnologia e mostra-nos uma prática artística empenhada em explorar diferentes modalidades da sensibilidade humana. Nunca se trata de um fascínio cego pela tecnologia e pelas suas imagens e formas, mas uma inquietação dirigida ao modo como o novo paradigma tecnológico altera as formas como pensamos, sentimos e criamos. Poder-se-ia dizer muito acerca do modo como a experiência da fé é aqui pensada mostrando como se trata não de uma fé teológica, mas da fé entendida como inquietação

The significance of this exhibition lies in the way that it somehow salvages Diogo Evangelista's work from falling exclusively into the realm constructed by the negotiation of limits and boundaries between art, science and technology, and reveals an artistic practice intent on exploring different modes of human sensibility. There is never a blind fascination with technology and its images and forms, but rather a concern with the way that the new technological paradigm alters our ways of thinking, feeling and creating. A great deal could be said about the way that the experience of faith is considered here, not in the theological sense, but as a metaphysical questioning of life and the world. Finally, it must be emphasized that the experiences offered by Diogo Evangelista in his works – and works of art are always and above all experiences – are intended to be places for the sharing of the sensible and through this shared and communicable experience, for finding ways of rooting ourselves more firmly on this planet where, to go back to Arendt, we live without effort or artifice and life remains a gift from nowhere.

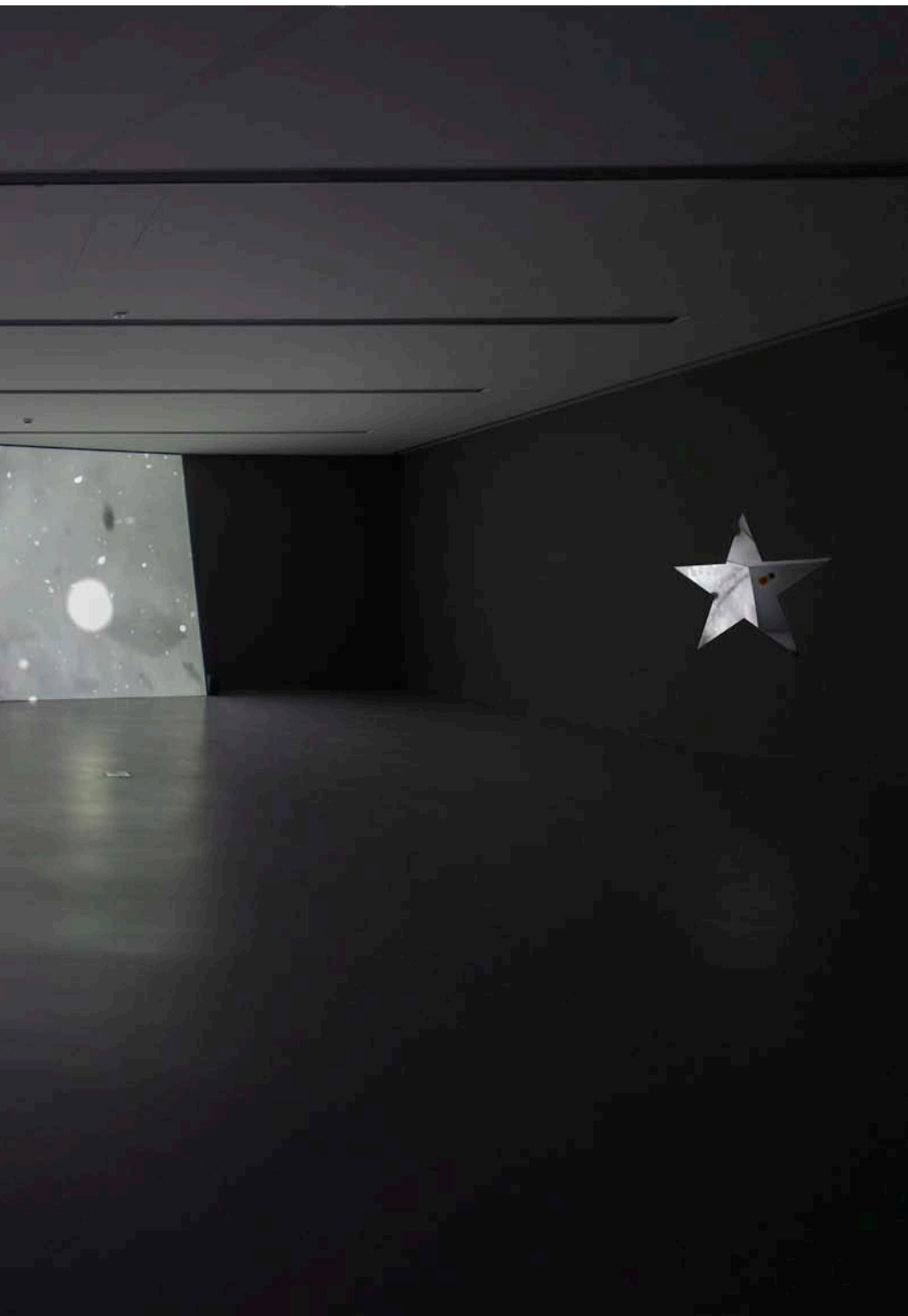
**metafísica dirigida à vida e ao mundo. Por fim, importa realçar que as experiências propostas por Diogo Evangelista nas suas obras — e as obras de arte são sempre e, sobretudo, experiências — destinam-se a ser lugares de partilha sensível e através desta experiência, partilhada e comunicável, encontrar forma de nos mantermos mais ancorados neste planeta onde, para voltar a Arendt, vivemos sem esforço ou artifício e a vida permanece um dom vindo do nada.**

♦ Nuno Crespo é um curador, crítico de arte e investigador que se tem dedicado ao estudo dos cruzamentos entre arte, filosofia e arquitectura. É professor e director da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e investigador do CITAR-Research Center for Science and Technology of the Arts.

Nuno Crespo is a curator, art critic and researcher, who has dedicated himself to the study of the intersections between art, philosophy and architecture. He is professor and director of the Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa and researcher of CITAR-Research Center for Science and Technology of the Arts.

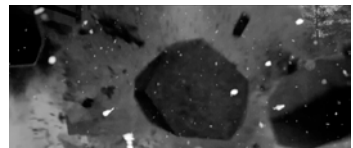
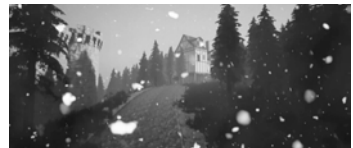
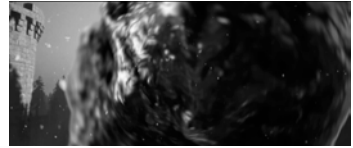
**Nuno Crespo: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Research Center for Science and Technology of the Arts.  <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>**





Installation view / Vista de instalação, *Blind Faith*, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2020





◀ Reflexivity Without Subjectivity, 2020, Resin, chrome, acrylic paint on plexiglass / Resina, crómio, tinta acrílica sobre plexiglass 120 x 120 cm

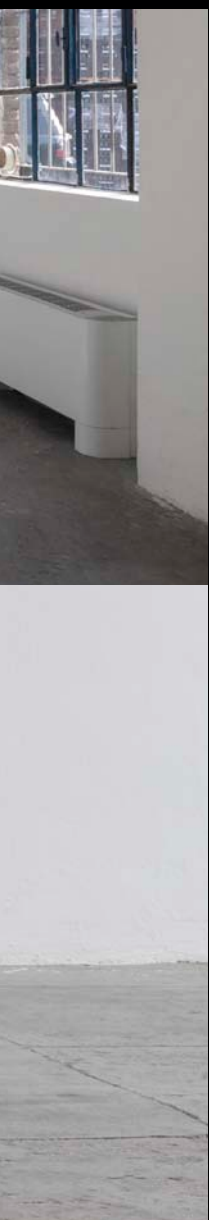
▶ Blind Faith, 2020, HD Video 2:35:1, b/w, sound 5.1 / p/b, som 5.1 , 8:40 min.

# Blocos e fragmentos de uma conversa corrida entre Diogo Evangelista e Pedro Gomes ✦

Janeiro de 2020, Rua da Madalena, Lisboa.



✦ Pedro Gomes, desde 2003 que trabalha com a indústria da música independente como programador, produtor, músico, editor, *roadie* existencialista, jornalista e curador. Os seus principais projectos foram realizados em colaboração com a Galeria Zé dos Bois, Filho Único, Príncipe Discos, Out.Fest, Museu Berardo e MAAT. Recentemente colaborou com os festivais *A Colina* e *Mupa*.



Qual a razão para se procurar a raiz de um buraco negro?

Qual a razão para se obcecar com azul ultramarino?

Porque é que Kubrick, Nietzsche, Duchamp, Bacon, Klein estão sempre a voltar?

Porque é que interessa um monólito, e todos os seus amigos e amigas de geometria – energia?

Existe algum sentido em tentar criar uma linha circular, que circunferencie o princípio e o fim do momento do nascimento?

Porque é que queremos suspender esse primeiro e último grande desaparecimento?

Qual o impulso, e a razão por detrás dele?

Porque é que lhe damos cosmética?

Um tratamento fotográfico?

Efeitos especiais?

Uma narrativa?

Para onde foram todas as pessoas, objectos mais quotidianos?

Porque é que cada começo surge infinitamente aberto e pleno de horizontes, quando ao mesmo tempo, a cada novo arranque, parece ser mais um prelúdio de um fim reiniciável?

Há aqui tapeçaria. Espaço sideral. Ficção. Documento. Apropriação honesta de outras fontes (visuais, sonoras; acima de tudo experienciais, empáticas). Quase uma total ausência da palavra, a não ser para um uso de instrução. Digital, analógico, sem-filtro, artificial. Com o propósito – indizível, inominável, neo-platónico – de ligação com uma dimensão do sagrado intuitivamente ancestral, cada vez mais *démodé* (porventura por isso mesmo cada vez mais actual).

Diogo Evangelista e o seu trabalho em imagem em movimento (vídeo, filme; nos seus vários entrecruzamentos de formas entre estas técnicas), consegue resolver (tanto quando se pode resolver o que quer que seja de relevo) assuntos do peso da leveza, e da leveza do peso. Toda a sua matéria é luz e absoluta escuridão, com tantas das cores entre um oposto e outro; mas de igual modo o peso da existência e o potencial de leveza da mesma, são lidados a partir de campos de paridade. O que é insustentável é leve; o que é leve é insustentável.

Acrescem a estes campos várias culturas e campos de conhecimento.

Continentes, técnicas, geografias, topografias, espécies animais,

especulações, sincretizações históricas (do passado, de presentes ainda por cartografar, de futuros mais ainda), *sci-fi*, alterações moleculares da imagem (pictórica, significativa... o que lhe apetecer). O vídeo enquanto instalação; ou enquanto escultura. A escultura enquanto parte integrante da instalação. Técnica, técnica, etc. Para o mesmo fim, dos mesmos fins sem fim de desde sempre, de quem segue afinado em determinados eixos de busca progressista e não-funcionalista.

O Rúben, pouco antes de morrer, deixou uma carta para nós, os seus amigos, que passou à família para que eles no-la pudessem mostrar. Lá, entre outras oito ou nove páginas, tinha uma com desenhos e perguntas. Já não me lembro bem do que diziam, mas as dúvidas calcorreavam algures por:

«Como será a cara da morte?»

[desenho]

«Será assim?»

[desenho]

«Ou assim?»

[outro desenho]

«Ou ainda assim?»

[outro]

Pedro Gomes, Setúbal, Janeiro de 2020.



DIOGO EVANGELISTA — Estávamos a falar de depressão e formas de combater a depressão, ultrapassar esta depressão comum da sociedade ocidental.

PEDRO GOMES — Mas tu estavas a falar da... — *Near death experience*. — Sim. — Experiência de quase-morte. — Como é que eles produzem isso? — Produzem... — ... portanto são alucinações? — Produzem através da indução de psicadélicos em geral, drogas psicadélicas em doses medicinais. — LSD e coisas do género? — Por exemplo, ou se quiseres ir por outro lado, ayahuascas e coisas do género — Os peyotes da vida. — Os peyotes da vida ou até mesmo a psilocibina presente nos... — Não sei o que é. — Psilocibina é o componente alucinogénico dos cogumelos, que pode ter recriada a mesma fórmula em medicamento. Mas a grande questão da experiência de quase-morte é que reduz o medo, e o medo é a grande causa da depressão. — Tu viste alguém morrer? Já estiveste presente? — Já assisti, próximo. No momento não, mas momentos posteriores muito próximos à morte. — É muito impressionante, tipo o pessoal... é um botão que a gente carrega em que deixa mesmo ir. — Mas é muito difícil, esse botão é que é muito complicado. — A gente decide. — Mas é muito complicado, aí é que está. Aquele momento antes, os dias que podem demorar a isso acontecer, ou os dez minutos que isso pode demorar a acontecer. É nesse momento em que tudo se passa. E é a partir do momento em que tens a consciência desse momento que te podes depois libertar uma série de... principalmente do medo. Depois reages em relação à vida com uma outra postura, com uma outra consciência. Mas esse momento é um momento de coragem, é o momento mais humano de todos. A resistência que existe à morte é brutal, mas quando vais é um instante.

[...]

— Já, era uma pessoa já de idade. E teve de levar aquele toque do género: «bora.» E esse momento de transição, essa passagem é um sentimento de plenitude, de certa forma. É quando as coisas estão todas mais reais do que a própria realidade. É muito curioso, isso está a voltar a ser estudado agora, porque era um assunto que tinha um certo estigma. Há um tipo, o Reinhold Messner, que num dos seus livros relata um estudo feito por Albert Heim, suíço, que no século XIX descreve casos de alpinistas sobreviventes de quedas e que conseguiam relatar essa experiência de plenitude no momento da queda. Recuando mais no tempo, que é uma

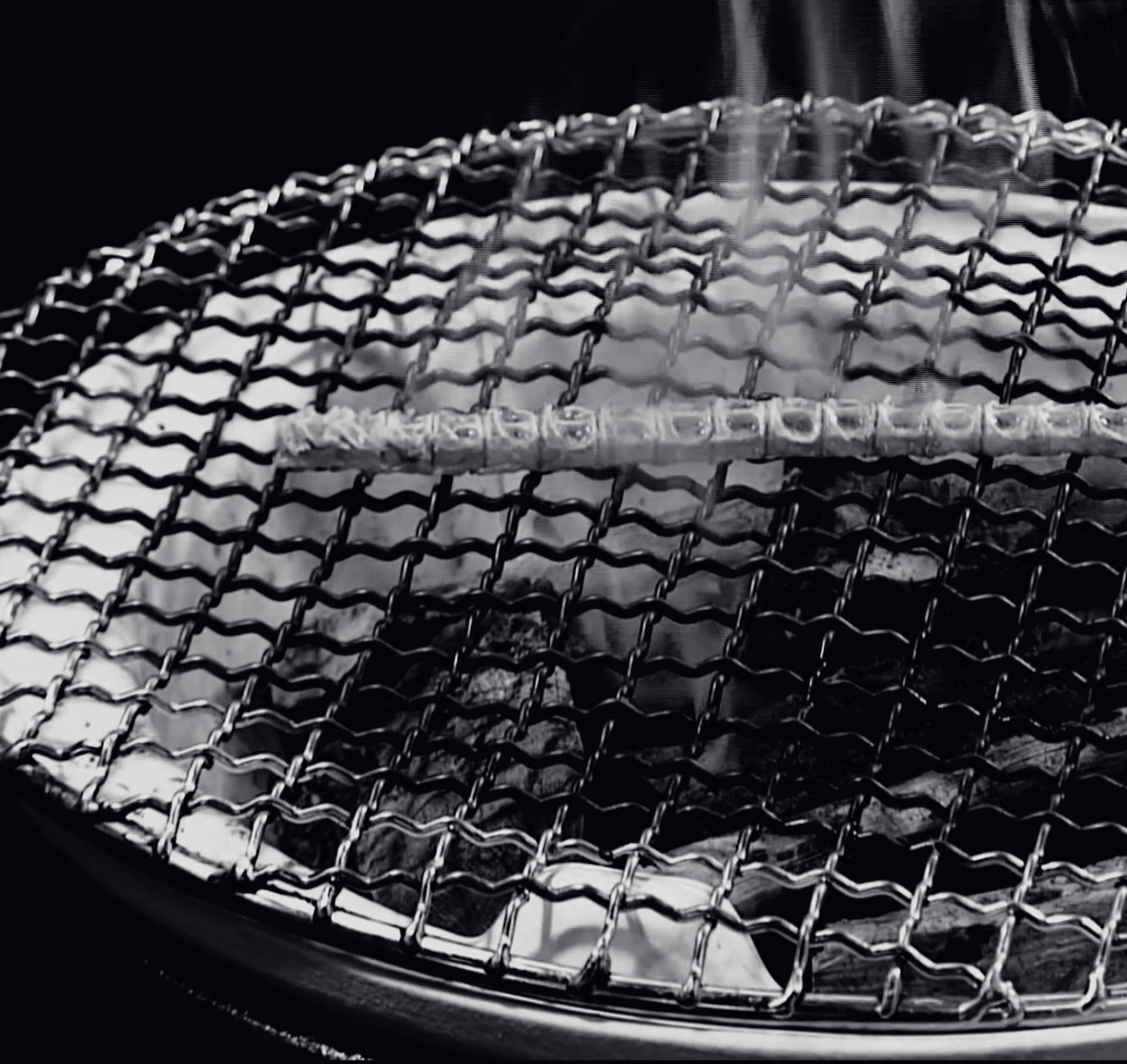


coisa um bocado *weird* de certa forma pensarmos na pintura do Bosch, a *Ascensão ao Empíreo*... ele já relata uma espécie de um túnel branco onde estão a subir uma série de almas, estás a ver? — Estou a ver o Bosch mas não estou a ver esse quadro, eu conheço pouco dele. — É estranhíssimo no século XVI existir essa visualização, no entanto é uma coisa que nos acompanha desde sempre, e só agora recentemente está a ser levada mais a sério. Há seis meses que um grupo de cientistas pegou em tudo o que são relatos de coisas que eram tidas como esotéricas e do oculto, para conseguirem desenvolver a partir daí ciência e perceberem esse estado em função do ser humano. Eu acho que a partir do momento em que se tiver uma consciência mais profunda sobre isso, em que o medo e a morte deixem de ser um tabu e uma coisa construída pela religião, como nós temos hoje, a sociedade pode tornar-se uma coisa muito mais profunda e mais rica. Acho que vamos ter muito mais consciência, não nos vamos perder tanto à superfície, estás a ver?

[...]

— Lucidez é um privilégio. — ... boa palavra... — ... que não há. É tipo um buraco, a lucidez não é comum e tu vês isso. É a única forma de isto andar tudo como anda, até politicamente. O sistema, o capitalismo radical existe por haver uma série de pessoas que estão alienadas. Por a maioria estar alienada, existe um controle. Daí o meu grande interesse pela época medieval. Nós não estamos assim tão longe disso.

— Eu já utilizei essa palavra duas vezes hoje. — Imagina, e aí está também a origem do vídeo que eu estou a trabalhar [*Blind Faith*, 2020]. Pega num cenário para tratar outras razões, mas o cenário medieval,





◀ pp. 53, 55, 56

*Spine Poem*, 2015, Video (HD), b/w, sound / p/b, som, 6:36 min.

*Spine Poem connects us with the gestural agility of a culinary artisan in a close-up tour of the making of an improbable recipe: fish spine. The deconstruction of the animal is choreographed with the detailed precision of a ritual while a storm rages outside. In this piece of science fiction, the sublimation of an element is carried out through the mechanization of surgical gestures in an appeal to the exponential limit of human sophistication. Accompanying the syncopated structuralism of the fish spine, the film's sequences are interrupted by acid sound cuts. Margarida Mendes, press-release for / de Down in the Valley.*

◀ p. 50

*Untitled (asphalt)*, 2017, Asphalt and wooden bases / Alcatrão, bases em madeira (7 pieces / 7 peças).

*Through the research developed during his residence at Cripta747, the artist explores his interest in the observation of the unspectacular. A series of objects with geometrical bodies, made of pure asphalt, make ecological issues, Eastern philosophy, archaeology, and science fiction come to mind. The weight of these black stones is evident as soon as you enter the space. In the exhibition, the sculptures are set up on the form-works into an alike arrangement, reminiscent of an ethnographic archive where finds made in an era when society was deeply dependent on fossil. Cripta747*

▶ p. 59

*Sungazing (stills)*, 2015, SD video, sound, colour / som, cor, 21:23 min.

mesmo em termos de ética feudal que existia no medievalismo, é muito presente nos dias de hoje e não é por acaso que o *Game of Thrones* teve o sucesso que teve; ... Aquilo retrata o feudalismo e o *speed* a que estamos a viver hoje em dia de uma forma bastante concreta, remontando para uma estética diferente. Isto, no fundo, se acreditarmos que tudo é cíclico, é natural que as coisas se repitam noutros cenários. — Mas porque é que te interessa a Idade Média? — Por essa razão mesmo. O meu interesse hoje pela Idade Média é precisamente pela dimensão, para já, futurística que aquilo tem. — Em que sentido? — Muitas vezes, para pensarmos sobre o presente, é preciso olharmos para trás. Ao olharmos para trás conseguimos ter uma percepção mais nítida do que é que pode acontecer no futuro. A forma como estamos a viver hoje em dia repete formas já utilizadas noutras épocas, nomeadamente na medieval. — Referes-te a que mundo em particular? — Ao neoliberal, poder e ganância, estás a ver? Um centro e uma estrutura piramidal que é socialmente desigual.

[...]

— Que utopia? — A do socialismo, a do social, especialmente se quisermos ir para um socialismo ético, então é totalmente utópico.

— Eu tentei muitos anos. A minha opinião é que o pessoal não está pronto. — Não está, não está. O objectivo era que toda a gente tivesse trabalho e que trabalhássemos todos muito menos e tivéssemos muito mais tempo para momentos de ócio e prazer, mas inverteu-se completamente. Os bilionários têm 10 dias de férias, gastam 100, 200, ou 300 mil euros e depois voltam ao ataque, quando na realidade o que devíamos estar a fazer era: à sexta-feira acabou-se, já ninguém trabalha, passamos a ter três dias de fim-de-semana. Isso é que era! — Era uma boa métrica. Quinta- -feira à tarde já ninguém trabalhava, sexta-feira... e assim havia trabalho para toda a gente. [risos] — Pois, porque nós trabalhamos muito. — Com certeza, e tínhamos tempo para nós, o problema é o tempo para nós, é o grande buraco, o grande problema é o peso, o que é que tu vais fazer durante esses três dias? As pessoas não estão formadas para isso. — Há esse peso e outro peso também, que é o peso da avaliação que fazemos por causa da avaliação dos outros. Quem sou eu para ter direito a isso? E o que é que os outros vão achar disso? — Precisamente, isso seria a elevação do ser humano. Ao termos todos essa possibilidade seríamos todos elevados à condição real humana, de ser humano. Não é preciso irmos muito longe. Há sociedades, hoje em dia, que são materialmente



mais pobres que a nossa, que não estão preocupadas a produzir como o Ocidente produz, que têm uma paz e estão muito mais centrados. — Os budistas. — Budistas. — A malta mesmo budista lá da montanha. Esses gajos não estão a produzir um boi. — Sim. Produzem vibração para o resto do planeta. [risos] — Coitadinhos, aquilo deve estar carregado, têm de produzir muita vibração. — Têm de produzir muita vibração. — Ontem estava a ler sobre a Maya Deren, tenho voltado a ela e... — Fixe. — É incrível, grande pessoa. E a dada altura ela mudou-se para o Tibete para conhecer um monge budista que estava em posição de lótus há 50 anos. Provavelmente já ouviste falar nisto... há relatos de gajos que tecnicamente, na época, foram declarados mortos, mas depois percebeu-se que eles estiveram... — Hibernados. — Sim, durante décadas com pulsação. — Sim, já ouvi falar disso, uma pulsação muito mais baixa, coisas tipo 20, 30, menos. Todas estas experiências de quase-morte de que nós estávamos a falar e coisas do género são altamente exploradas pela cultura oriental. Para eles não é uma novidade, nós é que parece que nos esquecemos de que a morte faz parte da vida. Nós passámos a estar mais ou menos nivelados num estado de consciência que é muito específico, que é relativamente superficial, mas existem outras culturas em que é natural estarem em estados de consciência diferentes. — Se um gajo pensar de uma maneira muito simples, básica, crua — nós criámos um folclore pirossíssimo acerca do que acontece depois de nós morrermos. A «novidade» aqui do meu raciocínio é só perspectivar aquilo como folclore, no sentido em que é muita bonecada [risos]. São muitos bonecos; purgatórios, um gajo que está lá em baixo e está tudo a arder, um gajo que vive por cima das nuvens e está de bata, tem uns cabelos «assim» e uma barba «assim». — O Purgatório foi cancelado por este Papa, foi cortado do... — Ah foi? O que é que ele fez? — Baniu, não existe Purgatório. — Passa logo para o Inferno? — Não, vai tudo. Já não existe Purgatório. — Então eles estão mesmo a precisar de clientes, deve ser isso. — Não... acho que até é bastante consciente, vamos deixar de enganar a este ponto. Vamos todos, para o bem e para o mal... — Para o Paraíso.

[...]







— Estavas a falar dos asiáticos. — Estava a falar dos asiáticos e da capacidade que eles têm de... — E da coisa da produtividade. Onde é que ias com isso? — Da parte da produtividade a intenção é só tornarmo-nos humanos mais completos, com isto. — O que é que isso quer dizer? — Mais conscientes na nossa presença aqui. — Queres elaborar o que é que isso quer dizer? — Acho que tem tudo que ver com estados de consciência e níveis de consciência em relação à nossa presença enquanto seres humanos num ambiente e numa realidade que é o planeta Terra. A partir do momento em que tivermos uma consciência mais profunda da nossa existência sobre sermos seres humanos, poderemos lidar uns com os outros de uma outra forma. Todas as relações se tornam mais ricas e mais produtivas, no bom sentido, através da humanidade, através de comportamentos que não se sujeitem só a um princípio de produção materialista, de uma forma material — no fundo é tudo ao contrário do que estamos a viver hoje em dia, pelo menos na cultura ocidental. — A que nível? Ou a que níveis? — A todos os níveis, ao nível político, ao nível económico, ao nível humano, ao nível ético, moral... — Onde é que tu vês — se é que vês — excepções a isso? — Há muitos casos, de uma certa consciência, que eu fico surpreendido. Infelizmente são tipos que, na maioria dos casos morreram relativamente novos. Estou a ler agora um livro do Mark Fisher, que se suicidou em 2017... — Sei quem é. — Sabes quem é que é? K-Punk. — Eu li esse gajo. Nos últimos anos era um bocado difícil ler as coisas dele, chamar denso àquilo é pouco. — É denso mas eu digo-te que é duma densidade que eu digiro. Para mim estou mesmo a 100%. Há três dias comecei a ler um dos livros e estou fascinado, está a entrar de uma forma completamente natural e a cada frase que escreve eu sinto-me absolutamente identificado. — Ele está a falar sobre o quê? — O conceito de *weird* e *erie*. [risos] É uma evolução da ideia de *Uncanny*, *Unheimlich* de Freud. Poderíamos traduzir por «insólito». É uma sensação. No caso de Freud tinha que ver com uma estranheza no que é familiar, que a meu ver já tinha sido explorada antes por Raymond Roussel no livro *Locus Solus* (1914). No fundo, são todas as sensações estranhas e indescritíveis que se aproximam do corpo humano e do ambiente familiar. Neste caso o Mark Fisher avança ligeiramente o conceito de *weird* para um universo, não só do que é familiar, mas também para a estranheza gerada em relação ao mundo. Aborda vários casos desta espécie de sensação — traduzido por «estranheza» — em manifestações relativas ao mundo, não só em coisas que nos são familiares, mas em relação a perspectivas mais gerais. — O *weird* é taxativo a nível de

sermos juízes, é uma avaliação? Ele fala disso? — O que ele fala é o que é inconcebível no ser humano, é o que faz com que este se torne mais humano. Estares em contacto com essa estranheza faz com que te tornes mais real, mais presente. No fundo, é o *gap* que existe entre a consciência e a subconsciência que não é materializável. Não é propriamente racional, parte de sensações provenientes de experiências que não são traduzíveis, à partida, de uma forma literal. Os exemplos que ele traz são casos da literatura e do cinema que exploraram estes conceitos, passando-os em filmes, livros, cultura popular, etc. — Ou seja, ele aí está a falar de ambientes? — Especialmente de ambientes e papéis de determinados componentes como o *loop*, por exemplo. A importância do *loop*, da sequência da narrativa, das várias dimensões...

— ... o *loop* é uma sequência narrativa, é circular.

— É circular...

[...]

— *It's just about pleasure*. É o prazer do desconhecido. Dois dos exemplos que ele [Fisher] utiliza são o *Blue Velvet* e o *Mulholland Drive*. É esse *uncanny*, é essa cúpula que nos torna de certa forma, ao termos consciência... é sempre uma coisa que vai sendo construída e que vai sempre evoluindo, mas é esse tipo de consciência que, de certa forma, nos transporta para uma dimensão mais humana de nós próprios. Porque é uma falha, se nós compreendermos que a nossa consciência é baseada só em factos que são racionalizáveis, abre um buraco, ou seja, não abre espaço para tudo o que se passa no subconsciente e tudo o que se passa durante o sono. Nós, na nossa cultura, pensamos que durante o sono estamos num tempo morto. Para muitas pessoas, o sono é um momento morto, mas na realidade é tão importante como o momento em que estamos acordados; para mim, o ser humano completa-se por estas duas dimensões.

[...]

— Quais é que são os sítios que te apelam neste momento? Que tipo de sítios? — O meu jardim. — O teu jardim? Tens um jardim? — Tenho. — Fixe, também já tive um jardim, é uma grande cena. — Aqui no dia-a-dia, sim. E depois tenho muitas outras coisas. Montanhas altas, sítios altos onde passa algum vento. — Mas, por exemplo... para estar em permanência. — Para estar em permanência... Eu estou relativamente... para





estar em permanência aqui... eu digo-te, eu procuro desenhar a coisa da melhor forma possível. Ou seja, se é aqui que estou, é aqui que eu vou estar o melhor possível. Não posso estar em constante reacção a tudo o que me rodeia porque rapidamente a paranóia absorve-nos e não tenho... eu acho que tendencialmente foco-me mais em detalhes e em coisas mais pequenas, não posso estar a viver coisas de uma forma mais abrangente e mais complexa, mas sim coisas mais pequenas. Jardim. — **É grande o jardim?** — Relativamente. Não é muito, já tive maiores, cerca de 100 metros quadrados. — **Isso é enorme.** — Eu cresci em Sintra, tinha a cinco minutos a serra em que tinha aquilo tudo por minha conta. — **De certeza que tens uma data de trabalhos que no fundo são trabalhos de lupa, não é?** — Exacto. **É que se nos centrarmos mais em detalhes é quando se encontra Deus, estás a ver?** — As partículas de Deus, como diz o outro. — **Exactamente.** — Tu oscilas entre – deixa tentar nomear três registos dos [teus] vídeos – tu tens coisas detalhistas... — **Micro, micro escala.** — Tens coisas completamente do domínio da metafísica, e depois tens coisas fantasiosas. Eu vejo estes três domínios. — **Curioso.** — Por exemplo, no teu trabalho não há praticamente... o eixo da coisa nunca é uma pessoa. Nunca é uma presença física humana. Tu tens o vídeo do tipo a desmanchar o peixe todo [*Spine Poem*, 2015] mas o assunto ali é o peixinho e o que lhe está a acontecer. No fundo, não é o gajo que está a fazer aquele trabalho. — **Não, é uma perspectiva alienígena, é sempre vista de um...** [pausa] deixou de existir até uma determinada fase. No início do início da minha carreira de trabalho, eram só retratos, eu só fazia retratos – era sempre a figura humana. Chegou a um ponto em que houve uma transição, com a instalação (*No Future in That Place*, 2013) – foi depois disto que comecei a fazer vídeo – em que de repente foi como se tivesse entrado... chegou a um certo ponto em que afunilou mais para uma dimensão quase não-humana, meio alienígena, dum ponto de vista alienígena em relação ao ser humano, sem qualquer tipo de julgamento. Mas estavas a falar desses três pontos, se calhar não concordas, de uma dimensão mais fantasiosa, uma dimensão metafísica a outra? — **Da coisa mais da micro...** — **Microescala.** Todas elas se relacionam depois, entrelaçam-se, essas dimensões depois são todas interligadas e cruzadas em determinados pontos. — **Sem dúvida, mas porque é que tu achas que foi desaparecendo a figura humana?** — **Passei-me a interessar por – nem sei porquê mas passei-me a interessar por outra densidade que não é só a do físico.** Apesar de os retratos terem uma dimensão psicológica, ficavam-se pela superfície. — **Como é que eram?** — **O processo era**

exactamente o mesmo dos vídeos, eram feitos a partir de imagens encontradas e de uma forma semiabstracta. — Eram caras? — Eram caras.

— Não eram corpos? — Existiam corpos também, mas na maioria eram caras. Na maioria eram mesmo faces que representava, estados de espírito relacionados com uma ideia quase de paraíso perdido, eram mais... — Ok, então eram uma onda, uma coisa com angústia.

— É impossível fazeres um retrato, mesmo em termos de pintura, que não tenha alguma angústia. Mas eram bastante ligeiros e mesmo a forma como eu trabalhava — às vezes até tenho saudades disso —, era muito ligeiro, eram coisas pequenas, eram ligeiros em questões práticas e conceptuais. — Era pintura ou desenho? — Pintura. Só que entretanto houve um momento que a coisa... e até passou a correr bastante melhor na realidade. Passei a sentir-me muito mais concretizado com o trabalho. As pinturas pareciam estudos para o trabalho que veio depois. Mas essa figura deixou de existir, nunca mais apareceram protagonistas. — Aquele vídeo (*Blind Faith*, 2020) que estás a fazer agora, eu estava a ver o *draft* e estava sempre à espera que aparecesse alguém. — Então, aparece.

[risos] Existe um cavalo, o som de um cavalo e mesmo no início do vídeo alguém que tosse como se estivesse com os pulmões contaminados com um vírus qualquer, meio intoxicado, quase a morrer. — A presença das pessoas está implicada. — Está, mas ao nível do espectador.

— Por exemplo, essa povoação do vídeo... aquilo não é selvagem, não há ervas daninhas, o chão está limpo; é nesse sentido. — É tipo Walt Disney.

— Em que sentido? — No sentido em que a realidade nos aparece de uma forma positiva e alegre, mas só que depois acaba sempre mal. [risos]

[...]

— A coisa do destino é uma coisa que mexe contigo ou é mais ao contrário? — Completamente. — Eu pergunto, porque os teus trabalhos têm mais que ver com — há bocado chamei coisas da metafísica ou espaço sideral — normalmente isso é uma coisa que ao longo dos tempos e muitas civilizações, dos budistas aos neoplatonistas... são coisas que estão sempre lá. — Claro. — Ou seja, são imagens e são territórios abstractos, a meu ver, que implicam a ideia de destino inverso. Nós vimos dali de alguma forma, eventualmente nós voltamos ali de alguma forma. É por isso que eu estava a falar de destino. Há alguma ideia de origem? — Totalmente. — Porque é que tu achas que esse tipo de imagens são recorrentes nas coisas que tu fazes? É que isso pode ser interpretado como

*devices*: o espaço sideral, o azul ultramarino... — Sim, só que passar da teoria à prática vai uma grande distância. Tu podes achar que os *devices* podem ser boas ideias, mas até existirem na realidade há um grande buraco. — ... estou a chamar-lhes *devices*, mas... — ... médios, ou... — ... são meios. — São meios. Eu diria que tendencialmente são coisas que me atraem, motivos que me atraem e que me fazem sentir mais completo em determinadas zonas em relação ao meu processo de auto-conhecimento. Como se me estivesse a aproximar de uma coisa que não sei bem o que é, mas que através de cada coisa que vai saindo me vou aproximando cada vez mais. Mas não tenho o destino à minha frente. Não sei o que é mas sinto que estou a percorrê-lo, e estes médios são coisas que me vão surgindo. Não vejo outra forma, por enquanto, de resolver esta minha curiosidade, estás a ver? Não respondi à tua pergunta. — Estás a responder muito bem. Tu já achaste que eles eram uma coisa ou outra? Estas coisas abstractas. — Elas tendencialmente ultrapassam-me. Contêm muito mais do que aquilo que sei que eu próprio contendo, do que é a minha consciência acerca de mim próprio. Conheço-me muito mais a partir delas do que propriamente antes de as produzir, e o retorno que me dão é muito maior do que propriamente aquele que eu projecto, naturalmente quando resulta bem. Mas existe também uma espécie de insatisfação. Mas isso já é a um nível de ego, eventualmente, ou uma coisa mais pessoal, paranóica. — Em que sentido? — De julgar em relação ao que rodeia. Sou eu, com a consciência já a trabalhar. Uma coisa já construída. Aqui o processo é absolutamente de desconstrução. É muito mais de desconstruir e não tanto de construir, apesar da desconstrução depois reverter em construção a outro nível. A um nível no qual eu não estou tão consciente, no fundo. — De certa forma tu estás a convocar estas coisas. — Sim, estou a desenhar uma espécie de uma paisagem. A construir uma paisagem, um submundo. — É uma paisagem viva, com montes de coisas a acontecer, não é uma coisa... — ... não é estanque, mas distancia-se completamente da burocracia de tudo o que tenho de tratar diariamente, e é daí que vem uma espécie de dimensão. Acrescenta-me. Há uma espécie de realização, uma plenitude em determinada altura, que depois esgota imediatamente logo a seguir, desaparece e volta tudo ao... — ... queres começar outra vez de novo. — Sim.



◀ pp. 66-67, 71

*Volunteers*, 2016, Installation view / Vista de instalação, Galeria Zé dos Bois, Lisboa. Uv-print, PVC, blue light / Impressão-UV, PVC, lâmpadas azuis.

*Volunteers* start from a therapy proposed by a pharmaceutical company to a group of volunteers diagnosed with depression. The objective was to introduce them to medicinal doses of psilocybin to reduce the inciting causes of the depression. The work formally departs from one of the questions asked during the test, where volunteers were asked to associate one colour with number five, all of whom, except for placebo, mentioned the colour blue.

◀ p. 61, 62-63

*No Future in That Place*, 2013, Installation view / Vista de instalação, Parkour, Lisboa.

Set of five wooden sculptures, video projection, yellow lights / Conjunto de cinco esculturas em madeira, projecção video, lâmpadas amarelas.

*A playful pastoral installation of cut-out figures taken from vintage Nudist magazines, which dance and play musical instruments in front of a giant lunar eclipse. No Future in That Place, 2012, was first presented in Lisbon at Parkour gallery, and points to the artist's interest in utopian counter-cultures that emphasise commonality, union, and joy. João Mourão | Luís Silva, press-release for / de Greater than the Sum.*

Excerpts and fragments of a running conversation between *Diogo Evangelista* and *Pedro Gomes* †. January 2020, Rua da Madalena, Lisbon.

Why the search for the origin of a black hole?  
Why the obsession with ultramarine blue?  
Why do Kubrick, Nietzsche, Duchamp, Bacon and Klein keep coming back?  
Why are a monolith and all its fellow geometry-as-energy-manifestations so interesting?  
Is there any point in trying to create a circular line, a circumference from birth to the end?  
Why do we seek to put off that first and final great disappearance?  
What impulse and reason lie behind that?  
Why do we seek to cover it up cosmetically?  
Seek to touch it up?  
Give it special effects?  
A narrative?  
Where have all the people gone, the most common everyday objects?  
Why does each beginning appear full of infinitely open horizons, while at the same time seeming like just another prelude to a rebootable ending?

There is a tapestry forming here. Deep space. Fiction. Document. An honest appropriation of other sources (visual and sonic; experiential and empathic especially). An almost total absence of the word, except when needed for instruction. Digital, analogue, unfiltered, artificial. With the unspeakable, unnameable, neo-platonic aim of connecting with a dimension of the intuitively ancestral sacred, increasingly *démodé* (and perhaps for this very reason increasingly of our time).

In his work in moving images (video, film and his various intertwinings of the two), Diogo Evangelista manages to resolve (insofar as anything of worth is able to be) matters relating to the weight of lightness, and the lightness of weight. His only materials are light, absolute darkness, and the many colours in between. The weight of existence and its potential for lightness are approached in equal terms. What is unsustainable is light; what is light is unsustainable. Various cultures and fields of knowledge are added to these. Continents, techniques, geogra-

phies, topographies, animal species, speculations, historical syncretisations (of the past, of presents still-to-be-mapped, of futures even-more-so), sci-fi, molecular alterations of the image (pictorial, significant... whatever you like). Video as installation, or as sculpture. Sculpture as part of installation. Technique, technique, etc. For the same purpose, part of the same never-ending pursuit of those who remain attuned to certain axes of progressive and non-functional investigation.

Rúben, shortly before his death, wrote a letter to us, his friends, which he passed on to his family so that they could show us. There, among another eight or nine pages, was one with drawings and questions. I don't really remember what they said anymore, but his questions were something along the lines of:

“What will the face of death look like?”

[a drawing]

“Like this?”

[another drawing]

“Or like this?”

[another]

“Or like this?”

[another]

Pedro Gomes, Setúbal, January 2020.

DIOGO EVANGELISTA — We were talking about depression and ways to fight it, about how to overcome this widespread depression in Western society.

PEDRO GOMES — But you were talking about... — Near death experiences. — Yes. How do they go about that?

— Basically they are induced... — ... are they like hallucinations?

— Generally they are induced by psychedelics, psychedelic drugs in medicinal doses. — LSD and stuff? — Can be. Or stuff like ayahuasca...

— The peyote of life. — The peyote of life. Or there's psilocybin... — What's that?

— Psilocybin is the hallucinogenic component in magic mushrooms, which can be recreated medicinally. But the big thing about the near death experiences is that they reduce fear, and fear is the main cause of depression. — Have you ever seen someone die? Have you ever witnessed that? — I have. I was right there next to them. Not at the actual moment of death, but just after. — It's incredible. It's like we push a button to let ourselves go. — But it's really hard. That button is really complicated.

— It's we who decide. — But it's really complicated. That moment before you actually go — it could take days or it could take ten minutes. It all happens in that moment. That's when you become aware that you can release yourself... from fear especially. Then you have a new outlook on life, another consciousness. It's a moment of courage. It's the most human moment of all. Our resistance to death is awesome, but when you go, you go in an instant.

[...]

— I should say, it was an old person. And it had a bit of a "it's time to go" feeling about it. And this moment of transition, this passage is actually one of fullness in a way. When things become more real than reality itself. It's really strange. This was a subject that had a certain stigma for a while, but they are studying all this stuff again now. There's a guy, Reinhold Messner, who in one of his books looks at a study by Albert Heim, a Swiss guy, who in the

19th century described cases of mountaineers who had survived falls and reported this feeling of fullness at the time of their fall. Going back in time, which is a bit weird in a way, we think of Bosch's painting *Ascent of the Blessed*... even there you can see a kind of white tunnel with a bunch of souls rising up into it, you know?

— I've seen some Bosch but I haven't seen that painting. I don't know much about it. — It's so strange to see something like that from the 16th century. It's something that's always been with us, but it's only being taken more seriously recently. Six months ago, a group of scientists gathered all these reports on stuff that was considered esoteric and occult to look at the science behind it all and to understand this human state I'm talking about. I think as soon as you have a deeper consciousness about it all, when fear and death cease to be taboo and something constructed by religion like they are now, society can become something much deeper and richer. I think we're going to become much more aware. We won't get so caught up on the surface of things, you know?

[...]

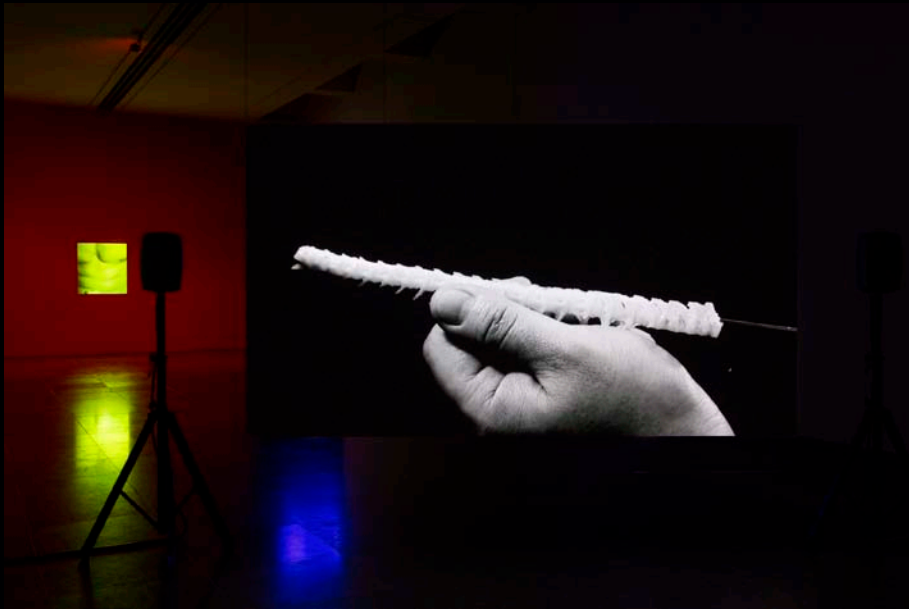
— Lucidity is like a privilege...

— ... good word...

— ... but a privilege which doesn't exist. It's like a hole. Lucidity is uncommon and you can see that. It's the only way this whole thing is able to keep on going as it is, including in a political sense. The system, radical capitalism, exists because there are loads of alienated people. Most people are alienated and there's a kind of control over them. Hence my deep interest in medieval times. We're not that far removed from those times...

— I've used that word twice today.

— This is the origin of the video I am working on [*Blind Faith*, 2020]. It started as a setting to look at other things, but the medieval thing, even in terms of the feudal ethics that existed in the period, is still very present today. It's no coincidence that *Game of Thrones* was as big as it was. (...) It's a very concrete depiction of feudalism, of the speed at which we are living today, but



Installation view / Vista de instalação, *Down in the Valley*,  
The National Museum of Contemporary Art (MNAC), Lisboa

using an old aesthetic. Deep down, if we believe that everything is cyclical, it's natural that things will be repeated in new settings. — But why does the medieval period interest you so much? — For that very reason. My interest in the medieval period is precisely because of the futuristic dimension of it. — In what way? — To think properly about the present, you often have to look back. By looking back, we get a clearer understanding of what can happen in the future. The way we are living today is repeating forms that already occurred in the past, in medieval times. — What are you referring to in particular? — Neoliberalism, mostly. Power and greed, you know? A centre and a pyramid structure of total social inequality.

[...]

— What utopia? — That of socialism, a social utopia, especially if we want to go for a more ethical socialism, then it becomes totally utopian today. — I've tried for many years. In my opinion, people aren't ready. — They're not. The goal was that everyone would have work and then we'd all work less, and have more time for leisure and fun but it's the complete opposite. Billionaires take 10 days' vacation, spend 100, 200, 300 thousand euros, and then they're back at it. When in reality what we should be doing is making Friday part of a three-day weekend. That was the aim! — It was a good idea. — From Thursday afternoon, no one works anymore. That way, there was work for everyone. [laughs] — Yeah, because we work a lot. — Sure, and we'd have time for ourselves. The problem is that time for yourself. It's a big hole. Something that weighs down on people. Like, what are you going to do for those three days? People aren't prepared for that. — There's that burden and another, too, which is the weight people put on the opinions of others. "Who am I to be entitled to that? And how will other people feel about it?" — Exactly. And it could be something that really elevates the human being. By having all this possibility, we would all be elevated to the real human condition, become really human. We don't have to go

very far to find examples. There are societies today that are significantly poorer than ours, that are not as concerned with material production as the West is, that have a peace and who are much more focused. — The Buddhists. — The Buddhists. — The Buddhist people up there in the mountain. Those guys aren't producing diddly-squat. — Yeah. Well, they produce good vibes for the rest of the planet. [laughs] — Poor guys, it must be tough to have to produce so many good vibes. — Business is booming — Yesterday I was reading about Maya Deren, I've been coming back to her... — Cool. — Yeah, she is. She's incredible. At some point she moved to Tibet to meet a Buddhist monk who had been sitting in the lotus position for 50 years. You've probably heard about this... there are reports of guys who were declared clinically dead, but then they realised they were... — ... hibernating. — Yeah, for decades, and they still had a pulse. — Yeah, I've heard of that, a much lower pulse, like 20 or 30 bpm less. All these near death experiences and stuff we were talking about, Eastern culture really gets into all that. To them they're nothing new, but we seem to forget that death is part of life. We have all come to be more or less stuck in a state of consciousness that is very specific, that is relatively superficial, but there are other cultures where it is natural to have different states of consciousness. — If you think in a very simple, basic, raw way, we have created a really tacky folklore about what happens after we die. The "novelty" here in my reasoning is just to look at it as folklore, in the sense that it's all just so clownish [laughs]. It's all so lame. Purgatory. Like there's a guy down there and everything's on fire, and another guy who lives in the clouds and he's wearing a gown and has a perfect haircut and beard. — Purgatory was cancelled by this Pope. He extinguished it. — Oh yeah? What did he do? — He just extinguished it. Said there's no Purgatory. — So you just go to Hell now? — Or Heaven. Limbo doesn't exist anymore. — They must really need new customers... — No, I think it's actually principled. Like, let's stop trying to fool people to this extent.

For better or worse, we all go...

— To Heaven.

[...]

— You were talking about Asian cultures.

— I was talking about Asian cultures and their ability to... — And the productivity thing.

Where were you going with that? — In terms of productivity, the intention is just to become more complete people. — What do you mean by that? — To be more conscious in our presence here. — Can you elaborate? — I think it's all about states and levels of consciousness in relation to our presence as human beings in the environment and reality that is planet Earth. Once we have a deeper awareness of our existence as human beings, we can deal with each other in a different way. All relationships become richer and more productive, in a good way, through humanity, through behaviours that are not only subject to principles of materialistic production — basically the complete opposite of how we live today, at least in Western culture.

— On what level? Or on what levels?

— At all levels, at the political level, at the economic level, at the human level, at the ethical-moral level... — Where do you see exceptions to this (if there are any)?

— There are many examples of people with a certain consciousness that I am impressed by and unfortunately they are guys who in most cases committed suicide relatively young. I'm reading a book by Mark Fisher, who is a guy who committed suicide in 2017...

— I know who he is.

— You know him? K-Punk. — Yeah, I've read that guy. In the last few years it's been a little hard to read his stuff. Calling it dense is an understatement... — It's dense, but it's a density I can get my head around. 100%. Three days ago I started reading one of his books and I'm hooked. I take it all in in such a completely natural way and I identify with every sentence he writes. — What's the book about?

— The concept of weird and eerie. [laughs] It's like an evolution of the uncanny, of Freud's *Unheimlich*. I think that's how we would say

it. It's a sensation. A feeling. In Freud's case it had to do with a strangeness in what is familiar, which in my opinion had already been explored by Raymond Roussel in the book *Locus Solus* (1914). Basically it's all the strange and indescribable sensations that arise from the human body and our familiar environment. In this case, Mark Fisher moves it slightly forwards — I am really fascinated by what he wrote — he takes the concept of weird into a place not only about what is familiar but also about strangeness in relation to the world. He looks at several examples of this feeling of strangeness as manifested in the world, not only in things that are familiar to us, but in relation to more general perspectives. — Does the concept of weird presuppose evaluation in some way? Does he talk about that? — He talks about things which are inconceivable to human beings, but which ultimately make them more human. Being in touch with that strangeness makes you more real, more present. In the end, it's that gap that can't be materialised between the consciousness and the subconsciousness. It's not exactly rational. It comes from sensations, from experiences that are not translatable in a literal way. He gives examples from literature and film. Cases of where these concepts have been explored in films, books, popular culture, etc. — So he's talking about different kinds of atmosphere?

— Exactly, and about the role of certain things like the loop, for example. The importance of the loop, the narrative sequence and its various dimensions... — ... the loop as a circular narrative sequence. — Yeah.

[...]

— It's all about pleasure. Pleasure of the unknown. Two of the examples he [Fisher] gives are *Blue Velvet* and *Mulholland Drive*. (It's this sense of the uncanny, this great dome which forces us to gain consciousness in a way...) It's something being perpetually constructed, always evolving, but it's this kind of consciousness that transports us in a way to a more human dimension of ourselves. Because it's a gap. When we think our consciousness is based only on rational

facts, we miss out on everything that happens in our subconscious, everything that happens in our sleep. In our culture, we think that sleep is dead time. For many people – especially the more productive of us – sleep is dead time, but in reality it's as important as being awake. The human being is completed by these two dimensions.

[...]

— What are the places that appeal to you right now? What kind of places? — My garden.

— Your garden? You have a garden? — I do.

— Cool, I had a garden, too, it's awesome.

— Yeah, it is great for daily life. And there's a lot of other places I like too. High mountains, places with altitude where there's some wind. —

But what about places where you can be more permanently? — More permanently... Well,

wherever I am, I always try to see it in the best way possible. Like, if this is where I am, I'm

going to be the best I can be. I can't be constantly reacting to everything going on around

me because paranoia quickly takes over and I don't... I think I tend to focus more on details

and smaller things. I can't deal with things in a more comprehensive and complex way, but I can

with smaller things. Like the garden. — Is your garden big? — Relatively. It's not huge. I've had

bigger. It's about 100 square metres. — That's huge.

— I grew up in Sintra, five minutes from the mountains where I had it all to myself.

— I'm sure many of your works are all about zooming in on a particular thing, right?

— That's right. Because if we focus more on details, that's when you find God, you know?

— The God particle, as they say. — Exactly.

— You swing between – let's try to describe the three styles of your videos – you have detailed

stuff... — The micro, the micro scale. — You've got stuff completely out of the realm of metaphysics, and then you've got fantasy stuff. I see these three domains. — Maybe.

— For example, in your work there's practically no... the central axis is never a person. It's never a physical human presence. You've got the video of the guy cutting up a fish [*Spine Poem*,

2015] but the subject there is the little fish and what's happening to it. Deep down, it's not the guy doing the job. — No, it's kind of an alien perspective, it's always seen from a... [pause] the human perspective ceased to exist up to a certain point. At the beginning of my career, it was just portraits, I only did portraits – it was always the human figure. It reached a point where there was a transition, with the installation *No Future in That Place*, 2013 – it was after that I started making video – where suddenly it was as if I had entered... the work reached a certain point where it tapered more to an almost non-human, half-alien dimension, from a point of view alien to the human being, without any kind of judgement. But you were talking about those three points, maybe you don't agree, about a more fantasy-like dimension, a metaphysical dimension and another? — The more micro...

— The micro-scale one. They're all related; they intertwine. These dimensions are all interlinked

and cross over at certain points. — No doubt, but why do you think the human figure disappeared?

— I became interested – I don't know why – but I became interested in another kind of density that is not just physical. Although

the portraits have a psychological dimension, they stayed on the surface. — What were they

like? — The process was exactly the same as the videos. They were made from found images and

in a semi-abstract way. — Were they faces?

— They were faces — But not bodies...

— There were bodies too, but most of them were faces. Most of them were faces that represented, like, states of mind related to an idea

almost of a lost paradise, they were more...

— Okay, so they were something tumultuous, something anguished. — It's impossible to

make a portrait, even as a painting, that doesn't involve some kind of anguish. But they were

quite light and even the way I worked – sometimes I even miss it – it was very light. They

were small things, light in practical and conceptual terms. — Were they paintings or drawings?

— Paintings. It's just that there was a moment when it... everything actually started to go a

lot better. I began to feel much happier with the work. The paintings were like studies for the

work that came after. But the figure just ceased to exist. Protagonists stopped appearing. — The video you're making now (*Blind Faith*, 2020), I was watching the draft, and I was always waiting for someone to appear.

— And then something does! [laughs] There's a horse, the sound of a horse. And at the beginning of the video someone coughing as if their lungs had been contaminated with some virus, half poisoned, almost dying. — The presence of people is implied. — It is, but at the viewer's level.

— For example, this village in the video... it's not wild, there are no weeds, the ground is spotless. — It's like in a Disney movie.

— In what way? — In the sense that reality appears in a positive and joyful way, but then it always goes badly. [laughs]

[...]

— Is fate something that messes with you? Or not really? — Totally. — I ask because your works are more to do with — just before I called it metaphysics and outer space — they are things that over time and across many civilisations, from Buddhists to Neo-Platonists... they're things that are always there. — Sure. — That is, they are images and kind of abstract territories, in my opinion, which imply the idea of reverse destiny. We come from there, somehow, and we eventually go back there somehow. That's why I was talking about fate. Is there some idea of origin? — Totally. — Why do you think those kinds of images recur in your work? Because they can be interpreted as devices: outer space, ultramarine blue... — Yeah, except there's a huge distance between theory and practice. You might think that devices are good ideas, but there's actually a big gap between having the idea and creating something.

— ... I'm calling them devices but...

— ... maybe media, or... — ...vehicles. — They are a kind of vehicle. I'd say they tend to be things that attract me, motifs that make me feel more complete in certain ways in relation to my process of gaining self-knowledge. As if I'm getting closer to something that I don't know exactly what it is, but through each thing that

comes I get closer and closer. But the destination is not exactly in front of me. I don't know what it is, but I feel like I'm walking through it, and these vehicles are things that come to me.

I don't see any other way, for now, of resolving my curiosity, you know what I mean? I didn't answer your question... — No, no, it's a good answer. Did you ever think these abstract things were something in particular?

— They tend to transcend me. They contain much more than I know I do. They know more about me than my consciousness does. They allow me to know much more about myself than I knew before making them. And the return they give me is always much greater than what I initially had in mind. Well, when it goes well, naturally... But there is also a kind of dissatisfaction. But that's more at the level of the ego maybe, or something more personal, paranoid.

— In what way? — Of making judgements in relation to your surroundings. That's my consciousness at work. Something already built. Here the process is absolutely about deconstruction. It's much more about deconstruction than building something, although deconstruction then reverts to building on another level. On a level where I'm not so conscious, deep down.

— In a way, you're summoning these things.

— Yeah, I'm drawing a kind of a landscape. Building a landscape, an underworld.

— It's a living landscape, with lots of things happening, it's not just one thing... — ... It's not rigid, but it's completely detached from the bureaucracy of everything I have to deal with on a day-to-day basis, and that's where a kind of new dimension comes from. It adds to me. There's a kind of accomplishment, a fullness at a certain point, which then blows over and disappears and everything goes back to...

— ... you want to start over again. — Yeah.

♦ Pedro Gomes, works since 2003 within the independent music industry as programmer, producer, musician, editor, existentialist roadie, journalist and curator. His main projects were carried out in partnership with Galeria ZDB, Filho Único, Príncipe Discos, Out.Fest, Museu Berardo and MAAT. Recently, he collaborated with the festivals A Colina and Mupa.



Sungazing (still), 2015, SD video, sound, colour / som, cor, 21:23 min.

*Sungazing, a 21-minute video work by Diogo Evangelista is composed of lengthy panoramic camera movements over a series of images of Moroccan carpets, accompanied by abstract drone sounds of Iranian origin. The film starts as it ends, with a close up of the sun, progressively zoomed out to a crescendo and marking the importance of spatial scale throughout all the film, almost as if referencing the well known Eames' film Powers of Ten. Margarida Mendes*

JOËL VACHERON †

# Around a White Hole.

À Volta de um Buraco Branco.

† Joël Vacheron is a professor and senior researcher at the ECAL in Lausanne, where he teaches visual and media studies. His main research interest is on the impact on the artistic production of automated and software-based systems. / Joël Vacheron é professor e investigador sénior na ECAL de Lausanne, onde ensina estudos visuais e de *media*. O seu foco principal de investigação está no impacto na produção artística dos sistemas automatizados e baseados em *software*.



TRACK 1:  
DIRE STRAITS — *SO FAR AWAY* (1985)

*HELL GOES ROUND AND ROUND. IN SHAPE IT IS CIRCULAR, AND BY NATURE IT IS INTERMINABLE, REPETITIVE, AND NEARLY UNBEARABLE.*

— FLANN O'BRIEN, *THE THIRD POLICEMAN* (1940)

When the first CD players came onto the market, an advertising campaign was launched by Philips to suggest the new horizons opened up by this brand-new technology. In the background, an oblong CD floats in a starry landscape, with a horizon evoked by a bluish galactic corona effect. Rainbow reflections bounce off the disc's surface and a red laser beam splits the sky in two. Created using computer-generated imagery, this scenario immediately calls to mind a flying saucer skimming over a mountain landscape. In the foreground, a metallic compact disc player sits on a mirrored table. The drawer of the CD player is open and red lights indicate that the machine is operational. Beside it, a crystal ball completes the icy beauty of this still life, which metaphorically conjures up the various elements that characterise the use of optical discs. Prism, laser diode, reflecting or semi-transparent mirror – television programmes and advertisements were on a mission to help the public become familiar with this equipment and the ways in which the new technology worked. This popularisation was often based on the contrasts between CDs and vinyl records, emphasising the advances that digitalisation implied in terms of handling ability, sturdiness and purity of sound: *You will be stunned the first time you hear a Philips' Compact Disc. Stunned by the breathtaking pure, perfect sound. A sound identical to the original master recording. With nothing added, and nothing taken away. Exactly what you'd expect from the originators of this totally new audio technology. Pure Perfect Sound Forever!*

Quando os primeiros leitores de CD foram lançados no mercado, um anúncio promocional da marca Philips evocava os novos horizontes abertos por esta tecnologia inédita. Em fundo, um CD oblongo surge no centro de uma paisagem estrelada, com um horizonte coberto de halos galácticos azulados. A superfície do anel emite reflexos arco-íris e um feixe *laser* vermelho divide o céu em dois. Criada com recurso a efeitos especiais digitais (*computer generated imagery*), esta composição lembra imediatamente um disco voador a sobrevoar uma paisagem montanhosa. Em primeiro plano, um leitor de CD metálico está pousado numa mesa espelhada. O tabuleiro do leitor está aberto e um sinal vermelho indica que o aparelho está ligado. Ao lado, uma bola de cristal completa a beleza fria desta natureza morta, que evoca de modo metafórico diferentes componentes características do uso de discos ópticos. Prisma, diodo *laser*, espelho reflector ou semi-transparente – os programas televisivos e a publicidade tinham como missão permitir ao grande público familiarizar-se com estes aparelhos e com os modos de funcionamento desta nova tecnologia. Esta vulgarização baseava-se muitas vezes na identificação de diferenças em relação aos discos de vinil, insistindo nos avanços que a digitalização implicava em termos de utilização, robustez ou pureza sonora: *You will be stunned the first time you hear a Philips' Compact Disc. Stunned by the breathtaking pure, perfect sound. A sound identical to the original master recording. With nothing added, and nothing taken away. Exactly what you'd expect from the originators of this totally new audio technology. Pure Perfect Sound Forever!*



Publicidade para um leitor de CD Philips divulgada em meados dos anos 80

Advertisement for a Philips CD player from the mid-1980s

Divulgado em meados dos anos 80, este anúncio publicitário assinala o momento de charneira em que as ferramentas de comunicação iniciaram a transição irreversível rumo à digitalização. Antes da democratização dos computadores portáteis e dos telefones móveis, os CD eram os primeiros objectos de consumo corrente a deixar entrever as promessas inauditas da inovação tecnológica. Eram como cartões de ingresso que permitiam aceder, a preços acessíveis, à era digital. Até ao início dos anos 2000, a indústria dos CD beneficiou do mais forte crescimento de toda a história dos meios de comunicação e entretenimento. Os lucros ligados às vendas de CD durante os anos 90 atingiram quantidades a tal ponto astronómicas que a indústria musical se sentia indestrutível. Era o mundo do futuro que os utilizadores podiam ter entre as mãos, e o CD era o objecto de consumo corrente que melhor exprimia os sonhos e as convicções que acompanhavam a passagem para o século XXI.

Depois, deu-se o colapso.

Com a chegada dos novos suportes de difusão musical – em particular a plataforma iTunes e o iPod, em 2001 –, as tecnologias associadas aos CD iriam perder progressivamente o seu poder de atracção.<sup>1</sup> Os CD tinham-se revelado

This advertisement, launched in the mid-1980s, expresses that pivotal moment when communication tools began their irreversible transition towards digitalisation. Before the democratisation of laptops and mobile phones, compact discs were the first popular consumer objects to give a glimpse of the incredible possibilities offered by technological innovation. They were in a way the entrance passes enabling access, at an affordable price, to the digital era. Until the early 2000s, the compact disc industry experienced the greatest growth in the whole history of media and entertainment. Revenues linked to CD sales in the 1990s reached such astronomical levels that the music industry felt itself to be indestructible. It was the world of the future that consumers could hold in their hands and the compact disc was the consumer product that perfectly articulated the dreams and beliefs that marked the passage into the twenty-first century. Then it all came tumbling down.

As new ways of playing music arrived, notably the iTunes platform and the iPod in 2001, the technology associated with compact discs would gradually lose its allure.<sup>1</sup> They had turned out to be much more corruptible than

had been suggested. After repeated use or poor handling, they sometimes produced unpredictable “glitches” that sounded like signs of algorithmic systems malfunctioning. How could a banal technological object be imbued with so much sensuality? How could an object that had represented the future so forcefully become obsolete so quickly? What can a technology such as the compact disc teach us about death and human nature?

[IMG]

Installation view. *The Eight Climate:*  
*What does Art Do?*, Gwangju Biennale, 2016

The issues raised by the meteoric trajectory of this technology had certainly crossed his mind while he was transferring his compact discs to the mp3 format. He had felt a curious sensation at the touch of these objects that had represented the future so emphatically and now seemed destined to dematerialise. Suddenly, their finite fragility seemed patently obvious, reminding him that the future could not be separated from programmed obsolescence. A euphemism for mortality. He felt a certain empathy for these objects, symbols of a bygone era, which had appeared on earth at the same time as him. Handling them, his experience of expressions such as “life cycles” and “technological fictions” was physiological. The compact disc seemed to him to be a medium designed for exploring the uncanny relationships that we have with technological objects. The reflection of his face on the mirrored surface merely amplified the spell-binding intensity of this “magnetic coupling”.

It was, in a way, the future that he held in his hands.

The act of destruction had become extremely difficult, even impossible. Half way between elation and depression, between humanity and

bastante mais frágeis do que fora anunciado. Após utilizações repetidas ou maus usos, ouviam-se por vezes erros imprevisíveis, marcas da disfuncionalidade dos dispositivos algorítmicos. Como pode um objecto tecnológico banal estar imbuído de uma tal sensualidade? Como pode um objecto que tinha exprimido tão intensamente o futuro ter-se tornado obsoleto tão depressa? O que pode uma tecnologia como o CD ensinar-nos acerca da morte ou da natureza humana?



Vista de instalação. *The Eight Climate:*  
*What does Art Do?*, Gwangju Biennale, 2016

As questões suscitadas pela trajectória meteórica desta tecnologia não deixaram de atravessar o seu espírito quando se pôs a transferir os seus CD para o formato mp3. Experimentara uma sensação curiosa ao contactar com objectos que, após terem encarnado o futuro de forma tão intensa, pareciam votados à desmaterialização. Subitamente, a sua finitude e a sua fragilidade apareciam com toda a transparência, e isso lembrava-lhe até que ponto o futuro era indissociável da ideia de obsolescência





Installation view / Vista de instalação, *Spinning Wheel*, CAC, Vilnius, 2018  
*An Individual Note on Image, Sounds and Technologies*, 2016  
UV-print, resin on canvas / Impressão-UV, resina, tela 186 x 186 cm

*The work is a mise-en-abyme that explores the unstable matrix of technology. The expanded scale of the compact disc describes a complete life cycle while illuminating its composite constitution of the object halfway between prophecy and memory, mirroring the meditative properties of a mandala. João Laia, press-release for / de Spinning Wheel.*

programada, esse eufemismo para falar da mortalidade. Ele sentia uma certa empatia por aqueles objectos, testemunhos de uma época passada, surgidos ao mesmo tempo que ele. Ao manuseá-los, sentia de modo fisiológico o significado de expressões como «ciclos de vida» ou «ficções técnicas». O CD parecia-lhe um meio adequado para explorar as estranhas relações que mantemos com os objectos técnicos. O reflexo do seu rosto sobre a superfície espelhada não fazia senão amplificar a intensidade fascinante daquele «acoplamento magnético».

O que ele tinha entre as mãos era, de algum modo, o próprio futuro. O acto de destruição tinha-se tornado extremamente difícil, ou até mesmo impossível. A meio caminho entre exaltação e depressão, entre o mundo dos homens e o das máquinas, entre realidade e fantasia, ele imaginava que aquele objecto podia tornar-se uma espécie de canal óptico para explorar as entranhas do ser humano e os confins do universo. O seu olhar varria a superfície iridescente como um raio *laser*. As imagens, os sons e as visões afluíam como feixes que inundavam o seu espírito de uma ponta à outra. A refacção atingia o seu rosto com um máximo de intensidade estroboscópica. A sua visão era cada vez mais entrecortada por interferências que crepitavam como erros electrónicos. O seu espírito começava a divagar e já não conseguia concentrar-se. Deixava-se levar, simplesmente, num turbilhão de rotações, cintilações e reverberações provocadas por aquele disco gigante. Sentia-se como que entrar em gravitação face a uma mandala atravessada por presenças fantasmagóricas. Toda a sua atenção passara a estar absorvida pela intensidade daquele buraco branco escancarado.

1  
Lynskey, Dorian. «How the Compact Disc Lost Its Shine». *The Guardian*, 28 de Maio de 2015, secção Music. <https://www.theguardian.com/music/2015/may/28/how-the-compact-disc-lost-its-shine>

machinery, between reality and fantasy, he imagined that this object could become a sort of optical channel for exploring the innermost aspects of humanity and the furthest reaches of the universe. His eyes swept over the iridescent surface like lasers. Images, sounds and visions converged like beams that completely blew his mind. Refraction struck his face with extreme stroboscopic intensity. His vision was increasingly punctuated with interferences that crackled like electronic glitches. His mind began to wander and he became completely unable to concentrate. He simply let himself be carried along in the spinning, shimmering, reverberating whirlwind created by the giant disc. He felt as though gravity was drawing him towards a mandala inhabited by ghostly presences.

All his attention was now absorbed by the intensity of that gaping white hole.

1  
Lynskey, Dorian. “How the Compact Disc Lost Its Shine”. *The Guardian*, 28 May 2015, Music section. <https://www.theguardian.com/music/2015/may/28/how-the-compact-disc-lost-its-shine>

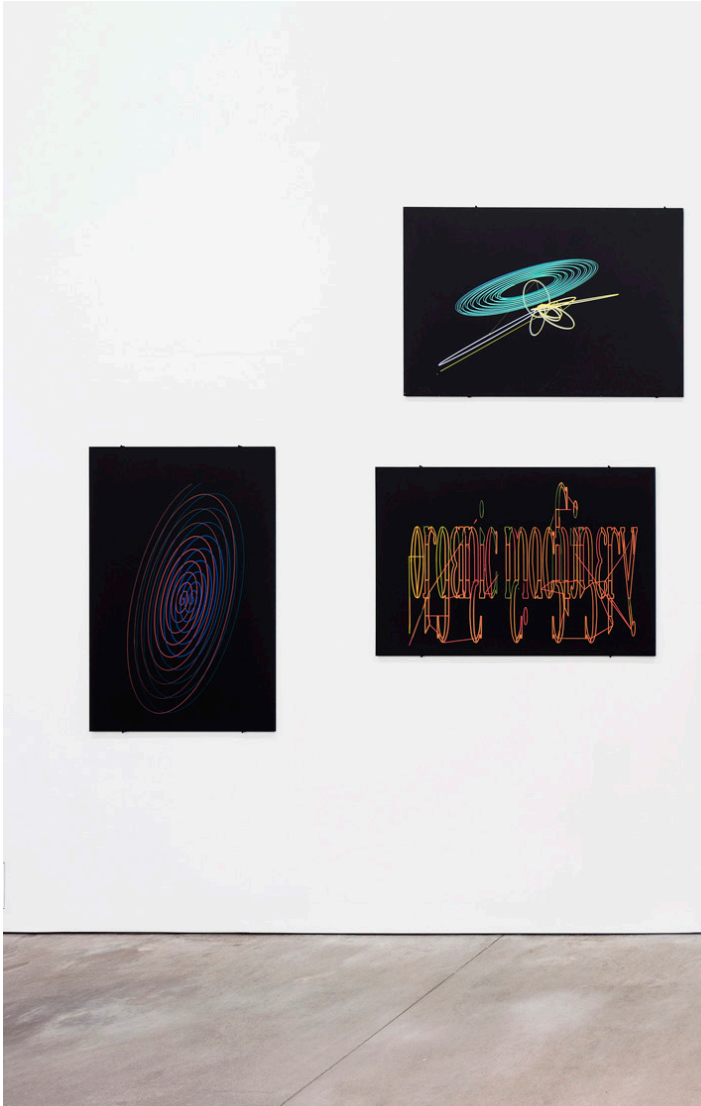
TRACK 2:  
SILVER APPLES — *OSCILLATIONS* (1968)

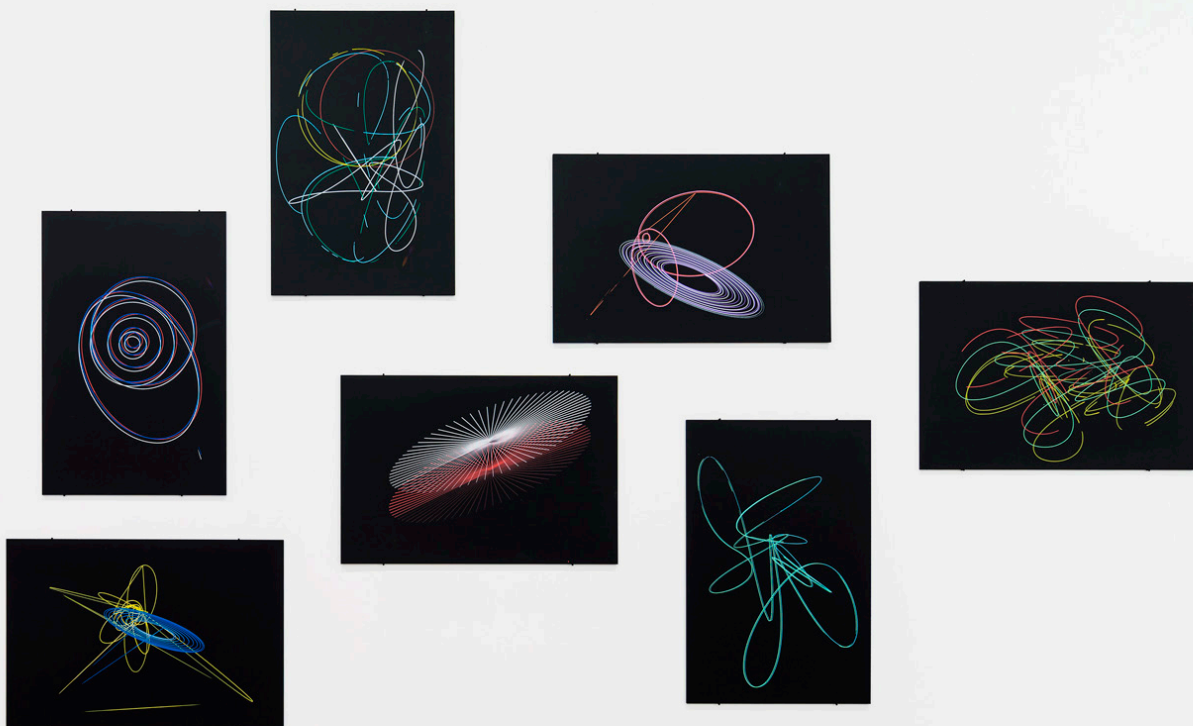
*NOW, LITTLE BY LITTLE I COULD BEGIN TO ENJOY THE UNPRECEDENTED COLORS AND PLAYS OF SHAPES THAT PERSISTED BEHIND MY CLOSED EYES. KALEIDOSCOPIC, FANTASTIC IMAGES SURGED IN ON ME, ALTERNATING, VARIEGATED, OPENING AND THEN CLOSING THEMSELVES IN CIRCLES AND SPIRALS, EXPLODING IN COLORED FOUNTAINS, REARRANGING AND HYBRIDIZING THEMSELVES IN CONSTANT FLUX. IT WAS PARTICULARLY REMARKABLE HOW EVERY ACOUSTIC PERCEPTION, SUCH AS THE SOUND OF A DOOR HANDLE OR A PASSING AUTOMOBILE, BECAME TRANSFORMED INTO OPTICAL PERCEPTIONS. EVERY SOUND GENERATED A VIVIDLY CHANGING IMAGE, WITH ITS OWN CONSISTENT FORM AND COLOR.*

— ALBERT HOFMANN, *LSD, MY PROBLEM CHILD* (1980)

On 16 April 1943, he was returning home on his bike when he felt “a strange anxiety” that gradually turned into a sensation of “vertigo”. He had just accidentally taken a dose of Hydergine, a medication made from ergot of rye developed for the Sandoz company, whose effects, still poorly studied, were thought to boost blood flow to the brain. This hazardous experiment would lead to the identification of the 25th in a series of ergot derivatives, better known as lysergic acid diethylamide or LSD. In the days following this discovery, he described in his journal the particularly strong psychoactive effects produced by this substance. With feelings of anxiety, disturbance of vision, local paralysis, uncontrollable hilarity, and a highly stimulated imagination, the world around him felt like a kind of distorting mirror. When he closed his eyes he continued to see an uninterrupted flow of extraordinary images, creating plays of intense colour.

A 16 de Abril de 1943, regressava a casa de bicicleta quando sentiu «uma estranha angústia» que se transformou progressivamente numa sensação de «vertigem». Acabava de absorver acidentalmente uma dose de Hydergine, um medicamento fabricado a partir da cravagem do centeio, desenvolvido pela empresa Sandoz e cujos efeitos, ainda pouco estudados, deveriam favorecer a irrigação do cérebro. Esta perigosa experiência estaria na origem da identificação da 25.<sup>a</sup> substância da cravagem, mais conhecida por dietilamida do ácido lisérgico, ou LSD. Nos dias que se seguiram a esta descoberta, descreveu no seu caderno de experiências os efeitos psicoactivos particularmente poderosos produzidos pela substância. Sentimento de angústia, perturbação da visão, paralisia local, hilaridade incontrolável ou uma imaginação extremamente estimulada. O mundo em redor surgia como uma espécie de espelho deformador. Quando fechava os olhos, continuava a ver um fluxo de imagens extraordinárias, compondo jogos de cores intensas.





**Spiritual Automata**, 2019, Acrylic on board / Acrílico sobre madeira, 82 x 122 cm

*The series of acrylic paintings **Spiritual Automata**, 2019, are colorful machine-generated geometrical line drawings on blackboards. Supposedly imitating, or attempting to pass for, free-hand drawings, they are reminiscent of those 90s screensavers computer fractal designs, only painted and more minimal. They do carry that same impression of looped motion those algorithms executed but as some sorts of screenshots. They lack in composition, as if thrown on the black surfaces without consideration for it. And as such, they act less as drawings and perhaps more as recordings of some vibrations running through space. The cryptic exhibition statement mentions “unidentified planets / in the Solar System” so they may well represent the orbits traced by those celestial unidentified bodies. In any case, as sidekicks, they suggest a digital quality in par with the hypnotic dimension of the O’o’s bird sound and its pipe-carriers, uncharacteristically adding humanity to the room, thanks to their group-like presence, and in spite of their arbitrary and computerised forms. Cristina Sanchez-Kozyreva, Contemporânea.*

[IMG]

ACBS, «LSD: The Spring Grove Experiment», 1965

A invenção do LSD deu rapidamente lugar a toda uma série de experiências, seguindo critérios estéticos, sociais e científicos. No início dos anos 50, dois investigadores americanos publicaram um artigo influente avaliando os usos potenciais do LSD-25 no quadro de tratamentos psicoterapêuticos.<sup>1</sup> Ainda que a maior parte das pesquisas considerasse esta substância uma toxina, estudos deste tipo passaram a ser conduzidos de modo cada vez mais frequente nos meios universitários e médicos durante cerca de vinte anos. Agrupadas geralmente sob o nome de *terapia psicolítica*, estas pesquisas procuravam explorar em que medida o uso supervisionado de drogas psicodélicas poderia contribuir para o tratamento de males como a esquizofrenia, o alcoolismo, a depressão e outras formas de perturbação psíquica. Certas pesquisas amplamente mediatizadas, como The Spring Grove Experiment, chegaram mesmo a ser objecto de um documentário extremamente popular, sugerindo junto do grande público que as terapias psicolíticas permitiam obter resultados muito promissores no tratamento do alcoolismo ou da depressão.

As utilizações do LSD como canal para abrir as consciências tornaram-se amplamente conhecidas através das profecias de Timothy Leary ou das tropelias dos Merry Pranksters. Nos meios da contracultura americana, as substâncias psicodélicas eram importantes sobretudo devido à sua capacidade de aumentar as potencialidades do cérebro humano, e o LSD foi rapidamente visto como um meio de transporte para uma outra dimensão, ou para estimular percepções novas. Em certos casos, tal permitia mesmo estabelecer novas formas de comunicação com entidades não-humanas, ou literalmente fundir-se com as tecnologias. *Tom Wolfe recalls seeing Kesey and a half dozen*



ACBS, «LSD: The Spring Grove Experiment», 1965

The invention of LSD soon paved the way for a whole series of experiments, based on aesthetic, social and scientific criteria. At the beginning of the 1950s, two US researchers published an influential article evaluating the potential uses of LSD-25 in the context of psychotherapeutic treatments.<sup>1</sup> Even if most research viewed this substance as a toxin, studies of this type were carried out more and more widely in university and medical environments for nearly twenty years. Generally grouped under the name *psycholytic therapy*, these researches aimed to explore the extent to which supervised use of psychedelic drugs could potentially treat certain problems such as schizophrenia, alcoholism, depression and other forms of psychological disorder. Some research that received a lot of media attention, such as the Spring Grove Experiment, even became the subject of an extremely popular documentary, suggesting to the general public that psycholytic therapies could yield extremely promising results in the treatment of alcoholism and depression.

The use of LSD as a mind-expanding agent was largely recognised as a result of Timothy Leary's prophecies and the antics of the Merry Pranksters. In American counter-culture circles, psychedelic substances were essentially viewed



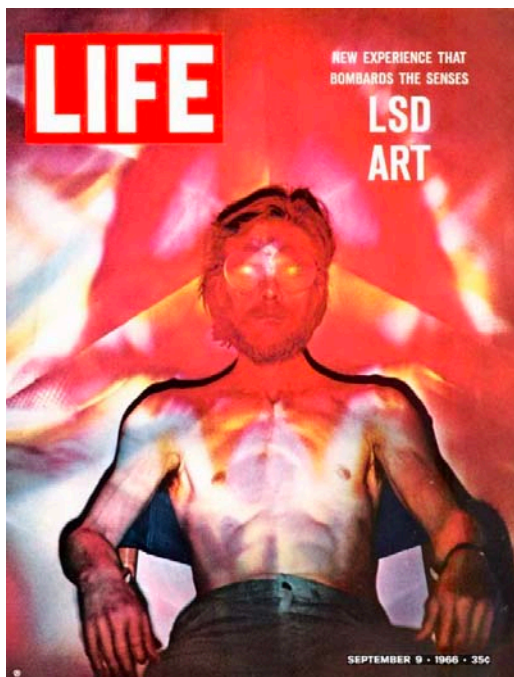
*Pranksters sprawled out across the flow, high on LSD, ululating. They were pretending to be a «Humanoid Radio». This was partly a party joke, a prank. «The idea was to try to hit that beam and that mode that would enable you to communicate with beings on other planets, other galaxies... They were all high as hell», wrote Wolfe. But it also make a weird attempt to appropriate the radio's ability to transcend distance and reach faraway minds with a single disembodied signal.<sup>2</sup>*

[IMG]

«New experience that bombards the senses: LSD ART», USCO na capa da revista *LIFE*, 9 de Setembro de 1966

O desejo de superar os constrangimentos biológicos do humano é uma constante da modernidade que os psicotrópicos contribuíram, em larga medida, para alimentar. Este sonho de fusão com a máquina seria igualmente desenvolvido em *performances* que, como as organizadas pelo coletivo USCO, procuravam criar laços entre as filosofias orientais e o pensamento cibernético. O *flyer* que acompanhava uma apresentação no Whitney Museum of Art, em Nova Iorque, em 1968, indica: *USCO unites the cults of mysticism and technology as a basis for introspection and communication*. Esta relação simbiótica passava pela criação de ambientes imersivos que visavam mergulhar os espectadores, graças a uma série de artifícios técnicos, num estado hipnótico. USCO, um acrónimo para The US Company, ou the Company of US, apropriava-se de — ou inspirava-se em — tecnologias desenvolvidas em contextos industriais, incluindo o LS-25, para as pôr ao serviço da transformação de si e da comunidade. Bens de consumo corrente como gira-discos, projectores, estroboscópios, altifalantes, etc., eram utilizados para estimular estados de consciência «desrealizados», próximos dos efeitos provocados pelas substâncias psicadélicas. Nesta «ecologia teatral» (F. Turner), o público podia fundir-se com as energias que compõem o universo. O

from the perspective of their ability to increase the human brain's potential and LSD soon became seen as a means of crossing into another dimension or of stimulating new perceptions. In some cases, it even created the possibility of entering into new forms of communication with non-human entities or of experiencing a feeling



«New experiences that bombard the senses: LSD ART», USCO on the cover of *LIFE* magazine, 9 September 1966

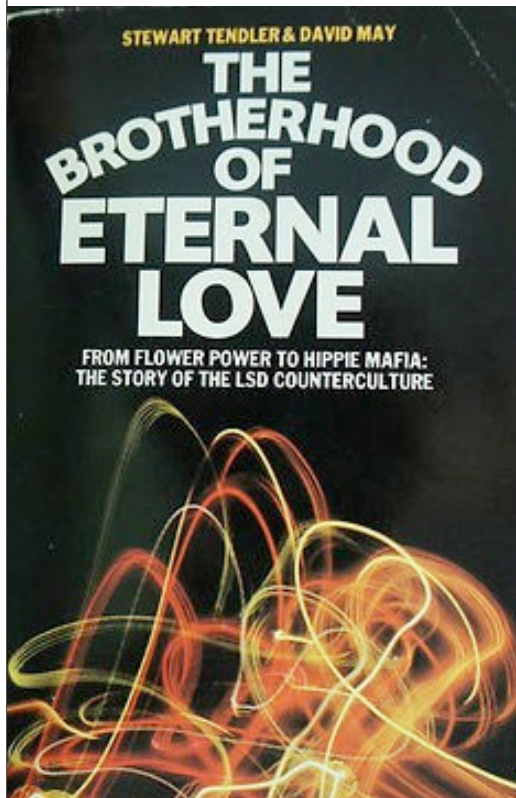
of literal fusion with technology. *Tom Wolfe recalls seeing Kesey and a half dozen Pranksters sprawled out across the flow, high on LSD, ululating. They were pretending to be a “Humanoid Radio”. This was partly a party joke, a prank. “The idea was to try to hit that beam and that mode that would enable you to communicate with beings on other planets, other galaxies... They were all high as hell,” wrote Wolfe. But it also make a weird attempt to appropriate the radio's ability to transcend distance and reach faraway minds with a single disembodied signal.<sup>2</sup>*

The hypothesis that it is possible to overcome human biological constraints is an invariable of the modern world that psychotropes have largely helped to nurture. This dream of fusion with the machine was also furthered in performances which, like those organised by the USCO collective, attempted to create links between eastern philosophies and cybernetic thought. In 1968, the flyer for a show at the Whitney Museum of Art in New York explained: *USCO unites the cults of mysticism and technology as a basis for introspection and communication*. This symbiotic relationship involved the creation of immersive environments that aimed to plunge spectators into a hypnotic state, thanks to a whole series of technical tricks. USCO, short for The US Company or the Company of US, appropriated and was inspired by technologies developed in industrial contexts, including LSD-25, using to bring about a transformation of the self and the community. Modern consumer goods such as turntables, projectors, stroboscopes, loudspeakers and so on were used to stimulate altered states of mind close to those induced by the effects of psychedelic substances. In this 'theatrical ecology' (F. Turner), the public could fuse with the energies that make up the universe. The objective, as in the recognised effects of LSD, was to produce a liberating transformation of the state of mind.

[IMG]  
 Stewart Tendler and David May, *The Brotherhood of Eternal Love. From Flower Power to Hippie Mafia: the story of the LSD counterculture*, 1984

At the same time, the increasingly widespread use of LSD by the general public was viewed with increasing suspicion by the public authorities which, throughout the 1960s, sought ways to introduce legislation around its use. Albert Hofmann was especially annoyed when his invention was classified as a prohibited sub-

objectivo, tal como no caso dos efeitos provocados pelo LSD, era produzir uma transformação dos estados de consciência com fins emancipadores.



Stewart Tendler e David May, *The Brotherhood of Eternal Love. From Flower Power to Hippie Mafia: the story of the LSD counterculture*, 1984

Ao mesmo tempo, o uso cada vez mais generalizado do LSD por parte do grande público suscitava suspeitas crescentes junto das autoridades públicas, que, ao longo dos anos 60, procuravam formas de legislar o seu uso. Albert Hoffmann ficou particularmente contrariado quando a sua invenção foi classificada, em 1971, como substância proibida, quando a primeira convenção que visava regular as utilizações de drogas recreativas foi ratificada pela ONU. Segundo ele, a substância podia constituir um antídoto poderoso contra as disfunções e as formas de alienação ocasionadas pela industrialização

e pela urbanização. Segundo ele, o LSD abria novas vias para voltar a dar sentido à existência, nomeadamente ao dar acesso a experiências que permitiam explorar o que poderia ser a essência do misticismo ou do sentimento religioso.

stance in 1971, just when the first convention to regulate recreational drug use was ratified by the UN. In his view, this substance could constitute a powerful antidote to dysfunctionality and forms of alienation caused by industrialisation and urbanisation. He thought that LSD opened up new avenues for restoring meaning to life, notably by creating the opportunity for experiences that enabled an exploration of the essence of mysticism and religious feeling.

1  
Busch, A.K., e W.C. Johnson. «L.S.D. 25 as an Aid in Psychotherapy; Preliminary Report of a New Drug». *Diseases of the Nervous System* 11, n.º 8 (Agosto de 1950), pp. 241-43.

2  
Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, 1. edição de bolso, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 63.

1  
Busch, A.K., and W.C. Johnson, "L.S.D. 25 as an Aid in Psychotherapy; Preliminary Report of a New Drug", *Diseases of the Nervous System* 11, no. 8 (August 1950), pp. 241-43.

2  
Turner, Fred, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism, 1*, paperback ed., Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 63.



An argument against anti-realism, 2013  
HD video, colour, sound / cor, som, 18 min.



*Spinning Wheel, Performance, CAC Vilnius, 2018*

TRACK 3:  
PINK FLOYD — *BIKE* (1967)

*I LIKED THE IDEA OF HAVING A BICYCLE WHEEL IN MY STUDIO. I TOOK PLEASURE IN LOOKING AT IT, JUST AS I AM FOND OF WATCHING FLAMES DANCING IN THE FIREPLACE. IT WAS LIKE HAVING A FIREPLACE IN THE STUDIO. THE MOVEMENT OF THE WHEEL REMINDED ME OF THE MOVEMENT OF FLAMES.*  
— MARCEL DUCHAMP, *THE COMPLETE WORKS OF MARCEL DUCHAMP 2* (1970)

*The Third Policeman* is a novel by Flann O'Brien which describes the adventures of an anonymous narrator, obsessed by the works of an eccentric savant named de Selby. By the age of thirty, the narrator has written what he believes to be the definitive critical work on de Selby. Without the financial resources to publish it, he plots a murder to achieve his objective. In parallel with this crime story, the book's interest relies largely on the complex structure of the narrative: as the story develops, it becomes increasingly embedded and begins to move in directions and into worlds that seem more and more hypothetical and uncanny as the plot unfolds. It could be argued that the spatial and temporal framework of the novel is in some ways a *multiverse*. A hypothetical entity analysed according to different theoretical models, which seems to be made up of all possible universes.

At one point, the narrator comes into contact with three policemen who appear to be engaged solely in dealing with crimes involving bicycles. One of them seems extremely surprised when the narrator reports the theft of his watch: *Who ever heard of a man riding a watch down the road or bringing a sack of turf up to his house*

*The Third Policeman* é uma novela escrita por Flann O'Brien que descreve as aventuras de um narrador anónimo obcecado com o trabalho de um sábio excêntrico chamado de Selby. Chegado à idade de trinta anos, o narrador escreveu o que pensa ser a obra crítica definitiva sobre de Selby. Como não tem dinheiro suficiente para a publicar, planeia cometer um homicídio para atingir os seus fins. Paralelamente a esta intriga policial, o interesse do livro reside em grande parte na estrutura complexa da narração. Ao longo da história, a narrativa torna-se cada vez mais comprimida, explorando direcções e universos que parecem cada vez mais hipnóticos e estranhos à medida que a trama se desenrola. Poderia dizer-se que o quadro espacial e temporal da novela é, de algum modo, um *multiverso*. Uma entidade hipotética, analisada a partir de diferentes modelos teóricos, constituída pelo conjunto dos universos possíveis.

A certa altura, o narrador entra em contacto com três polícias cuja actividade parece consistir unicamente em intervir em delitos que envolvem bicicletas. Um deles mostra-se extremamente surpreendido quando o narrador faz um depoimento relativo ao roubo do seu relógio: *Who ever heard of a man riding a watch down the road or bringing a sack of turf up to his house on the crossbar of a*

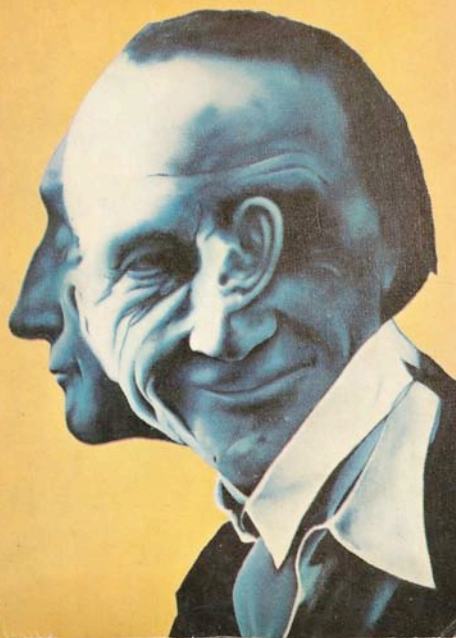
*watch?*, pergunta-lhe um dos polícias, que não compreende como alguém com uma mente saudável pode roubar outra coisa que não uma bicicleta. Segundo ele, não há qualquer dúvida de que, se encontrarem o relógio, este estará equipado com uma bomba e uma campainha. O narrador dá-se conta de que os temas de conversa dos polícias se referem unicamente a assuntos relacionados com bicicletas.

*on the crossbar of a watch?*, one of the policemen asks him, unable to understand how anyone of sound mind would steal anything other than a bicycle. He is quite sure that if they find this watch it will be equipped with a pump and a bell. The narrator realises that the policemen's conversation revolves only around themes connected with bicycles.

[IMG]

Flann O'Brien, *The Third Policeman*, cover of the edition reissued by Picador (1971), based on a portrait photograph of Marcel Duchamp taken by Victor Obsatz in 1953

## Flann O'Brien The Third Policeman



Flann O'Brien, *The Third Policeman*, capa da reedição da Picador (1971), realizada a partir de um retrato de Marcel Duchamp captado por Victor Obsatz em 1953

Esta «filosofia do ciclo» assume contornos ainda mais patafísicos quando o sargento explica, baseando-se em princípios inspirados na fissão atômica, que as pessoas que passaram a maior parte da sua

This “cycle philosophy” takes an even more pataphysical turn when the sergeant explains, basing his argument on principles inspired by nuclear fission, that people who have spent most of their lives on iron bicycles, travelling along the small town's rocky roads, find that their personality becomes confused with that of the bicycle – to the point where many people in the area have become half human and half bicycle: *The gross and net result of it is that people who spent most of their natural lives riding iron bicycles over the rocky roadsteads of this parish get their personalities mixed up with the personalities of their bicycle as a result of the interchanging of the atoms of each of them and you would be surprised at the number of people in these parts who nearly are half people and half bicycles...*

With *Spinning Wheel*, Diogo Evangelista offers a sort of interpretation of the fantastical hypotheses expressed in *The Third Policeman*, especially in relation to the idea of the potential for “becoming a bike”. In this installation, the bicycle has been made by the cyclist himself so that it is perfectly adapted to his form. When he pedals at great speed on the rollers, his legs are locked into a movement so fast that the lower part of his body seems to dissolve and gradually merge with the bicycle. Meanwhile the

upper part of his body remains completely still and therefore visible. When it is activated, the installation transforms the exhibition space into a sort of matrix in which the public can observe the production and transmission of signals. A harmony emerges from this mechanical fiction which presents the fantasy of a fusion between human and machine. The human action is manifested through chromatic modulations and demodulations that vary in intensity according to the velocity.



Marcel Duchamp, "Rotorelief No. 3 – Lanterne Chinoise – Modèle Déposé" (verso) 1935 (image courtesy of Carnegie Museum of Art, Leisser Art Fund)

When the wheels turn, the light stimulation created by electroluminescent diodes fixed to the spokes bears a resemblance to Marcel Duchamp's rotoreliefs. Initially made in the context of the Concours Lépine as an industrial design project, the rotoreliefs were presented as a playful idea reflecting Duchamp's interest in optical phenomena. The aim was to produce the illusion of a three-dimensional projection by means of rotating painted discs. The images

vida a guiar bicicletas de ferro, nas ruas pedregosas daquela povoação, vêm a sua personalidade confundir-se com a da sua bicicleta. A tal ponto que várias pessoas da região são meio humanas meio bicicletas: *The gross and net result of it is that people who spent most of their natural lives riding iron bicycles over the rocky roadsteads of this parish get their personalities mixed up with the personalities of their bicycle as a result of the interchanging of the atoms of each of them and you would be surprised at the number of people in these parts who nearly are half people and half bicycles...*

Com *Spinning Wheel*, Diogo Evangelista propõe como que uma interpretação das hipóteses fantasiosas formuladas em *The Third Policeman*, particularmente no que respeita à ideia de um potencial «tornar-se bicicleta». Nesta instalação, a bicicleta foi feita pelo próprio ciclista, pelo que se adapta perfeitamente às suas dimensões. Quando pedala a grande velocidade sobre os cilindros, as suas pernas descrevem um movimento tão rápido que a parte inferior do seu corpo parece dissolver-se, a ponto de confundir-se progressivamente com a bicicleta. A parte superior do corpo, pelo contrário, permanece completamente imóvel e, logo, visível. Quando é activada, a instalação transforma o espaço de exposição numa espécie de matriz onde o público pode observar a produção e a transmissão de sinais. Uma harmonia emana desta *ficção mecânica*, que põe em cena a fantasia da fusão entre o humano e a máquina. A acção humana manifesta-se a partir de modulações e desmodulações cromáticas que variam de intensidade em função da velocidade.

[IMG]

Marcel Duchamp, «Rotorelief n.º 3 – Lanterne Chinoise – Modèle Déposé» (verso) 1935 (imagem cedida pelo Carnegie Museum of Art, Leisser Art Fund)





Quando as rodas giram, os estímulos luminosos provocados pelos díodos emissores de luz fixados sobre os raios lembram os *rotorelevos* de Marcel Duchamp. Produzidos inicialmente no quadro do Concurso Lépine, como um projecto de *design* industrial, os rotorelevos eram um testemunho lúdico do interesse de Duchamp pelos fenómenos ópticos. O objectivo era produzir a ilusão de uma projecção tridimensional com o auxílio de discos rotativos pintados. As imagens a três dimensões eram já bem conhecidas, nomeadamente sob a forma de fotografias estereoscópicas, mas os rotorelevos permitiam outros tipos de ilusões ópticas – ilusões móveis, dependentes das variações da velocidade de rotação dos discos.

[IMG]

Rodney Graham, *Phonokinetoscope*, 2001

No seu filme *Phonokinetoscope* (2001), Rodney Graham passeia descontraidamente de bicicleta num parque verdejante de Berlim, parando de vez em quando para reflectir, observar um arranjo floral, jogar às cartas ou tomar uma dose de LSD. Nas condições normais de exposição, o filme é projectado a partir de um projector ligado a um giradiscos contendo um disco de vinil que serve de banda sonora ao filme. O projector é activado quando a agulha é pousada sobre o disco e desliga-se quando o disco acaba. No entanto, como a duração da banda sonora não é igual à do filme, há um desfasamento entre o som e a imagem. Neste sentido, o filme faz referência às primeiras experiências de Thomas Edison para sincronizar imagens em movimento com uma banda sonora. A música que acompanha esta sequência é uma balada de guitarra entrecortada por *riffs* compostos por Graham que evocam a época do *rock* psicadélico. As palavras, poéticas e profundas, estão em grande parte organizadas em torno da repetição do refrão *You're the kind of girl that fits*



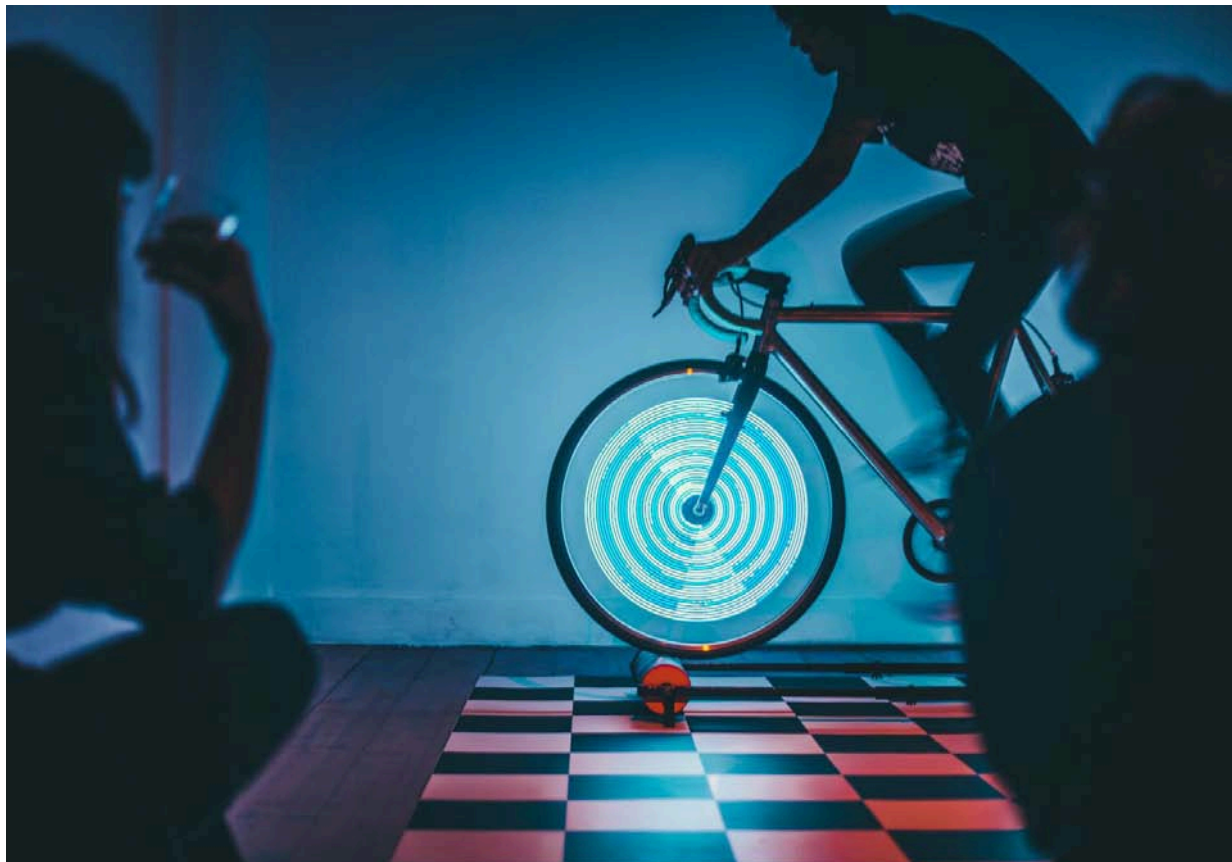
Rodney Graham, *Phonokinetoscope*, 2001

in three dimensions were already well-known, principally as stereoscopic photographs, but the rotoreliefs offered another type of optical illusion, moving and essentially governed by variations in the speed that the discs rotated.

In his film *Phonokinetoscope* (2001), Rodney Graham casually rides his bike through a leafy Berlin park, stopping occasionally to reflect, to look at a display of flowers, to play cards or to take a dose of LSD. In normal exhibition conditions, the film is beamed from a projector connected to a turntable on which a vinyl LP is placed, providing the film's soundtrack. The projector starts up when the needle is positioned on the record and stops when the record stops. However, since the length of the musical track does not match the length of the film, there is a discrepancy between sound and image. In this sense, the film references the first experiments conducted by Thomas Edison to synchronise moving images with a soundtrack. The music accompanying this sequence is a guitar ballad intercut with riffs evoking the era of psychedelic rock, composed by Graham. The words, poetic and profound, are mostly organised around the

repetition of the refrain *You're the kind of girl that fits in with my world*, a phrase taken from *Bike*, a track by Pink Floyd. Repeated in loops, the sequences making up *Phonokinetoscope* generate a sort of hypnotic fascination that is literally cyclical.

*in with my world*, uma frase extraída da canção *Bike*, dos Pink Floyd. Ao serem repetidas em cadeia, as sequências que compõem *Phonokinetoscope* geram uma espécie de fascínio hipnótico que é, literalmente, cíclico.



*Spinning Wheel*, 2017, Performer, bicycle, cycling rollers / bicicleta, rolos, loop

*In Spinning Wheel (2017) a bicycle becomes an interface between body and mind. In the performance, repetitive movements of concentration and effort generate light spirals in a cyclical process of movement and stasis. João Laia, press-release for / de Spinning Wheel.*



Irrational Man, 2015, SD Video, sound, color / som, cor, 6 min.

#### TRACK 4:

#### KRAFTWERK — *DIE MENSCH-MASCHINE* (1978)

*THE HUMAN BRAIN MIGHT BE LIKENED TO A VERY COMPLICATED VEHICLE WITH, SAY, A THOUSAND WHEELS. ON THE SAME SCALE, THE BRAIN OF A TYPICAL WILD ANIMAL COULD BE REGARDED AS A FOUR-WHEELED AFFAIR, REQUIRING ONLY A MINIMUM OF LUBRIFICATION. THOUGH THE ANIMAL'S MENTAL EQUIPMENT IS LIMITED, THE BALANCING AND MODULATION OF THE PARTS IS SO SIMPLE THAT THE ANIMAL AS A WHOLE OPERATES EFFICIENTLY, EVEN GRACEFULLY. BY CONTRAST, KEEPING THE THOUSANDS OF WHEELS OF A HUMAN BEING'S BRAIN PROPERLY LUBRICATED IS SO DIFFICULT THAT A FAIR NUMBER OF WHEELS ARE APT TO BE OPERATING BADLY AT ANY GIVEN TIME.*

— MASAHIRO MORI, *THE BUDDHA IN THE ROBOT: A ROBOT ENGINEER'S THOUGHTS ON SCIENCE AND RELIGION* (1974)

Descartes thought that animals were machines lacking any kind of consciousness and could, a priori, be assembled from nuts and bolts. Like a clock or a robot, whose function is dependent on automated mechanisms. In his book *L'Homme-machine*, (1747), La Mettrie extended this mechanistic concept to the human being, whom he saw as a kind of superior animal. The mind or consciousness did not exist a priori when the human being could be envisaged as a finite series of complex rules and operations, carried out thanks to cogs in the human brain. Life was seen as a *perpetuum mobile*, a continuous movement, and sickness or death were accidental consequences that logically could be eliminated. In the eighteenth century, there was a prevailing ambition to reproduce physiological functions on the basis of hypotheses formulated by mechanistic philosophy. Jacques Vaucanson (1709-1782), an inventor and artist, spent most of his life building machines that were intended to demonstrate the possibility of replicating the vital functions of human beings or animals. Notably, he developed a duck that could eat and digest food, to the considerable

Para Descartes, os animais eram máquinas desprovidas de qualquer forma de consciência que podiam, em princípio, ser reconstituídas a partir de peças mecânicas, tal como um relógio ou um autómato movido por mecanismos automáticos. No seu livro *O Homem-máquina* (1747), La Mettrie estendia esta concepção «mecanicista» ao ser humano, que concebia como uma espécie animal superior. O espírito ou a consciência não existiam *a priori* e o ser humano podia ser definido como uma série finita de regras e operações complexas, executadas graças a mecanismos alojados no interior do cérebro humano. A vida era entendida como um *perpetuum mobile*, um movimento contínuo, e a doença ou a morte eram consequências accidentais que podiam, logicamente, ser suprimidas. No século XVIII, era comum querer reproduzir as funções fisiológicas a partir das hipóteses formuladas pela filosofia mecanicista. Jacques Vaucanson (1709-1782), inventor e artista, passou a maior parte da vida a construir máquinas que deveriam permitir demonstrar a possibilidade de replicar as funções vitais dos humanos ou dos animais. Vaucanson construiu, nomeadamente, um pato capaz de comer e digerir alimentos, para grande

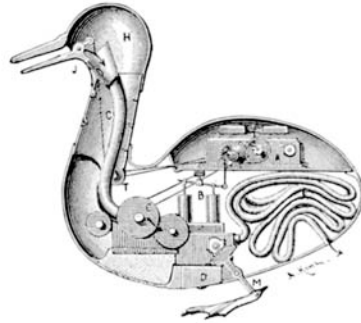
espanto dos que puderam ver esse modelo antropomórfico em acção: *If it were only an artificial duck that could walk and swim, that would not be so extraordinary: but this duck eats, drinks, digests, and sh-ts. Its motions are extremely natural: you see it eager when they are going to give him his meat, he devours it with a good deal of appetite, drinks moderately after it, rejoices when he has done, then sets his plumes in order, is quiet for a little time, and then does what makes him quite easy.*<sup>1</sup>

[IMG]

Reconstituição fantasista do pato de Vaucanson, publicada na *Scientific American* em 1899

Pierre Jaquet-Droz era um relojoeiro suíço do século XVIII que, auxiliado pelos filhos e por alguns fiéis colaboradores, conseguiu usar a experiência adquirida com o fabrico de relógios para construir autómatos muito elaborados. Pássaros cantores, cães que ladram ou fontes musicais – estes objectos serviam, antes de mais, para chamar a atenção do mundo para a engenharia excepcional utilizada pelas marcas de relógios suíças. Produzidos entre 1768 e 1774, e ainda em actividade, os modelos «Escritor», «Instrumentista» e «Desenhador» tinham conferido a Jaquet-Droz uma fama internacional. Aquando de uma visita ao Reino de Espanha, os cortesãos que acompanhavam o soberano ficaram de tal modo impressionados pelo

astonishment of those who were able to see this anthropomorphic model in action: *If it were only an artificial duck that could walk and swim, that would not be so extraordinary: but this duck eats, drinks, digests, and sh-ts. Its motions are extremely natural: you see it eager when they are going to give him his meat, he devours it with a good deal of appetite, drinks moderately after it, rejoices when he has done, then sets his plumes in order, is quiet for a little time, and then does what makes him quite easy.*<sup>1</sup>



INTERIOR OF VAUCANSON'S AUTOMATIC DUCK.

A, clockwork; B, pump; C, mill for grinding grain; F, intestinal tube; J, bill; H, head; M, feet.

Theoretical reconstruction of Vaucanson's duck, published in *Scientific American* in 1899

Pierre Jaquet-Droz was an eighteenth-century Swiss watchmaker who – helped by his son and a few loyal collaborators – succeeded in adapting the technical skills required for watch-making in order to construct very elaborate automata. Singing birds, barking dogs and musical fountains, these objects were mostly designed to attract international attention to the exceptional engineering of Swiss brands of watches. Produced between 1768 and 1774 – and still working – the Writer, Musician and Draughtsman brought Jaquet-Droz international renown. During a visit to the Kingdom of



O autómato «Escritor» de Jaquet-Droz  
© Museu de Arte e História de Neuchâtel

[IMG]

The Writer, automaton made by Jaquet-Droz  
© Museum of Art and History, Neuchâtel

Spain, the king's entourage was so impressed by the realism of his automata that Jaquet-Droz had to give a detailed explanation of the way his mechanisms worked so as to avoid suspicions of sorcery.

[IMG]

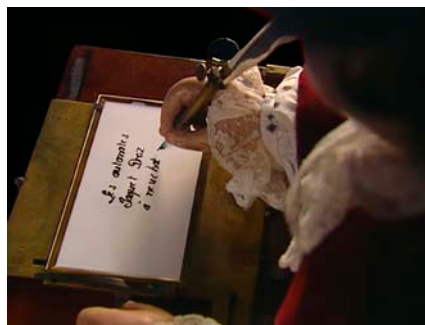
The Draughtsman, automaton made by Jaquet-Droz  
© Museum of Art and History, Neuchâtel

The mechanism was placed inside the body and not in the furniture on which the automaton was sitting, as was normally the case with automata made at this time. This resulted in extremely complicated constraints, in terms of miniaturisation and synchronisation, which gave these machines a kind of autonomy. The Draughtsman, for example, can draw a dog, a portrait of Caesar or Louis XV, in a manner that appears particularly spontaneous. A small pair of bellows hidden in the automaton's head allows it to stop from time to time in order to blow away the dust left by the pencil lead. The Musician can play five different tunes on her miniature organ. As the automaton presses each key with her ten fingers, it seems as though she is 'really' playing her instrument.



The Musician, automaton made by Jaquet-Droz  
© Museum of Art and History, Neuchâtel

realismo dos seus autómatos que Jaquet-Droz teve de explicar em detalhe o funcionamento dos mecanismos para não ser acusado de feitiçaria.



O autómato «Desenhador» de Jaquet-Droz  
© Museu de Arte e História de Neuchâtel

O mecanismo estava no interior do corpo e não no móvel em que os autómatos estavam sentados, como acontecia com os outros autómatos fabricados nessa época. Esta solução implicava constrangimentos extremamente complexos, em termos de miniaturização e sincronização, que permitiam a estas máquinas adquirir uma forma de autonomia. O «Desenhador» podia desenhar um cão, por exemplo, ou o retrato de César ou Luís XV, adoptando uma atitude particularmente espontânea. Um pequeno fole dissimulado na cabeça do autómato permitia-lhe, de vez em quando, parar para soprar o pó libertado pelo bico do lápis. O «Instrumentista» podia tocar cinco melodias diferentes num órgão em miniatura. Como o autómato prime cada tecla com os seus dez dedos, pode dizer-se que toca «realmente» o seu instrumento.

[IMG]

O autómato «Instrumentista» de Jaquet-Droz  
© Museu de Arte e História de Neuchâtel

O «Escritor» apresenta um mecanismo ainda mais elaborado, que era extremamente inovador em meados do século XVIII: *It features a «programming» wheel which makes it possible to choose the words the figure writes, and a «memory» made up of a set of cams and connecting rods to transform rotary into linear motion. These control a letter-forming mechanism of more than 4,000 components, thanks to which the robot can write any text that does not exceed 40 letters or symbols on three lines.*<sup>2</sup> Cada autómato possuía, assim, um modo de leitura sequencial que permitia executar séries de operações elementares. Quase um século antes das máquinas de calcular de Charles Babbage, estes autómatos foram os antepassados mecânicos dos computadores de hoje. Escrever, desenhar, tocar um instrumento – estas máquinas humanóides eram como parábolas que deixavam entrever um futuro onde as máquinas seriam capazes de pensar como os seres humanos, e onde os homens poderiam ser pensados como máquinas.



Um dos desenhos realizados pelo autómato de Jaquet-Droz

As «ficções técnicas» que acompanhavam o fabrico destes autómatos eram também acompanhadas por um certo cepticismo, e até mesmo por certas formas de rejeição. Se o ser humano podia ser reproduzido mecanicamente, porque é que estes autómatos não podiam viver e respirar? As críticas mais virulentas provinham de

The Writer has an even more elaborate mechanism, one that was extremely innovative in the middle of the eighteenth century: *It features a “programming” wheel which makes it possible to choose the words the figure writes, and a “memory” made up of a set of cams and connecting rods to transform rotary into linear motion. These control a letter-forming mechanism of more than 4,000 components, thanks to which the robot can write any text that does not exceed 40 letters or symbols on three lines.*<sup>2</sup> Each automaton thus had a sequential read mode that made it possible to carry out several series of elementary operations: more than a century before Charles Babbage’s calculating machines, these automata were the mechanical ancestors of modern computers. Writing, drawing, playing music, these humanoid machines were parables that gave a glimpse of a future when machines would be able to think like humans and when humans could be thought of as machines.

[IMG]

One of the drawings made by Jaquet-Droz’s

The “technical fictions” that accompanied the making of these automata were also attended by a certain scepticism, sometimes even by forms of rejection. If human beings could be reproduced mechanically, how was it that these automata could not live and breathe? The most virulent criticism came from authorities who saw in these experiments a desire to compete with demiurgic powers. In the fifth part of the *Discourse on Method*, Descartes himself raised the question of “non-imitability”. In other words, if the animal organism is a divine grace, humans will never be able to compete with this power to create the complex apparatus necessary to simulate life, including *the great multitude of bones, muscles, nerves, arteries, veins, and*

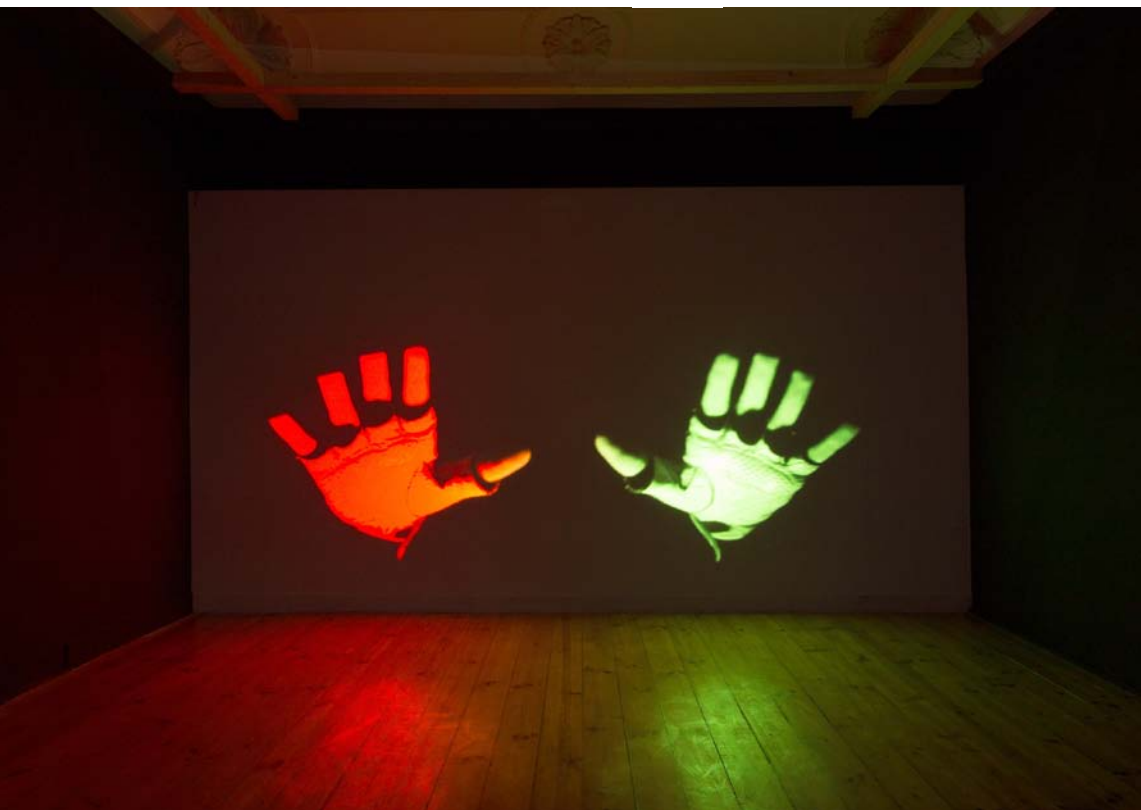


instâncias que viam nestas experiências um desejo de rivalizar com os poderes demiúrgicos. Na V parte do *Discurso do Método*, o próprio Descartes evocava o princípio de «não-imitabilidade», a saber: se o organismo do animal era uma graça divina, o homem jamais poderia rivalizar com esse poder para fabricar mecanismos com a complexidade necessária para simular a vida: *Em comparação com a grande variedade dos ossos, dos músculos, dos nervos, das artérias, das veias e de todas as outras partes do corpo do animal, [aqueles que sabem construir] considerarão esse corpo como uma máquina que, tendo sido feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis que todas as que podem ser inventadas pelos homens.*<sup>3</sup>

*all the other parts which are in the body of each animal. For they [those acquainted with automata] will regard this body as a machine which, having been made by the hands of God, is incomparably better ordered and has within itself movements far more wondrous than any of those that can be invented by men.*<sup>3</sup>

◀ p. 109 | ▼ *Magic Hands*, 2017, HD video, sound, colour / som, cor, 30 min. loop

*Proposing a moment of pause and introspection hybridised between the body and the soul, this video presents a fragmented, enlarged and subjective vision of the hands. It described a series of choreographic movements, that suggest an experience of "a lucid dream" hypnotic, ritualistic and shamanic. João Laia, press-release for / de Space of Flows.*



Installation view / Vista de instalação, *Space of Flows*, Galeria Zé dos Bois, Lisboa, 2017



James Whale, *Frankenstein*, 1931

It is interesting to note that in 1790 Pierre Jaquet-Droz died in Bienne, a small town near the peninsula where Jean-Jacques Rousseau had taken refuge a few years earlier. Rousseau, who was himself the son of a watchmaker, describes his stay on the Île Saint-Pierre in the fifth walk in his book *Les rêveries du promeneur solitaire* [*Reveries of the Solitary Walker*] (1782), when the rhythm and movement of the waves upon the lake plunged him into a deeply meditative state. Even though these two figures probably never met, the episode marks a surprising point of convergence between two tendencies that even today represent the central paradigms of the Modern Age. On the one hand, a humanist vision which, by favouring the sublime and the intensification of individual feelings, sought to describe the fundamentally contingent and intangible character of human nature. On the other hand, a mechanistic materialism which, while producing increasingly powerful and complex automata, conjured up a future world where non-human entities would be able to undertake operations that are normally the unique province of human intelligence.

[IMG]

James Whale, *Frankenstein*, 1931

É interessante notar que Pierre Jaquet-Droz morreu em 1790 em Bienne, uma pequena povoação situada perto da quase-ilha onde Jean-Jacques Rousseau se tinha refugiado alguns anos antes. Rousseau, que era ele próprio filho de um relojoeiro, evoca essa estadia na ilha Saint-Pierre na quinta caminhada do seu livro *Os Devaneios do Caminhante Solitário* (1782), quando o ritmo e os movimentos das ondas do lago o mergulhavam num estado de profunda meditação. Ainda que estas duas personagens não tenham chegado, provavelmente, a encontrar-se, este episódio assinala um ponto de convergência surpreendente entre duas tendências que constituem ainda hoje paradigmas centrais da modernidade. De um lado, uma visão humanista que, privilegiando o sublime e a exacerbação dos sentimentos individuais, visava especificar o carácter fundamentalmente contingente e inatingível da natureza humana; do outro lado, um materialismo mecanicista que, ao produzir autómatos cada vez mais poderosos e complexos, invocava o horizonte de um mundo onde entidades não-humanas programadas podiam levar a cabo operações normalmente imputáveis apenas à inteligência humana.

Esta filosofia mecanicista ganhou um novo impulso com a Revolução Industrial. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, publicado em 1818 por Mary Shelley, exprime as crenças, os temores e os obstáculos ocasionados pelas fases de mecanização intensiva operadas durante este período de aceleração. A invenção do motor de combustão, em especial, tornou-se uma metáfora particularmente poderosa para exprimir as novas forças «naturais» domesticadas pelo homem. No romance de Shelley, o ambiente natural reconduz a valores mais autênticos, ao passo que a mecanização é considerada, acima de tudo, uma evolução nociva.

A autora procurava exprimir, desse modo, as suas dúvidas quanto à possibilidade de reproduzir ou simular a natureza humana por meio de um «mecanismo orgânico» com vida própria. Ao arrogar-se poderes demiúrgicos e libertar, assim, as forças da natureza, Victor Frankenstein acabaria por ser mortalmente punido. Em 2004, quando a Google tomou por divisa *Don't be evil*<sup>4</sup>, os seus fundadores pareciam querer esconjuram a má sorte que poderia atingir as empresas prometeicas da era digital.

This mechanistic philosophy surged in popularity at the time of the industrial revolution. Mary Shelley's *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, published in 1818, expresses the beliefs, fears, and hazards caused by the phases of intensive mechanisation that marked this period of acceleration. In particular, the invention of the combustion engine represented an especially powerful metaphor for expressing the new “natural” forces tamed by humans. In Shelley's novel, the natural environment embodies more authentic values, whereas mechanisation is seen as a mostly harmful development. In this sense, she was seeking to express her doubts about the possibility of reproducing or simulating human nature with the help of an “organic machinery” with its own life. By claiming demiurgic powers and unleashing the powers of nature, Victor Frankenstein must inevitably be punished by death. In 2004, when Google chose as its motto *Don't be evil*<sup>4</sup>, its founders appeared to want to ward off the bad luck that could, potentially, strike at Promethean enterprises in the digital era.

1  
Joseph Spence, Correspondence 1699-1768, in *Letters from the Grand Tour*, 1975

2  
Kolesnikov-Jessop, Sonia. «Automatons and Ingenuity». *The New York Times*, 8 de Março de 2012, secção *Fashion*. <https://www.nytimes.com/2012/03/08/fashion/08iht-acaw-jaquet08.html>.

3  
René Descartes, *Discours de la Méthode* (1637), La Pléiade

4  
*Don't be evil. We believe strongly that in the long term, we will be better served—as shareholders and in all other ways—by a company that does good things for the world even if we forgo some short term gains. This is an important aspect of our culture and is broadly shared within the company.*—Sergey Brin e Larry Page, *An Owner's Manual*, 2004

1  
Joseph Spence, Correspondence 1699-1768, in *Letters from the Grand Tour*, 1975

2  
Kolesnikov-Jessop, Sonia. “Automatons and Ingenuity”, *New York Times*, 8 March 2012, Fashion section. <https://www.nytimes.com/2012/03/08/fashion/08iht-acaw-jaquet08.html>.

3  
René Descartes, *Discourse on Method* (1637), trans. Donald A. Cress, 3rd edition, Indianapolis: Hackett, 1998; French edition published by La Pléiade.

4  
*Don't be evil. We believe strongly that in the long term, we will be better served—as shareholders and in all other ways—by a company that does good things for the world even if we forgo some short term gains. This is an important aspect of our culture and is broadly shared within the company.*—Sergey Brin and Larry Page, *An Owner's Manual*, 2004

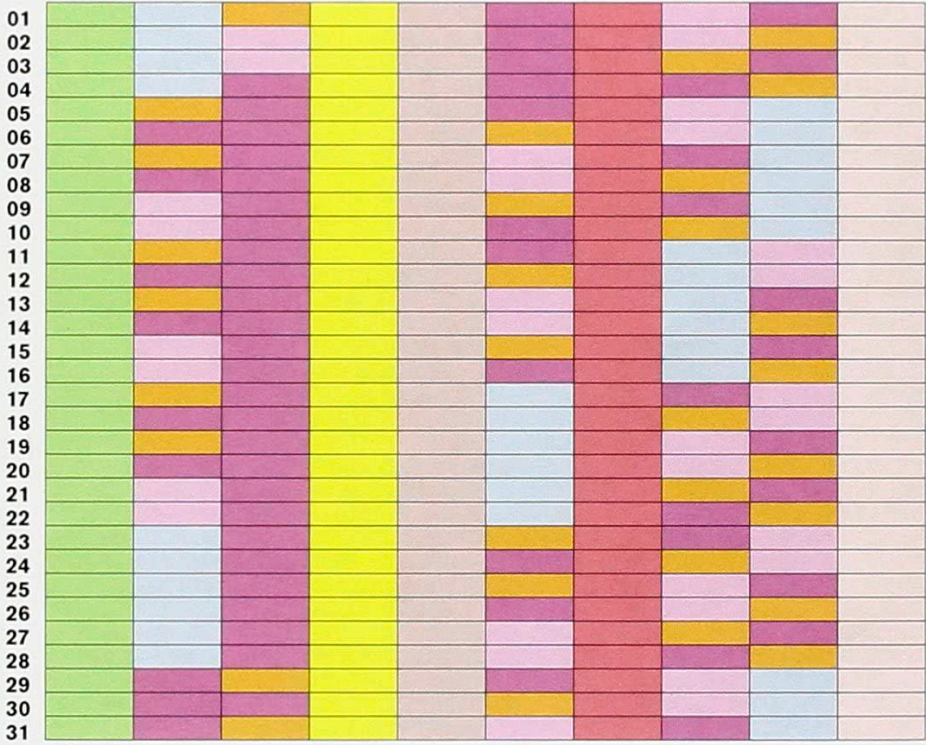


Installation view / Vista de instalação, *Magician's Right Hand*, Futura, Prague, 2016

Magician's End, 2015, Video (SD), rear projection on red wall, colour, mute / retroprojeção em parede encarnada, cor, silêncio, 11:11 min.

*Magician's End* envelops the exhibition hall in a radioactive undertone by presenting the surprise outcome that defeated the great master Houdini (1874-1926). The famous magician, who became known for posterity for his celebrated escapes in highly dangerous situations, as well as his battle against charlatans in the world of illusionism, proved that he was a mere mortal when a rival caught him off guard and defeated him. In *Magician's End*, we are haunted by the fatal trajectory of this kryptonite blow, which afflicts us *ad aeternum* in stop motion, proving that ultimately all illusions fall to the ground. Margarida Mendes, press-release for / de *Down in the Valley*.

Brian Eno | **JANUARY 07003**



Bell Studies for The Clock of The Long Now

TRACK 5:

BRIAN ENO — 1ST-14TH JANUARY 07003, *HARD BELLS, HILLIS ALGORITHM* (2003)

*EVERYTHING IS IN CONTINUAL FLUX ON EARTH. NOTHING ON IT RETAINS A CONSTANT AND STATIC FORM, AND OUR AFFECTIONS, WHICH ARE ATTACHED TO EXTERNAL THINGS, NECESSARILY PASS AWAY AND CHANGE AS THEY DO. ALWAYS AHEAD OF OR BEHIND US, THEY RECALL THE PAST WHICH IS NO LONGER OR FORETELL THE FUTURE WHICH OFTEN IS IN NO WAY TO BE: THERE IS NOTHING SOLID THERE TO WHICH THE HEART MIGHT ATTACH ITSELF.*

— JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *THE REVERIES OF THE SOLITARY WALKER* (1782), TRANS. CHARLES E. BUTTERWORTH, INDIANAPOLIS: HACKETT (1992) P. 68

Founder of Thinking Machine Inc. and once responsible for matters relating to artificial intelligence at Disney, Daniel Hillis had the utopian idea of making a clock that would run for ten thousand years: *I think it is time for us to start a long-term project that gets people thinking past the mental barrier of the Millennium. I would like to propose a large (think Stonehenge) mechanical clock, powered by seasonal temperature changes. It ticks once a year, bongs once a century and the cuckoo comes out every millenium.*<sup>1</sup> Hillis spent several years developing the *10,000 Year Clock*, a device equipped with an extremely complex mechanism capable of countering modern scourges such as accelerationism and short-term thinking. This holy site, built in homage to the triumph of mechanistic thinking, is thus intended to enable the (re)definition of the temporal reference points that make it possible to envisage the future.<sup>2</sup>

[IMG]

Cover of the album by Brian Eno, *January 07003: Bell Studies for the Clock of the Long Now*, 2003

Jeff Bezos, CEO of Amazon, has provided 42 million dollars to fully fund the project, which

Fundador da Thinking Machine Inc. e antigo responsável pelas questões relativas à inteligência artificial na Disney, Daniel Hillis teve a ideia utópica de fabricar um relógio que funcionasse durante 10 000 anos: *I think it is time for us to start a long-term project that gets people thinking past the mental barrier of the Millenium. I would like to propose a large (think Stonehenge) mechanical clock, powered by seasonal temperature changes. It ticks once a year, bongs once a century and the cuckoo comes out every millenium.*<sup>1</sup> Hillis passou vários anos a desenvolver o *10'000 Year Clock*, um dispositivo munido de um mecanismo extremamente complexo capaz de combater flagelos contemporâneos como o aceleracionismo ou o pensamento a curto prazo. Este lugar santo, erigido em honra do triunfo do pensamento mecanicista, deveria permitir, assim, a (re)definição das referências temporais a partir das quais é possível conceber o futuro.<sup>2</sup>

[IMG]

Capa do álbum de Brian Eno, *January 07003: Bell Studies for the Clock of the Long Now*, 2003

Jeff Bezos, o director executivo da Amazon, desfez-se de 42 milhões de dóla-

res para financiar integralmente o projecto, que está a ser construído num local deserto e de difícil acesso no oeste do Texas. Após ter suprimido as contingências espaciais dos nossos hábitos de consumo, após ter reinstalado condições de trabalho dignas do século XIX, o magnata acalenta o sonho de sincronizar o mundo inteiro segundo a sua própria concepção de temporalidade. Se Greenwich marcara o início da era industrial, pode ser que um dia este relógio de 150 metros incrustado numa rocha se imponha como um novo meridiano. Lembrá-lo-emos como o símbolo desta nova era, em que certos grupos de humanos, essencialmente homens brancos heterossexuais que dominavam os desafios colocados pela complexidade dos algoritmos, estavam fundamentalmente convencidos de que podiam rivalizar com os poderes demiúrgicos.

[IMG]

Anúncio do início das obras de instalação de *The Clock*, publicado na conta Instagram de Jeff Bezos a 20 de Fevereiro de 2018

Os filósofos mecanicistas dos séculos XVIII e XIX supuseram que era possível produzir máquinas que, funcionando de maneiras cada vez mais semelhantes ao corpo humano, seriam um dia capazes de reproduzir a sua condição. Esta ideia continua a alimentar certas projecções contemporâneas, geralmente associadas ao pós-humanismo. Para muitos dos actores que gravitam no universo dos GAFA, as máquinas irão brevemente igualar, ou até mesmo superar, as condições fundamentalmente contingentes da natureza humana. Inteligência artificial, biotecnologias, clonagens, robótica, etc. – as tecnologias susceptíveis de fazer crescer ou duplicar as funções vitais, tanto fisiológicas como intelectuais, desenvolveram-se de modo espectacular nestes últimos anos. Para alguns, a possibilidade de prolongar a esperança de vida graças a sucedâneos biónicos já não oferece qualquer dúvida:

is being built in an inaccessible desert location in the west of Texas. After suppressing spatial contingencies in our consumer habits and reintroducing working conditions worthy of the nineteenth century, the magnate is nurturing the dream of synchronising the whole world according to his own concept of temporality. If Greenwich marked the beginning of the industrial era, it is possible that one day this 150 metre clock embedded in rock will become a new meridian. It will be remembered as the symbol of a new age in which certain groups of human beings, primarily white heterosexual men who mastered the questions posed by algorithmic complexity, were fundamentally convinced of their ability to compete with demi-urgic powers.



Announcement of the start of *The Clock*'s installation works, posted on Jeff Bezos's Instagram account, 20 February 2018

Mechanistic philosophers of the eighteenth and nineteenth centuries hypothesised that it was possible to envisage the production of machines

which, by functioning in ways that were increasingly the equal of human beings, might one day be able to reproduce the human condition. This idea continues to feed into certain contemporary projections, generally associated with post-humanism. Many individuals operating in the GAFAM universe think that machines will soon reach or even go beyond the fundamentally contingent conditions of human nature. Artificial intelligence, biotechnology, cloning, robotics and so on – the technologies able to enhance or duplicate vital functions, in a physiological as well as intellectual sense – have seen spectacular growth in recent years. For some, the possibility of prolonging life expectancy thanks to bionic substitutes is no longer in doubt: *If we have radical life extension only, we would get profoundly*

*If we have radical life extension only, we would get profoundly bored, we'd have profound existential ennui, running out of things to do, and new ideas, but that's not what's going to happen. In addition to radical life extension, we're going to have radical life expansion, we're going to have millions of virtual environments to explore, we're going to literally expand our brains.*<sup>3</sup> Embalados por veleidades demiúrgicas, os novos mestres do tempo tentam convencer-nos de que o génio humano pode permitir-nos superar todos os obstáculos. Mesmo a morte, a derradeira fronteira temporal, pode vir a ser instrumentalizada e dominada. Ao inscrever-se plenamente em paradigmas passadistas, *The Clock* constitui igualmente um símbolo do carácter reaccionário destas concepções do futuro. Apesar dos discursos baseados essencialmente em princí-



*Irrational Man*, 2015, SD Video, sound, color / som, cor, 6 min.

pios de inovação ou disrupção, esta visões regressam continuamente às mesmas concepções antropocêntricas do progresso, considerado exclusivamente através do fabrico de máquinas cada vez mais complexas. A este título, com estes mecanismos gigantescos e estas parábolas mitológicas, *The Clock* é um símbolo imponente da inércia da nossa época.

Hoje, a nossa relação com a tecnologia é largamente motivada por um fervor quase religioso, e as origens desta adoração constituem argumentos recorrentes do pensamento de Masahiro Mori. Em 1970, aquando da expansão das indústrias electrónicas japonesas, ele fundou um instituto de investigação que propunha uma abordagem à robótica inspirada em preceitos religiosos. Baseando-se, em larga medida, nas teorias desenvolvidas por Norbert Wiener, o seu objectivo era reflectir sobre as zonas de convergência que era possível estabelecer entre estas novas ferramentas tecnológicas e a filosofia budista. Em *The Buddha in the Robot: a Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion* (1974), Mori defende que todas as coisas do universo estão ligadas umas às outras, de tal modo que a totalidade pode ser vista em qualquer uma das partes. As coisas não podem existir ou ser pensadas separadamente. Mesmo os objectos inanimados, ligados à totalidade, dispõem de uma força vital que ganha corpo tanto nos animais como nos minerais, nos vegetais ou num curso de água. No pensamento animista japonês, existe uma interdependência essencial e recíproca entre todas as entidades, quer sejam humanas ou não-humanas. É por essa razão que os especialistas em robótica japoneses não procuram necessariamente produzir máquinas à sua imagem. Tal não gera, segundo eles, um acréscimo de humanidade.

[IMG]

Mori Masahiro, «Bukimi no tani gensho» / «不・気味の・谷現象» [«O vale do estranho»], *Energy*, vol. 7, n.º 4, 1970, pp. 33-35

*bored, we'd have profound existential ennui, running out of things to do, and new ideas, but that's not what's going to happen. In addition to radical life extension, we're going to have radical life expansion, we're going to have millions of virtual environments to explore, we're going to literally expand our brains.*<sup>3</sup> Carried away by vague demiurgic longings, the new masters of time are trying to convince us that human genius will allow us to overcome everything. Even death, the ultimate temporal frontier, can henceforth be manipulated and dominated. Firmly positioning itself among paradigms of the past, *The Clock* is also a symbol of the reactionary nature of these notions of the future. Despite a narrative based essentially on principles of innovation or disruption, these visions constantly recycle the same anthropocentric concepts of progress, considered exclusively in terms of the production of ever more complex machines. In this respect, with its giant cogs and mythological parables, *The Clock* is a compelling symbol of our epoch's inertia.

Our relationship with technology is today largely motivated by an almost religious fervour and the origins of this devotion are recurring themes in Masahiro Mori's thinking. In 1970, just as Japanese electronic industries were taking off, he founded a research institute whose approach to robotics was inspired by religious precepts. Largely based on the theories developed by Norbert Wiener, the particular objective was to consider the points of convergence that could be found between these new technological tools and Buddhist philosophy. In *The Buddha in the Robot: a Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion* (1974), Mori suggests that everything in the universe is linked, so that the whole can be seen in any one of its parts. Things cannot exist, or be considered, sepa-

rately. Since they are connected to the whole, even inanimate objects have a vital force which is equally present in animals, minerals, vegetables, or a stream of water. In Japanese animist thinking, an essential and reciprocal interdependence exists between all entities, human or not. That is why Japanese robotics engineers do not necessarily aim to produce machines in their own image, because this does not produce a surplus of humanity.



[IMG]  
Mori Masahiro, “Bukimi no tani gensho” / “不・気味の・谷現象”  
[“The Uncanny Valley”], *Energy*, vol. 7, no 4, 1970, pp. 33-35

In this respect, Mori’s approach differs fundamentally from the premises proposed by western mechanistic approaches, which tended to consider automata and animals as “organic machinery” totally devoid of consciousness. Mori’s view is that machines inevitably embody the aspirations of the people who produced them and automatically function as extensions of the human being. For Mori, robots always harbour a vital force which, potentially, could even

Neste aspecto, a iniciativa de Mori demarca-se fundamentalmente dos postulados propostos pelas abordagens mecanicistas ocidentais, que tendem a considerar os autómatos e os animais como «máquinas orgânicas» totalmente desprovidas de consciência. Para Mori, as aspirações das pessoas que as produziram estão necessariamente contidas nas máquinas, e estas funcionam automaticamente como extensões humanas. Para ele, os robôs são sempre atravessados por uma força vital que pode mesmo permitir-lhes atingir um conhecimento perfeito da verdade: «I believe robots have the Buddha-nature within them—that is, the potential for attaining Buddhahood».<sup>4</sup> Algumas décadas após as prospeções de Mori, esta substantificação da tecnologia era igualmente evocada pelo Dalai Lama. Segundo ele, quando um cientista se dedica assiduamente, durante toda a sua vida, ao desenvolvimento de um programa ou de uma ferramenta informática, gera-se necessariamente um fluxo de consciência que o une a essa tecnologia – a tal ponto que é perfeitamente plausível conceber reencarnações do Buda que se situem a meio caminho entre o humano e o computador.<sup>5</sup>

Quando a noção de humanidade é concebida noutras formas de vida – vegetal, mineral ou mecânica –, o próprio ser humano converte-se numa categoria subalterna. Com esta atitude, o homem não tem o direito inerente de destruir a natureza, ou de colocar-se acima dela, a partir de julgamentos éticos postulados *a priori* que, de Descartes a Kurzweil, assentam sobre a imposição de uma concepção de humanidade em detrimento de todas as outras. Como conceber a humanidade de um macaco-autómato, vestido como um aristocrata, que fuma com uma cigareira, numa atmosfera sombria, atravessada por volutas de fumo? Ao permitir que sejamos activados ou reactivados em diferentes ambientes, a arte é um canal para despertar ontologias que, de

outro modo, permaneceriam mudas. Tais visões lançam as bases para interpretações do mundo onde os humanos seriam conceitualmente amalgamados com formas de alteridade não-humanas. Permitindo superar todos os apriorismos ideológicos, o animismo surge como uma estratégia para estabelecer laços comunitários para lá das fronteiras arbitrárias traçadas entre as espécies.

permit them to attain a perfect knowledge of truth: “I believe robots have the Buddha-nature within them – that is, the potential for attaining Buddhahood”.<sup>4</sup> A few decades after Mori’s explorations, the Dalai Lama also referred to this substantification of technology. In his view, when a scientist spends his or her whole life assiduously developing a computer programme or tool, a flow of consciousness is inevitably established between the scientist and the technology. So much so that it is entirely plausible to envisage reincarnations of Buddha that are situated midway between human and computer.<sup>5</sup>

When the notion of humanity is contemplated in other forms of life – vegetable, mineral or mechanical – human beings themselves become a lesser category. Such a position means that humans have no inherent right to destroy nature, or to place themselves above it, based on preconceived ethical judgements which, from Descartes to Kurzweil, rely on the imposition of one concept of humanity above all others. How can we comprehend the humanity of a monkey-automaton, dressed as an aristocrat, smoking with a cigarette holder in a dark atmosphere, wafted by velvety smoke? Allowing activation or reactivation in different environments, art is a means to awaken ontologies that would otherwise be silent. Such visions provide the basis for interpretations of the world in which humans would be conceptually amalgamated with non-human forms of otherness. By making it possible to go beyond all forms of ideological preconception, animism shows itself to be a strategy for deploying communal connections that transcend arbitrary boundaries constructed between species.

1 Daniel Hillis, in Jim Sterne, «Go Long, the pace of technological change makes planning for the long term more difficult—and more important.» *CIO*, 1 de Novembro de 1998, secção 2, p. 28

2 Joël Vacheron, «Une horloge pour l'éternité», in *L'Éloge de l'heure*, MUDAC, 2015

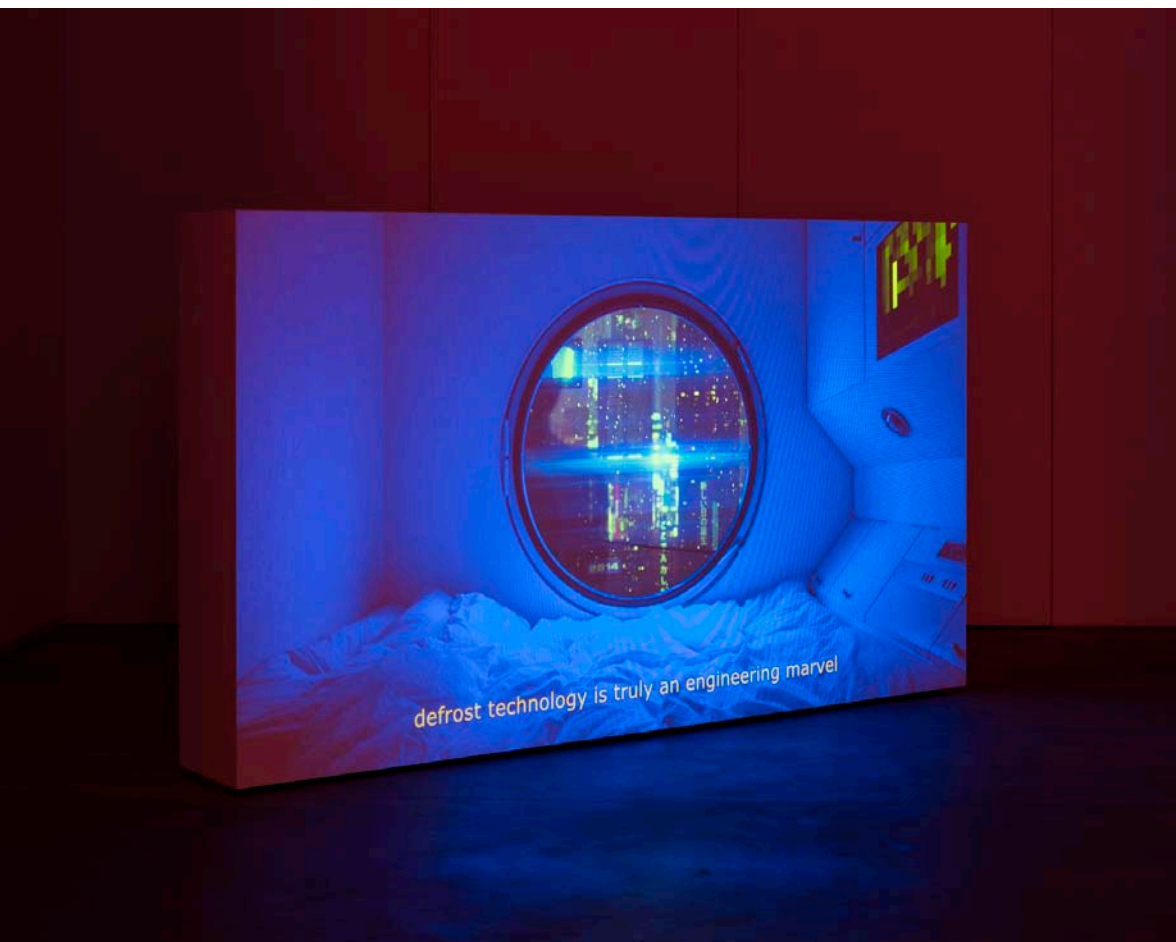
3 Ray Kurzweil, *Immortality by 2045*, Global Future Congress 2045, Nova Iorque, Junho de 2013

4 Masahiro Mori, *The Buddha in the Robot: a Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion*, 1974

5 Bstan-'dzin-rgya-mtsho, Jeremy W. Hayward, et Francisco J. Varela. *Gentle Bridges: Conversations with the Dalai Lama on the Sciences of Mind*, 2014 (2001)



*Irrational Man examines the limits of human cognition. In a slapstick narrative that appeals to synaesthesia nostalgia, we are guided by a chromatic oscillation that disturbs our cerebral hemispheres in a rhythmic unravelling that breaks the linearity of perception. This oceanic sensorial, tested by a voice-over that confronts the gap between the body and the mind, provokes a strange actualization of our doubts, reflected in the machine-like gestures of the primate in front of us. Irrational Man brings us closer to this Uncanny Valley, where our similitude with the robot is brought to the fore. Would we be able to accept the mechanism for producing emotions and aesthetic sensibilities? Margarida Mendes, press-release for / de Down in the Valley.*



Organic Machinery, 2018, HD video, colour, sound / cor, som, 17 min.  
Installation view / Vista de instalação, Galeria Francisco Fino, 2019

► p. 127

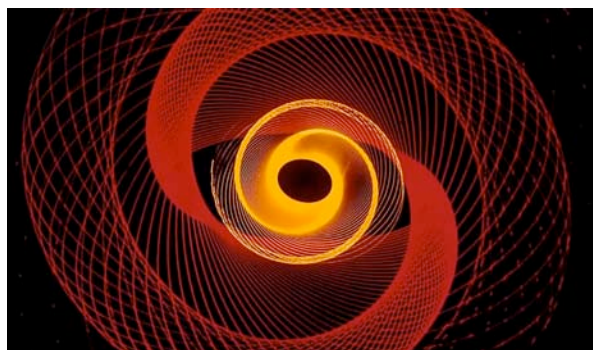
Organic Machinery, video stills

*Evangelista often uses archive images, which he changes to create his videos. Here we can see a sort of capsule-room, like the Japanese cabin hotels we see in *Lost in Translation*, which the narrator calls cryo bed. There are plenty of gender-related cinematographic and literary references throughout this video, besides the already mentioned Sofia Coppola's movie, there is also Kubrick's 2001: A Space Odyssey or George Orwell's 1984, with its anti-abuse discourse and call for resistance against a controlling and dreadfully bureaucratic political entity. The tone and colour of the images have also something of Ridley Scott's Blade Runner (film based on Do Android Dream of Electric Sheep by Philip K. Dick, a literary classic of the genre). These references do not plunge Organic Machinery into a web of intimidating mentions, instead it broadens its visioning within a genre, sometimes disregarded, which is science fiction, particularly through its paramount opuses. Therefore, we realize that Diogo Evangelista's dystopian work has a greater purpose, which is to bring to the present the questions that were raised in these classics about society and technological breakthroughs in the 60s, 70s, and 80s. Bárbara Valentina, Umbigo.*

TRACK 6:  
BERNARD HERRMANN — *VERTIGO (THEME)* (1958)

***THE UNIVERSE IS BELIEVED TO BE BORN IN A SUDDEN MOMENT. SIMILARLY, WE SUGGEST THAT THE APPEARANCE OF A WHITE HOLE SHOULD BE IMMEDIATE. BEFORE THIS EVENT HAPPENS, THE WHITE HOLE HAS NO DEFINITE COORDINATES IN SPACE-TIME, AND THUS NO GRAVITATIONAL EFFECT ON THE ENVIRONMENT OF ITS DESTINED ERUPTION LOCATION.***  
— RETTER, ALON, E SHLOMO HELLER, *THE REVIVAL OF WHITE HOLES AS SMALL BANGS* (2012)

In the 1960s and 70s, many cinematographic productions made use of animations that enabled the experience of intergalactic travel to be simulated for both didactic and poetic purposes. Science fiction films were the first to systematically use the theme of space exploration – the “stargate” sequence in *2001: A Space Odyssey* is without doubt the archetype in the field. Influenced by the opening titles made for *Vertigo* by Saul Bass and the digital art pioneer John Whitney, tracking was managed through a mechanical process, called slit-scanning, which allowed the image to be distorted or blurred. The voyage takes the form of an explosion of luminous and hypnotic patterns. The odyssey recalls the effects generated by liquid light shows and other forms of stimulation which, during the same period, aimed to bring about altered states of consciousness.



Genérico inicial do filme *Vertigo*, realizado em 1958 por Saul Bass, com a colaboração de John Whitney

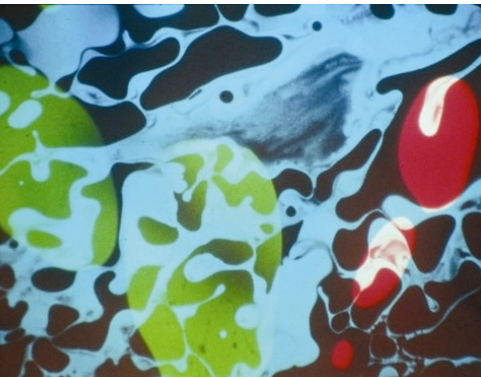
Durante os anos 60 e 70, várias produções propuseram animações que permitiam simular a experiência de viagens intergalácticas com fins tanto didáticos como poéticos. Os filmes de ficção científica foram os primeiros a utilizar de forma sistemática o tema da exploração espacial, e a sequência «stargate» de *2001: Odisseia no Espaço* (1968) continua a ser o arquétipo nesta área. Influenciado pelo genérico realizado para o filme *Vertigo* por Saul Bass e o pioneiro da arte digital John Whitney, o *travelling* foi realizado graças a um processo mecânico denominado *slit-scanning*, que permitia deformar ou desfocar a imagem. A viagem apresenta-se sob a forma de uma explosão de motivos luminosos e hipnóticos. Esta odisseia não deixa de evocar os efeitos provocados com a ajuda de *liquid light shows* e de toda a sorte de estímulos que, durante este mesmo período, se destinavam a provocar estados de consciência alterados.

[IMG]

Opening titles of the film *Vertigo*, created in 1958 by Saul Bass, in collaboration with John Whitney



Installation view / Vista de instalação,  
*Organic Machinery*, 2019



Mark Boyle e Joan Hills, *Projeção de Som e Luz para Earth, Air, Fire and Water*, 1966 © Boyle Family Archive

Nos discursos científicos ou pedagógicos, estes modelos de visualização foram muitas vezes ferramentas importantes para convencer o público da importância – ou da existência – de certas descobertas. Pense-se no filme canônico *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*, realizado em 1977 por Ray e Charles Eames, no qual uma voz de hospedeira com um tom monocórdico comenta as diferentes etapas de um *travelling* infinito que conduz o espectador aos confins do cosmos, antes de operar um regresso vertiginoso até às partículas elementares que compõem o ser humano. Poucas realizações tinham encenado de maneira tão surpreendente o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. As imagens utilizadas provinham de fontes extremamente variadas e uma grande parte do trabalho consistiu em cortar e voltar a fotografar cada imagem, de modo a consolidar o efeito de fluidez da sequência. A empresa IBM, que havia encomendado o filme, podia assim mostrar de maneira simples o seu domínio do tempo e do espaço, bem como o alcance das suas ambições verdadeiramente universais.

[IMG]  
GETTING CLOSER TO INFINITY,  
Publicidade da IBM dos anos 60

[IMG]

Mark Boyle and Joan Hills, *Projection from Son et Lumière for Earth, Air, Fire and Water*, 1966 © Boyle Family Archive

In scientific and educational narratives, these visualisation models have often been important tools to convince the public of the importance, or the existence, of specific discoveries. For example, in the canonical film *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*, made in 1977 by Ray and Charles Eames, a monotonous female voice comments on the different stages of an endless tracking shot that takes the spectator to the edges of the cosmos, before a vertiginous return to the elementary particles that make up the human body. Few productions had shown the infinitely big and the infinitely small to such astounding effect. The images used came from a wide variety of sources and much of the production work consisted in cutting out and re-photographing each image, so as to construct the impression of fluidity in the sequence. The firm IBM, which had commissioned the film, could thus show in a simple way its mastery of time and space, as well as the extent of its truly universal ambitions.



GETTING CLOSER TO INFINITY,  
IBM advertisement from the 1960s

The ability to invent and present “worlds” that extend beyond the visible has always been heavily dependent on the techniques used to validate their existence. Made in the same year as *Powers of Ten*, the first simulations produced by NASA in the context of the Voyager missions (1977) also represented a paradigm shift. Widely broadcast, these images familiarised the general public with previously unknown digital visualisation processes. Even though they were often based on fairly simple principles, the technology used in these films was still largely unknown to the general public. As with the “ultramodern” properties of compact discs, which had been demonstrated through visuals and digital design, the credibility of these expeditions depended largely on the capacity of visualisation technology to open a window on the future. Whether modelling an intergalactic voyage or describing the potential of electronic items, the objective was always to offer a glimpse of new realities.



Toshio Matsumoto, *White Hole*, 1979, 16-mm film, colour, sound, 6 minutes 20 seconds

Made in 1979 by Toshio Matsumoto, *White Hole* presents a syncretic and psychedelic variation on these intergalactic voyages. The film is constructed from an extensive range of techniques, often very basic, that enable a simulation of the transition into another dimension

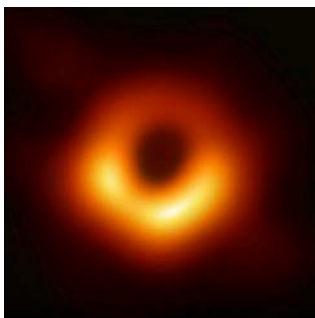
A capacidade de inventar e representar «mundos» que se entendiam para lá do visível foi sempre grandemente devedora das técnicas mobilizadas para validar a sua existência. Criadas no mesmo ano que *Powers of Ten*, as primeiras simulações realizadas para a NASA no quadro das missões Voyager (1977) constituíram também uma mudança de paradigma. Amplamente mediatizadas, estas imagens permitiram a um público vasto familiarizar-se com processos de visualização digitais até então inéditos. Ainda que assentassem muitas vezes em princípios bastantes simples, as tecnologias utilizadas nestes filmes eram ainda largamente desconhecidas do grande público. Tal como as propriedades «inauditas» dos CD, tornadas aparentes através de um visual e de um *design* digitais, a verosimilhança destas expedições dependia em grande parte da capacidade das tecnologias de visualização de abrir uma janela sobre o futuro. Quer se tratasse de modelar uma viagem intergaláctica ou descrever as potencialidades de um objecto electrónico, o objectivo consistia sempre em dar a ver novas realidades.

[IMG]

Toshio Matsumoto, *White Hole*, 1979, película de 16 mm, cor, som, 6 minutos e 20 segundos

Realizado em 1979 por Toshio Matsumoto, *White Hole* apresenta uma variante sincrética e psicadélica destas viagens intergalácticas. O filme é construído a partir de uma extensa gama de técnicas, por vezes muito básicas, que permite simular a passagem para outra dimensão. Ao contrário das simulações didácticas, que procuravam um maior realismo, o *travelling* de *White Hole* guia o espectador através de territórios «des-realizados» que mais se assemelham ao universo dos videojogos, das alucinações ou das experiências místicas. À medida que a sequência avança, os efeitos não param de variar, provocando efeitos propriamente hipnóticos. Deixamo-nos levar

pelo turbilhão provocado pelas rotações, as cintilações e os reflexos. A atenção é conduzida até aos confins do universo. A sequência termina com um ponto esbranquiçado, luminoso e tremeluzente, que constitui o horizonte último deste périplo – de todos os périplos. Em astrofísica, um buraco branco é um objecto teórico cuja existência no universo é considerada uma especulação abstracta. É geralmente descrito como uma matriz temporal que constituiria, de algum modo, uma antítese simétrica do buraco negro.



© EHT Collaboration

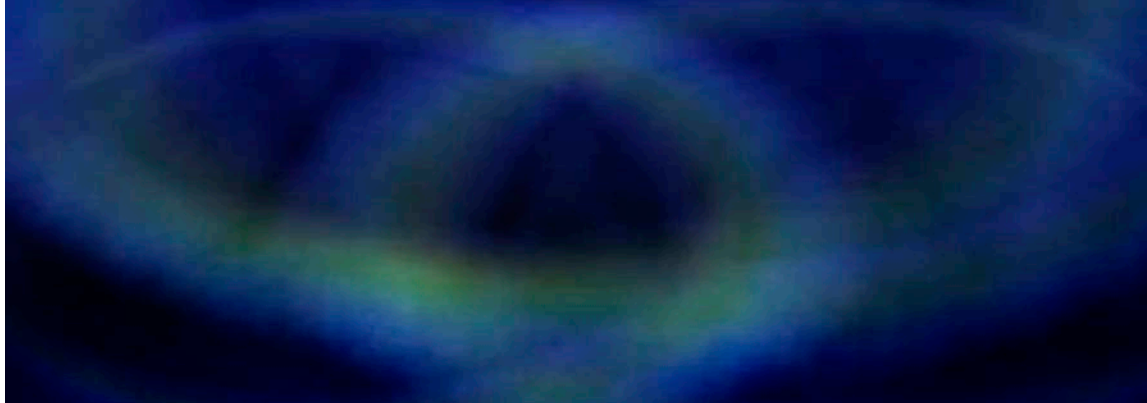
Por um lado, o buraco negro seria um «horizonte futuro», onde qualquer forma de matéria ou irradiação penetra sem jamais poder escapar. Por outro lado, o buraco branco seria, antes, um «horizonte passado», onde nada pode alguma vez penetrar ou ser conservado. Pode dizer-se que os buracos brancos existem unicamente enquanto extinção e que são os conhecimentos teóricos a propósito do buraco negro que permitem formular hipóteses sobre eles. A presença de buracos negros foi amplamente demonstrada e uma «fotografia» foi até publicada recentemente, mas, até agora, nenhum objecto astronómico pôde ser associado de modo convincente a um buraco branco. Neste sentido, o buraco branco não ocupa uma posição definida no universo. Trata-se, antes, de uma janela pela qual a matéria/energia seria libertada uma única vez. E a ocorrência última do buraco branco seria o *Big Bang*.

Unlike the didactic simulations which aimed to enhance realism, *White Hole*'s tracking shot guides the spectator into territories that are disconnected from reality, closer to the world of video games, hallucinatory visions or mystical experiences. As the sequence develops, the effects keep diversifying, producing truly hypnotic results. Transported by a spinning whirlwind of shimmering effects and reflections, the viewer's attention is held and drawn to the furthest reaches of the universe. The sequence ends with a whitish point, luminous and trembling: the final horizon of this journey, and of all journeys. In astrophysics, a white hole is a theoretical object whose existence in the universe is considered a matter of abstract speculation. It is generally described as a temporal matrix that is somehow a symmetrical antithesis of the black hole.

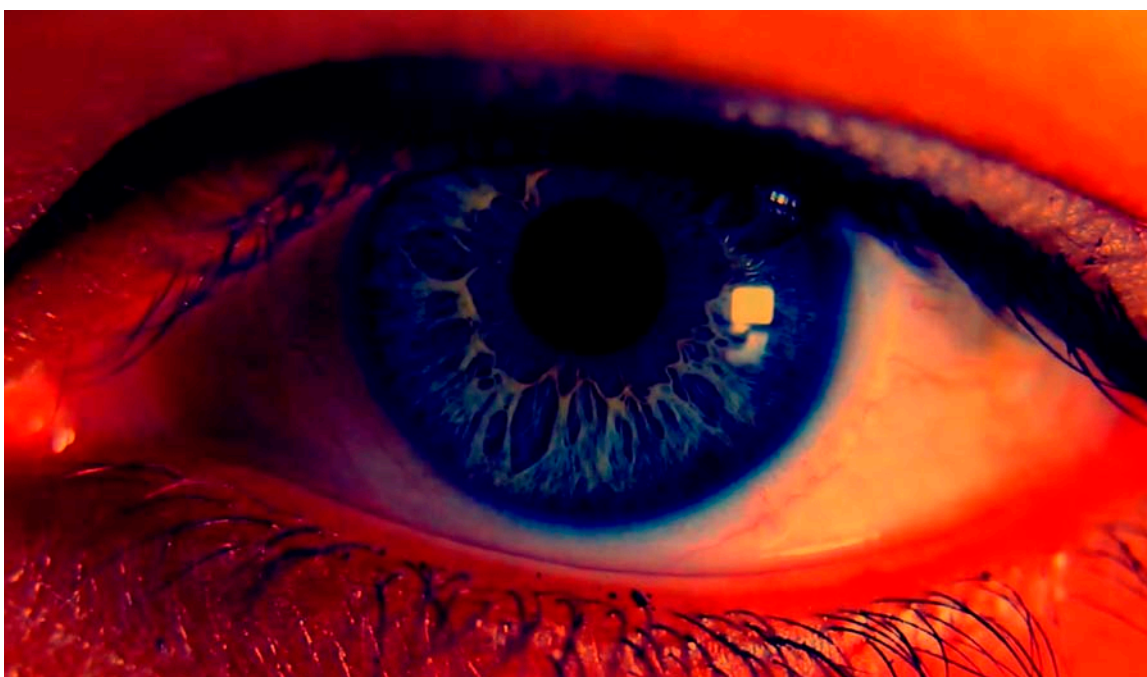
[IMG]

© EHT Collaboration

A black hole could be described as a “future horizon” into which all forms of matter and radiation are absorbed without being able to escape. Meanwhile, a white hole is rather a “past horizon”, into which nothing can ever penetrate and in which nothing can be retained. It could be said that white holes exist only as extinction and it is the theoretical understanding of black holes that allows hypotheses to be formulated. The presence of black holes has been largely demonstrated and a “photograph” has even recently been published, but for the moment it has not been possible to find any convincing association between any astronomical object and a white hole. In this sense, the white hole occupies no defined position in the universe. It is rather a window through which matter/energy would be poured just once, and the ultimate occurrence of a white hole would be *Big Bang*.



## ORGANIC MACHINERY



*Edison Believed That Spirits Should Have All the Attributes of Matter*

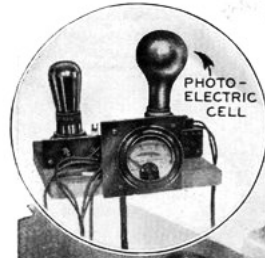
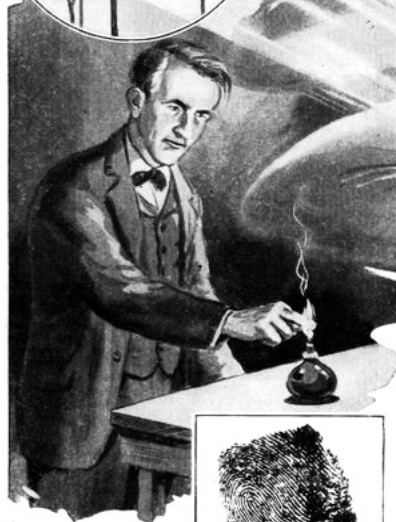


PHOTO-ELECTRIC CELL



BEAM PROJECTOR

Artist's drawing here illustrates the set-up of the ghost trap. Spirit crossing beam from projector would interrupt light, causing hand on the meter to flicker.

Deliberately burning his finger in experiment, Edison found that lines and whorls grew back in original patterns, substantiating his theory of "life units."



finger was burned, however, the scientist had a Bertillon print made of his digit.) The burn was severe enough to obliterate all the delicate skin lines, yet after the finger had healed, another print showed that the lines and whorls, even though they had been hopelessly destroyed, had returned to their original position.

would not reveal his belief-shattering discoveries to a believing world.

The great inventor was a realist and his experiment revealed the stony silence his profound mind expected to find. If spiritual entities existed Edison believed that they should have some of the attributes of ordinary matter. Hence his belief that if spirits existed they could be detected by the electric eye.

It was Edison's belief, even up to the day of his death, that life in man and animal results from the activity of countless myriads of what he called "immortal units," endowed with intelligent direction of life and its processes.

To substantiate his hypothesis, Edison burnt his finger intentionally! (Before the

From this experiment, Edison got confirmation of his hypothesis that it is these aforementioned "immortal units" which supervised the regrowth of his finger skin, following out the original design. Man, he believed, is a mosaic of such life units, and it is these entities which determine what we shall be.

To make his hypothesis clear, Edison was wont to cite the following analogy. Suppose this earth were visited by some extra-terrestrial being whose eyes were so coarse that the smallest thing he could see was the Brooklyn bridge. Naturally he would take the structure as some sort of natural growth.

Now suppose this imaginary giant were to destroy the bridge, then, after a couple of years, find it rebuilt. Don't you suppose the giant would assume that some guiding intelligence were behind the reconstruction? That's what Edison believed.

*Modern Mechanix and*

## TRACK 7:

ALAN PARSONS PROJECT — MAMMAGAMMA (1982)

*HELL GOES ROUND AND ROUND. IN SHAPE IT IS CIRCULAR, AND BY NATURE IT IS INTERMINABLE, REPETITIVE, AND NEARLY UNBEARABLE.*

—FLANN O'BRIEN, *THE THIRD POLICEMAN* (1967)

The dark media include the various phenomena, beliefs and communication practices that occur outside the “normal” communication processes. This topic became a craze in the middle of the nineteenth century, when the spread of radio broadcasting produced speculation about the presence of supernatural messages in electromagnetic waves. The suggestion was that technical tools could be diverted from their conventional uses in order to establish a connection with reality systems in spheres that were literally “extra-terrestrial”.

[IMG]

“Edison’s Own Secret Spirit Experiments”, article in the magazine *Modern Mechanix*, October 1933

Shortly before his death, Thomas Edison apparently invited a small group of experts, including spiritualists, to join him in secret experiments concerning communication with spirits. Edison had installed a photoelectric cell in a dark part of his large laboratory. A tiny ray of light, produced by a powerful projector, pierced the darkness so that any manifestation that crossed the beam, no matter how thin or transparent, would be recorded by the sensitive cell. Once the spiritualists had completed their rituals for entering into communication with spirits, the scientists closely observed the needle of the electric meter: *Tense hours were spent watching the delicate instruments for the slightest indication of a*

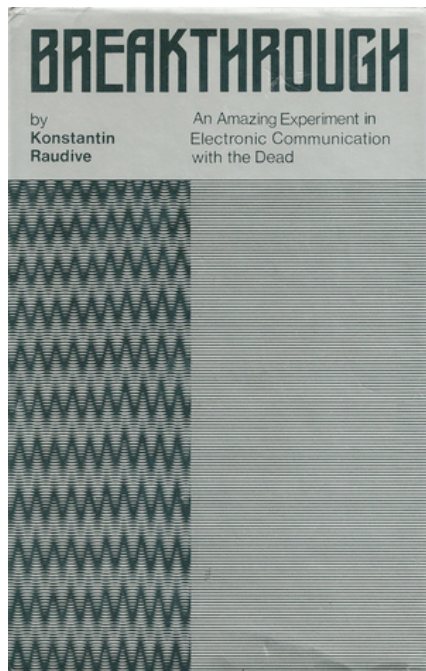
Os *media* ocultos cobrem os diferentes fenómenos, crenças ou práticas de comunicação que se produzem para lá dos processos «normais» de comunicação. Esta abordagem tornou-se particularmente popular a partir de meados do século XIX, altura em que a generalização dos sistemas de radiodifusão suscitava especulações a propósito da presença de mensagens sobrenaturais nas ondas eletromagnéticas. Segundo esta perspectiva, as ferramentas técnicas podiam ser usadas para fins não convencionais, com vista a estabelecer uma conexão com regimes de realidade situados em esferas literalmente «extraterrestres».

[IMG]

«Edison’s Own Secret Spirit Experiments», artigo publicado na revista *Modern Mechanix* em Outubro de 1933

Pouco tempo antes da sua morte, Thomas Edison teria convidado um pequeno grupo de especialistas, entre os quais espíritas, para conduzir experiências secretas de comunicação com espíritos. Edison tinha instalado uma célula fotoelétrica numa sala escura do seu grande laboratório. Um minúsculo raio de luz produzido por um potente projector quebrava a escuridão, de tal modo que qualquer manifestação, por mais fina ou transparente, que atravessasse o feixe deveria deixar a sua marca na célula sensível. Enquanto os espíritas celebravam ritos para entrar em contacto com os espíritos, os cientistas observavam atentamente a agulha do indicador eléc-

trico: Tense hours were spent watching the delicate instruments for the slightest indication of a spirit form, but none came. The wind howled around the corners of the laboratory building, the spiritualists exorcised, but the ghosts, if any, remained in their abode in eternity. Narrowed scientific eyes saw the meter's needle remain steady as a rock.<sup>1</sup>



Capa do livro *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*, publicado em 1971 por Konstantin Raudive

Estas experiências infrutíferas não fizeram diminuir, porém, a crença de que o espectro das frequências de radiodifusão podia ser utilizado para comunicar com os mortos. Konstantin Raudive tinha desenvolvido um sistema complexo de gravação e interpretação de mensagens que, dizia ele, lhe tinha permitido estabelecer contactos com numerosos homens de Estado falecidos ao longo do século XX: *It certainly sounds fantastic to assert that we have made contact with spirit-beings, i.e. the dead, through tape-recordings. Today, however, when more or less ade-*

*spirit form, but none came. The wind howled around the corners of the laboratory building, the spiritualists exorcised, but the ghosts, if any, remained in their abode in eternity. Narrowed scientific eyes saw the meter's needle remain steady as a rock.<sup>1</sup>*

[IMG]

Cover of the book *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*, by Konstantin Raudive (1971)

These fruitless experiments did not however diminish the belief that the broadcast frequency spectrum could be used to communicate with the dead. Konstantin Raudive had developed a complex system for recording and interpreting messages which, he said, had allowed him to make contact with many statesmen who had died in the twentieth century: *It certainly sounds fantastic to assert that we have made contact with spirit-beings, i.e. the dead, through tape-recordings. Today, however, when more or less adequate technical devices are at our disposal, it is possible to test the facts by experiment and to lift them out of the realm of the fantastic.<sup>2</sup>* From *Poltergeist* (1983) to *White Noise* (2005), these electronic voice phenomena (EVP) have been extensively exploited in the cinema, in particular in films that concern paranormal phenomena.

Even though these days this type of exploration of frequency spectra might seem amusing, we still like to imagine that the media possess an exceptional ability to act as mediators between here and elsewhere. Each new technology contributes to a redefinition of our relationship with space and time, while electronic objects continue to be regarded as a means for accessing levels of ethereal reality which would otherwise remain mysteriously inaccessible.



Scenes from a Philips promotional film broadcast in the mid-1980s

A promotional film made by Philips in the mid-1980s opens with a young human couple in a setting that is halfway between the showroom of a shop selling electronic products and a science fiction scenario. He is sitting in an armchair, holding a compact disc, while she is reviewing a collection of electronic objects on cylindrical pedestals. While standing in front of a filament lamp and a transistor, she is startled by a beam

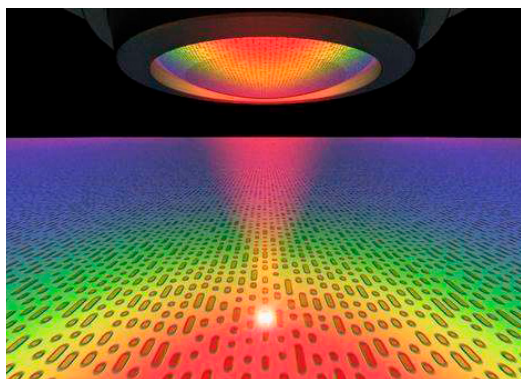
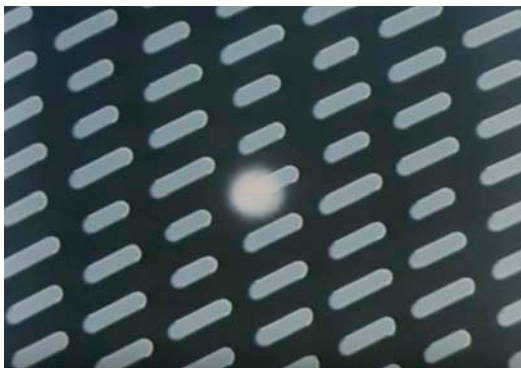
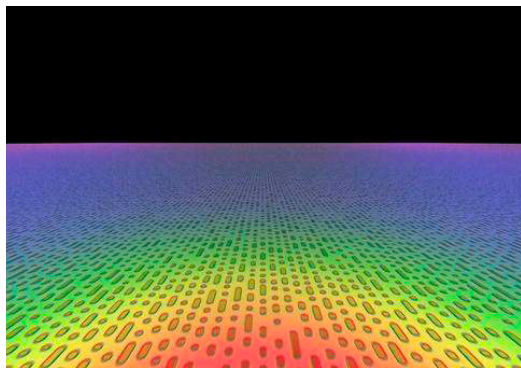
*quate technical devices are at our disposal, it is possible to test the facts by experiment and to lift them out of the realm of the fantastic.*<sup>2</sup> De *Poltergeist* (1983) a *White Noise* (2005), os «fenómenos de voz electrónica» (*electronic voice phenomena*, EVP) foram amplamente explorados no cinema, especialmente nos filmes que envolviam fenómenos paranormais.

Ainda que este tipo de exploração dos espectros de frequência nos faça hoje sorrir, gostamos ainda de imaginar que os *media* possuem a capacidade excepcional de servir de mediadores entre o aqui e o além. Cada nova tecnologia participa na redefinição da nossa ligação com o espaço e o tempo; e os objectos electrónicos continuam a ser considerados como meios para aceder a níveis de realidade etéreas que, sem estes meios, permaneceriam misteriosamente inacessíveis.

[IMG]

Excertos de um filme publicitário da Philips difundido em meados dos anos 80

Um filme publicitário realizado pela Philips em meados dos anos 80 começa por apresentar um casal jovem num cenário a meio caminho entre a sala de exposição de uma loja de produtos electrónicos e um ambiente de ficção científica. Ele está sentado numa poltrona, com um CD na mão, enquanto ela passa em revista uma colecção de objectos eléctricos dispostos sobre pedestais cilíndricos. Quando se encontra diante de uma lâmpada incandescente e de um transistor, é interpelada por um feixe de luz que o jovem faz reflectir sobre o seu rosto com a ajuda de um CD. Intrigada, mas confiante, ela junta-se a ele. Sem dizerem nada, ambos se posicionam diante de uma aparelhagem de alta fidelidade. Sob o olhar afável da jovem, ele introduz o CD no leitor. Nesse momento, a banda sonora passa dos *riffs* de guitarra de *So Far Away*, dos Dire Straits (1985), aos ritmos lancinantes de *Mammagamma*, dos Alan Parsons Project.



Excertos de um filme publicitário da Philips difundido em meados dos anos 80

Extracts from a Philips promotional film broadcast in the mid-1980s

A parede à sua frente transforma-se num horizonte coberto de halos azulados, sobre os quais uma série de animações apresenta as funcionalidades inéditas desta tecnologia, que surgem como aparições celestes. A intensidade luminosa do CD intensifica-se e um feixe luminoso inunda os seus rostos, até ofuscá-los

of light reflected onto her face with the compact disc by the young man. Intrigued but trusting, she joins him. Wordlessly, they settle down in front of a hi-fi system and, watched benignly by the young girl, the man inserts the compact disc in the player. At that moment, the soundtrack plays some guitar riffs from *So Far Away* by

Dire Straits (1985), with the throbbing rhythms of *Mammagamma* by the Alan Parsons Project.

The wall in front of them is transformed into a horizon of bluish coronas, against which animations demonstrate the unfamiliar functions of this technology like celestial apparitions. The luminous intensity of the compact disc increases and a ray of light floods over their faces, almost completely dazzling them. Their attention begins to wander. They simply let themselves be carried away in a spinning, shimmering, reverberating whirlwind. They feel as though they are gravitating towards this horizon which seems to be inhabited by phantom presences. They are now completely absorbed by the intensity of the gaping white hole.

It was in a way the future that these young people were holding in their hands.

Then it all came tumbling down.

1

“Edison’s Own Secret Spirit Experiments”, *Modern Mechanix*, October 1933.

2

Raudive, Konstantin. *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*, Gerrards Cross: Smythe, 1971.

completamente. A sua atenção começa a divagar. Deixam-se levar, simplesmente, num turbilhão de rotações, cintilações e reverberações. Sentem-se como que a gravitar diante de um horizonte que parece atravessado por presenças fantasmagóricas. Toda a sua atenção passa a estar absorvida pela intensidade daquele buraco branco escancarado.

O que os jovens têm entre as mãos é, de algum modo, o próprio futuro.

Depois, dá-se o colapso.

1

«Edison’s Own Secret Spirit Experiments», *Modern Mechanix*, Outubro de 1933.

2

Raudive, Konstantin. *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*. Garrards Cross: Smythe, 1971.



DIOGO EVANGELISTA was born in 1984 in Lisbon, where he lives and works. A selection of his solo exhibitions include / nasceu em 1984, em Lisboa, onde vive e trabalha. Algumas das suas exposições individuais incluem:

2020

– *Blind Faith*, Escola das Artes da UCP, Porto

2019

– *Organic Machinery*, Galeria Francisco Fino, Lisboa

2018

– *Spinning Wheel*, CAC (Contemporary Art Center), Vilnius

– *Inflated with a Fluid*, Cripta747, Turin

2017

– *Scent / Nose*, Auditório da Campanhã, Porto

– *Space of Flows*, Galeria Zé dos Bois, Lisboa

2016

– *A driver who indicates left...*, Galeria Pedro Cera, Lisboa

2015

– *Down in the Valley*, MNAC – Museu do Chiado, Lisboa

2013

– *Sungazing*, Galeria Quadrum, Lisboa

2012

– *No Future in that Place*, Parkour, Lisboa

– *Preparations for an Eclipse*, A Certain Lack of Coherence, Porto

A selection of his group exhibitions and screenings include /

Uma selecção das suas exposições colectivas e screenings incluem:

2020

– *Isle*, Noeart, Norway

2019

– *Plant Revolution*, CIAGJ, Guimarães

– *Corpora Aliena 3*, iKlectickArtLab, London

– *Vanishing Point*, Galeria do Torreão Nascente da Cordoaria, Lisboa

2018

– *Mount Florida Screenings 12*, CCA, Glasgow

– *Visceral Monuments*, Hub Creativo Beato, Lisboa

2017

– *Greater than the Sum*, DRAF, London

– *10,000 years later between Venus...*, Galeria Municipal, Porto

– *Aesthetics of Contamination*, Architecture School, Santander

– *QUOTE / UNQUOTE*, MAAT, Lisboa

– *Utopia / Dystopia*, MAAT, Lisboa

2016

– *The Eighth Climate...*, 11th Gwangju Biennale, Gwangju

– *Hyperconnected*, 5th Moscow International Biennale, Moscow

– *Matter Fictions*, Museu Colecção Berardo, Lisboa

– *Magicians Right Hand*, Futura, Prague

2015

– *As one hand touches the other*, Videox film festival, Zurich

– *Hybridize or Disappear*, MNAC – Museu do Chiado, Lisboa

– *Outdoor I*, Warm, São Paulo

2014

– *Dependent Publishing*, Salon fur Kunst Buch | 21er Haus, Vienna

– *BES Revelação*, BES Arte e Finança, Lisboa

– *World of Interiors*, The Green Parrot, Barcelona

– *BES Revelação*, Museu de Serralves, Porto

2013

– *Transatlantic Cubism*, Boutique, Cologne

– *From Radiance and Dissolution*, Kraupa-Tuscany Zeidler, Berlin

– *... Le petit Lenormand*, Galeria Vera Cortês, Lisboa

– *Between the fugitive...*, Galeria Maisterravalbuena, Madrid

– *A Quest for Flight or the Aurora of Psychedelia*, Barber Shop, Lisboa

DIOGO EVANGELISTA WISHES TO THANK /  
AGRADECE A:

Nuno Crespo and all the team and collaborators at the Escola das Artes from Catholic University of Portugal / e a toda a equipa e colaboradores da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Joël Vacheron, Pedro Gomes, Francisco Fino, Margarida Mendes, João Laia, João Mourão, Luís Silva, Kęstutis Kuizinas, Audrius Pocius, Markéta Stará Condeixa, Pedro Barateiro, André Romão, Rudi Brito, Manuel Rosa, Bárbara Valentina, Cristina Sanchez-Kozyreva, Filipa Ramos, Natxo Checa, Elisa Troiano, Alexandro Tripodi, Renato Leotta, Marianna Orlotti, Galeria Francisco Fino, CAC Vilnius, Galeria Zé dos Bois, Festival Boca, Cripta747, Parkour, MAAT, *Contemporânea* e *Umbigo*.

And Above All / E acima de tudo, Ana Luísa Bouza for the exceptional collaboration in the design of this book / pela colaboração excepcional na concepção deste livro.

## EXHIBITION / EXPOSIÇÃO

Curatorship / Curadoria  
Nuno Crespo

Coordination / Coordenação  
Diana Ferreira

Technical Direction / Direcção Técnica  
João Pereira  
José Vasco Carvalho

Installation / Montagem  
Ana Amorim  
Carlos Sá  
João Ferreira  
Nuno Fonseca  
Paulo Magalhães  
Rui Azevedo

Education Service / Serviço Educativo  
Margarida Dinis

Press Office / Comunicação  
João Pedro Amorim  
João Rebelo

Design  
Colônia Design Studio

Production Support / Apoio à Produção  
Maria Silva

Technicians / Apoio Técnico  
Pedro Oliveira  
Gestão de infra-estruturas – CRP

Agradecimentos  
Galeria Francisco Fino  
Projeto CHIC




Este projecto foi desenvolvido no âmbito do projecto NORTE-01-0145-FEDER-022133, cofinanciado pelo Programa Operacional Regional do Norte (NORTE 2020), através do Portugal 2020 e do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER).

## BOOK / LIVRO

*Artistic Research Collection*  
Collection Editors / Editores da Coleção  
Nuno Crespo

Advisory Board / Comissão Científica  
Ângela Ferreira, Erika Balsom, Isabel Capeloa Gil, Luiz Camillo Osorio, Maria João Gamito, Sabeth Buchmann

Editor / Coordenação  
Nuno Crespo - Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Research Center for Science and Technology of the Arts  
 <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>

Concept / Concepção  
Diogo Evangelista

Editorial Assistant / Assistente editorial  
João Rebelo

Texts / Textos  
Joël Vacheron, Nuno Crespo, Pedro Gomes e Diogo Evangelista (Conversation transcribed by / Conversa transcrita por Rudi Brito)

Translations / Traduções  
Kenniss Translations

Proofreading / Revisão  
Luís Filipe Guerra

Graphic design / Design gráfico  
Ana Luísa Bouza ([www.bouzadesign.com](http://www.bouzadesign.com))

Publisher / Editor  
Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, CITAR | Sistema Solar Crl (chancela Documenta)

ISBN: 978-989-9006-50-8  
DOI: <https://doi.org/10.34632/9789899006508>  
Legal deposit / Depósito legal: 475540/20

Printing and binding / Impressão e acabamento  
Gráfica Maiadouro SA  
Rua Padre Luís Campos, 586 4470-324 Maia

© 2020, Sistema Solar Crl (chancela Documenta) and / e Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, CITAR/ and authors / e os autores  
© 2020, for the reproduced works by Diogo Evangelista : the artist / dos Trabalhos de Diogo Evangelista reproduzidos : o artista

Published in conjunction with the exhibition / Publicado por ocasião da exposição *Blind Faith*, Escola das Artes (UCP), Porto. 13.02.2020 – 02.10.2020

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto Ref.ª UID/00622/2020.

## Photograph credits

### Créditos Fotográficos

pp. 2-3, 5, 6-7, 8, 33, 45, 46-47, 61, 62-63, 91, 96: Diogo Evangelista  
pp. 1, 12-13, 18-19, 20, 25, 66-67, 71, 74, 95, 101-102, 110: Bruno Lopes  
pp. 30-31, 36-37, 42, 121: Inga Jankūnaitė  
pp. 10, 15, 88-89, 91: Marco Pires  
pp. 80, 83: Doyun Kim  
pp. 103: Laís Pereira  
pp. 50: Sebastiano Pellion di Persano  
p. 113: Futura

All reasonable efforts have been made to identify and contact the copyright holders but in some cases these could not be traced. If you hold or administer rights for materials published here, please contact us. Any errors or omissions will be corrected in subsequent editions.







# INDEX

9

Abandonar a terra. Diogo Evangelista

Abandoning Heart. Diogo Evangelista

Nuno Crespo

50

Blocos e fragmentos de uma conversa corrida  
entre Diogo Evangelista e Pedro Gomes

72

Excerpts and fragments of a running conversation  
between Diogo Evangelista and Pedro Gomes

80

Around a White Hole

À Volta de um Buraco Branco

Joël Vacheron

81

TRACK 1: Dire Straits — *So Far Away* (1985)

87

TRACK 2: Silver Apples — *Oscillations* (1968)

97

TRACK 3: Pink Floyd — *Bike* (1967)

105

TRACK 4: Kraftwerk — *Die Mensch-Maschine* (1978)

115

TRACK 5: Brian Eno — *1st-14th January 07003, Hard Bells, Hillis Algorithm* (2003)

123

TRACK 6: Bernard Herrmann — *Vertigo (theme)* (1958)

129

TRACK 7: Alan Parsons Project — *Mammamma* (1982)

