

Lisbon Blues Marilá Dardot,
A montanha que também era de
ferro Ana Catarina Fragoso,
Uma obra polémica e AVISO
Nuno Nunes-Ferreira,
Quebra Gesso Ana Vidigal,
1919 Rita GT, *Raree Show*
Rodrigo Vila, *Artifício*
Maria Tabulo, *I Have Never*
Seen A Tatiana Macedo,
L(Azul)I #002FA7 Nithya
Iyer, *Lake Georgia* Alice
Reflection Alice Geirinhas,
Bio-Rhythm Inês Norton

04	<i>Nanogaleria. Onze actos (+1) / Eleven acts (+1)</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
12	<i>Lisbon Blues, Marilá Dardot</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
18	<i>A montanha que também era de ferro, Ana Catarina Fragoso</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
24	<i>Uma obra polémica, Nuno Nunes-Ferreira</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
31	<i>AVISO, Nuno Nunes-Ferreira</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
34	<i>Quebra Gesso, Ana Vidigal</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
40	<i>1919, Rita GT</i> Rita GT e/and Sofia Steinvorth
48	<i>Raree Show, Rodrigo Vila</i> Rodrigo Vila e/and Daniela Ambrósio
54	<i>Artifício, Maria Tabulo</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
60	<i>I Have Never Seen A, Tatiana Macedo</i> Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício
64	<i>L(Azul)I #002FA7, Nithya Iyer</i> Nithya Iyer
72	<i>Lake Georgia Alice Reflection, Alice Geirinhas</i> Julia Flamingo
76	<i>Bio-Rhythm, Inês Norton</i> Ana Margarida Abrantes

nanogaleria
onze actos (+1)
Luísa Santos e Ana Fabíola Maurício

A nanogaleria é um projecto curatorial independente de Luísa Santos e de Ana Fabíola Maurício que teve início em Setembro de 2018 com a intenção de desenvolver ideias de um modo experimental que reflectissem sobre o mundo no qual vivemos. Assumidamente um nano projecto, a nanogaleria assenta numa infinita curiosidade sobre as relações humanas, sociais e culturais. A nanogaleria propõe encontros informais enquanto metodologia para questionar os sistemas que determinam as diferentes narrativas locais e globais, procurando receber reflexões e trabalhar questões em forma de projectos individuais de diversos artistas. Acreditamos que a arte pode ter um papel social e político da mesma maneira que cada um de nós pode tomar esse papel enquanto indivíduo.

À maneira do que Joseph Beuys disse nos anos 70 do século XX, todos temos um potencial transformador, todos somos matéria passível de mudança. Se usamos ou não esse potencial, de que modo o usamos, e como o usamos, cabe a cada um de nós decidir. A arte e os artistas que escolhem não reflectir directa, social e politicamente sobre o mundo não são menos arte nem menos artistas por essa decisão. Contudo, a nanogaleria é assumidamente um projecto curatorial que tem a intenção de reflectir e agir sobre as múltiplas narrativas que determinam os espaços que habitamos, através de colaborações com artistas, das mostras dos seus trabalhos, e das procuras em conjunto de significados, de (re)criações e de (re)invenções.

O livro que aqui apresentamos, em onze partes (+1), resulta das onze intervenções na nanogaleria, entre o final de 2018 e o final de 2020 pelos artistas Marilá Dardot, Ana Catarina Fragoso, Nuno Nunes-Ferreira (duas intervenções), Ana Vidigal, Rita GT, Rodrigo Vila, Maria Trabulo,

nanogaleria
eleven acts (+1)
Luísa Santos and Ana Fabíola Maurício

Nanogaleria is an independent curatorial project by Luísa Santos and Ana Fabíola Maurício which began in September 2018 with the purpose of developing ideas in experimental fashion that would aim to reflect upon the world in which we live. An openly nano project, nanogaleria rests on an infinite curiosity regarding human, social, and cultural relations. nanogaleria proposes informal gatherings as a methodology geared at questioning the systems that determine the different local and global narratives, seeking to welcome reflections and work on different matters in the shape of individual projects by several artists. We believe that art can play a social and political role in much the same way that each of us can take on that role as individuals.

In much the same vein of what Joseph Beuys said in the 1970s, we all have a transformative potential, we are all matter susceptible of change. Whether we use that potential or not, in what way do we use it, how we use it is up to each of us to decide. Art and the artists who choose not to reflect directly on social and political aspects of the world are no less art nor less of an artist for that decision. However, nanogaleria is – openly – a curatorial project with the intention of reflecting on and acting upon the multiple narratives which determine the spaces which we inhabit, through collaborations with artists, displaying their work, and seeking together meanings, (re)creations, and (re)inventions.

The book we put forward here, in eleven parts (+1), results from the eleven interventions at nanogaleria between late 2018 and late 2020 by the artists Marilá Dardot, Ana Catarina Fragoso, Nuno Nunes-Ferreira (two interventions), Ana Vidigal, Rita GT, Rodrigo Vila, Maria Trabulo, Tatiana Macedo, Nithya Iyer, and Alice Geirinhas. We also show a piece by

Tatiana Macedo, Nithya Iyer e Alice Geirinhas. Mostramos também um trabalho de Inês Norton, planeado para ser apresentado no espaço físico da nanogaleria mas que acabou por tomar a forma bidimensional que se apresenta neste livro.

Cada intervenção foi acompanhada de um texto das curadoras, Luísa Santos e Ana Fabíola Maurício, ou das autoras convidadas Ana Margarida Abrantes, Daniela Ambrósio, Sofia Steinvhort e Julia Flamingo. Algumas intervenções contaram (também) com textos dos artistas como foi o caso de Rita GT, Rodrigo Vila e Nithya Iyer.

Os artistas contribuíram ainda, cada um, com um múltiplo de uma obra sua, resultado directo ou indirecto da sua intervenção na nanogaleria, numa edição limitada de 130 exemplares. O livro tem igualmente uma edição de 100 exemplares que não inclui os múltiplos cedidos pelos artistas mas que conta com uma imagem dos mesmos.

Apresentamos de forma sumária os onze actos (+1) que compuseram este ciclo inicial da nanogaleria:

1

A instalação de Marilá Dardot abriu o ciclo da nanogaleria na Rua Acácio Paiva. O primeiro dos onze trabalhos que seriam exibidos numa mostra debruçou-se exactamente sobre as histórias escondidas por detrás de objectos (caixas carcomidas pelo sol) que foram sendo deixados nas montras de antigas lojas lisboetas ao longo dos últimos anos de gentrificação e disneyficação da cidade.

Inês Norton, which was planned to be displayed in the physical space of nanogaleria but which ended up taking the two-dimensional shape you can see in this book.

Each intervention was accompanied by a text by the curators, Luísa Santos and Ana Fabíola Maurício, or by the guest authors Ana Margarida Abrantes, Daniela Ambrósio, Sofia Steinvhort, and Julia Flamingo. Some interventions (also) featured texts by the artists as was the case of Rita GT, Rodrigo Vila, and Nithya Iyer.

The artists also contributed, each, with a replication of one of their artworks, a direct or indirect result of their intervention at nanogaleria, in a limited edition of 130 copies. The book also features an edition of 100 copies which does not include the replications provided by the artists, featuring instead a thumbnail of those images.

Below are, summarized, the eleven acts (+1) which made up this initial cycle of nanogaleria:

1

Marilá Dardot’s installation inaugurated nanogaleria’s cycle at Rua Acácio Paiva. The first of eleven artworks to be displayed on a windowfront addressed, precisely, the hidden stories behind objects (boxes worn-out by the sun) that were left behind on the windowfronts of old Lisbon shops throughout the recent years of the city’s gentrification and disneyfication.

2

A segunda instalação que teve lugar na nanogaleria foi da autoria de Ana Catarina Fragoso que, numa direcção verticalmente oposta à da sua fonte de inspiração (*Montanha de ferro* de Miguel Palma), nos apresentou uma montanha que procurava regressar ao sub-solo, à fonte dos materiais que a compõem.

3

Inspirada na fotografia *Un Regard Oblique*, de 1948, de Robert Doisneau, a peça de Nuno Nunes-Ferreira obrigava o espectador a uma relação diferente com a montra, propondo uma série de camadas de relacionamento com a obra enquanto espelho multi-facetado de âmbito social, cultural e político. *Uma Obra Polémica* de Nuno Nunes-Ferreira foi a última instalação a ser mostrada na montra do atelier de Miguel Palma na Rua Acácio Paiva, em Alvalade.

4

AVISO de Nuno Nunes-Ferreira foi a primeira instalação a ser mostrada na montra do atelier de Miguel Palma na Rua do Centro Cultural, em Alvalade. A obra não foi criada com o propósito de avisar para a mudança de espaço da nanogaleria, mas acabou por cumprir esse propósito, tendo também representado a nanogaleria na FEA Lisboa (Festival dos Espaços dos Artistas de Lisboa).

5

Ana Vidigal criou uma obra de relação directa com o vidro da montra enquanto material e elemento de obscuridade, visibilidade e fragilidade. Uma montra coberta “apenas” por uma camada de vidro que a protege do exte-

2

The second installation which took place at nanogaleria was authored by Ana Catarina Fragoso, who in a vertically opposite direction to that of her inspiration source (*Montanha de ferro* [Iron mountain] by Miguel Palma) showed us a mountain which sought to descend and return to the underground, to the source of the materials that compose it.

3

Taking inspiration from the photograph *Un Regard Oblique*, dated 1948, by Robert Doisneau, Nuno Nunes-Ferreira’s piece forced the viewer into a different relation with the windowfront, putting forward a series of layers of relating with the artwork as a multifaceted mirror of a social, cultural, and political scope. *Uma Obra Polémica* [A Polemical Piece] by Nuno Nunes-Ferreira was the last installation to be displayed on the windowfront of Miguel Palma’s studio at Rua Acácio Paiva, in Alvalade.

4

AVISO [WARNING] by Nuno Nunes-Ferreira was the first installation to be displayed on the windowfront of Miguel Palma’s studio at Rua do Centro Cultural, in Alvalade. The piece was not created with the purpose of announcing the change in location of nanogaleria, but ended up fulfilling that purpose, having also represented nanogaleria at the FEA Lisboa (Festival dos Espaços de Artistas de Lisboa).

5

Ana Vidigal created a piece which bears a direct relation with the glass of the windowfront as a material and an element of obscurity, visibility, and frailty. A windowfront covered “only” by a layer of glass which protects it from the

rior, mas que ao mesmo tempo deixa o exterior entrar e que abre o espaço interior da montra à vista de todos os que passam na rua. Uma peça que nos mostra que o melhor resguardo pode estar na abertura e que a maior força pode ser a expressa demonstração da fragilidade.

6

A obra 1919 foi a primeira performance a ter lugar no espaço da nanogaleria. Rita GT desenvolveu a ideia tendo por base o projecto que levou a cabo em S. Tomé e Príncipe durante uma residência em 2019. Utilizando uma imagem (resultado da sua performance no marco geodésico da ilha de São Tomé), a artista criou um puzzle que montou performativamente na parede da montra da nanogaleria. Um puzzle que nos fala de diferentes faces do colonialismo, da utilização e instrumentalização das terras e dos povos, mas também da resistência (artística e cultural) que procura diálogos e partilhas.

7

Num regresso à temática das memórias da cidade de Lisboa, Rodrigo Vila propôs-nos olhar para uma “caixa de curiosidades” que nos transporta ao passado através de fotografias retiradas de antigos álbuns e arquivos de famílias lisboetas. O artista fez também um exercício de deslocação temporal, mas mantendo o olhar do espectador na mesma localização (Rua do Centro Cultural em Alvalade), através da sobreposição fotográfica.

8

Maria Trabulo desceu uma cortina sobre a montra da nanogaleria, criando um *Artifício* de entre-abertura que ao mesmo tempo mostra e esconde, e conferindo simultaneamente ao elemento pesado da obra (cimento) o

outside, but at the same time allows the outside in and which opens up the interior space of the windowfront to the sight of all those who walk by on the street. A piece which shows us that the best guard may be openness and the greatest strength may be the express demonstration of frailty.

6

The piece 1919 was the first performance to take place at the nanogaleria space. Rita GT developed the idea based on the project she undertook in São Tomé and Príncipe during a residency in 2019. Using an image (resulting from her performance at the geodesic marker of the island of São Tomé), the artist created a puzzle which she assembled performatively on the wall of nanogaleria’s windowfront. A puzzle which speaks to us of the different faces of colonialism, of the using and instrumentalization of lands and peoples, but also of (artistic and cultural) resistance, seeking for dialogues and sharing.

7

In a return to the theme of the city of Lisbon, Rodrigo Vila proposes that we look at a raree box which transports us to the past through photographs taken out of old albums and archives belonging to Lisbon families. The artist also carried out an exercise in temporal displacement, while keeping the gaze of the viewer still in the same location (Rua do Centro Cultural in Alvalade), through photographic overlapping.

8

Maria Trabulo pulled a curtain over nanogaleria’s windowfront, creating an *Artifício* [Artifice] of ajarness which simultaneously shows and hides, at once conferring to the heavy element of the piece (cement) the artifice of

artifício da leveza e do drapejamento. A artista simulou assim, de certa forma, o elemento de ligação e separação entre o que se mostra ao público e o que permanece da esfera privada, entre os públicos e as obras de arte e do espectáculo.

9

Com a exposição da frase em néon *I Have Never Seen A*, Tatiana Macedo procurou interpelar o público que passava diante da montra da nanogaleria. Enquanto primeira parte de uma afirmação, a frase requer uma continuação que a complete, ficando ao critério de quem observa a obra determinar quais seriam as possíveis formas de terminar a frase do seu ponto de vista individual, pensando sobre quais as diferentes realidades que nunca viu, que nunca conheceu, a que nunca teve acesso.

10

Com *L(AZUL)I #002FA7*, Nithya Iyer retomou o ciclo de mostras presenciais da nanogaleria. A artista apresentou uma performance de som e movimento, uma espécie de ensaio performativo sobre os percursos históricos, coloniais, culturais e artísticos do pigmento comumente conhecido como lápis lazúli ou azul ultramarino (nome, segundo uma perspectiva colonial, derivado das origens geográficas da rocha de onde se extrai o pigmento). A performance e exposição que se seguiu procuraram delinear uma narrativa não-eurocêntrica das ligações entre os conflitos coloniais e o percurso da história de arte ocidental.

11

A instalação de Alice Geirinhas, *Lake Georgia Alice Reflection*, encerrou o ciclo de mostras da nanogaleria na montra do atelier de Miguel Palma na

lightness and draping. The artist thus simulated, in a sense, the element of connection and separation between what is shown to the public and what remains in the private realm, between the audiences and the artworks and performances.

9

With the display of the neon sentence *I Have Never Seen A*, Tatiana Macedo sought to engage the public walking by nanogaleria’s windowfront. As the first part of a statement, the sentence requires a continuation to complete it, and it is left up to those who view it to determine what possible ways there are to finish the sentence from their individual point of view, thinking about what different realities they have never seen, never got to know, never had access to.

10

With *L(AZUL)I #002FA7* Nithya Iyer resumed nanogaleria’s cycle of on-site displays. The artist presented a performance of sound and motion, a kind of performative essay about the historical, colonial, cultural, and artistic trajectories of the pigment commonly known as lapis lazuli or ultramarine blue (a name, according to a colonial perspective, derived from the geographic origins of the rock from which the pigment is extracted). The performance and the exhibition that followed sought to outline a non-Eurocentric narrative of the connections between the colonial conflicts and the trajectory of western art history.

11

Alice Geirinhas’s installation, *Lake Georgia Alice Reflection*, closed the cycle of nanogaleria’s displays on the windowfront of Miguel Palma’s stu-

Rua do Centro Cultural, em Alvalade. Baseando-se numa obra de Georgia O’Keeffe, a artista apresentou uma instalação vídeo na qual retrabalha os traços e a coloração da peça de O’Keeffe, introduzindo também um elemento novo. A peça de Alice Geirinhas debruça-se sobre questões de género, da identidade e visibilidade do feminino, das suas constantes mutações numa sociedade onde a igualdade não é ainda garantida.

(+1)

Entre Abril e Setembro de 2020, devido à pandemia, não nos foi possível apresentar trabalhos em espaço físico, pelo que procurámos, através das redes sociais da nanogaleria, dar um espaço virtual a artistas para mostrarem trabalho existente, guardado nas sombras silenciosas dos seus ateliers, ou trabalho novo, que ainda não tinha tido oportunidade de ser mostrado. A impossibilidade de mostrar o trabalho de Inês Norton na nanogaleria, por dificuldades de agenda, foi assim colmatada, tendo a artista apresentado uma série de trabalhos de vídeo e fotografia (uma das quais incluída neste livro) que abordavam os tópicos da passagem do tempo e do toque (ou da falta deste).

onze actos (+1)

Estes foram os primeiros onze actos (+1) da nanogaleria, que se tornaram possíveis graças à generosidade de Miguel Palma, que nos abriu as portas do seu maravilhoso universo, na forma de atelier, em Alvalade, Lisboa, cedendo o espaço da montra, que a nanogaleria ocupou entre o final de 2018 e o final de 2020. Com a mudança do atelier de Miguel Palma para outro lugar fora de Lisboa, no final de 2020, a nanogaleria muda também de espaço. Para já, ocuparemos um lugar de itinerância que se inicia com a edição deste livro que ocupará os 260 lugares que lhes sejam dados por quem receber cada um dos exemplares do livro *onze actos* (+1) da nanogaleria.

10 onze actos (+1) eleven acts (+1)

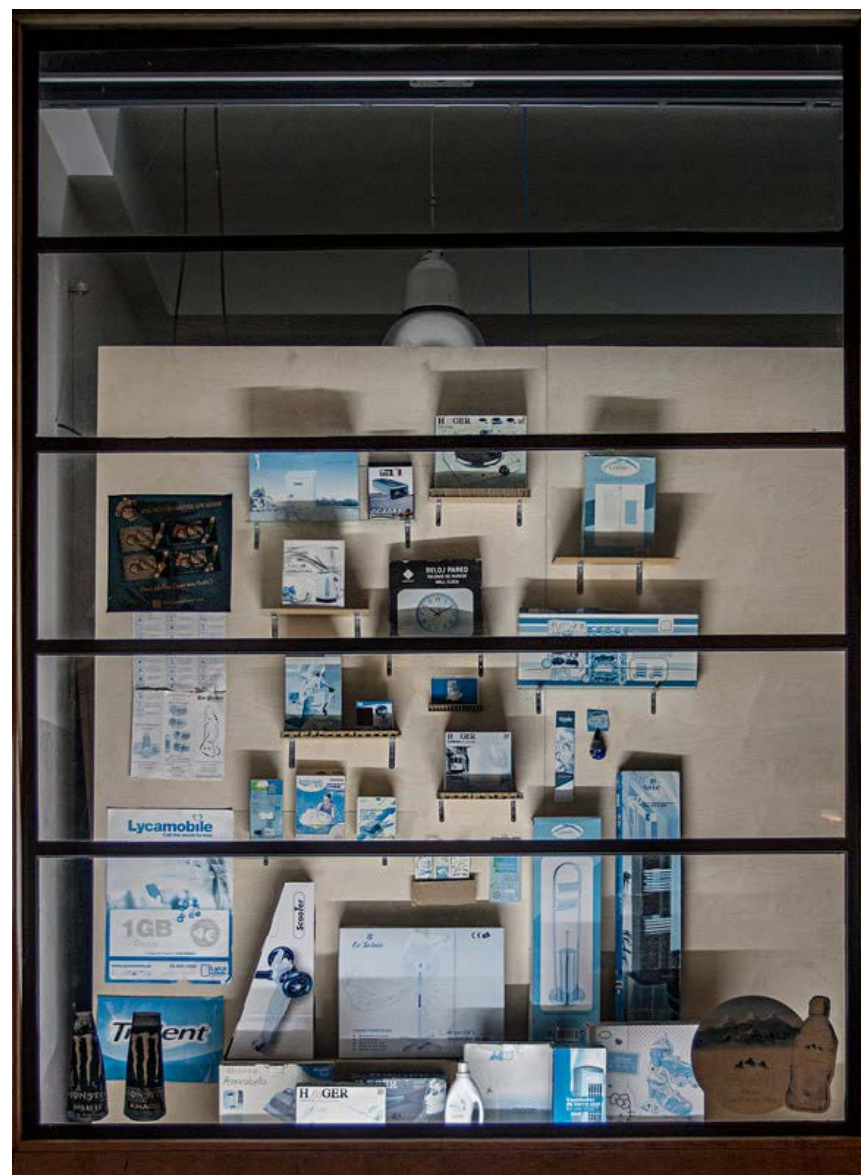
dio at Rua do Centro Cultural, in Alvalade. Based on a piece by Georgia O’Keeffe, the artist put forward a video installation in which she re-works the lines and the coloration of O’Keeffe’s piece, also introducing a new element. Alice Geirinhas’s artwork addresses gender issues, issues of identity and of the visibility of the feminine, of its constant mutations in a society where equality is not yet a given.

(+1)

Between April and September 2020, due to the pandemic, it was not possible for us to display artworks in a physical space, and so we sought to provide, through nanogaleria’s use of social media, a virtual space for artists to show existing work, kept in the silent shadows of their studios, or new work, which had not yet had the opportunity of being shown. The impossibility of showing Inês Norton’s work at nanogaleria due to scheduling complications was thus resolved, and the artist presented a series of video and photography pieces (one of which included in this book) which addressed the topics of the passage of time and of touch (or the lack thereof).

eleven acts (+1)

These were nanogaleria’s first eleven acts (+1), which became possible because of Miguel Palma’s generosity, opening the doors to us of his wondrous universe, in the shape of a studio, in Alvalade, Lisbon, allowing us the use of the windowfront space, which nanogaleria took up between late 2018 and late 2020. With the change in studio by Miguel Palma to another place outside of Lisbon, in late 2020, nanogaleria will also change its venue. For now, we will take up a place of itinerancy which begins with the edition of this book, which will take up the 130 places to be given by those who receive each of the copies of the book *eleven acts* (+1) by nanogaleria.



Lisbon Blues

15 Nov 2018 – 1 Feb/2019

Fruto de diálogos civilizacionais estabelecidos com os continentes Europeu, Africano, Americano e Asiático, Lisboa tem sido lugar de encontros e trocas culturais ao longo da História, desde o Século VII a.C., passando pela época que ficou conhecida como a era dos Descobrimentos Portugueses, quando a cidade se tornou precursora das explorações marítimas nos Séculos XV e XVI, e culminando num Século XX repleto de antagonismos que em muito contribuíram para a definição de algumas das principais características da Lisboa contemporânea. As quase cinco décadas de ditadura fascista condicionaram o desenvolvimento da cidade e do país, mantendo ambos numa espécie de cápsula do tempo que apenas veio a ser verdadeiramente aberta nos anos 80 do século passado com a entrada de Portugal no que viria a ser a União Europeia. Lisboa desenhou-se assim uma cidade cosmopolita, influenciada pela globalização e pelos seus efeitos, sendo simultaneamente uma cidade diferente das grandes capitais europeias quer pela sua dimensão e condicionantes geográficos, quer pelas suas características socioculturais e económicas que se mantiveram bastante tradicionalistas até há poucas décadas e cujos traços identificadores são ainda hoje bastante visíveis. Como um palimpsesto, com-

Lisbon – a sum of civilizational dialogues struck up with the European, African, American, and Asian continents – has been a meeting place and a place of cultural exchanges throughout history. Since the 7th century BC, all throughout the period which became known as the era of Portuguese Discoveries (when the city became the precursor of the maritime explorations of the 15th and 16th centuries), and culminating in a 20th century riddled with antagonisms which largely contributed to the definition of some of the main characteristics of contemporary Lisbon. The near five decades of fascist dictatorship conditioned the development of the city and of the country, keeping both in a kind of time capsule that would only come to be truly open in the 1980s when Portugal joined what would later become the European Union. Lisbon was, thus, sculpted as a cosmopolitan city, influenced by globalization and its effects, but at the same time different from the great European capitals, whether for its size and geographical conditionings, or due to its sociocultural and economical characteristics, that remained rather traditionalist up until a few decades ago, and whose defining features are rather visible still today. Like a palimpsest, made of layers, the city shows the markings of

posto em camadas, a cidade revela as marcas das transformações sucessivas que implicam adaptação a novas dinâmicas.

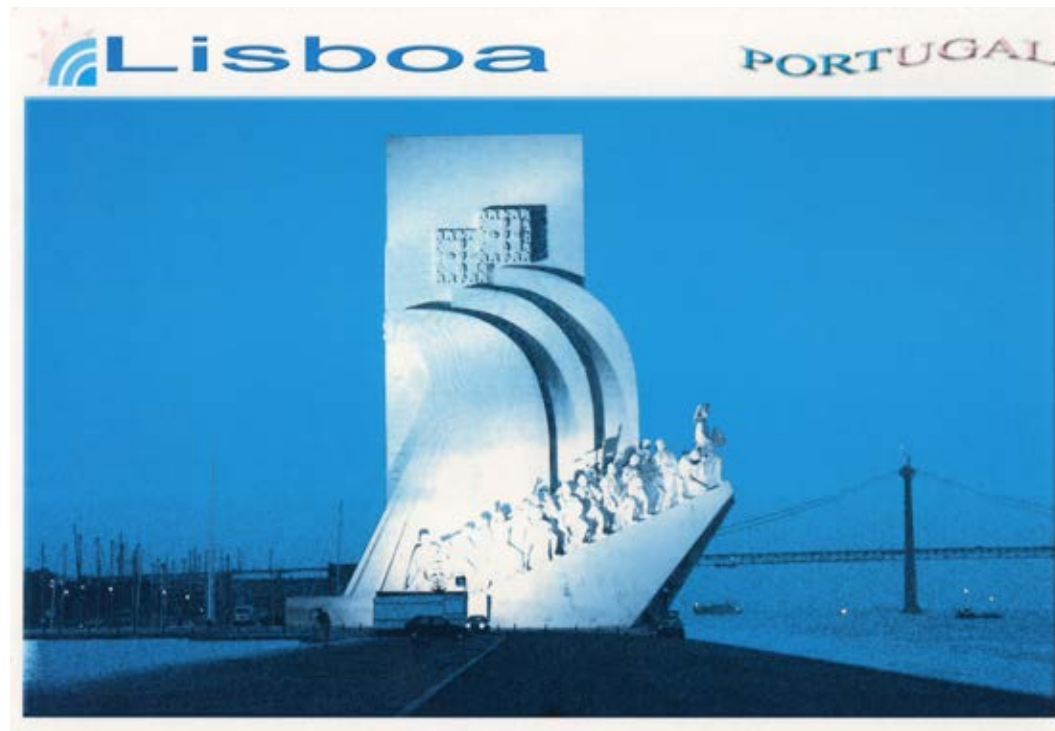
Tal como na metáfora de Heráclito sobre a impossibilidade de se entrar exactamente no mesmo rio por duas vezes devido ao constante fluir da corrente¹, é necessário perceber que algumas coisas só podem permanecer as mesmas através de processos de alteração naturais e expectáveis, sendo essa qualidade de mudança o que lhes confere o seu carácter e características definidoras. As mudanças que se têm vindo a verificar mais recentemente na cidade de Lisboa, fruto de processos de globalização, têm levado a transformações que nem sempre parecem ser adequadas ao seu meio-ambiente e ao seu contexto social, contrariando, assim, a fluidez dos processos naturais e, logo, alterando o carácter das entidades em questão.

Lisbon Blues (2018) é o título da instalação composta por cerca de trinta caixas na nanogaleria que reflecte, precisamente, as marcas que Lisboa mostra na contemporaneidade. Estas caixas, em conjunto, formam uma mancha quase monocromática azulada. Coleccionadas por Marilá Dardot (1973, Belo Horizonte) ao longo de quatro

consecutive transformations that entail the ability to adapt to new dynamics.

Much as with Heraclitus's metaphor on the impossibility of stepping into the same river twice due to the constant flow of the stream¹, one must understand that some things stay the same only by changing in natural and expectable ways, and that exact quality of change is what gives them their defining character and characteristics. The more recent changes that have come about in the city of Lisbon – a result of globalization processes – have led to transformations that do not always seem adequate to their environment and their social context, thus countering the fluidity of natural processes and, hence, changing the character of the entities at hand.

Lisbon Blues (2018) is the title of the art installation in the nanogallery, composed of around thirty boxes, which precisely reflects the markings that Lisbon bares in its contemporaneity. These boxes, as a whole, form a near mono-chromatic blueish blotch. Collected by Marilá Dardot (1973, Belo Horizonte) throughout the course of four months, they have not been subjected to any intervention or pictorial process by the artist. The blueish hue they all display is due, in fact, to



meses, não foram sujeitas a qualquer intervenção ou processo pictórico pela artista. O tom azulado que todas ostentam deve-se, na verdade, à exposição solar a que foram sujeitas ao longo das suas vidas nas montras de pequenas lojas Lisboetas. Estas caixas que permaneceram durante vários anos nas montras e as suas consequentes alterações cromáticas são um reflexo das contradições perenidade-efemeridade e de sustentabilidade -inconsistência das dinâmicas socioeconómicas e políticas quer à escala de bairro, quer da cidade e do país. Do mesmo modo que o tom monocromático das caixas revela um apagamento das cores que compõem as suas identidades - as últimas cores a resistir à exposição solar ao longo do tempo são o azul e o preto - também as recentes constantes mudanças nos bairros típicos de Lisboa eliminam muitas das suas âncoras socioculturais e pontos de encontro e de relação da comunidade, alterando de forma drástica a dinâmica urbana sustentável dos mesmos.

As marcas do tempo que as caixas confidenciam partilham um contexto vivenciado pela artista. Chegada a Lisboa há dois anos, Marilá viu as condições socioeconómicas da cidade mudar em pouco tempo. O crescimento do sector imobiliário e as políticas urbanas de Lisboa legitimaram

a turistificação dos bairros históricos no ambiente pós-crise financeira global de 2008-2009 (Mendes, 2017)². Os objetivos de tornar Lisboa atraente para investimentos estrangeiros, para visitantes e turistas, trouxeram vários tipos de consequências, incluindo os desalojamentos residenciais e comerciais associados à nova lei de arrendamento. As caixas, empilhadas umas sobre as outras, ou sustentadas por prateleiras de diferentes materiais encontrados nas ruas da cidade, fruto do ambiente de constante mudança, assumem uma posição caótica, em camadas, numa relação tensa, espelhando as dinâmicas de alteração propiciadas pelas relações hermenêuticas que se estabelecem entre o turismo, a situação imobiliária, o (des)virtuar do carácter tradicional da cidade, e as transformações (dos agentes) socioculturais dos bairros.

A *Lisbon Blues*, de Marilá Dardot, como o título implica com a referência ao estilo de música melancólica de origem popular Americana negra, que é em si uma forma de resistência, funciona como uma metáfora para os espaços – e as pessoas – que, com os processos de gentrificação, tiveram de se reorganizar e mudar nos (ou dos) seus ambientes vividos. As caixas, no seu conjunto em blocos, são suficientemente genéricas

MARILÁ DARDOT

15

the solar exposure they were subjected to throughout their existence on the window displays of small Lisbon shops. These boxes that have remained for years on display, and the resulting chromatic changes, are a reflection of the permanence/transience and sustainability/erratic-change contradictions of the socioeconomic and political dynamics, be they at the neighborhood level, be they at city or country level. Just as the monochromatic hue of the boxes reveals an erasing of the colors that made up their identities – the last colors to resist solar exposure throughout time are blue and black – so do the recent and constant changes in the typical neighborhoods of Lisbon eliminate many of their sociocultural anchors and meeting points and spots of community relations, changing their sustainable urban dynamics in a drastic fashion.

The traces of time confided by the boxes share a context experienced by the artist. Having arrived in Lisbon two years ago, Marilá witnessed the socioeconomic conditions of the city change in a short amount of time. The growth of the real estate sector and the urban policies of Lisbon legitimized the touristification of the historic neighborhoods in the global post-financial crisis atmosphere of 2008-2009 (Mendes, 2017)².

The goal of making Lisbon attractive to foreign investments, to visitors and tourists, brought about various types of consequences, including residential and commercial evictions associated with the new tenancy law. The boxes, stacked on top of each other, or supported by shelves made of different materials found on the city streets (a result of an atmosphere of constant change), take on a chaotic outline, in layers, in a tense relation, mirroring the dynamics of change brought about by the hermeneutic relations established between tourism, the real estate situation, the (un)characterization of the traditional make-up of the city, and the transformations of the neighborhood's sociocultural agents/dynamics.

Marilá Dardot's *Lisbon Blues* – as the title suggests by referencing the melancholic music style of popular African-American roots which was in itself a form of resistance – operates as a metaphor for the spaces that – and the people who – due to gentrification processes, had to reorganize themselves and change in their (or move from their) lived environments. The boxes, as a whole in blocks, are generic enough to, at a first glance, allude to any city and to contemporary social planning at a global level. With their process of aesthetic transformation – from colorful

para poderem referir-se, a um primeiro olhar, a qualquer cidade e ao planeamento social contemporâneo a nível global. Com o seu processo de transformação estética – de caixas coloridas a caixas monocromáticas – retratam, por um lado, envelhecimento e abandono e, por outro lado, um processo de uniformização criando uma espécie de memorial a um passado mais diverso do que o presente supostamente multicultural no qual vivemos.

A reorganização e recontextualização são metodologias recorrentes no trabalho de Marilá Dardot. Aqui, as caixas saem de montras de lojas tradicionais de bairros Lisboetas para a montra do atelier de Miguel Palma, em Alvalade, também imensamente povoado por lojas que se mantêm no bairro desde os anos 1950 e tantas outras, como as históricas pastelarias Biarritz, na Avenida da Igreja desde 1962, ou a Pastelaria Sul-América, na Avenida de Roma desde 1960, vítimas de elevadas subidas de renda e de um decréscimo de clientes, e que foram substituídas pela cadeia de restaurantes Portugália (outrora um único restaurante na Avenida Almirante Reis) e por mais um Burger King, respectivamente. A instalação das caixas num mapeamento não-linear, os seus constrangimentos

espaciais e as estruturas que as sustentam (suportam e condicionam) espelham esta ligação entre causalidade/consequência de fenómenos imobiliários enquanto reflexos/percursores de múltiplos fenómenos de alterações económicas e políticas que têm a sua raiz e o seu efeito em transformações sociais e culturais.

Na sua nova configuração enquanto escultura-instalação, as caixas mantêm uma ambivalência e jogo entre exposição e camuflagem como se dependessem do ponto de vista do observador, de dentro ou de fora das montras, como das vivências e das narrativas da cidade. O azul e branco das caixas remetem também para elementos identitários da cidade de Lisboa tais como os azulejos, o sabão azul e branco, e ainda a própria luz da cidade e a cor do céu reflectida no rio Tejo, ambas conferidas pelos mais de 320 dias de sol anuais de Lisboa.

Apesar de diferente conceptual e formalmente, o trabalho anterior de Marilá Dardot, *Código desconhecido (Chácara Lane)* (2016) partilha algumas das preocupações e metodologias de *Lisbon Blues*. Um políptico de 101 peças a partir de fragmentos de livros colados em MDF, e organizadas na parede por tamanho em blocos que

na of economic and political changes that find their root and their effect in social and cultural transformations.

In their new configuration as sculpture-installation, the boxes maintain an ambivalence and sense of play between exposure and camouflage, as if they depended on the observer's point of view, from the inside or the outside of the window displays, as well as on the experiences and narratives of the city. The blue and white of the boxes also refer to key identity elements of the city of Lisbon, such as the *azulejo* tiles, blue and white soap, and also the very light of the city and the color of the sky reflected on the Tagus river, both a result of the more than 320 annual sunny days of Lisbon.

Though conceptually and formally different, Marilá Dardot's former work, *Código desconhecido (Chácara Lane)* (2016) shares some of the concerns and methodologies of *Lisbon Blues*. A polyptich of 101 pieces made from fragments of books glued on MDF, organized on the wall, by size, in blocks that resemble illegible barcodes, they suggest an erasing of narratives, in favor of their structure as a whole. Like *Lisbon Blues*, this piece accentuates the cyclic interaction between

se assemelham a códigos de barras ilegíveis, implicam um apagamento das narrativas, em favor da sua estrutura de conjunto. Tal como *Lisbon Blues*, este trabalho acentua a interacção cíclica entre indivíduo e conjunto, entre apagamento e construção. A visibilidade e a exposição de *Lisbon Blues* parecem indicar uma exploração da passagem do domínio privado para o domínio público – a actividade pessoal de selecção e recolha das caixas em confronto com os processos de desgaste das mesmas.

Apesar da total ausência humana na escultura-instalação, *Lisbon Blues* recontextualiza e reconfigura os objectos tornando-os protagonistas silenciosos – ou silenciados – de ambientes nostálgicos que oscilam, como os lugares da Lisboa contemporânea, entre as esferas privadas e públicas, num contraste entre o íntimo e o alienante. Tal como as últimas caixas que foram ficando nas montras, sofrendo um processo de alteração das suas características cromáticas, os últimos ‘resistentes’ que ainda mantêm as suas lojas tradicionais e típicas dos bairros que com estas se (trans)formaram e cresceram também se encontram num ponto de (trans)formação de novas dinâmicas socioeconómicas e culturais que nos estão a levar a um processo de (des)

individual and whole, between erasure and construction. The visibility and exposure of *Lisbon Blues* seem to indicate an exploration of the transition from the private realm to the public realm – the personal activity of selection and gathering of the boxes as opposed to the processes of wear that they suffer.

Despite the complete absence of the human element in the sculpture-installation, *Lisbon Blues* recontextualizes and reconfigures the objects, turning them into silent – or silenced – protagonists of nostalgic environments that oscillate, like the places of contemporary Lisbon, between the private and the public spheres, in a contrast between intimate and alienating. Just like the last boxes that remained on the window displays suffering a process of change in their chromatic characteristics, those “last ones standing” who still keep their traditional, typical shops in Lisbon neighborhoods – that were (trans)formed by and grew with them – also find themselves at a point of (trans)formation of the new socioeconomic and cultural dynamics that are leading us to a process of urbanistic (de)configuration never before experienced by the city. What is left to figure out – and determine – is if this process will self-regulate in a close dialogue with the tra-

configuração urbanística nunca anteriormente experienciado pela cidade. Resta-nos saber – e determinar – se esse processo se irá auto-regular em diálogo próximo com as histórias e características tradicionais ou se esse processo irá desembocar num ponto de não-retorno de gentrificação e *disneylandificação* da cidade, passando a identidade da cidade a ser, não a experiência da vida quotidiana, mas sim um simulacro da mesma através de elementos nostálgicos *fac simile*, uma *Lisbon Blues*.

1
SEDLEY, David (2003), *Plato's Cratylus*, Cambridge U Press, p. 19 <http://assets.cambridge.org/052158/4922/sample/0521584922ws.pdf>

2
MENDES, Luís. Cadernos Metrópole, São Paulo, Vol. 19, n. 39, pp. 479-512, Maio / Agosto 2017 <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2017-3906>

ditional stories and characteristics of the city or if this process will result in a point of no-return of gentrification and disneylandification of the city, where the identity of the city would become not the experience of daily life but rather a simulacrum of that experience through *fac simile* nostalgic elements, a *Lisbon Blues*.

1
SEDLEY, David (2003), *Plato's Cratylus*, Cambridge U Press, p. 19 <http://assets.cambridge.org/052158/4922/sample/0521584922ws.pdf>

2
MENDES, Luís. Cadernos Metrópole, São Paulo, Vol. 19, n. 39, pp. 479-512, Maio / Agosto 2017 <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2017-3906>



A montanha que também era de ferro
[The mountain that was also made of iron]

8 Feb/Feb – 8 Mar 2019

A montanha que também era de ferro (2019), de Ana Catarina Fragoso (1984, Lisboa), é, em primeira instância, uma relação afectiva. Implica, como o título indica, a existência de um outro. Na verdade, de dois outros: uma *Montanha de ferro* (2004), e o seu autor, Miguel Palma (1964, Lisboa). Começamos pelos artistas: Ana Catarina Fragoso, pintora de formação, colaborou com o atelier de Miguel Palma, escultor, entre 2012 e 2016. Dessa colaboração, ficaram a relação de amizade, as influências, e as referências ora da pintura, ora da escultura, ora de qualquer coisa entre um meio e o outro.

A *Montanha de ferro* de Miguel Palma é uma escultura em ferro galvanizado, com cerca de 70cm de altura e 1 metro e meio de diâmetro. Uma montanha bunker, revela a violência de uma paisagem-conflito entre ser humano e natureza e entre seres humanos, nas relações tensas que implicam. A montanha bunker poderá ser percebida como representação quer de refúgio humano de um exterior natural hostil, quer de elemento de dificuldade de transposição e impossibilidade de conexão, quer de lugar de pretensão a um ascender. Já *A montanha que também era de ferro* de Ana Catarina Fragoso é uma pintura sobre ferro com quase 2 metros

A montanha que também era de ferro (2019), by Ana Catarina Fragoso (1984, Lisbon), is, firstly, an affective relationship. As the title conveys, it implies the existence of another. In fact, two others: the *Montanha de ferro* [Iron mountain] (2004) and its author, Miguel Palma (1964, Lisbon). Let's begin with the artists: Ana Catarina Fragoso, painter by training, collaborated with Miguel Palma's (sculptor) studio between 2012 and 2016. From that collaboration a friendship, influences, and references remained; references whether of painting, of sculpture, or of something between one medium and the other.

The *Montanha de ferro* by Miguel Palma is a sculpture made in galvanised iron, standing about 70cm tall and a meter and a half wide. A bunker-mountain, it unveils the violence of a conflict-landscape, a conflict between human beings and nature, and between human beings themselves, in the tense relationships that they imply. The bunker-mountain can be perceived as a representation both of human refuge from a hostile natural exterior, and of elemental difficulty of transposition, and of impossibility of connection, and also of a place of aspiration to an ascending. *A montanha que também era*

de altura, 1 metro e meio de largura e, numa invocação à escultura (a de Miguel Palma e ao meio), dobra-se em 50cm de profundidade. A montanha dobrada e invertida para o solo em resposta a uma montanha que se ergue da terra traz consigo a noção de ciclo, de perecimento e revitalização, trazendo também consigo, consequentemente, evocações preternaturais de renascimento, imortalidade e transcendência que são, na realidade e essencialmente, mecanismos naturais pertencentes às leis da física.

Para Ana Catarina, o pintor é alguém que traz para a superfície do mundo, literalmente, a cor e, paradoxalmente, alguém que fala da morte, enquanto o escultor é alguém que molda a vida. A maioria dos pigmentos inorgânicos utilizados hoje em dia na pintura é feita a partir de metais, matérias primas que são extraídas, regra geral, do interior da terra. Todos os óxidos (os tons terra) provêm do ferro e do resultado da sua oxidação; o alumínio origina o azul ultramarino; o cobalto, o azul cobalto e o azul cerúleo; o zinco e o titânio, os brancos; e o cádmio, a maioria dos amarelos e dos encarnados. As cores no seu estado mais puro, vêm, assim, dos locais mais profundos da terra, onde a luz não conseguiu chegar. Em *A montanha que também*

de ferro by Ana Catarina Fragoso is a painting on iron, standing nearly 2 meters tall and a meter and a half wide and, in an invocation to sculpture (Miguel Palma's and the medium), it bends 50cms in width. The bent mountain, inverted towards the ground acting as a reply to a mountain that rises from the earth, indicates a sense of cycle, of perish and revival, bringing with it, consequently, preternatural evocations of rebirth, immortality, and transcendence that are, in fact and essentially, natural mechanisms which belong to the realm of the laws of physics.

For Ana Catarina, the painter is someone who brings, rather literally, colour to the world's surface, and paradoxically someone who speaks of death, while the sculptor is someone who molds life. Most of the inorganic pigments used today in painting are made from metals, raw materials which are extracted, generally, from inside the earth. All the oxides (the earthy tones) come from iron and from the result of its oxidation; aluminum gives origin to ultramarine blue; cobalt, to cobalt blue and cerulean; zinc and titanium, to the whites; and cadmium, to most of the yellows and reds. Colours in their purest state come, hence, from the deepest places of

era de ferro, o metal e as cores foram trazidos do interior da terra, trabalhados e moldados pela artista que, com a dobra e a inversão da montanha, os devolve simbolicamente à terra numa trajectória cíclica.

A cor de um pigmento deve-se ao facto de que as partículas absorvem somente determinados comprimentos de onda do espectro da luz visível, dispersando o restante (se um pigmento dispersa todos os comprimentos de onda de luz visível, parecerá branco; se absorve todos os comprimentos de onda, parecerá preto). Os comprimentos de onda que o pigmento dispersa com maior intensidade – aqueles que não tem capacidade de absorver – correspondem exactamente à cor (espectro de luz) que o pigmento na realidade não tem, ou seja, um pigmento que é visto pelo olho humano como azul é, na verdade, um pigmento composto por elementos capazes de absorver todos os restantes comprimentos de onda, excepto o de cor azul. Neste sentido, o trabalho do pintor é, em certa medida, um trabalho de alquimia, de transformação cíclica entre a fisicalidade do pigmento, as suas características visuais ao olho humano e a sua interacção com a luz à superfície da terra. Estabelece-se, assim, entre o material terrestre

que dá origem ao pigmento, a pintura da artista e a luz da superfície, um jogo de empréstimos e trocas que determinam a recepção visual e simbólica da obra.

A montanha que também era de ferro, formalmente uma pintura sobre uma folha de ferro invertida e dobrada, mostra-nos precisamente um conjunto de processos de devolução / inversão: a cor ao metal (o ferro); a cor do interior da terra à superfície; o pico da montanha ao centro da terra. Todas estas transformações coexistem numa relação entre a morte e a vida que surge visualmente traduzida por um estado entre o líquido (que a artista tenta criar com a pintura) e o congelado (do metal inerte onde a pintura se baseia) remanescente da ideia de Goethe no seu entendimento da alma das pessoas enquanto similar à água, ambas com ciclos de vida (imortais) nos seus movimentos de ida e vinda entre o céu e a terra, num processo de eterna renovação (1779)¹. Trabalhando com a ideia de água em mente, de um estado líquido que a pintura procura recriar, Ana Catarina Fragoso alude directamente aos mecanismos cíclicos de fluidez e transformação presentes no poema de Goethe que a artista toma como inspiração.

the Earth, where light cannot reach. In *A montanha que também era de ferro*, the metal and the colours used were brought out from inside the Earth, worked upon and shaped by the artist, who, by bending and inverting the mountain, returns them symbolically to the earth, in a cyclical trajectory.

The color of a pigment is owed to the fact that particles only absorb certain wavelengths of the visible light spectrum, scattering the remaining ones (if a pigment scatters all the wavelengths of the visible light spectrum, it will seem white; if it absorbs all the wavelengths of the visible light spectrum it will seem black). The wavelengths that the pigment scatters with greater intensity – those it does not have the capacity to absorb – correspond precisely to the colour (light spectrum) that the pigment in reality does not possess, which is to say, a pigment that is seen by the human eye as blue is, in fact, a pigment composed by elements that are capable of absorbing all other wavelengths, except the for the blue one. In that sense, the painter's work is, in a way, a work of alchemy, of cyclical transformation between the physicality of the pigment, its visual features as seen by the human eye, and its interaction with the

light on the Earth's surface. Thus, a game of borrowing and lending, and of exchanges, establishes itself between the earthly material that originates the pigment, the artist's painting, and the light from the surface, a game which determines the visual and symbolic reception of the work.

A montanha que também era de ferro, formally a painting over a sheet of iron, inverted and bent, shows us, precisely, a set of processes of restitution/inversion: of colour back to metal (iron); of colour from inside the earth to the surface; of the mountain peak to the center of the Earth. All these transformations coexist in a relation between death and life which is visually translated by a state between the liquid – that the artist attempts to create with the painting – and the frozen – of the inert metal on which the painting rests – reminiscent of Goethe's idea in his understanding of people's souls as being similar to water, both with (immortal) life cycles in their motions of coming and going between the heavens and earth, in a process of eternal renovation (1779)¹. Working with the idea of water in mind, of a liquid state that the painting seeks to recreate, Ana Catarina Fragoso makes direct reference to the cyclical mechanisms of fluidity



E são precisamente estes ciclos inerentes tanto à pintura como à escultura – nos seus potenciais evocativos e transformadores – que *A montanha que também era de ferro* convoca. Quando olhamos para *A montanha que também era de ferro*, mediada pelo vidro da nanogaleria que a separa – ou protege – do espaço da cidade, parecer-nos-á que estamos perante uma montanha morta, invertida no sentido do centro da terra à qual é devolvida, cristalizada num determinado tempo e trazida, por mão humana, a um determinado lugar que não é o seu. Acções como a transplantação e a realocização operam com parâmetros de tempo que dependem dos ciclos das estações mais do que da vontade humana, misturando processos e ciclos humanos com os da natureza. A analogia de Ana Catarina Fragoso de inverter uma montanha, devolvê-la à sua origem, e cristalizá-la num momento e espaços pré-determinados pela força da acção humana traz os processos da pintura para o mundo repleto de marcas humanas.

Os processos de alteração do metal, que pode ser em diferentes momentos maleável e rígido, e dos pigmentos, que se extraem ao interior da terra para serem trazidos à superfície e à luz, criam uma arquitectura de montanha-poe-

and transformation present in Goethe’s poem, that the artist takes as inspiration.

And it is precisely these cycles, inherent both to painting and sculpture – in their evocative and transforming potentials – that *A montanha que também era de ferro* summons. When we look at *A montanha que também era de ferro*, mediated by the glass of the nanogaleria which separates it – or protects it – from the city space, it will seem to us that we are before a dead mountain, inverted towards the center of the earth to which it is returned, crystallized in a given time, and brought, by human hand, to a given place that is not its own. Actions such as transplantation and relocation operate within time parameters that are more dependent on the cycle of the seasons, than on human will, blending human processes and cycles with those of nature. Ana Catarina Fragoso’s analogy of inverting a mountain, returning it to its source, and crystallizing it in a predetermined moment and space(s) by force of human action, brings the processes of painting to a world filled with human markings.

The processes of modification of the metal – which can be at different moments malleable and rigid – as well as of the pigments that are ex-

ma que reflecte não só os ciclos ascendentes e descendentes inerentes à natureza e à vida humana, mas também o papel da pintura (e da escultura) no encapsular de percepções e experiências de decadência, (trans)formação e sublimação. No diálogo entre a *Montanha de ferro* e *A montanha que também era de ferro* espelha-se a viagem das almas e da água de que fala Goethe no seu poema: movimentos cíclicos, não de repetições plasmadas, mas de evoluções constantes – processos que renovam leituras e interpretações, metodologias e práticas. Vir de um sítio, partir e voltar a ele constantemente em busca de aperfeiçoamento e imortalidade quer na viagem de ida quer na de regresso, e com ambas melhor aprender a perceber a essência e o significado desses movimentos pendulares assim (trans)formados numa complexidade de relações que se tornam discursivamente significativas entre si (cf. Foucault, 1969)².

Se por um lado, estamos no domínio da morte e da decadência (a montanha invertida que parece estar a cair, morta), estamos igualmente no domínio da vida (os azuis e cinzentos em gradações tonais e texturas apelam a uma realidade vivida, a montanha que está a ser devolvida à

tracted from inside of the earth to be brought to the surface and to light, create a poem-mountain architecture that reflects not only the ascending and descending cycles inherent to nature and human life, but also the role of painting (and sculpture) in encapsulating perceptions and experiences of decay, (trans)formation, and sublimation. In the dialogue between *Montanha de ferro* and *A montanha que também era de ferro* we find mirrored the journey of the souls and of the water that Goethe speaks of in his poem: cyclical movements, not of molded repetitions, but of constant evolutions – processes which renew readings and interpretations, methodologies and practices. Coming from a place, departing and returning to it constantly in search of perfection and immortality, whether on the journey there or on the journey back, and, through both, to better learn and understand the essence and meaning of those pendular movements thus (trans)formed into a complexity of relations that become discursively meaningful with and to each other (cf. Foucault, 1969)².

If on the one hand we find ourselves in the realm of death and decay (the inverted mountain which seems to be falling, dead), we are also in the realm of life (the blues and grays in hue grada-

terra, numa nova vida). O que *A montanha que também era de ferro* parece assim implicar, é que a pintura, como o ser humano sob uma perspectiva Goethiana, não pode pensar a sua não-existência (a sua morte) e, como tal, carrega em si a prova viva de uma imortalidade.

1
Des Menschen Seele / Gleicht dem Wasser: / Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es, / Und wieder nieder, / Ewig wechselnd. [trad. da artista: A alma das pessoas / Tal como a água: / Do céu parte / Para o céu sobe, / E outra vez desce / Para a terra / eternamente transformando-se]. Primeira estrofe do poema *Gesang der Geister über den Wassern* [trad. da artista: A canção dos espíritos sobre as águas] de Johann Wolfgang von Goethe. Goethe, J. W. ([1827] 2016). *Gedichte*. Estugarda: Reclam, Univesal – Bibliothek, pp. 76-77.

2
FOUCAULT, Michel (1969 [2002]), *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, London and New York: Routledge.

tions and textures call on an experienced reality, the mountain that is being returned to the earth, in a new life). What *A montanha que também era de ferro*, then, implies, is that painting, just like human beings under a Goethian perspective, cannot consider its non-existence (its death), and, as such, carries within it the living proof of an immortality.

1
Des Menschen Seele / Gleicht dem Wasser: / Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es, / Und wieder nieder, / Ewig wechselnd. [trad.: The soul of man is like to water; / From Heaven it cometh, / To Heaven it riseth, / And then returneth to earth, / For ever alternating.] First stanza of the poem *Gesang der Geister über den Wassern* [trad.: Song of the Spirits over the Waters] by Johann Wolfgang von Goethe. Goethe, J. W. ([1827] 2016). *Gedichte*. Estugarda: Reclam, Univesal – Bibliothek, pp. 76-77.

2
FOUCAULT, Michel (1969 [2002]), *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, London and New York: Routledge.



Uma obra polémica
[A controversial piece]
 21 Mar – 15 Mai/May 2019

A prática de Nuno Nunes-Ferreira (1976, Lisboa), nos últimos anos, é mais reconhecida, formalmente, pelas notícias impressas, recortes de jornais e de revistas que acumula, arquiva, e usa de diversos modos. Esse é o caso, por exemplo, da sua mais recente exposição em Lisboa, a decorrer na Galeria Balcony, que resulta de um período de dois anos e meio de pesquisa, recolha e apropriação de recortes de notícias impressas e que apresenta em formatos diversos para refletir sobre as metodologias e os sistemas através dos quais compreendemos o tempo.

Numa época na qual a fronteira entre verdadeiro e falso, facto e ficção, real e construído é cada vez mais ténue, os modos como lemos e apreendemos o que nos é apresentado enquanto notícias estão em constante mutação e parecem ser cada vez mais subjectivos e sujeitos a camadas de interpretações diversas. Por outras palavras, os processos de mediação implicados na leitura de tudo o que nos chega enquanto informação determinam os modos como a interpretamos e processamos.

Uma obra polémica (2019), produzida especificamente para o espaço da nanogaleria, opera, numa primeira leitura, precisamente nas am-

bivalências e mediações implícitas aos meios de comunicação. Um conjunto de recortes de cabeçalhos - todos com a palavra *Polémica*, do mesmo jornal diário, quase todos com a mesma cor magenta e, também quase todos, com partes de fotografias de mulheres – surge aglomerado numa parede estreita e lateral na montra-janela que constitui o espaço da nanogaleria. Tal como nas peças ditas jornalísticas, também neste conjunto de recortes que se sobrepõem e (auto)anulam só temos acesso a pequenas partes das narrativas que nos chegam filtradas e interpretadas.

O acesso a apenas parte da informação, do conhecimento, da realidade deveria, à partida, impossibilitar, ou pelo menos dificultar bastante, a capacidade de decisão e juízo final do sujeito sobre o assunto em questão. No entanto, e como são exemplo claro a eleição de Donald Trump ou o resultado do referendo sobre o Brexit, o condicionamento e limitação dos elementos disponíveis para análise e interpretação parecem fortalecer as tomadas de posição determinadas e intransigentes dos indivíduos. No comportamento individual e social para com os media parece existir uma relação de credulidade e confiança difícil de alterar. Acredita-se que, se

The praxis of Nuno Nunes-Ferreira (1976, Lisbon) in recent years is mostly recognized by its format, by the printed news, newspaper, and magazine clippings that he accumulates, archives, and uses in various ways. This is the case, for instance, of his most recent exhibit in Lisbon, taking place at Balcony Gallery, which is the result of a period of two and a half years of research, collection, and appropriation of printed news clippings, which he puts forward in different formats to reflect on the methodologies and systems through which we understand time.

In a time when the boundary between true and false, fact and fiction, real and manufactured, is fainter and fainter, the ways in which we read and process what is presented to us as news are constantly changing and seem more and more subjective and subject to layers of multiple interpretations. In other words, the processes of mediation that are implied in the reading of all that comes to us as information determine the ways in which we interpret it and process it.

Uma obra polémica (2019) [A controversial piece], made specifically for the nanogaleria space, operates, at a first reading, precisely on

the ambivalence and mediation implicit to the media. A set of clippings of newspaper headlines – all with the word *Polémica* [polemic, controversy], from the same daily newspaper, nearly all with the same magenta color, and also nearly all with segments of photographs of women – can be seen displayed as a cluster in a narrow side-wall of the window-display that makes up the space of the nanogaleria. Just like in those news pieces, in this set of clippings that overlap and (self-)cancel each other we only have access to small parts of the narratives that come to us filtered and interpreted.

Access to only a fraction of the information, of knowledge, of reality, should, in principle, make it impossible, or at least very difficult, for the subject to come to a final decision or judgment on the matter at hand. However, and the election of Donald Trump or the result of the Brexit referendum are clear examples of this, the conditioning and limitation of the elements available for analysis and interpretation seem to strengthen the individuals' resolute and stern taking of stands. In individual and social behavior towards the media there seems to exist a relation of credulity and trust that is very difficult to change. We believe that if it was on the news

surgiu nas notícias, é porque é verdade, e, num mundo cada vez mais globalizado e (espera-se) cada vez mais cosmopolita, o volume de acontecimentos e informações é de tal ordem elevado que se aceita, de bom grado, uma mediação o mais sumariada possível de tudo o que acontece nos nossos círculos sociais, quer os mais próximos, quer os mais afastados. O empacotamento *prêt-à-croire* permite a captação de uma panóplia de eventos e tópicos do dia, mas não garante – chegando por vezes mesmo a negar – um maior entendimento dos assuntos e questões que seria necessário compreender para que existisse um verdadeiro conhecimento sobre os ditos eventos e tópicos. Os “saltos” de interpretação correspondem quase sempre a “saltos” no juízo que se faz sobre determinada questão, sendo que no relacionamento actual com os media se espera até que esse juízo, a conclusão a retirar sobre um qualquer assunto, venha já resumidamente pronta-a-consumir mesmo antes do final do relato do evento.

Neste primeiro nível de leitura ou camada de interpretação deparamo-nos ainda com uma outra problemática que está na raiz das limitações e condicionamentos apontados acima. A problemática reside na (quase) impossibilidade

de verdadeiramente destrinçar as palavras e as imagens dos seus referentes e (curiosa e) simultaneamente na dificuldade em verdadeiramente aceitar que as palavras e as imagens são partes igualmente integrantes da natureza tal como o são os seus referentes, revestindo-se de suma importância na medida em que são as imagens e as palavras as que se mais prestam à observação, análise e interpretação (cf. Santayana, 1922)¹, mecanismos essenciais à compreensão. *Ceci n'est pas une pipe*, porque é “apenas” a representação de um cachimbo, mas são exactamente essas representações gráficas (imagem e palavra) que possibilitam a comunicação e a compreensão do que é um cachimbo. *Uma obra polémica* é, assim também, uma representação não só dos processos de imediatismo crescente entre a realidade e a notícia (falsa ou não), mas também dos processos de (des)colamento entre a realidade e as suas representações.

A (dis)posição espacial de *Uma obra polémica* (2019) é tão importante quanto a sua matéria e é o que nos leva à sua segunda leitura. Para a podermos ver – os fragmentos das narrativas são visíveis, mas não são legíveis – temos que espreitar do espaço exterior da montra-janela que constitui a nanogaleria. Este movimento físico

mimetiza a acção representada na fotografia *Un Regard Oblique*, de 1948, de Robert Doisneau, que foi o ponto de partida para este trabalho de Nuno Nunes-Ferreira. A imagem de Doisneau é um retrato de um casal a olhar para uma montra na qual está exposta uma pintura de uma mulher nua. O homem surge claramente na posição de quem admira a imagem da nudez feminina enquanto a mulher observa e tenta, sem sucesso, chamar a atenção para uma outra imagem que está fora do nosso campo de visão e, aparentemente, do interesse do homem. Este retrato não é encenado, trata-se da captura furtiva de um momento real para um artigo para a LIFE Magazine. Doisneau escondeu a máquina fotográfica atrás de uma cadeira na montra da galeria Romi, em Paris, para registar as reacções humanas, nas suas implicações sociais e culturais, perante a nudez feminina, numa época em que esta exposição era considerada um acto pornográfico.

Un Regard Oblique, como *Uma obra polémica*, implica um conjunto de processos de selecção e de hierarquias nos modos como recebemos, vemos e lemos as imagens. Em *Un Regard Oblique*, o homem surge na lateral e cortado na fotografia enquanto a mulher está na posição quase

central, que é o lugar, por norma, dedicado ao protagonista. Contudo, o olhar do homem determina que localizemos a sua posição enquanto principal. Como referiu Mary Ann Doane no seu artigo *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, o olhar do homem torna-se central quando apaga o olhar da mulher (1998: 50)² que surge enclausurado entre o objecto de desejo (a imagem de uma mulher nua de costas, desprovida de identidade) e o seu olhar esvaziado de conteúdo (a imagem à qual não temos acesso, só nos é dada a informação sobre o verso simplesmente preto de uma tela que a mulher observa). Tal como, diversificadamente, apontado por Doane, Laura Mulvey³ e E. Ann Kaplan⁴, o olhar feminino foi quase sempre relegado para segundo plano e frequentemente obliterado por inteiro. No caso de *Un Regard Oblique* este apagamento do olhar feminino surge por via de uma concentração num olhar masculino lascivo focado numa imagem que ganha grande parte do seu poder e relevância no enquadramento devido ao olhar de que é alvo. De forma algo semelhante, *Uma obra polémica* salienta o processo de relevo de que certas figuras públicas e/ou acontecimentos são alvo com base nos mecanismos de visibilidade e visualidade que lhes são conferidos por terceiros.

then it must be true and, in a world that is more and more globalized and (one hopes) more and more cosmopolitan, the sheer volume of information is such that one gladly accepts a mediation of everything that happens in our social circles – be them those closer or farther – that is as summarized as possible. This *prêt-a-croire* packaging allows for the intake of a panoply of events and topics of the day, but does not assure – and at times even seriously impairs – a greater comprehension of the issues and matters that would be necessary to understand for there to be a true knowledge of the said events and topics. The “leaps” in interpretation correspond almost always to “leaps” in the judgment passed on a given matter, and in the current relation with the media it is even expected that this judgment, the conclusion to be taken on any given matter, comes summarized and ready-to-be-consumed even before the account of the event comes to its close.

At this first level of reading or layer of interpretation we are also confronted with another issue that is at the root of the limitations and conditioning mentioned above. The issue resides in the (near) impossibility to truly untangle the words and images from their referents and (cu-

riously and) simultaneously in the difficulty in truly accepting that words and images are also an equally integral part of nature just like their referents are, and bear great importance since it is images and words that most lend themselves to observation, analysis, and interpretation (cf. Santayana, 1922)¹, as mechanisms essential to understanding. *Ceci n'est pas une pipe*, because it is “only” the representation of a pipe, but it is exactly those graphic representations (image and word) that allow for the communication and the understanding of what a pipe is. *Uma obra polémica* is, thus also, a representation not only of the processes of growing immediacy between reality and the news (fake or not), but also of the processes of attachment/detachment between reality and its representations.

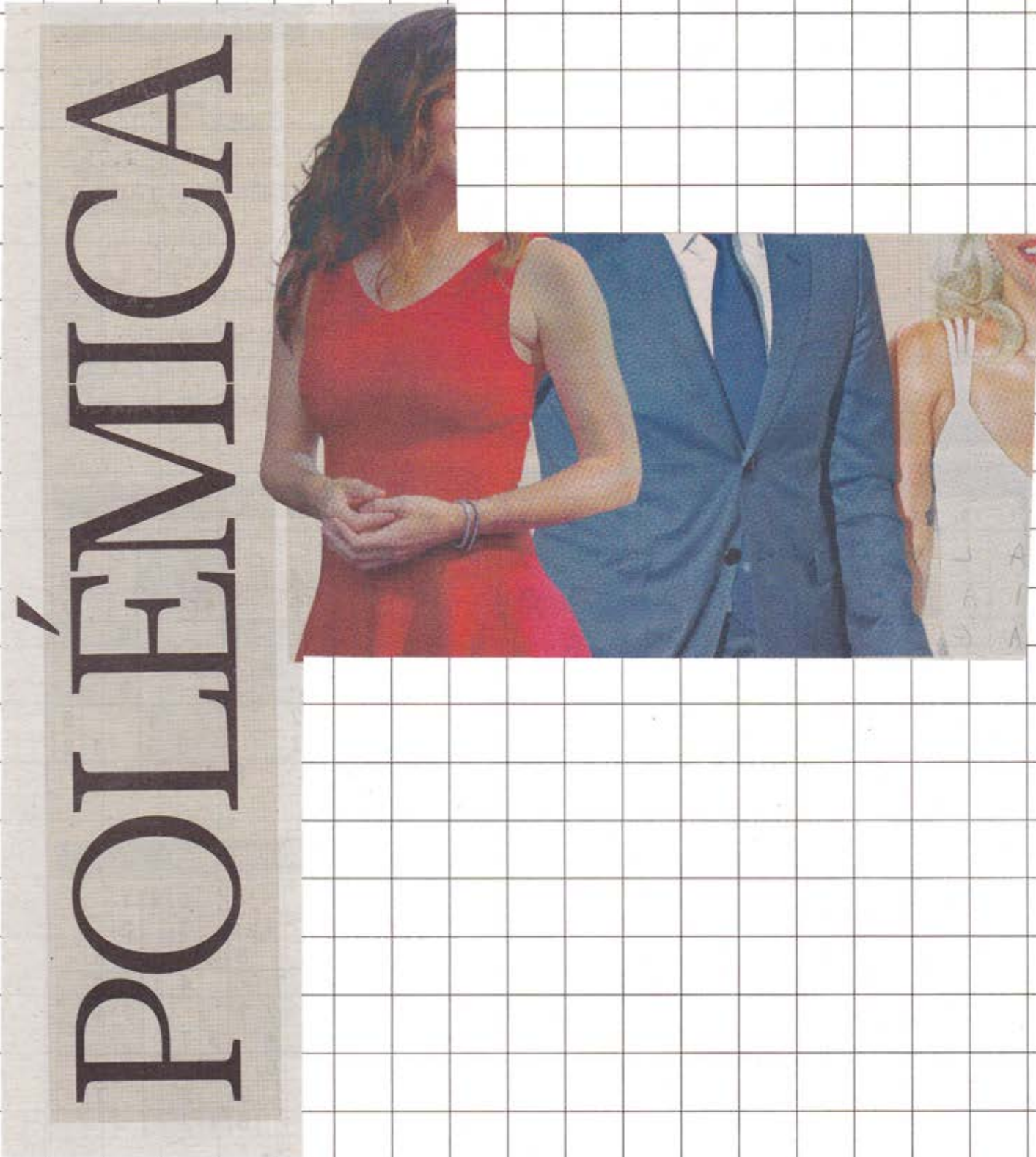
The spatial (dis)position of *Uma obra polémica* (2019) is as important as its subject-matter and it is this that leads us to its second reading. In order to see it – the fragments of narratives are visible, but not legible – we have to peek from the outside space of the window-display that makes up the nanogaleria. This physical motion mimics the action represented in the photograph *Un Regard Oblique*, 1948, by Robert Doisneau, which was the starting point for this

piece by Nuno Nunes-Ferreira. Doisneau's image is a portrait of a couple looking at a window display in which the painting of a naked woman is exhibited. The man can be clearly seen in the position of someone who is admiring the image of female nudity while the woman watches and tries, unsuccessfully, to call attention to another image outside our field of vision and, apparently, outside the man's field of interest. This portrait is not staged; it is a stealth shot of a real moment for an article for LIFE Magazine. Doisneau hid the photographic camera behind a chair in the window display of Romi gallery, in Paris, in order to record the human reactions, in their social and cultural implications, in face of female nudity, at a time when such a display was considered as pornographic.

Un Regard Oblique, much like *Uma obra polémica*, implies a set of processes of selection and of hierarchies in the ways in which we receive, see, and read images. In *Un Regard Oblique* a man can be seen on the side, cropped in the photo, while the woman is in a near-central position, which is, usually, the place given to the protagonist. However, the gaze of the man determines that we locate his position as central. As Mary Ann Doane mentions, in her article *Film and the*

Masquerade: Theorizing the Female Spectator, the gaze of the man becomes central when it erases the gaze of the woman (1998: 50)² which can be seen confined between the object of desire (the image of a naked woman, her back facing, removed of identity) and her own gaze, emptied of content (the image to which we have no access, all we see is the plain black back of a canvas that the woman observes). Just like it has been – diversely – pointed out by Doane, Laura Mulvey³, and E. Ann Kaplan⁴, the female gaze was almost always relegated to a background and frequently obliterated altogether. In the case of *Un Regard Oblique* this erasure of the female gaze comes by way of a focus on the lewd male gaze which is directed at an image that garners a large part of its power and relevance in the frame due to the gaze of which it is object. In a similar way, *Uma obra polémica* focuses on the process of highlight that certain public figures and/or events are an object of, based on the mechanisms of visibility and visuality that are bestowed upon them by third parties.

In *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956, Erving Goffman compared all human interactions to a performance, as if we were all actors on a stage. This type of performances, says Goff-



Em *The Presentation of Self in Everyday Life*, de 1956, Erving Goffman comparou todas as interações humanas a uma performance, como se fossemos todos actores num palco. Este tipo de performances, diz-nos Goffman, são construídas na percepção dos outros, num processo que cunhou de “artes da gestão das impressões”. De acordo com esta ideia, quem detém o papel protagonista é o observador. Em *Un Regard Oblique* existe uma problematização do papel principal assim como dos (in)cumprimentos desse mesmo papel na espectadora e no espectador que observam coisas diferentes e que são captados por um(a) terceiro(a) espectador(a). Aquele(a) que observa a fotografia de ambos e dos seus olhares divergentes, que toma juízos de valor sobre uma situação encapsulada numa imagem estática e que adopta, assim, o papel de protagonista, numa perspectiva Goffmaniana, é o(a) mesmo(a) espectador(a) que confere (ou não) poder às imagens e histórias supostamente polémicas que lhe são oferecidas pelos media contemporâneos no tal formato *prêt-à-croire*.

Uma obra polémica demonstra precisamente este tipo de interacção humana. Nuno Nunes-Ferreira apropria-se de recortes de jornais que acumula e selecciona para depois nos apresen-

tar esse material de um modo que implica uma performance por parte do observador – para o vermos, temos que espreitar como o homem do casal de *Un Regard Oblique*. Isto é, temos de alterar a perspectiva normalizada, “desviar” o nosso olhar da secção central do espaço da nanogaleria e olhar para a lateral para descobrir uma representação sintetizada e simultaneamente abrangente dos nossos mecanismos de (des)vinculação aos formatos e conteúdos de narrativas propostos pelos media.

Quando olhamos para o conjunto de recortes de jornal com as letras magenta que escrevem a palavra “Polémica” acompanhadas, regra geral, de imagens de mulheres facilmente reconhecíveis do grande público, a nossa observação tem um papel homogeneizador. Cada um(a) dos(as) retratados(as) deixa de ter importância enquanto indivíduo, todos(as) se tornam um apoio para uma leitura global que é o objecto da nossa atenção, parte do que Goffman definiu enquanto “A Frente”, o cenário total contra o qual a performance social acontece. Enquanto na fotografia de Doisneau, nós temos uma posição de observador invisível (ou de segundos observadores), no trabalho de Nunes-Ferreira, os sujeitos desaparecem.

NUNO NUNES-FERREIRA

29

man, is constructed in the perception of others, in a process he coined the “arts of impression management”. According to this idea, the one to hold the protagonist role is the observer. In *Un Regard Oblique* there is a problematization of the main role, as well as of the (non)compliance of that same role in the female and male spectators that watch different things, captured by a third spectator. The one who observes the photograph of both and their divergent gazes, who passes judgment on a situation encapsulated in a static image, and who takes on, thusly, the role of the protagonist, in a Goffmanian perspective, is the same spectator that bestows (or not) power unto the supposedly controversial images and stories that are offered to him/her by contemporary media in the above mentioned *prêt-à-croire* format.

Uma obra polémica demonstrates precisely this type of human interaction. Nuno Nunes-Ferreira appropriates newspaper clippings that he accumulates and selects to then present us with those materials in a way that requires a performance by the observer – to see it we have to peek like the man in the couple of *Un Regard Oblique*. Which is to say we have to change the normalized perspective, to “redirect” our gaze

from the central section of the nanogaleria space and look to the side to discover a summarized and simultaneously broad representation of our mechanisms of being (un)bound to the formats and contents of narratives put forward by the media.

When we look at the set of newspaper clippings with the magenta letters that spell out the word *Polémica* [controversy], generally accompanied by images of women that are easily recognizable by the general public, our observation has a homogenizing role. Each of those portrayed ceases to have importance as an individual, they all become a back-up for a global reading that is the object of our attention, part of what Goffman defined as “The Front”, the absolute backdrop against which all social performance happens. While in Doisneau’s photograph we can see the position of an invisible observer (or of second observers), in Nunes-Ferreira’s piece the subjects disappear.

In this process, we hold the protagonist role of someone who has access to a set of clippings that come to us as controversial news, apparent pieces of information of fast consumption. What Nuno Nunes-Ferreira’s methodology

Neste processo, detemos o papel protagonista de quem tem acesso a um conjunto de recortes que nos chegam enquanto notícias polémicas, aparentes peças de informação de consumo rápido. O que a metodologia de Nuno Nunes-Ferreira parece indicar é que , enquanto protagonistas, temos a responsabilidade de ver para lá da montra, para lá dos fragmentos que nos chegam enquanto informação. Em última instância, *Uma obra polémica* diz-nos que temos a responsabilidade de parar para perceber para lá do que chega até nós pré-seleccionado, pré-filtrado, e pré-interpretado. Por outras palavras, cabe a cada um de nós a difícil – ou talvez impossível - tarefa de discernir o que é verdadeiro e o que é falso.

1

“As máscaras são expressões deliberadas e ecos admiráveis do sentimento, ao mesmo tempo fiéis, discretas e superlativas. As coisas vivas em contacto com o ar adquirem necessariamente uma cutícula, e não podemos acusar as cutículas pelo facto de não serem corações; contudo há certos filósofos que parecem acusar as imagens de não serem coisas, e as palavras de não serem sentimentos. As palavras e as imagens são como conchas, partes não menos integrantes da natureza do que as substâncias que protegem, mas mais dirigidas ao olhar e mais expostas à observação. Não me parece que possamos dizer que a substância existe por causa da aparência, ou os rostos por causa das máscaras, ou as paixões por causa da poesia e da virtude. Não há nada que apareça na Natureza por causa de outra coisa qualquer,

Uma obra polémica

seems to indicate is that, as protagonists, we have the responsibility of seeing beyond the window-display, beyond the fragments that come to us as information. Ultimately, *Uma obra polémica* tells us that we have the responsibility to halt and try to understand what is beyond what comes to us pre-selected, pre-filtered, and pre-interpreted. In other words, it is up to each of us the difficult – or perhaps impossible – task of discerning what is true and what is false.

1

Masks are arrested expressions and admirable echoes of feeling, at once faithful, discreet, and superlative. Living things in contact with the air must acquire a cuticle, and it is not urged against cuticles that they are not hearts; yet some philosophers seem to be angry with images for not being things, and with words for not being feelings. Words and images are like shells, no less integral parts of nature than are the substances they cover, but better addressed to the eye and more open to observation. I would not say that substance exists for the sake of appearance, or faces for the sake of masks, or the passions for the sake of poetry and virtue. Nothing arises in nature for the sake of anything else; all these phases and products are involved equally in the round of existence...” Santayana, George, *Soliloquies in England and Later Soliloquies* (Nova Iorque, Scribner’s, 1922), pp. 131-32 – quoted by Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life*.

todos os aspectos e produtos pertencem em medida igual ao ciclo da existência...” Santayana, George, *Soliloquies in England and Later Soliloquies* (Nova Iorque, Scribner’s, 1922), pp. 131-32 – citado por Erving Goffman em *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*.

2

DOANE, Mary Ann. “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator.” *Discourse* 11, no. 1 (1988): 42-54. <http://www.jstor.org/stable/41389107>.

3

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

4

KAPLAN, E. Ann, “A History of Gender Theory in Cinema Studies” *Screening Genders*. Eds. Krin Gabbard and William Luhr. New Jersey and London: Rutgers University Press, 2008: 15-28.

NUNO NUNES-FERREIRA



AVISO

[NOTICE]

14 Mai/May – 29 Jun 2019

A obra “AVISO” de Nuno Nunes-Ferreira tem por catalisador base a mudança de instalações da nanogaleria, mas a peça não avisa sobre essa mudança nem remete directamente para esse acontecimento. Partindo da prática do artista de recolha e triagem de diversos materiais de arquivo, a obra consiste num grande “AVISO” composto por diferentes anúncios colado no vidro da montra do novo espaço da nanogaleria.

Com esse conjunto de anúncios que avisam sobre momentos de iniciação, (trans)formação e conclusão de vários tipos de situações mundanas e eventos quotidianos e recorrentes (aulas de música e de dança, etc., serviços de mudanças, reparações de eletrodomésticos, canalização 24h, serviços de serralharia e caixilharia, reparações de equipamentos informáticos, astrologia e cartomancia...), o “AVISO” remete para o constante acumular de acontecimentos que regem a experiência urbana contemporânea. Através da condensação da disposição dos seus múltiplos e variados elementos constituintes, a obra remete também para a contracção da disponibilidade de tempo face ao, e muitas vezes como consequência do, aumento do número de notificações que exigem a nossa atenção, resposta e envolvimento.

32

The work “AVISO” [“NOTICE”] by Nuno Nunes-Ferreira has as its basis catalyst the nanogaleria’s move to a new space, but the piece is not exactly a notice regarding that move nor does it directly address that change. Following on the artist’s praxis of collecting and sorting several archive materials, the work is a large “AVISO” made up of different paper advertisements which are glued on the glass of the window display of the nanogaleria’s new space.

With that set of advertisements which give notice of moments of initiation, (trans)formation, and conclusion regarding several kinds of mundane situations and every day, recurrent events (music and dance classes, etc., moving services, electrical appliance repair, 24h plumbing services, locksmith and window-frame services, computer equipment repair, astrology, and cartomancy), the “AVISO” calls our attention to the constant accumulation of occurrences which dictate the Contemporary urban experience. The condensed display of the work’s multiple and varied constituent elements refers as well to the shrinking of time availability *vis-à-vis* the – and often as a direct consequence of – the increase of the number of notifications that demand our attention, response, and involvement.

Em “AVISO”, Nuno Nunes-Ferreira procurou ordenar os anúncios de forma a gerar a aparência de linhas de orientação e continuidade na obra. A pluralidade de informações e conteúdos que nos são dirigidos diariamente física e digitalmente propiciam uma vivência composta por retalhos que procuramos também organizar com o intuito de criar uma (auto e *autre*) narrativa fluida e consistente no tempo e espaço de dinâmicas antagonistas e fragmentadas.

In “AVISO”, Nuno Nunes-Ferreira sought to arrange the advertisements so as to create the appearance of guiding lines and continuity within the work. The plurality of information and content which are directed at us on a daily basis, both physically and digitally, generate a patchwork experience which we also seek to organize so as to engender a (auto and *autre*) fluid and consistent narrative in the time and space of fragmented and antagonistic dynamics.

MIGUEL PINTOR
EL MEJOR PRECIO
PINTOR PROFESIONAL
NAVES, LOCALES, PISOS, CHALET, GARAJES
EXPERIENCIA EN PINTURA LISA
ACUCHILLADO DE PARQUET
PEQUEÑAS REFORMAS
PRESUPUESTO GRATIS Y SIN COMPROMISO
642 429 117
SERIEDAD LIMPIEZA RAPIDEZ

PINTAMOS SU PISO
*LISO * TEMPLE * GOTELE
*PLASTICA * ESMALTE
RAPIDO LIMPIO Y ECONOMICO
PRESUPUESTO SIN COMPROMISO
TLF: 642 310 834

PINTAMOS SU PISO
DESDE 300€
PRESUPUESTO GRATIS
PRECIO ECONOMICO
ELECTRICIDAD / FONTANERIA / ALBAÑILERIA
ROBERTO GARCIA / CARLOS
642 53 89 12

PINTURA Y REFORMAS
PRESUPUESTO GRATUITO ECONOMICOS
PINTURA: LISO, ESTUCCO, GOTELE, ESMALTE, BARNICES, ETC.
REFORMAS: ALBAÑILERIA, ALICATADO, SOLADO, FONTANERIA, ELECTRICIDAD, ESCAYOLA, PLADUR, VENTANA, PUERTA, TARRA, ETC.
REFORMA COMPLETA DE SU PISO CON MATERIAL INCLUIDO
DESDE 11.500€ Telf. 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456
COSTI 665 406 456

REFORMAS Y PINTURA
Albañileria, Pladur, Yeso, Fontanería, Alicatado, Colocar Puertas, Visto, Acuchillar Parquet, Gotelet, Liso, Plástica, Esmalte, Tarima Flotante, Electricidad.
PRESUPUESTO SIN COMPROMISO
TEL. 603 325 095

PINTURA EN GENERAL
TODOS LOS TIPOS DE PINTURA
LISO, ESMALTE, PLASTICO, TEMPLE, GOTELE, BARNIZ, TIERRAS, PAPEL
677 334 711
PRECIO ECONOMICO
EXPERIENCIA, GARANTIZADO Y RAPIDO
PINTAMOS TODO: LOCALES, GARAJES, CASAS, CHALETS, TIENDAS
PRESUPUESTO GRATIS

PINTOR
TODOS LOS TIPOS DE PINTURA
LISO, ESMALTE, PLASTICO, TEMPLE, GOTELE, BARNIZ
658 79 00 90
PRECIO ECONOMICO
EXPERIENCIA, GARANTIZADO Y RAPIDO
PINTAMOS TODO: PISOS, APARTAMENTOS, COMUNIDADES, CHALETS ETC.

PINTOR PROFESIONAL
HACEMOS TODO LO QUE UO, QUIERA
* PINTURA LISA, GOTELE BARNIZ
* ALBAÑILERIA: SOLADOS ALICATADOS
* PLADUR
* FONTANERIA
* YESO
* AGUAPLAST
SOMOS LIMPIOS RAPIDOS ECONOMICOS
¡¡¡ LLAMENOS !!!
Alejandro 666 912 145
PRESUPUESTO GRATIS

REFORMAS Y PINTURA
Cambiamos tu bañera por plato de ducha por 500 €
PINTAMOS TU BAÑOS o COCINAS 1.800 €
Alisado y Materiales Incluidos
PINTURA EN GENERAL
Fontanería, Electricidad, Carpintería, Pladur, Aluminio, Parquet, Tarima Flotante, Cambio de Ventanas y Puertas...
Tlfs. 685 792 416 - 628 05 79 40 ROBERTO

PINTURA EN GENERAL
TODOS LOS TIPOS DE PINTURA
LISO, ESMALTE, PLASTICO, TEMPLE, GOTELE, BARNIZ, TIERRAS, PAPEL
677 334 711
PRECIO ECONOMICO
EXPERIENCIA, GARANTIZADO Y RAPIDO
PINTAMOS TODO: LOCALES, GARAJES, CASAS, CHALETS, TIENDAS...
PRESUPUESTO GRATIS

PINTORES PROFESIONALES
PINTAMOS SU PISO DESDE 350€
FONTANERIA, ALBAÑILERIA, ALICATADO, ELECTRICIDAD, SOLADO, ESCAYOLA...
PINTAMOS TODO, TRABAJO LIMPIO Y BIEN HECHO, COBRO AL FINALIZAR.
677 22 98 71

REFORMAS Y PINTURA
SERIEDAD Y LIMPIEZA
¡¡ LLAME NO SE JULIÁN: 68
PINTOR PROFESIONAL
HACEMOS TODO LO QUE UO, QUIERA
* PINTURA LISA, GOTELE BARNIZ
* ALBAÑILERIA: SOLADOS ALICATADOS
* PLADUR
* FONTANERIA
* YESO
* AGUAPLAST
SOMOS LIMPIOS RAPIDOS ECONOMICOS
¡¡¡ LLAMENOS !!!
Alejandro 666 912 145
PRESUPUESTO GRATIS

PINTURA Y REFORMAS
PRESUPUESTO GRATUITO ECONOMICOS
PINTURA: LISO, ESTUCCO, GOTELE, ESMALTE, BARNICES, ETC.
REFORMAS: ALBAÑILERIA, ALICATADO, SOLADO, FONTANERIA, ELECTRICIDAD, ESCAYOLA, PLADUR, VENTANA, PUERTA, TARRA, ETC.
REFORMA COMPLETA DE SU PISO CON MATERIAL INCLUIDO
DESDE 11.500€ Telf. 665 406 456
PINTAMOS EL MEJOR PRECIO
PINTORES PROFESIONALES

PINTURA Y DECORACIÓN
REFORMAS EN GENERAL
TARIMA FLOTANTE
ELECTRICIDAD
CARPINTERIA
FONTANERIA
ALICATADOS
PARQUET
DESATASCOS
PINTAMOS SU PISO SOLO 300 €
ECONOMICOS
PRESUPUESTOS SIN COMPROMISO
ECONOMICOS, RAPIDEZ Y SERIEDAD
JOSE
604 199 201



Quebra Gesso
[Plaster-Breaker]
 4 Jul – 31 Ago/Aug 2019

Quebra Gesso (2019), de Ana Vidigal (1960, Lisboa), é uma pintura em gesso sobre o vidro da montra da nanogaleria que existiu apenas durante o período da sua exposição neste espaço. Aqui importa clarificar o que significa pintura para Ana Vidigal: “pintura é tudo o que se cola¹”. A colagem no sentido literal / formal - muitos dos trabalhos de Ana Vidigal existem em camadas de cola, de papéis, de recortes, e de imagens de arquivos – mas também no sentido conceptual, na medida em que se trata, sempre, de um uso de referências que se sobrepõem umas às outras. Tudo o que se cola à superfície a ser trabalhada é assim, sempre, carregado de todas as camadas de aglutinação e sobreposição de ideias, conceitos, memórias, (des)usos e (não-)costumes que compõem a contemporaneidade.

O processo de pintar é estabelecido assim por Ana Vidigal como uma metodologia cumulativa de elementos que passa pelo uso de imagens e objectos da sua infância ou elementos característicos da cultura dos anos sessenta numa convocação de memórias simultaneamente colectivas e individuais. Em *Quebra Gesso* a artista apropria-se da imagética popular colectiva da banda desenhada: uma onomatopeia – CRACK! - em letras maiúsculas, com um ponto de

Quebra Gesso (2019), by Ana Vidigal (1960, Lisbon), is a painting made in plaster over the glass of nanogaleria’s windowfront which existed only for the duration of its exhibition in this venue. It is important to make clear here what painting means to Ana Vidigal: “painting is all that is adhered¹”. Collage, then, in the literal/formal sense – many of Ana Vidigal’s pieces exist as layers of glue, paper, clippings, and archive images - but also in the conceptual sense, inasmuch as we are, always, dealing with a use of references which overlay one another. All that is adhered to the surface which is to be worked upon is thus, always, loaded with all the layers of clumped and overlapped ideas, concepts, memories, (dis)uses, and (non-)customs which compose contemporaneity.

The process of painting is thus established by Ana Vidigal as a cumulative methodology of elements which entails the use of images and objects from her childhood or elements typical of 1960s culture, in a summoning of memories at once collective and individual. In *Quebra Gesso* the artist appropriates the popular collective imagery of comic strips: an onomatopoeia – CRACK! – in capitalized letters, with an exclamation mark, suggests the sound of something

exclamação, sugere o som de alguma coisa que se parte. Neste caso, com o tom humorístico que caracteriza muito do corpo de trabalho de Ana Vidigal, o elemento que se “parte” (o vidro da montra da nanogaleria) é a mesma superfície na qual se escreve esta sugestão de quebra. Esta referência à memória colectiva de uma onomatopeia comum na banda desenhada dos anos 60 e 70 cruza-se com uma memória individual da infância da artista, quando via as janelas das fachadas dos edifícios em obras cobertas com uma fina camada de gesso, de forma a esconder os trabalhos que decorriam no interior, num processo que lembra as palavras de Gordon Matta-Clark:

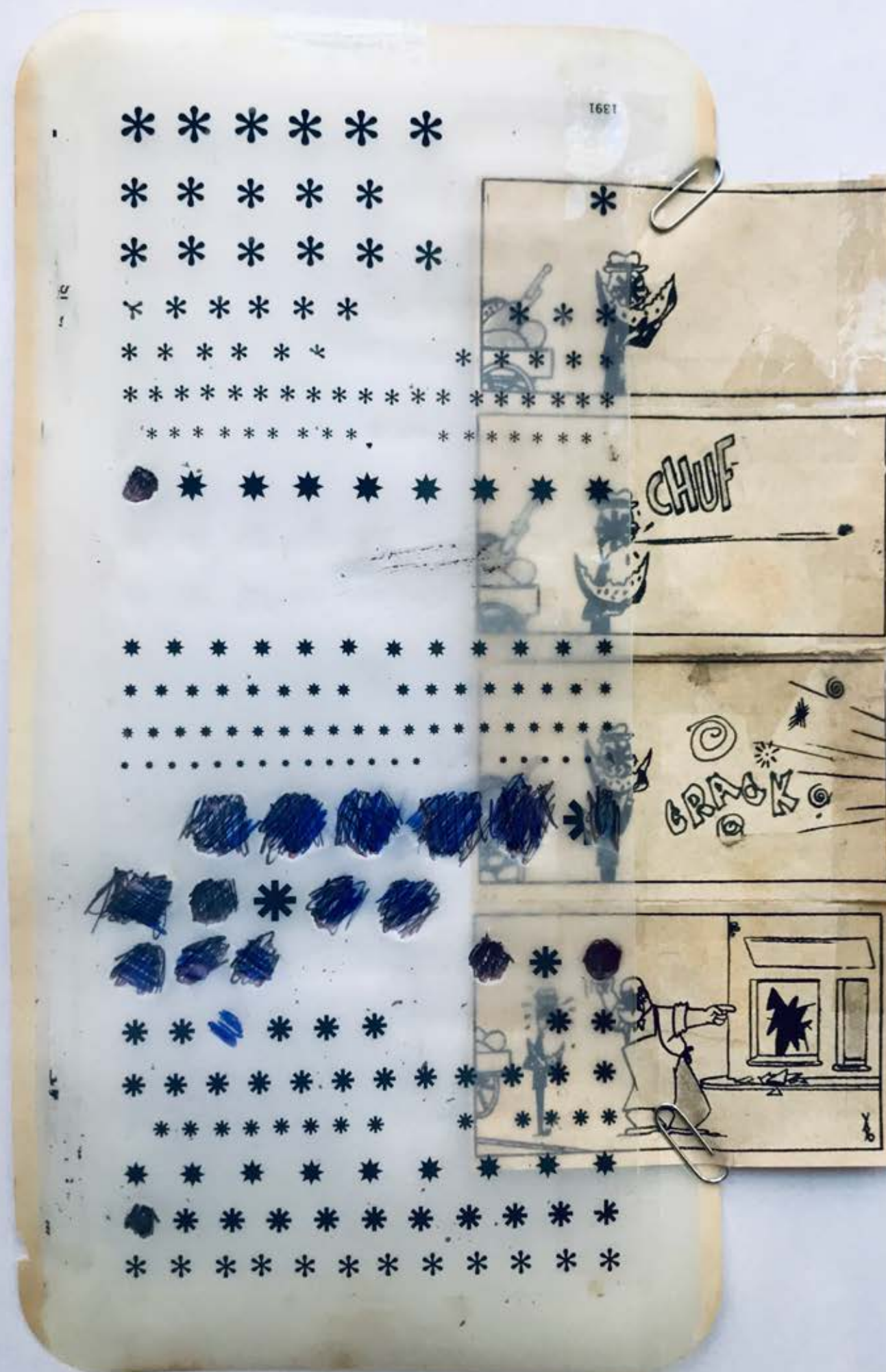
“[There] is a type of space we all [...] have stored in memory: spaces that are detailed and precise, fragments generally, at all levels of reminiscence. And, of course, once you get into reminiscence, an infinite number of associations emerge. Memory seems to create a unique kind of space setting up an about-to-be-disintegrated level².”

Talvez a primeira ideia de *Quebra Gesso* seja um jogo entre o fazer uma parede que tapa uma

breaking. In this case, and featuring the humorous tone distinctive of much of Ana Vidigal’s body of work, the element which “breaks” (the glass of nanogaleria’s windowfront) is the same surface on which this suggestion of breaking is written. This reference to the collective memory of an onomatopoeia common in the comic strips of the 1960s and 70s intersects with an individual memory of the artist’s childhood, of when she saw the windows of the facades of buildings undergoing construction covered with a thin layer of plaster, in such a way as to hide the construction work going on inside, in a process which brings to mind the words of Gordon Matta-Clark:

“[There] is a type of space we all [...] have stored in memory: spaces that are detailed and precise, fragments generally, at all levels of reminiscence. And, of course, once you get into reminiscence, an infinite number of associations emerge. Memory seems to create a unique kind of space setting up an about-to-be-disintegrated level².”

Perhaps the first idea behind *Quebra Gesso* is the game that lies in the making of a wall which



parede transparente e que, ao mesmo tempo, a quer quebrar para revelar o que está para lá da sua superfície. O trabalho cria, como a própria memória, um espaço único de interligações e reminiscências, configurando-se como uma manifestação física do fascínio de Ana Vidigal pelas camadas. *Quebra Gesso* é, formalmente, composto pelas duas camadas opostas enunciadas no seu título: a peça tem por base algo físico que tapa uma transparência, a pintura de gesso branco, sobre a qual se impõe um espaço “negativo”, o desenho da onomatopeia que elimina/limpa a pintura de gesso branco no vidro, que se “sobrepõe” a essa pintura, vindo a expôr aquilo que escondia por trás do gesso. A obra demonstra assim, por um lado, a fragilidade formal do esforço de esconder e, por outro lado, o fascínio em descobrir o que está para lá do que se (tenta) tapa(r).

Para além disso, a delicadeza da pintura em gesso – uma matéria, regra geral, associada à escultura – significa que o trabalho está em risco iminente de degradação, tal como as janelas e as montras dos edifícios da memória da artista. Nesses prédios em obras de nova construção ou de renovação, o aspecto das montras e janelas cobertas pela pintura de

gesso tendia a ser de debilidade, de fragilidade, de algo que não está a ser construído ou renovado, mas sim de algo que está em perigo de destruição, em risco de colapso. O facto de essa película de gesso ser frequentemente alvo de intervenções que resultavam em múltiplas “gravuras” de palavras e/ou desenhos obscenos, conferia-lhe um grau ainda maior de algo que estaria em contra-ciclo de construção ou renovação. *Quebra Gesso* junta esta memória individual da infância de Ana Vidigal de lugares em transformação com a imagética da banda desenhada que tendemos a associar a cores fortes – em particular quando se tratava da representação de onomatopoeias – como amarelo, vermelho e preto, mas que aqui aparece, como um fantasma, a branco/transparente. Adiciona-se, desta forma, uma nova camada de fragilidade, de transparência e de interligação entre um espaço (dentro) e outro (fora). A obra assume assim uma presença quase onírica de um lugar que parece coexistir simultaneamente num passado rememorado e num futuro imaginado.

Nesta obra, a memória cultural colectiva é simultaneamente fonte de inspiração para a criação e objecto de análise relativamente ao acto

ANA VIDIGAL

37

covers a transparent wall and that at the same time aims to break it to reveal what is beyond its surface. The piece creates, like memory itself, a singular space of interconnections and reminiscences, taking the shape of a physical manifestation of Ana Vidigal’s fascination for layers. *Quebra Gesso* is, formally, composed of the two opposing layers enunciated in its title: the piece is based on something physical which blocks the transparency, a painting in white plaster, over which a “negative” space is imposed, the drawing of the onomatopoeia which eliminates/cleans the white plaster painting, and which is “superimposed” over that painting, eventually exposing that which was hidden behind the plaster. The piece thus demonstrates, on the one hand, the formal frailty of the effort of hiding and, on the other, the fascination for discovering what is beyond that which one covers or attempts to cover.

Moreover, the delicate nature of the plaster painting – a substance, as a rule, associated with sculpting – implies that the piece finds itself in imminent danger of decay, much like the windows and windowfronts of the buildings in the artist’s memories. In those buildings under construction work, whether new buildings or ren-

ovation works, the appearance of the windowfronts and windows covered by plaster painting tended to be one of weakness, of frailty, of something which is not being built or renovated but rather something in danger of being destroyed, at risk of collapsing. The fact that this film of plaster was frequently the object of interventions which resulted in multiple “engravings” of obscene words and/or drawings endowed it with an even larger measure of it being something in a counter-cycle of construction or renovation. *Quebra Gesso* brings together this individual memory from Ana Vidigal’s childhood, of places undergoing transformation, and the imagery of comic strips which we tend to associate with strong colors – in particular when dealing with the representation of onomatopoeias – such as yellow, red, and black, but which makes an appearance here as a ghost, in white/transparent. A new layer is thus added, one of frailty, of transparency, and of the interconnection between one space (inside) and another (outside). The piece thus takes on a near-dreamlike presence, of a place which seems to coexist at once in a past recalled and a future imagined.

In this artwork, collective cultural memory is simultaneously a source of inspiration for cre-

de criação que dela surge. Enquanto elemento urbano recorrente da segunda metade do século XX, as janelas e montras de vidro pintadas de gesso branco “gravado” com frases ou desenhos são um exemplo de espaço/sítio imbuído de determinadas memórias colectivas através de uma materialização cultural, tal como apontado por Walter Benjamin nos seus trabalhos sobre a memória e as suas ligações com a cidade³. Segundo Benjamin, os espaços/sítios físicos podem ser considerados como veículos para a memória cultural da cidade. Esta noção depreende uma teia de interconexões que nos permite ver a memória cultural simultaneamente enquanto forma de discurso público e como ferramenta de formação de identidade através da desconstrução de representações colectivas do espaço urbano. *Quebra Gesso* fala-nos, assim, da noção de memória cultural como algo que se pode encontrar “silenciosamente” inscrito na materialidade da topografia urbana, assim como algo que se pode caracterizar enquanto discurso público activo construído pelo público e articulado através de intervenções física nos espaços/sítios urbanos. A efemeridade deste tipo de “gravura” no espaço urbano confere ainda um outro nível de “tradução” da identidade cultural urbana em me-

mória cultural, ocorrendo assim um processo hermenêutico de construção/ descodificação/ textualização dos significados da memória cultural colectiva em permanente evolução. A obra fala-nos dos processos de como a cidade (e as suas culturas) e os cidadãos (e as suas práticas culturais) interagem e comunicam, preservando e/ou transformando assim como criando e/ou omitindo informações sobre o espaço urbano e a identidade cultural que este gera e perpetua (com mais ou menos efemeridade, sendo a mudança a única constante) através da sua memória colectiva.

Quebra Gesso não é (só) escultura nem colagem nem pintura, mas as três em simultâneo. E esta simultaneidade de meios torna-se o meio perfeito para traduzir a mutabilidade, instabilidade e fragilidade da memória. O partir – CRACK! – iminente, em potência prometida, a par da efemeridade do gesso pintado no vidro, é precisamente o domínio de *Quebra Gesso*.

Muitas vezes, as pinturas de Ana Vidigal revelam os espaços escondidos entre, por detrás, ou à volta das coisas. Os espaços que cercam e definem as imagens e as matérias são, frequen-

so what takes place is a hermeneutic process of construction/decoding/textualization of the meanings of collective cultural memory which can be found in a state of permanent evolution. The piece speaks to us of the processes at stake in how the city (and its cultures) and the citizens (and their cultural practices) interact and communicate, preserving and/or transforming as well as creating and/or omitting information on the urban space and the cultural identity which it generates and perpetuates (with more or less ephemerality, change being the only constant) through its collective memory.

Quebra Gesso is not (only) a sculpture, nor a collage, nor a painting, but rather all three at the same time. And this simultaneity of media becomes the perfect medium to translate the mutability, instability, and frailty of memory. The imminent breaking – CRACK! –, its potentiality promised, alongside the ephemeral nature of the plaster painted on the glass is precisely the realm of *Quebra Gesso*.

Oftentimes, Ana Vidigal’s paintings reveal the hidden spaces between, behind, or around things. The spaces which surround and define the images and matter are, frequently, what we

temente, o que vemos nas suas pinturas. *Quebra Gesso* é mais o espaço vazio, que determina o desenho das letras, do que espaço cheio que cobre o vidro e o que fica registado na nossa memória é o CRACK! transparente que nos permite vislumbrar o interior da montra vazia pintada de negro e que nos chama ainda mais a atenção para a “capa” de gesso branco quebradiço que, fora dos contornos de CRACK!, cobre a totalidade da janela da montra da nanogaleria.

Como nas suas colagens em papel, em vez de capturar uma experiência ou memória específica e determinada/fechada, *Quebra Gesso* envolve o público em relações com as imagens e os seus ambientes num modo que sublinha a percepção dos lugares e das suas histórias como algo que se partilha e se constrói.

1
Cristina Néry, «Título do blogue: ana vidigal », *Revista Crítica de Ciências Sociais*[Online], 89 | 2010, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 21 setembro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/3694>

2
Matta-Clark in Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, *Arts Magazine*, vol.50, no.9, May 1976, pp. 78-79.

see in her paintings. *Quebra Gesso* lies more in the empty space which determines the drawing of the letters than in the full space which covers the glass, and what is recorded into our memory is the transparent CRACK! which allows us to glimpse the inside of the empty windowfront, painted in black, and which calls our attention even more to the “coat” of brittle white plaster which, outside the outlines of CRACK!, covers the entirety of the window of nanogaleria’s windowfront.

Much like in her paper collages, instead of capturing a specific and given/closed experience or memory, *Quebra Gesso* engages the audience in relations with the images and their environments in a way which highlights the perception of places and of their stories as something which is shared and constructed.

1
Cristina Néry, «Título do blogue: ana vidigal », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 89 | 2010, posted online on 01 October 2012, accessed on 21 September 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/3694>

2
Matta-Clark in Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, *Arts Magazine*, vol.50, no.9, May 1976, pp. 78-79.

3
V. Benjamin, Walter (1999), *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, London: Pimlico.
Benjamin, Walter (1999-2004), *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
Benjamin, Walter (1999a), *The Arcades Project*, eds. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

3
V. Benjamin, Walter (1999), *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, London: Pimlico.
Benjamin, Walter (1999-2004), *Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
Benjamin, Walter (1999a), *The Arcades Project*, eds. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.



1919

5 Set/Sep – 19 Out/Oct 2019

Demolir Geometrias Opressivas

Estou imobilizada porque, como mulher negra, sou vista como estando “fora do lugar”. A capacidade que os corpos brancos têm de se deslocar livremente pela sala resulta de estarem sempre “no lugar” – na não-marcação da branquitude.

Grada Kilomba

recusamo-nos a pedir reconhecimento e queremos em vez disso desmontar, dismantelar, demolir a estrutura que, neste preciso momento, limita a nossa capacidade de nos encontrarmos uns aos outros, de ver para além dela e de aceder aos sítios que sabemos estarem do lado de fora dos seus muros. Não podemos dizer ainda que novas estruturas irão substituir aquelas com que vivemos porque assim que tivermos atirado esta merda abaixo iremos inevitavelmente ver mais e ver de forma diferente e sentir um novo sentido de querer e ser e de nos tornarmos.

Jack Halberstam

To Tear Down Oppressive Geometries

I am rendered immobile since, as a black woman, I am seen as being “out of place”. The ability that white bodies have of moving freely through the room results from them being always “in place” - in the non-demarcation of whiteness.

Grada Kilomba

we refuse to ask for recognition and instead we want to take apart, dismantle, tear down the structure that, right now, limits our ability to find each other, to see beyond it and to access the places that we know lie outside its walls. We cannot say what new structures will replace the ones we live with yet, because once we have torn shit down, we will inevitably see more and see differently and feel a new sense of wanting and being and becoming.

Jack Halberstam

A primeira epígrafe remete a um episódio de racismo quotidiano tal como ele é relatado por Grada Kilomba (2008). Quando ela visitou a biblioteca da sua universidade na Alemanha foi abruptamente abordada por uma funcionária que a acusou de “não ser daqui”, dado que a biblioteca é limitada a estudantes. Nem sequer considerar a possibilidade de que a própria Kilomba pudesse fazer parte precisamente desse grupo de estudantes, que na sua mente seriam *brancos* apenas, revela o carácter restritivo e exclusivo que o espaço pode adoptar com base na raça e na classe. É este o caso da biblioteca na universidade alemã, mas também de bairros, cidades, países e até continentes. Com esta realidade vem o efeito imobilizante sobre os corpos que vivem num presente definido pelo poder das geografias e imaginários pós-coloniais.

São estas geografias – estas geometrias opressivas – que a performance de Rita GT, 1919 (2019) tem como intuito “desmontar, dismantelar, demolir”. Como que inspirada pelas palavras de Jack Halberstam, ela faz a sua performance juntamente com o grupo de mulheres Kotxi Midju de Porto Real (São Tomé e Príncipe), um grupo de *batucadeiras* formado por migrantes de segunda geração de Cabo Verde, descendentes dos

The first epigraph recalls an episode of everyday racism as conveyed by Grada Kilomba (2008). As she visits the library of her university in Germany, she is abruptly approached by a staff member who accuses her of “not being from here” as the library is only for students. Not even considering the possibility that Kilomba herself could be a part of precisely these students, which in her mind were to be *white* only, reveals the restrictive and exclusive character that space can take based on race and class. This is the case for the library in the German university, but also for neighborhoods, cities, countries and even continents. With this reality, comes the immobilizing effect on bodies living in a present defined by the power of postcolonial geographies and imaginaries.

It is these geographies – these oppressive geometries – that Rita GT’s performance 1919 (2019) aims to “take apart, dismantle, tear down”. As if inspired by Jack Halberstam’s words, she performs alongside the women’s group Kotxi Midju from Porto Real (São Tomé and Príncipe), a group of *batucadeiras* formed by second-generation Cape-Verdean migrants descending from so-called *contratados* [“hired” workers]. *Contratados* were Cape-Verdeans brought to São Tomé and Príncipe under sla-

assim designados *contratados*. Os *contratados* eram cabo-verdianos trazidos para São Tomé e Príncipe sob condições semelhantes às da escravatura pelo decadente governo colonial português durante a primeira metade do século vinte.

Juntas, Rita GT e o grupo de mulheres Kotxi Midju fazem de nós testemunhas de uma vandalização cerimonial de um marco geodésico na praça principal da capital da Ilha do Príncipe, Santo António. Como tantos outros por todo o mundo, este marco é uma relíquia de tempos coloniais cujos fantasmas ainda nos assombram.

Os marcos geodésicos, como aquele que se encontra no centro de 1919 e que nós vemos agora vandalizado enquanto edição nesta publicação, foram usados desde o século XVIII para definir pontos estratégicos em missões para medir a forma da Terra. Historicamente enraizadas numa época definida pela racionalidade do Iluminismo, as metodologias científicas serviam muitas vezes o propósito de impor estrutura e ordem onde os colonizadores as achavam em falta. Foi entre 1915 e 1918 que Gago Coutinho comandou uma missão geodésica a São Tomé e Príncipe que levou à publicação de um mapa e do Relatório da Missão Geodésica na Ilha de São Tomé em 1919 – o ano

que empresta à performance o seu nome. Foi com base em missões como esta que um mapeamento gradual do mundo foi alcançado, resultando numa compartimentalização e hierarquização construída de corpos e identidades em relação ao espaço.

Estados-nação e colónias. Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos. Centros e periferias.

O marco geodésico representa, assim, uma geometria segregadora, opressiva e colonial. Ainda hoje o entrelaçamento de espaço e poder é um resquício de um passado colonial que não se encontra apenas nestes símbolos materiais, mas também enquanto estruturas profundamente enraizadas nos nossos imaginários, como a história de Kilomba exemplifica.

A ideia de espaço e poder enquanto intimamente entretecidos remonta a Edward Said, um pioneiro dos estudos pós-coloniais, que através das suas teorizações espaciais definiu que, de facto, ninguém está livre da “luta pela geografia”. A geografia, convém lembrar, é humanamente produzida e, como tal, estes conceitos são tudo menos objectivos. Como Tariq Jazeel explica no seu livro *Postcolonialism* (2019) a geografia é produzida “por dentro e através das maquinações intensamente

ve-like conditions by the decadent Portuguese colonial government during the first half of the twentieth century.

Together, Rita GT and the women’s group Kotxi Midju make us witnesses to a ceremonial vandalization of a geodesic marker on the main square of Príncipe Island’s capital Santo António. As so many others around the world, this marker is a relic from colonial times whose ghosts still hunt us.

Geodesic markers, like the one standing at the center of 1919 and which we now see vandalized as an edition in this publication, were used since the 18th century to define strategic points on missions to measure the shape of the Earth. Historically embedded in a time defined by Enlightenment rationality, scientific methodologies often served the purpose of imposing structure and order where colonizers found it to be missing. It was between 1915 and 1918 that Gago Coutinho commanded a Portuguese geodetic mission to São Tomé and Príncipe which led to the publication of a map and the Report of the Geodetic Mission on São Tomé Island in 1919 – the year that lends the performance its name. It is based on missions like these that a

gradual mapping of the world was achieved, resulting in a constructed compartmentalization and hierarchization of bodies and identities in relation to space.

Nation states and colonies. First, Second and Third Worlds. Centers and peripheries.

The geodesic marker thus stands for a segregating, oppressive and colonial geometry. To this day, the interwovenness of space and power is a remnant of a colonial past not only to be found in these material symbols but also as deeply rooted structures in our imaginaries, as Kilomba’s story exemplifies.

The idea of space and power being closely entwined goes back to Edward Said, a pioneer of postcolonial studies, who through his spatial theorizations defined that in fact no one is free from “the struggle over geography”. Geography, we have to remember, is humanly produced and as such, these constructs are everything but objective. As Tariq Jazeel explains in his book *Postcolonialism* (2019) geography is produced “within and through the heavily textured machinations of colonial imagination, encounter and their legacies” (Jazeel, 2019: 2).

texturadas da imaginação e encontro coloniais e dos seus legados” (Jazeel, 2019:2). Como podemos, então, começar a desconstruir e reconstruir?

É no seguimento do raciocínio do filósofo Emanuele Coccia que encontramos um ponto de partida para vislumbrar uma concepção diferente de espaço. Coccia vira a sua atenção para as plantas como possíveis informantes desta noção, afirmando que “a impenetrabilidade que frequentemente imaginámos como a forma paradigmática do espaço é apenas uma ilusão” (Coccia, 2019: 146). Inclusivamente, “onde há um obstáculo à transmissão e à interpenetração, um novo plano aparece, permitindo aos corpos derrubarem a inerência que aí se estabelecera, numa interpenetração recíproca.” (ibidem.). Seguindo este raciocínio, a ideia de que o espaço pode ser separado em entidades como nações e que os corpos podem ser mantidos em separado através de identidades nacionais ou raciais é posta em causa. Ele continua, afirmando que o mundo é, de facto, não fechamento e segregação mas “abertura, liberdade absoluta de circulação, não lado a lado, mas através dos corpos e dos outros” (ibidem.).

Este pensamento, que ele chamou uma “metafísica da mistura”, parece uma ferramenta importante

para desconstruir fronteiras e imaginários baseados num projecto colonial. Como tal, os pressupostos Imperialistas que durante demasiado tempo tentaram naturalizar uma ordem injusta têm começado a revelar a sua artificialidade e o chão pouco firme sobre o qual foram construídos.

As estruturas estáveis e as geometrias com contornos nítidos oferecem um enquadramento e forma, sim, trazem ordem e orientação e sugerem estabilidade, tal como é consubstanciado no marco geodésico: uma estrutura de betão e metal monumentalizada feita de materiais rígidos e duradouros. Maleabilidade zero. Só a corrosiva passagem do tempo. Contudo, e referindo-nos de novo à narrativa de Kilomba, dependendo da posição de um indivíduo na equação, a mesmíssima estrutura pode ser experienciada de formas múltiplas: enquanto acreditadora e capacitante ou como rebaixante e violenta.

Em 1919, o spray vermelho de graffiti de Rita atinge a base de betão do marco geodésico em curvas e espirais fluidas e livres naquilo que é um acto de vandalismo lúcido, concentrado e até muito conscientemente executado. Ao mesmo tempo, as vozes das batucadeiras cantam por liberdade e acção colectiva: “Uma pessoa

How, then, can we start to de-construct and re-build?

It is following the reasoning of philosopher Emanuele Coccia, that we find a starting point to envision a different conception of space. Coccia turns his attention to plants as possible informants of this notion, claiming that “the impenetrability we have often imagined as the paradigmatic form of space is an illusion” (Coccia, 2019: 146). Furthermore, “wherever there is an obstacle to transmission and interpenetration, a new plane is produced that allows bodies to reverse the inherence from one to the other, in a reciprocal interpenetration” (ibidem.). Following this reasoning, the idea that space can be separated into entities such as nations and that bodies can be kept apart through national or racial identities is challenged. He continues to state that the world is, in fact, not closure and segregation but “an opening, an absolute freedom of circulation - not side by side with, but through bodies and others.” (ibidem.)

This thinking, which he has called a “metaphysics of mixture”, seems an important tool to deconstruct boundaries and imaginaries based on

a colonial undertaking. As such, the Imperialist assumptions which for too long aimed to naturalize an unjust order have started to reveal their artificiality and the unsteady ground they were built upon.

Stable structures and clear-cut geometries provide frame and form, yes, they bring order and orientation and suggest stability, as embodied through the geodesic marker: a monumentalized concrete and metal structure made out of hard and long-lasting materials. Malleability zero. Just the corroding passage of time. However, and referring again to Kilomba’s narrative, depending on an individual’s position in the equation, one and the same structure can be experienced in multiple ways: as accrediting and empowering or as demeaning and violent.

In 1919, Rita’s red graffiti spray hits the concrete base of the geodesic marker in free-flowing curves and spirals in what is a clear-headed, focused and even very consciously performed act of vandalism. At the same time, the voices of the *batucadeiras* sing for freedom and collective action: “Someone alone does not endure”. Intuition-driven movements and convinced voices break imposed silences and geographic

sozinha não perdura”. Os movimentos guiados pela intuição e por vozes convictas quebram silêncios impostos e composições geográficas. Os movimentos de Rita são guiados pelas vozes das mulheres e, por sua vez, as suas vozes tornam-se unas com o spray do graffiti.

A performance é um crescendo, vindo da experiência dolorosa da estrutura de hoje enquanto espartilho; da experiência da geometria actual enquanto uma jaula constrictiva *contra natura*. À medida que se desenvolve, o marco geodésico toma a forma de um cadáver oco de uma mentalidade e de uma mundividência definida pelo pensamento imperial europeu. 1919 é tanto um apelo como uma canção contra a impenetrabilidade imposta do espaço. É graffiti e movimento para e no sentido de uma abertura e uma absoluta liberdade de circulação.

Em performance está a necessidade que Coccia diagnostica como *a necessidade de uma nova geometria*, “porque o cosmos não desenha já nem uma esfera nem um plano.” (Coccia, 2019: 148).

por Sofia Steinvorth

compositions. Rita’s movements are driven by the women’s voices and in turn, their voices become one with the graffiti spray.

The performance is a rising, coming from the painful experience of today’s structure as a corset; from the experience of the current geometry as a constrictive cage *contra natura*. As it develops, the geodesic marker comes to stand as a hollow carcass of a mentality and a worldview defined by European empire thinking. 1919 is both a plea and a song against the imposed impenetrability of space. It is graffiti and movement for and towards an opening and an absolute freedom of circulation.

Performed is a need which Coccia diagnoses as *the need for a new geometry*, “for the cosmos does not draw either a sphere or a plan” (Coccia, 2019: 148).

by Sofia Steinvorth

REFERÊNCIAS

Coccia, Emanuele (2019) [2018]: *A Vida das Plantas. Uma Metafísica da Mistura*, Sistema Solar (chancela Documenta): Lisboa.

Halberstam, Jack (2013): “The Wild Beyond: With and For the Undercommons” in Fred Moten e Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, p. 6, Minor Compositions: Wivenhoe, Nova Iorque, Port Watson.

Jazeel, Tariq (2019): *Postcolonialism*, Routledge: Oxon, Nova Iorque.

Kilomba, Grada (2019) [2008]: *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano*, Orfeu Negro: Lisboa.

Said, Edward W. (1994) [1993]: *Culture and Imperialism*, Vintage Books Edition: Nova Iorque, Toronto.

REFERENCES

Coccia, Emanuele (2018): *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture*, Polity Press: Cambridge and Medford.

Halberstam, Jack (2013): “The Wild Beyond: With and For the Undercommons” in Fred Moten and Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, p. 6, Minor Compositions: Wivenhoe, New York, Port Watson.

Jazeel, Tariq (2019): *Postcolonialism*, Routledge: Oxon, New York.

Kilomba, Grada (2010) [2008], *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, UNRAST-Verlag: Münster.

Said, Edward W. (1994) [1993]: *Culture and Imperialism*, Vintage Books Edition: New York, Toronto.



Entre 1915 e 1918 teve lugar em São Tomé uma missão geodésica, liderada pelo português Gago Coutinho. Na altura foram colocados marcos como base para delinear uma rede geodésica no arquipélago.

Em 1919, foi publicado um mapa juntamente com o Relatório da Missão Geodésica na Ilha de São Tomé.

1919 foi também o ano em que, na ilha do Príncipe, a Teoria Especial da Relatividade foi provada, explicando a forma como, para os objectos que se movem a uma velocidade constante em linha recta, o espaço e o tempo estão ligados.

A equação $E = mc^2$ significa que a energia é igual à massa vezes a velocidade da luz ao quadrado. Demonstra que a energia (E) e a massa (m) são permutáveis; são diferentes formas de uma mesma coisa.

Um objecto em movimento expêriencia dilatação temporal, o que significa que o tempo passa mais devagar quando se está em movimento do que quando se está estacionário.

Na altura, a conjuntura social e cultural da ilha

foi pontuada por uma imersão numa nova espécie de migração baseada num comércio quasi-esclavagista, oriunda sobretudo de Cabo Verde. Os “contratados” vinham trabalhar para as plantações de cacau, geridas pelo decadente governo colonial português.

Adoptando o espaço público enquanto espaço de reflexão e intervenção, 1919 é uma performance realizada cem anos após a inauguração do marco geodésico.

Esta performance assenta numa colaboração e diálogo com o grupo tradicional de mulheres Kotxi Midju de Porto Real, uma segunda geração de migrantes Cabo-Verdianas, que, em conjunto, capacitaram o papel das mulheres São-Tomenses na sociedade. A canção em crioulo fala sobre a Organização de Unidade Africana (OUA) que foi criada a 25 de Maio de 1963 em Addis Ababa, Etiópia, com 32 governos signatários. Os seus principais objectivos eram promover a unidade entre as nações africanas, resolver os problemas do continente, inspirar e acelerar a liberdade e total independência de todos os países africanos, assim como erradicar o imperialismo e o colonialismo do continente africano.

work on the cocoa production farms, run by the decadent Portuguese colonial government.

Taking the public space as a space of reflection and intervention, 1919 is a performance produced one hundred years after the inauguration of the geodesic marker.

This performance rests on a collaboration and dialogue with the traditional women group Kotxi Midju from Porto Real, a second generation of Cape Verdean migrants, who, together, empowered the role of São Toméan women in society. The song sung in creole refers to the Organisation of African Unity (OAU)) established on 25 May 1963, in Addis Ababa, Ethiopia, with 32 signatory governments. Its main goals were to bring the African nations together, resolving the issues within the continent, inspiring and speeding up the freedom and total independence of all its countries, and eradicating imperialism and colonialism from the continent.

Artistic residency programme and participation at the 1st Biennale of Príncipe, São Tomé and Príncipe: Floripesfera.

During my residency, I initiated a series of en-

A geodesic mission to São Tomé took place between 1915 and 1918, headed by the Portuguese Gago Coutinho. At the time, markers were placed as a basis for a geodetic network in the archipelago.

In 1919, a map was published alongside the Report of the Geodetic Mission on São Tomé Island.

1919 was also the year when, in the island of Príncipe, the theory of special relativity was proved, explaining how space and time are linked for objects that are moving at a consistent speed in a straight line.

The equation $E = mc^2$ means energy equals mass times the speed of light squared. It shows that energy (E) and mass (m) are interchangeable; they are different forms of the same thing.

An object in motion experiences time dilation, meaning that time moves more slowly when one is moving, than when one is standing still.

The social and cultural conjuncture of the island at that time was punctuated by an immersion into a new kind of migration based on slave-like trade, coming mostly from Cape Verde. The “contratados” [“hired” workers] would come to

Programa de residência artística e participação na 1ª Bienal do Príncipe, São Tomé e Príncipe: Floripesfera.

Durante a minha residência, iniciei uma série de encontros com os artistas locais, desenvolvendo diversas iniciativas, colaborações, propostas e trabalhos em conjunto.

Esta performance é um dos resultados desses encontros intensivos, assim como do programa de rádio desenvolvido em colaboração com os artistas Marilá Dardot e Héctor Zamora:

”Depressão Tropical”, 2019

Uma depressão tropical ocorre quando uma pressão baixa e uma circulação atmosférica organizada surgem no centro de um complexo de tempestade.

Situada em águas tropicais, a região do Príncipe é caracterizada pela regular formação de depressões tropicais.

Uma série de intervenções na estação de rádio local foram levadas a cabo diariamente por Héctor Zamora, Marilá Dardot e Rita GT, enquanto

counters with local artists, carrying out several initiatives, collaborations, proposals, and joint works.

This performance is one of the results of those intensive encounters, alongside the radio programme developed in collaboration with the artists Marilá Dardot and Héctor Zamora:

“Depressão Tropical” [Tropical Depression], 2019

A tropical depression occurs when a lowered pressure and an organized atmospheric circulation first appear in the center of a thunderstorm complex.

Situated on tropical waters, the Príncipe region regularly features the formation of tropical depressions.

As part of the artistic residency at Floripesfera, a series of interventions at the local radio station of Príncipe island were made daily by Héctor Zamora, Marilá Dardot, and Rita GT. Taking this as a metaphor, a series of “tropical perturbations” were thought of during long talks under the tropical rain.

parte da residência artística em Floripesfera. Tomando isto como metáfora, uma série de “perturbações tropicais” foram pensadas durante longas conversa sob a chuva tropical.

Através da música, leituras de poemas, histórias, propusemo-nos a evocar as afinidades dos nossos diferentes contextos, criando um espaço de reflexão, diálogo e partilha.

por Rita GT

A performance 1919 (2019), de Rita GT, na nanogaleria, resulta do projecto apresentado no Príncipe, aqui descrito nas palavras da artista.

Through music, poem readings, stories, we intended to evoke affinities of our different backgrounds, creating a space of reflection, dialogue, and sharing.

by Rita GT

The performance 1919 (2019), by Rita GT, at the nanogaleria, emerges from a project shown in Príncipe, here described in the artist’s words.

RODRIGO VILA



Raree Show
24 Out/Oct – 15 Nov 2019

*Raree Show: o invisível como
propriedade voyeurista*

Entrar no ateliê do Rodrigo Vila não é num ateliê de um artista. Ele personifica perfeitamente o artista contemporâneo totalmente fora do conceito de artista com materiais espalhados por todo o lado e cheiro a químicos. O seu ateliê está meticulosamente organizado, com peças expostas, em diversas técnicas, como se de uma exposição num museu se tratasse. Ao olhar para as suas peças são imediatos dois conceitos: a cidade e a memória. É transversal, apesar de *mediums* tão distintos.

Voltando ao artista. Rodrigo Vila nasceu no Rio de Janeiro e formou-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vive e trabalha em Lisboa num ateliê partilhado entre o seu trabalho de expressão plástica, marcado pela investigação da memória coletiva do espaço público, em específico das cidades, acima de tudo através das técnicas da fotografia analógica, da pintura e da *assemblage*, e o seu trabalho de design. Um artista que tem vindo a expor o seu trabalho em diversas ocasiões, ora coletivamente ora a solo. Como refere o próprio artista na sua biografia, “o seu trabalho baseia-se na representação da

*Raree Show: the invisible as
a voyeuristic quality*

To enter Rodrigo Vila’s studio is not to enter an artist’s studio. He perfectly embodies the idea of the contemporary artist, entirely on the outside of the concept of an artist, with his materials spread out all over the place and the smell of chemicals in the air. His studio is meticulously organized, with pieces on display, using several techniques, as if it were an exhibition in a museum. By looking at his pieces two concepts come to us immediately: the city and memory. They cut across, despite such distinct media.

Let us return to the artist. Rodrigo Vila was born in Rio de Janeiro and received an education at the Fine-Arts School of the University of Lisbon. He lives and works in Lisbon in a studio whose area is split between both his work in the visual arts – featured by research on the collective memory of public space, particularly cities, and above all through the techniques of analog photography, of painting, and of *assemblage* – and his design work. An artist who has come to display his work on several occasions, at times collectively and at times in solo exhibitions. “Raree Show” by Rodrigo Vila is a site-specific

cidade pelas suas malhas e padrões em pintura e diversas técnicas fotográficas. Fragmentos de memórias da cidade numa visão nostálgica e com sentido de valorização dos lugares.”

“Raree Show” de Rodrigo Vila é uma intervenção instalativa sítio-específica que consiste numa estrutura de madeira, K-line, acetatos, fotografias, lente biconvexa e fita luz led, construída pelo próprio com uma composição de imagens dentro dela. A descrição desta obra faz lembrar a descrição de uma das cidades invisíveis de Ítalo Calvino.

Com uma escala de visualização comparável à de uma pessoa (200 x 140 x 70 cm), esta obra só é possível de ver do lado externo da montra. Está no interior de um espaço fechado. Por sua vez a estrutura elabora um hipotético espaço fechado para o qual somos chamados à atenção para espreitar — existe uma frase que incita à ação — evocando um lado *voyeur-viajante* que origina “a vertigem do tempo real causada pela inércia, pela contração local do espectador-passageiro.” (VIRILIO P. 1984). Quando se espreita por um dos orifícios somos surpreendidos por uma construção de uma imagem com vários planos do exterior de uma cidade onde se vêem figuras

installational intervention which consists of a wooden structure, foamcore, acetate, photographs, biconvex lens, and LED light strip, built by the artist with a composition of images inside it. This artwork’s description reminds us of the description of one of Italo Calvino’s invisible cities.

With a viewing scale comparable to that of a person (200 x 140 x 70 cm), this piece can only be seen from the outside of the windowfront. It is inside of a closed space. In turn, the structure elaborates a hypothetical closed space to which we are drawn, in order to take a peek – there is a sentence which calls to action –, evoking a *traveling-voyeur* aspect which originates “the vertigo of real time, caused by inertia, by the local contraction of the passing viewer” (VIRILIO P. 1984). When one peeks through one of the orifices, one is surprised by the construction of an image with several shots of the exterior of a city where one can see coupled figures, man and woman, and standalone ones too. Our body peers into an interior which in fact places us in the ambiguity of the perception of an exterior. In this act of perception, our body is still on the street. This situation creates in us a sensation of discomfort, bringing about the displacement of perception from the location, raising questions

em pares, homem e mulher, e singulares. O nosso corpo perscruta um interior que na verdade nos coloca na ambiguidade da percepção de um exterior. Neste ato de apreensão, o nosso corpo continua na rua. Esta situação cria em nós uma sensação de desconforto provocando uma deslocação da percepção do local levantando questões sobre o espaço público real e o espaço público pós-editado. A evocação dos mecanismos de memorização do espaço público são aqui também levantados.

No seu interior é possível perceber uma construção de uma narrativa da imagem do universo da lembrança. As figuras que se identificam parecem estar a posar para a captação de uma fotografia. Estas figuras, entre outros elementos, foram impressos em folha de acetato, sendo elas translúcidas. Pode-se com isto entender que as lembranças, quando invocadas, ou melhor, sempre que são invocadas, mostram-se cada vez mais desvanecidas, pálidas, semitransparentes. Desta forma Rodrigo Vila consegue tirar partido também dos reflexos obtidos a partir de papel autocolante espelhado que, pela sua propriedade causa um efeito de indefinição e de distorção que ajuda ao conceito levantado anteriormente. Como a cidade Valdrada de Calvino que se re-

pete no seu reflexo tornando-se duas, vivendo uma para a outra. O reflexo aqui pode ser entendido como um estado de memória que invoca o lugar pensado onde nos fazemos refletir através da experiência do agora. Todavia, as memórias podem-nos parecer a experiência mais próxima de uma realidade passada, mas o facto é que muitas vão perdendo a sua definição e permitem a invasão de outras. Elizabeth Loftus, a partir dos estudos realizados em 1974, identificou este tipo de eventos como *falsas memórias*, sendo o conceito de falso aqui algo que não é perceptível para quem evoca a lembrança, mas que é assumida como algo que é, para ele, convictamente real (Loftus & Palmer, 1974). O uso da luz em combinação com as propriedades de transparência e sobreposição, vem acentuar a distorção da imagem e da percepção. Como a luz alterna entre as cores verde, azul e vermelho (RGB), a noção espacial é também ela alterada estando em permanente reconfiguração.

A composição da imagem no espaço criado pelo artista, é conseguida através de camadas. Estas têm uma analogia às próprias camadas existentes na nossa memória e em simultâneo ao espaço urbano, em especial da cidade de Lisboa, como espaço que se (re)constrói a partir de outras cida-

reality, but the fact is that many of them progressively lose their definition and allow for the invasion of others. Elizabeth Loftus, departing from the studies undertaken in 1974, identified this type of events as *false memories*, being that the concept of false here is something which is not perceptible for the person who summons the memory, but rather is taken as something which is, to them, convincingly real (Loftus & Palmer, 1974). The use of light in combination with the qualities of transparency and overlapping comes to accentuate the distortion of image and perception. As the light alternates between the colors green, blue, and red (RGB), a spatial sense is – it too – altered, being in a state of permanent reconfiguration.

The composition of the image in space, created by the artist, is achieved through layers. These are analogous with the very layers existing in our memory and at the same time in urban space, especially the city of Lisbon, as a space which is re(built) from other cities, with other configurations, existing below it, evoking a type of Russian doll effect of cities which became invisible to our eyes but which remain in writings and memories. “The city is redundant: it repeats itself so that something will stick in the mind.

des com outras configurações existentes debaixo dela, evocando uma espécie de efeito matrisca de cidades que se tornaram invisíveis aos nossos olhos mas que permanecem em escritos e em memórias. “A cidade é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente. (...) A memória é redundante: repete os sinais para que a cidade comece a existir”. (Calvino, 2018).

A peça apresentada na Nanogaleria por Rodrigo Vila, é mais do que uma Raree Show (caixa de curiosidades), é um interface entre duas memórias.

por Daniela Ambrósio

[...] Memory is redundant: it repeats signs so that the city can begin to exist.” (Calvino, 2018).

The piece displayed at Nanogaleria by Rodrigo Vila is more than a Raree Show (camera obscura peep show), it is an interface between two memories.

by Daniela Ambrósio

REFERÊNCIAS
CALVINO, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*, pag. 28, Trad. José Colaço Ribeiro, D. Quixote Editora, Alfragide.

LOFTUS, E. F. (1997). *Creating false memories*. Scientific American, 277, 70-75. Retrieved from <http://homepage.psy.utexas.edu/Homepage/Class/Psy394U/Bower/07%20False%20Memories/Loftus-%20Creating%20False%20Mems.pdf>

VIRILIO, P. (1993). *O Espaço Crítico e as Perspetivas do Tempo Real*. P. 114. Trad. Paulo Roberto Pires. Editora 34, Coleção Trans, São Paulo.

REFERENCES
CALVINO, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*, pag. 28, Transl. José Colaço Ribeiro, D. Quixote Editora, Alfragide.

LOFTUS, E. F. (1997). *Creating false memories*. Scientific American, 277, 70-75. Retrieved from <http://homepage.psy.utexas.edu/Homepage/Class/Psy394U/Bower/07%20False%20Memories/Lof-tus-%20Creating%20False%20Mems.pdf>

VIRILIO, P. (1993). *O Espaço Crítico e as Perspetivas do Tempo Real*. P. 114. Transl. Paulo Roberto Pires. Editora 34, Coleção Trans, São Paulo.



Raree Show
(*Memórias reconstruídas*)

As memórias que armazenamos ao longo dos anos, em variados registos, acabam por vezes perdidas, tanto fisicamente quanto na lembrança.

Segundo Halbwachs a memória não tem somente uma dimensão individual. É preciso que haja um mínimo de concordância entre as lembranças dos indivíduos para que elas possam-se complementar, formando um património comum de recordações. A memória tem, portanto, um carácter relacional, formando-se na interação entre os indivíduos.

Rodrigo Vila utiliza uma versão de uma caixa de peepshow onde podemos observar imagens antigas de pessoas e lugares sobrepostas, como uma amalgama de memórias que vão tornando-se mais ou menos nítidas.

Memórias encerradas numa caixa, no seu próprio universo, em que no momento que voltam a ser observadas ganham nova dimensão e projeção mesmo que os lugares e indivíduos não tenham uma ligação direta com o observador.

Essa observação conjunta, que cria pontos de ligação entre os vários observadores, gera uma nova recordação.

por Rodrigo Vila

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

RODRIGO VILA

53

Raree Show
(*Reconstructed memories*)

The memories that we store away throughout the years, in different formats, end up at times lost, both physically and in remembrance.

According to Halbwachs, memory does not hold only an individual dimension. It is necessary for there to be a minimum of accordance between the recollections of the individuals for those recollections to be able to complement each other, forming a shared heritage of remembrances. Memory has, thus, a relational nature, forming itself in/from the interaction between individuals.

Rodrigo Vila uses a version of a peepshow box where we can observe overlapped old images of people and places, like an amalgamation of memories that become at times clearer and at other times less so.

These are memories enclosed in a box, within their own universe, which at the very moment they are once again beheld gain a new dimension and projection, even if the places and individuals have no direct connection with the beholder.

This joint observation, which creates points of connection between the various observers, generates a new remembrance.

by Rodrigo Vila

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

(HALBWACHS, Maurice, The collective memory, New York, Harper & Row Colophon Books, 1980)



Artificio [Artifice]

21 Nov 2019 – 7 Fev/Feb 2020

Artificio (2019), de Maria Trabulo (1989, Porto), pensada originalmente como uma forma de “vestir” a montra da nanogaleria, é, formalmente, uma cortina que parece ser feita de cimento. Esta aparência, simultaneamente rígida e fluída, cria alguma estranheza na sua leitura – uma cortina, regra geral, pode ser manuseada e moldada mas um objecto de cimento é fixo, só pode ser movido com esforço e não pode ver a sua forma ser transformada sem uma intervenção árdua. Estas características opostas – rigidez e fluidez –, que determinam *Artificio*, apontam, conceptualmente, para duas leituras ou para duas partes da leitura desta escultura-instalação.

Parte 1: o artificio do monumento

A aparência rígida dá um carácter monumental à cortina. Do latim “monere”, o significado da palavra monumento remete para lembrar alguma coisa que pode ser uma pessoa, uma acção ou um evento, enquanto o termo “monumentum” refere-se a uma estrutura memorial, uma estátua, ou um túmulo. Por outras palavras, a ideia de monumento surge associada às ideias de memória e de marco/celebração.

As motivações que levam à construção de monumentos são, muitas vezes associadas ao con-

Artificio (2019), by Maria Trabulo (1989, Porto), originally thought out as a form of “dressing” nanogaleria’s windowfront, is – formally – a curtain which appears to be made of cement. This seemingness, at once rigid and fluid, creates a fair degree of oddness in its reading – a curtain, as a rule, can be handled and molded but a cement object is stationary, can only be moved effortfully, and cannot have its shape transformed without arduous intervention. These opposing features - rigidity and fluidity – which determine *Artificio* conceptually point to two readings or two parts of a reading of this sculpture-installation.

Part 1: the artifice of the monument

The rigid appearance endows the curtain with a monumental character. From the Latin “monere”, the meaning of the word monument sends us to the recalling of something that may be a person, an action, or an event, while the term “monumentum” refers to a memorial structure, a statue, or a tomb. In other words, the idea of monument is associated to the ideas of memory and of landmark or celebration.

The motivations that lead to the building of monuments are oftentimes associated with con-

flict and war. As societies have used monuments, throughout history, to represent both material and conceptual aspects. As material sites, they serve the purpose of creating places of reminiscences and identities shared within a collective memory. As for their conceptual aspects, monuments are used to immortalize a concept or an ideology (Osborne, 2001).

Artificio apresenta as características materiais e conceptuais de um monumento. Em termos formais / materiais, cria um lugar de uma reminiscência: enquanto cortina monumental, parece esconder um objecto numa parede interior. Contudo, atrás da cortina esconde-se – formalmente - uma parede vazia. Na breve história da nanogaleria, esta parede albergou onze projectos artísticos remetendo assim, conceptualmente, para um conjunto de memórias de acontecimentos recentes numa celebração às várias intervenções artísticas – e às ideias por elas veiculadas – que este lugar testemunhou.

Parte 2: o artificio da impossibilidade de mudança

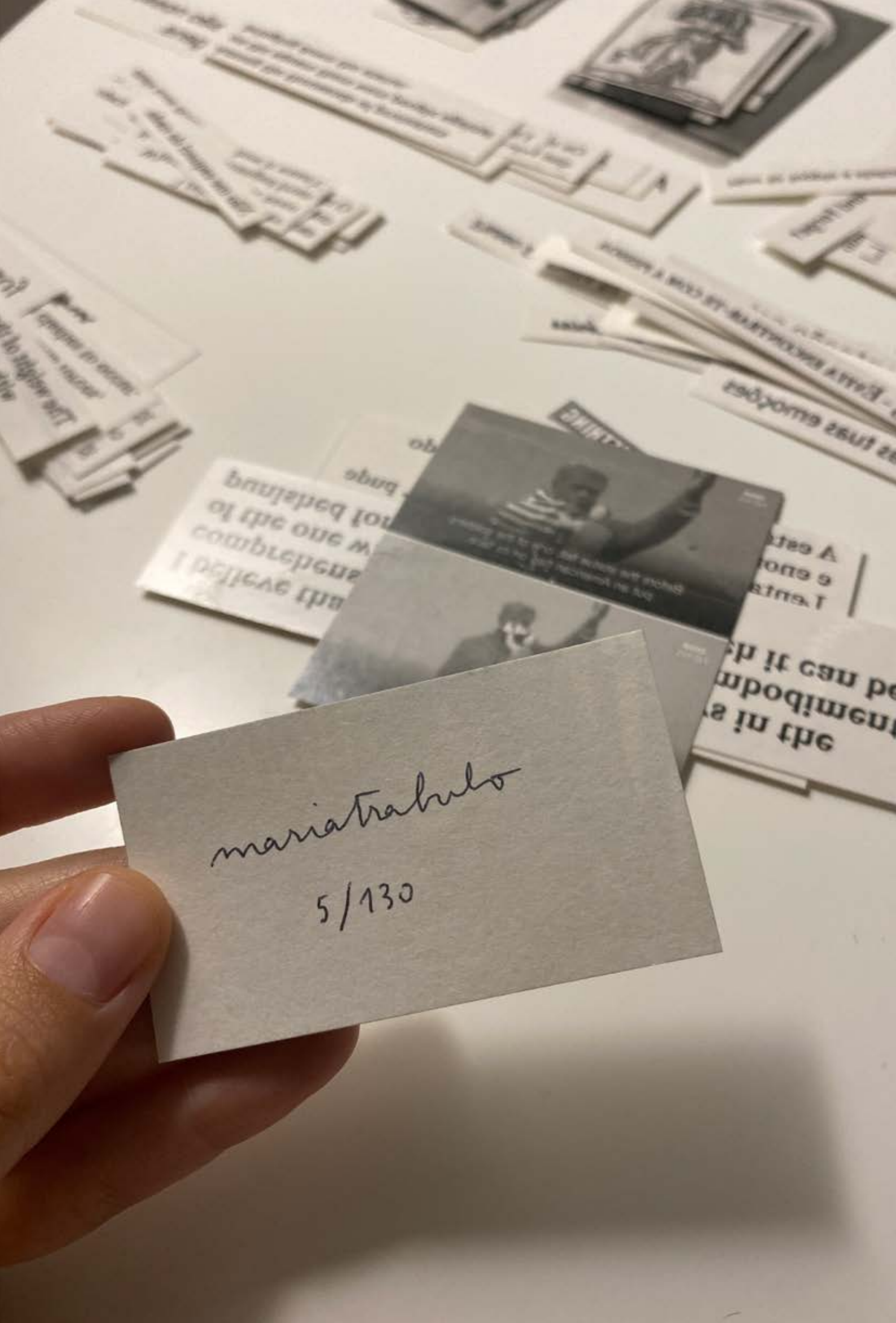
Os monumentos, nas suas associações a conflito

flict and war. Societies have used monuments, throughout history, to represent both material and conceptual aspects. As material sites, they serve the purpose of creating places of reminiscences and identities shared within a collective memory. As for their conceptual aspects, monuments are used to immortalize a concept or an ideology (Osborne, 2001).

Artificio displays the material and conceptual features of a monument. In formal/material terms it creates a place of reminiscence: as a monumental curtain it seems to hide an object on an inner wall. However, through the curtain what we find – formally – hidden is an empty wall. In nanogaleria’s brief history, this wall has housed eleven art projects, thus sending us conceptually to a set of memories of recent events, in a celebration of the several artistic interventions – and the ideas conveyed by them – which this place has witnessed.

Part 2: the artifice of the impossibility of change

Monuments, in their associations with conflict and war as well as with memories and celebrations, point to moments of change. However, formally, they are as a rule static and rigid, like



e guerra bem como a memórias e celebrações, apontam para momentos de mudança. Contudo, formalmente, apresentam-se, regra geral, estáticos e rígidos, como a cortina coberta de cimento que compõe *Artificio*. Se por um lado estamos perante uma celebração de um momento de mudança ou de ruptura, o artifício de atribuir fluidez a uma estrutura rígida camufla a impossibilidade de transformação ou alteração fácil e imediata dessa estrutura, impedindo, assim, a sua mobilidade.

Na dicotomia fluidez-rigidez, *Artificio* apresenta-se simultaneamente como uma ante e uma pós-visão das conjunturas económicas e políticas do passado recente e de um futuro que se parece imiscuir no presente fugidio.

O trabalho que a artista apresenta nos múltiplos que criou para esta publicação (130 imagens/textos em papel de tatuagem temporária) partilha alguns dos conceitos definidores do trabalho apresentado na nanogaleria e acima apontados, começando pelo título (artifício) e a sua multiplicidade de sentidos, passando pela questão do marco/celebração e pelo aspecto da aparente impossibilidade de mudança. Cada múltiplo elaborado pela artista é diferente e inclui uma

mensagem, através de uma imagem, da escrita, ou ambos, que remete o leitor/observador para algum elemento de memória colectiva, seja ele um evento histórico, um acontecimento da cultura popular ou um pensamento filosófico de conhecimento mais ou menos comum. Ao propôr que o leitor/observador tatue essa imagem/texto na sua própria pele, Maria Trabulo propõe que o indivíduo se transforme em espaço/sítio de inscrição, em estrutura memorial, em lugar de reminiscência e marco de uma identidade partilhada através um elemento da memória colectiva. O indivíduo – elemento constitutivo, criador e reciclador das memórias culturais colectivas – torna-se espaço de inscrição e estrutura de marco/celebração (ainda que mortal) de um ou mais aspectos dessas mesmas memórias culturais colectivas.

Com este novo trabalho que a artista desenvolveu para os múltiplos que se incluem nos exemplares desta primeira publicação da nanogaleria, Maria Trabulo propõe igualmente o artifício da permanência associada a uma tatuagem, quando na realidade se tratam de imagens/textos em papel de tatuagem temporária. O artifício reside assim não só na qualidade de elemento externo e “artificial” do processo (recriador) de tatuagem

MARIA TRABULO

57

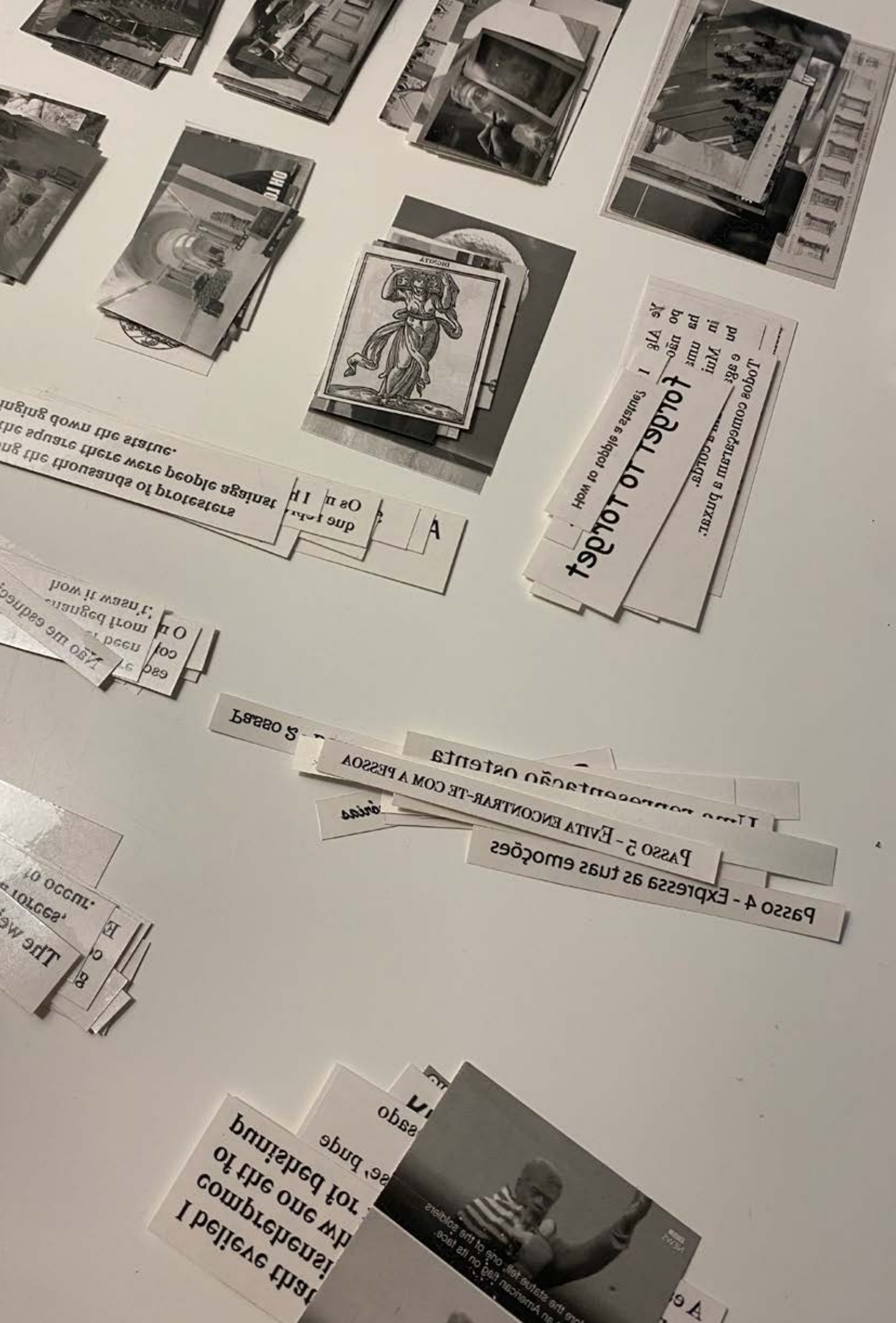
the curtain covered in cement which makes up *Artificio*. If on the one hand we stand before a celebration of a moment of change or rupture, on the other the artifice of attributing fluidity to a rigid structure camouflages the impossibility of an easy and immediate transformation or modification of that structure, thus preventing its mobility.

Within this dichotomy of fluidity and rigidity, *Artificio* is put forward simultaneously as a preview and a post-view of the economic and political conjunctions of the recent past and of a future which seems to meddle in the elusive present.

The work which the artist puts forward in the replications that she created for this publication (130 images/texts on temporary tattoo paper) shares some of the defining concepts of the abovementioned work displayed at nanogaleria, starting with the title (artifice) and its multiplicity of meanings, through the matter of the landmark/celebration, and on to the aspect of the apparent impossibility of change. Each replication elaborated by the artist is different and includes a message, via an image, writing, or both, which sends the reader/viewer towards some

element of collective memory, be it a historical event, some happening of popular culture, or a more or less widespread philosophical thought. By proposing that the reader/observer tattoos that image/text on their own skin, Maria Trabulo is proposing that the individual transform themselves into a space/site for inscription, into a memorial structure, into a place of reminiscence and a landmark of a shared identity, through an element of collective memory. The individual – a constitutive, creating, and recycling element of collective cultural memories – becomes a space for inscription and a landmark/celebration structure (even if mortal) of one or more aspects of those same collective cultural memories.

With this new artwork that the artist developed for the replications that are included in the copies of this first publication by nanogaleria, Maria Trabulo likewise proposes the artifice of permanence which is associated with a tattoo, when in reality we are dealing with images/texts on temporary tattoo paper. The artifice thus lies not only in the external and “artificial” quality of the (recreating) process of tattooing an image/text/symbol on human skin, but also in the fact that, in this case, one of the defining features and one



de uma imagem/texto/símbolo na pele humana, mas também no facto de que, neste caso, uma das características definidoras e mais comumente associadas ao conceito de tatuagem (o de permanência e imutabilidade) não está de todo presente no processo. Esta nova componente do trabalho *Artificio* de Maria Trabulo inverte, de certa forma, o pressuposto do trabalho apresentado no espaço físico da nanogaleria: se na montra da nanogaleria a artista havia pegado num material fluído e fácil e permanentemente mutável e o havia transformado em algo rígido, estático e de difícil transformação, com os múltiplos elaborados para a publicação, Maria Trabulo pega num conceito de permanência, imutabilidade e/ou de difícil alteração e transforma-o num processo efêmero e passível de ser apagado/alterado com facilidade.

A cortina de *Artificio*, enquanto elemento formal de ligação e separação entre o que se mostra ao público e o que permanece escondido por detrás das constantes (re)formulações e (trans)formações que os artistas propõem sobre as memórias culturais coletivas, trabalhou e continua a trabalhar a dualidade presente nas diferentes camadas que compõem esta dinâmica relacional entre a arte e os seus públicos.

MARIA TRABULO

59

most commonly associated with the concept of tattooing (that of permanence and unchangeability) is not at all present in the process. This new component of *Artificio* by Maria Trabulo inverts, in a sense, the premise of the work displayed in the physical space of nanogaleria: while in the case of nanogaleria's windowfront the artist had taken a fluid and easy and permanently changeable material and had turned it into something rigid, static, and difficult to transform, here, with the replications elaborated for the publication Maria Trabulo takes on a concept of permanence, unchangeability, and/or difficult modification and turns it into an ephemeral process, susceptible of being erased/changed easily.

The curtain of *Artificio* – as a formal element of connection and separation between what is shown to the audience and what remains hidden behind the constant (re)formulations and (trans)formations that artists suggest on collective cultural memories – addressed and continues to address the duality present in the different layers which make up this relational dynamics between art and its audiences.



I HAVE NEVER SEEN A
 (2017-Brandenburg – 2020-Lisboa)
 13 Feb/Feb – 31 Mar 2020

Ao contrário da maior parte dos trabalhos de Tatiana Macedo (1981, Lisboa), *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Brandenburg – 2020-Lisboa), de Tatiana Macedo (1981, Lisboa), é um trabalho que não recorre, em primeira instância, ao uso de imagens. Composto por texto escrito com a letra da artista, em néon vermelho, foi produzido em 2017, no contexto da 23ª edição da Exposição Internacional “Rohkunstbau XXIII”, em Brandenburg, com o título “The Beauty in Difference”, na apresentação na nanogaleria, três anos depois, surge fragmentado: da totalidade da frase que compõe a instalação, “I have never seen a refugee camp”, mostra apenas a primeira parte, “I have never seen a”. A leitura desta instalação implica o entendimento das suas partes: as suas matérias e os seus contextos.

Começando pelas matérias que determinam a instalação: a escrita manual e o néon. O acto de escrever é, em si, meio e matéria na prática de Tatiana Macedo. Por outras palavras, a escrita é uma metodologia central no trabalho da artista – para investigar, para as suas análises críticas do mundo que nos rodeia, para ficcionar, para ensaiar, ou para documentar, Tatiana Macedo recorre às palavras nas suas ligações imagéticas num campo expandido

Unlike most of Tatiana Macedo’s (1981, Lisbon) work, *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Brandenburg– 2020-Lisbon) is a piece which does not resort, in a first instance, to the use of images. Composed of written text using the artist’s handwriting, in red neon light, it was produced in 2017, within the context of the 23rd edition of the “Rohkunstbau XXIII” International Exhibition, in Brandenburg, under the title “The Beauty in Difference”, and during its display at nanogaleria, three years later, it came to us fragmented: out of the entirety of the sentence which makes up the installation, “I have never seen a refugee camp”, only the first part is shown, “I have never seen a”. The reading of this installation implies the understanding of its parts: its materials and its contexts.

We shall address firstly the materials which determine the installation: the handwriting and the neon light. The act of writing is, in itself, a medium and a material in Tatiana Macedo’s practice. In other words, writing is a methodology central to the artist’s work – for her research, for her critical analyses of the world around us, to fictionalize, to rehearse, or to document. Tatiana Macedo resorts to words, in their imagery connections, in an expanded field which

que perpassa o domínio do visível para o domínio da percepção. Com esta metodologia lembra-nos do papel da arte como definido por Luhmann: enquanto sistema social independente de todos os outros, tem o papel exclusivo de proporcionar percepções da(s) realidade(s) que compõe(s) o mundo (1984). No caso de *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Brandenburg – 2020-Lisboa), a frase desenha-se num campo imagético tão vasto quanto o número de pessoas que a ler. Cada leitura implicará uma ideia do que será que o “I” que escreveu a frase nunca viu, configurando-se assim como uma colecção de memórias e de percepções simultaneamente individuais e colectivas.

A percepção – de quem escreve como a de quem lê – tem assim um papel vital na compreensão desta instalação. O facto de ter sido escrita manualmente concede-lhe um carácter extremamente pessoal e percebemos a presença humana, de um Outro que escreveu o que podemos agora ler. Neste processo, *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Brandenburg – 2020-Lisboa) sublinha o poder da linguagem nos processos de construção da realidade, sempre constituída por múltiplas micronarrativas e percepções por oposição a uma grande-narrativa contada unilateralmente.

runs through the realm of the visible into the realm of perception. Through this methodology she reminds us of the role of art as defined by Luhmann: as a social system independent from all the others, it bears the exclusive role of providing perceptions of the reality and realities which make up the world (1984). In the case of *I HAVE NEVER SEEN A* (2017- Brandenburg – 2020-Lisbon), the sentence is drawn within an imagery field as vast as the number of people that read it. Each reading will entail an idea of what the “I” who wrote the sentence might never have seen, thus establishing itself as a collection of memories and perceptions at once individual and collective.

Perception – of the person writing as well as of the person reading – hence plays a vital role in the understanding of this installation. The fact that it was handwritten endows it with an extremely personal character and we sense the human presence, of an Other who wrote what we can now read. In this process, *I HAVE NEVER SEEN A* (2017- Brandenburg – 2020-Lisbon) highlights the power of language in the processes of construction of reality, which is always composed of miscellaneous micro-narratives and perceptions, as opposed to one great narrative told unilaterally.

Esta ideia é materializada também pelo néon que constitui a frase. Originalmente matéria para chamar a atenção e activar impulsos consumistas em anúncios de publicidade no espaço urbano, remete para a multiplicidade de histórias – verdadeiras e falsas, reais e ficcionais – que co-habitam nas nossas vidas, num processo remanescente das ideias do consumo da comunicação de Marshall McLuhan com as suas implicações culturais, sociais e políticas (1964). O meio e o modo como se veicula a mensagem são determinantes no conteúdo. Na sua distinção de meios quentes e frios, McLuhan defende que um meio frio, como a televisão é “above all a medium that demands a creatively participant response” (1964: 445). Tal como a televisão, o néon implica uma resposta do leitor.

Os contextos de *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Bradenburgo – 2020-Lisboa) são igualmente cruciais para a(s) sua(s) leitura(s). Enquanto em Bradenburgo, a instalação foi mostrada na sua plenitude - *I HAVE NEVER SEEN A REFUGEE CAMP* -, em Lisboa, na nanogaleria, apenas a primeira parte - *I HAVE NEVER SEEN A* - foi instalada e, já no final do mesmo ano, na Galeria da Fundação Amélia de Mello, na Universidade Católica Portuguesa, também

em Lisboa, somente a última parte - *REFUGEE CAMP* - foi exposta. Enquanto na sua primeira exposição pública, a instalação proporcionou uma leitura – aparentemente – completa, nas duas seguintes só tivemos acesso a partes da mesma. Em quaisquer dos casos, contudo, a totalidade do trabalho só é conseguida com as percepções de cada um dos leitores que, por sua vez, dependem dos contextos nos quais leem a(s) (partes da) frase bem como dos seus contextos e memórias individuais.

Por outro lado, foram também os contextos – espaciais como temporais – que determinaram a fragmentação do trabalho. Em 2017, a crise dos refugiados marcava a identidade Europeia como um lugar de incertezas e de conflitos emergentes que contrariavam os fundamentos fundadores do continente, de paz, solidariedade e alívio mútuo. Escrever *I HAVE NEVER SEEN A REFUGEE CAMP* tinha um poder na Alemanha, em 2017, diferente do que teria em 2020, em Portugal. Hoje, num momento marcado por excesso de informação a uma velocidade que nos escapa e que, na verdade, é muitas vezes constituída por notícias falsas disseminadas e partilhadas *ad infinitum*, a leitura de *I HAVE NEVER SEEN A* funciona como um gatilho para um sem número

This idea is materialized also by the neon light which forms the sentence. Originally a material designed to call people’s attention and activate consumerist impulses in urban space advertisements, it sends us to the multiplicity of stories – true and false, real and fictional – which co-habit within our lives, in a process reminiscent of Marshall McLuhan’s ideas of media consumption, with its cultural, social, and political implications (1964). The medium and the mode at stake in how the message is conveyed are determining of its content. In his distinction between hot and cool media, McLuhan asserts that a cool medium, like television, is “above all a medium which demands a creatively participant response” (1964: 445). Much like television, the neon light implies a response from the reader.

The contexts of *I HAVE NEVER SEEN A* (2017-Brandenburg – 2020-Lisbon) are equally crucial for its reading(s). While in Brandenburg the installation was shown in its fullness – *I HAVE NEVER SEEN A REFUGEE CAMP* –, in Lisbon, at nanogaleria, only the first part – *I HAVE NEVER SEEN A* – was installed and towards the end of that same year, at the Amélia de Mello Foundation Gallery, at Universidade Católica Portuguesa, solely the last part – *REFU-*

GEE CAMP – was exhibited. While in its first public exhibition the installation provided a – seemingly – complete reading, in the following two we only had access to parts of it. In either case, however, the fullness of the artwork is only achieved through the perceptions of each of the readers which, in turn, depend on the contexts in which they read the (parts of the) sentence, as well as their individual contexts and memories.

On the other hand, it was also the contexts – spatial and temporal – that determined the fragmentation of the work. In 2017, the refugee crisis defined European identity as a place of emerging uncertainty and conflict, going against the continent’s founding principles, those of peace, solidarity, and mutual aid. To write *I HAVE NEVER SEEN A REFUGEE CAMP* carried a force in 2017 Germany different than it would have in 2020 Portugal. Today, when we find ourselves at a moment defined by an excess of information coming at us at dizzying speeds and which, in fact, is often composed of widespread fake news shared *ad infinitum*, the reading of *I HAVE NEVER SEEN A* works as a trigger for an endless number of possible images and meanings. In turn, *REFUGEE CAMP* probably leads to the mental construction of fragmented images, to

de imagens e de significados possíveis. Já *REFUGEE CAMP*, provavelmente conduz à construção mental de imagens fragmentadas, às quais não temos (ou a maioria de nós, em Portugal, não tem) acesso real e total. Nesta mais recente iteração, assume ainda um significado duplo, na sua ligação clara à matéria – a energia que ilumina a (parte da) frase, é a mesma energia a que só uma parte da população mundial tem acesso. No caso das pessoas que vivem em campos de refugiados, apenas nove em cada dez tem energia eléctrica (Green, 2018, op. cit. in Kappelmann et al. 2020).

Com a exposição da frase em néon *I Have Never Seen A*, Tatiana Macedo quis tornar explícito o facto de que a interpretação das obras de arte ficam ao critério de quem as observa, que neste caso em concreto terá a tarefa de determinar quais seriam as possíveis formas de terminar a frase do seu ponto de vista individual, pensando sobre quais as diferentes realidades que nunca viu, que nunca conheceu, e às quais nunca teve acesso.

which we do not have (or the majority of us in Portugal does not have) a real and total access. In this more recent iteration, it takes on a double meaning still, in its clear connection with the material – the energy that lights up (part of) the sentence is the same energy to which only a part of the world’s population has access. In the case of people who live in refugee camps, only nine in ten have electric power (Green, 2018, op. Cit. in Kappelmann et al. 2020).

With the exhibition of the neon sentence *I Have Never Seen A*, Tatiana Macedo intended to make explicit the fact that the interpretation of artworks is up to those who view them, who in this specific case will deal with the task of determining which possible ways there could be of finishing the sentence from their individual point of view, thinking about what different realities they never saw, never knew, to which they never had access.



L(AZUL)I #002FA7
15 Out/Oct – 8 Nov 2020

L(AZUL)I #002FA7: *Uma cor introvertida, instável no lábio da humanidade*

CHAMA-LHE UM ESTILHAÇAR,
UMA TERRA SACUDIDA A LARGAR DA MÃO,¹
UM DOBRAMENTO CRISTALINO
PARA DENTRO ATÉ GANHAR FORMA.

UM SOLO FRACTURADO A GUIAR,
UMA LINHA DE SANGUE A INFILTRAR-SE,
UMA ROTA DA SEDA A FORMAR-SE
DE UMA MONTANHA RACHADA.

CHAMA-LHE PEDRA DE LĂŽVARD,
LAPIS DE LAZULUM,
ULTRAMARINUS,
PIERE D’AZUR.

CARREGADO ÀS COSTAS, EM SANGUE,
PARA AS JÓIAS DA MESOPOTÂMIA,
A MÁSCARA MORTUÁRIA DE TUTANKHAMON
E O OLHAR DE CLEÓPATRA.

L(AZUL)I #002FA7: *An introverted colour unstable on the lip of humanity*

CALL IT A SHATTERING,
A SHAKEN EARTH UNHOLDING,¹
A CRYSTALLINE FOLDING,
INWARDS INTO FORM.

A FRACTURED SOIL LEADING,
A BLOODLINE SEEPING,
A SILK ROAD FORMING,
FROM A MOUNTAIN SPLIT.

CALL IT STONE OF LĂŽVARD,
LAZULUM’S LAPIS,
ULTRAMARINUS,
PIERE D’AZUR.

HAULED ON BLOODIED BACKS,
FOR THE JEWELS OF MESOPOTAMIA,
TUTANKAMAN’S DEATH MASK,
AND CLEOPATRA’S GAZE.

Uma rocha protolítica é metamorfoseada por calor e pressão.
Nas minas do Badaquistão, no Afeganistão, perto do rio Oxus. Um
processo longo e difícil de remoção de impurezas.
Para a Europa, de mercadores no Mediterrâneo – um nome:
Para Além do Mar.²

“O azul não tem dimensões, está para além das dimensões, ao passo que as outras cores não estão.”
O francês buscou o domínio sobre a cor da sua obsessão,
patenteando-a em 1960: International Klein Blue³.
Mulheres nuas, os seus pincéis humanos, gravaram os seus corpos
sobre uma tela perante uma orquestra ao vivo.
O seu desejo pela sua beleza tóxico, matando-o aos 34.⁴
O mundo a desconstruir a sua fórmula para o digital: HEX #002fa7.⁵

A artista portuguesa Helena Almeida come-o.
No seu trabalho de 1977, “Estudo para um Enriquecimento”, a sua imagem
a preto e branco inala, consome e empunha a famosa tonalidade.⁶
A ingestão pela sua boca louvada como uma subversão feminista da arrogância patriarcal.⁷
Uma saudação silenciosa ao Movimento Antropófago.⁸

A protolith rock is metamorphosed in heat and pressure.
In the mines of Badakhshan, Afghanistan, near the Oxus river.
A long and difficult process of removing impurities.
To Europe from traders in the Mediterranean - a name:
Beyond the Sea.²

“Blue has no dimensions, it is beyond dimensions, whereas the other colours are not.”
The Frenchman sought his dominion over the colour of his obsession patenting it in 1960:
International Klein Blue³.
Nude women, his human paintbrushes, imprinted their bodies upon a canvas before a live orchestra.
His desire for its beauty toxic, killing him at 34.
The world deconstructing his formula to its digital: HEX #002fa7.

Portuguese artist Helena Almeida eats it.
In her 1977 work, ‘Study for Improvement’, her black and white image inhales,
consumes and wields the famous hue.
The ingestion through her mouth lauded as a feminist subversion of patriarchal hubris.
A quiet salute to the Anthropophagy Movement.

48 anos antes, a pintura de Tarsila do Amaral inspirou o apelo à revolução cultural no Brasil.
O manifesto do seu marido, Oswald de Andrade, *Movimento Antropófago*,
chamava à absorção e ao devorar simbólicos da cultura do colonizador como resposta ao domínio.⁹
“Uma canibalização crítica e irreverente da nossa própria alteridade que é sempre múltipla e variável.”¹⁰

Cortei em torno do meu pé¹¹
incerta da orla da minha sombra.¹²
Os pixéis distorcem e eu forjo através deles uma aparição iridescente na minha costela,¹³
É luxuriante, inflexível obsessiva
Uma estranha camada enclausurada em pedra.¹⁴

48 years earlier, Tarsila do Amaral’s painting inspired the call to cultural revolution in Brazil.
The manifesto by her husband, Oswald de Andrade, Movimento Antropófago,
beckoned the symbolic absorption and devouring of the coloniser’s culture as a response to
dominion.
“A critical and irreverent cannibalisation of our own otherness that is always multiple and variable.”

I cut around my foot. ¹¹
uncertain of the edge of my shadow. ¹²
The pixels distort and I forge through them, an apparition iridescent on my rib. ¹³
It is luxurious, unyielding obsessive
An uncanny layer encased in stone. ¹⁴



1
Crê-se que a tonalidade iridescente do pigmento Ultramarino se deve à inclusão, na sua composição química, de um anião radical S3-, que contém um electrão desemparelhado. Um electrão desemparelhado consiste num único electrão a ocupar a órbita de um átomo (em vez dos pares de electrões em que dois electrões orbitam o átomo num contra-giro, um em relação ao outro). As entidades que carregam electrões desemparelhados são mais reactivas do que as suas correspondentes de pares de electrões (as breves reacções são conhecidas como 'radicais'). (Buxbaum et al., 2012)

2
De “Lapis Lazuli”; ‘lapis’ significando ‘pedra de’; ‘lazuli’ sendo considerado ou uma variante de *Lāžvard* – a palavra árabe para o sítio no Badaquistão onde a pedra era minada – ou *lājavardi* – a palavra Persa para azul. O ano de 1598 constitui o registo mais antigo da referência a Lapis Lazuli enquanto Ultramarinus, significando “para além do mar” em Latim Medieval, obscurecendo as suas origens no Médio Oriente (Maerz e Paul, 1930).

3
Desde 1957 e até à sua morte em 1962, Klein trabalhou com o Ultramarino – uma cor que ele acreditava ter qualidades transcendentais. Tendo ficado cada vez mais frustrado com a instabilidade dos pigmentos sintéticos existentes, ele e o fornecedor de tinta Parisiense Edouard Adam conceberam uma ligação de polímero sintética que disciplinaria o tumultuoso pigmento de forma a ser maneado e comandado para os usos que ele lhe pretendia dar. Foi registado em

1961 como International Klein Blue (Adam, 2006). Citação: (Klein, 1959).

4
Diz-se que o ataque cardíaco repentino de Klein aos 34 anos, apenas um ano depois de registar o ‘International Klein Blue’, foi exacerbado pelos anos a respirar os químicos de ligação tóxicos da tinta que ele tanto amava. (Moquay, 2017)

5
Sobrevive-lhe agora, um espectro digital: International Klein Blue, HEX #002FA7. “Assim, tornar-nos-emos homens do ar, conheceremos a força ascendente da atracção, em direcção ao espaço, em direcção a lado nenhum e a todo o lado ao mesmo tempo; tendo assim dominado a força terrestre da atracção iremos literalmente levantar numa completa liberdade física e espiritual”. (Klein, 1959)

6
Nas imagens, vemos a cor emergir da boca de Almeida e crescer de forma a acabar por tomar conta da sua forma, ao que ela responde com um gesto de mão, deslocando a tinta para fora da moldura e recentrando-se a si própria. Noutra, ela parece abraçar um retângulo pintado de azul até que a sua própria forma é invadida e colorida por ele. Ainda noutra, uma faixa de azul pintada pela sua mão cobre os seus olhos, um gesto performativo que anonimiza a sua imagem. (Almeida, 1977)

7
Embora ela tenha refutado qualquer associação entre a sua prática e Yves Klein – assinalando que usou o azul porque era ‘uma cor espacial’ –

NITHYA IYER

4
Klein’s untimely heart attack at the age of 34, just one year after registering ‘International Klein Blue’, is rumoured to have been exacerbated by years of inhaling the toxic binding chemicals of the paint he had so loved. (Moquay, 2017)

5
It now outlives him, a digital spectre: International Klein Blue, HEX #002FA7. “Thus, we shall become men of the air, we shall know the upward force of attraction, towards space, towards nowhere and everywhere at once; having thus mastered the earthly force of attraction we shall literally levitate in complete physical and spiritual freedom.” (Klein, 1959)

6
In the images, we see the colour emerge from Almeida’s mouth and grow to eventually overwhelm her form, to which she responds with a gesture of her hand, moving the paint out of the frame and re-centring herself. In another, she appears to hug a painted rectangle of blue until her own form is entered and coloured by it. In another still, a streak of blue painted by her own hand covers her eyes, a performative gesture that anonymises her image. (Almeida, 1977)

7
Though she refuted any association between her practice and Yves Klein - noting that she used blue because it was ‘a spatial colour’ - Almeida criticised Yves Klein’s late-career practice of instructing nude women to act as his ‘human paintbrushes’ before a live audience. Indeed, Almeida’s entire ethos of prac-

Almeida criticou a prática de Yves Klein de, no fim da sua carreira, dar instruções a mulheres nuas para que agissem como os seus ‘pincéis humanos’ perante um público ao vivo. De facto, todo o ethos da prática de Almeida, que ela descreveu de forma célebre como ‘transformar-se a si própria na pintura’, funcionava em oposição ao método de Klein de se distanciar do acto físico de pintar, através de ferramentas e das instruções dadas a outros corpos (Genzlinger, 2018).

8
Quer sejam ou não intencionais, os actos de Almeida de consumo e absorção, apagamento e eliminação simbólicos tinham o efeito de sublinhar as implicações coloniais e patriarcais da prática de Klein. Actualizavam também os princípios revolucionários do Movimento Antropofágico, um engolir fenomenológico em que o conceptual “se submete ao fenómeno vivo, ao escárnio do que é ‘sério’”. (Rolnik, 1998: 6)

9
Inspirado pelo ritual Tupi de canibalizar o mais forte dos guerreiros capturados durante conflitos tribais, o *Manifesto Antropófago* de 1928 do escritor brasileiro Oswald de Andrade apelava à absorção e ao devorar simbólicos da cultura do colonizador europeu como forma de reimaginar e reconstruir a identidade brasileira (Rolnik, 1998). Crendo-se amplamente ter sido catalisado pelo trabalho *Abopuru* (Homem Come) da pintora surrealista Tarsila do Amaral, o Movimento Antropofágico formalizado por Andrade capacitou contemporâneos como Lygia Clarke e Hélio Oiticica do movimento artístico do Neoconcretismo, que procurava accionar abordagens fenomenológicas

69

tice, which she famously described as ‘turning herself into the painting’, worked in opposition to Klein’s method of distancing himself from the physical act of painting through tools and the instruction of other bodies (Genzlinger, 2018).

8
Whether or not intentional, Almeida’s acts of symbolic consumption and absorption, erasure and deletion, acted to highlight the colonial and patriarchal implications of Klein’s practice. They also actualised the revolutionary principles of the Anthropophagy Movement, a phenomenological swallowing whereby the conceptual “submit[s] itself to live phenomenon, the mocking of what is ‘serious:’” (Rolnik, 1998: 6)

9
Inspired by the Tupi ritual of cannibalising the strongest of warriors captured during tribal conflicts, Brazilian writer Oswald de Andrade’s 1928 *Manifesto Antropofogo* called for the symbolic absorption and devouring of the European coloniser’s culture as a means of reimagining and reconstructing Brazilian identity (Rolnik, 1998). Widely believed to be catalysed by surrealist painter Tarsila do Amaral’s 1928 work *Abopuru* (Man Eats), the Anthropophagy Movement formalised by Andrade empowered contemporaries such as Lygia Clarke and Hélio Oiticica of the Neo-Concrete art movement, which sought to engage phenomenological approaches to art in subversion of traditionalist methodologies (Asbury, 2008). Such figures were an inspiration for Almeida, who also consistently broke with and challenged

à arte em subversão das metodologias tradicionais (Asbury, 2008). Estas figuras foram uma inspiração para Almeida, que também consistentemente rompeu com e pôs em causa as fronteiras e hierarquias estabelecidas da prática artística (Lack, 2009).

10
Citação: (Rolnik, 2015).

11
15 de Outubro de 2020: Nanogaleria
Quis traçar o pé da figura de *Aboporu* de Tarsila do Amaral. A proporção bulbosa da figura isolada tem-me cativado nas últimas semanas, tal como tem sido também o caso do par de figuras desincorporadas do seu trabalho de 1929, *Antropofagia*. Não é apenas o resplendor da sua paleta, mas a capacidade excepcional de membros deslocados e anatomias incompletas traduzirem alguma essência vital de estar vivo; alguma verdade integral de ser um humano, tantas vezes falhada em desenhos de figuras completas e com todos os membros.

12
Adornada com as figuras luminosas, a minha intenção é enunciar uma visão alternativa da minha forma através dos contornos pintados sobre e em diálogo com o meu corpo. A ação consiste em improvisar o ciclo de vida deste pigmento infame; “flutuar à mercê das ligações mutáveis do desejo com os fluxos de todos os sítios e todos os tempos que passam, todos, simultaneamente, através de ondas electrónicas”. Entrar no desconhecido na completa transparência do espectador, com uma vulnerabilidade implacável, capacitada pelo rigor arquitectónico do corpo performativo.

13
A história ambígua do Lapis Lazuli – do Ultramarino, do azul de Yves Klein, do tom espacial de Almeida – seduziu-me ao princípio pela fosforescência absurda dos seus electrões desemparelhados: a sua “singular cartografia de desassossego” parecia comparável a uma forma inconstante a englobar as nossas “ideias extraterrestres” de propriedade e cultura, a sempre hesitante “química da alma” presente na sua natureza tumultuosa. (Rolnik, 1998: 6). Estas noções despontaram em manchas persistentes na minha mão, comigo a dar por mim a perguntar: como percebemos uma cor retirada do interior de uma montanha para se tornar a propriedade privada de um ser humano? O que significa uma cor poder ser colonizada por poderosas subjectividades, renomeada e elevada a árbitro da cultura do seu mestre? O que ocorre quando ela é espalhada sobre um corpo humano, comida, consumida, digitalizada nos seus pixéis primários? Somos capazes de ver esta cor sem que ela esteja manchada pelas especificidades da sua herança? (Podemos descolonizar uma cor?)

14
Dentro de uma montra de vidro em Alvalade, Lisboa, eu tento um momento ambíguo de vivacidade de forma a ordenar o incompleto – a busca mediana por identidade em que nos encontramos, a nadar desesperadamente em culturas atoladas em histórias pesadas e ardilosas. Chamar pelo habitar da deslocalização enquanto intersecção vital; articular este sítio efémero enquanto parente do nosso todo fluído.

L(AZUL)I #002FA7

the established boundaries and hierarchies of art practice (Lack, 2009).

10
Quote: (Rolnik, 2015).

11
October 15th, 2020: Nanogaleria
I intended to trace the foot of Tarsila do Amaral’s figure from *Aboporu*. The bulbous proportion of the lone figure has captivated me for the last several weeks, as have the disembodied companions of her 1929 work, *Antropofagia*. It is not simply the radiance of her palette, but the uncanny capacity of dislocated limbs and incomplete anatomies to translate some vital essence of being alive; some integral truth of being a human so often failed in drawings of completed and full-limbed figures.

12
Adorned with the glowing figures, my intention is to enunciate an alternate viewing of my form through the shapes painted upon and in dialogue with my body. The act is to improvise the lifecycle of this infamous pigment; to “fluctuate at the mercy of the mutable connections of desire with flows from all places and times that all pass simultaneously through electronic waves”. To enter the unknown in the full transparency of the viewer, with a relentless vulnerability empowered by the architectural rigor of the performing body.

13
The ambiguous history of Lapis Lazuli - of Ultramarine, of Yves Klein’s blue, of Almei-

da’s spatial tone - seduced me first with the absurd phosphorescence of its unpaired electron: its “singular cartography of restlessness” seemed comparable to a shifting form encompassing our “alien ideas” of ownership and culture, the ever-flinching “chemistry of the soul” present in its tumultuous nature. (Rolnik, 1998: 6). These notions emerged in persistent smears on my hand, as I found myself asking: how do we perceive a colour drawn from the seam of a mountain to become the private property of a human? What does it mean that a colour can be colonised by powerful subjectivities, renamed and elevated into an arbiter of its masters’ culture? What occurs when it is smeared upon a naked body, eaten, consumed, digitised to its primary pixels? Are we capable of seeing this colour untainted by the specificities of its inheritance? (Can we decolonise a colour?)

14
Within a glass window-front in Alvalade, Lisboa, I attempt one ambiguous moment of aliveness to ordain the incomplete - the middling search for identity in which we find ourselves, desperately swimming in cultures mired with heavy and cunning histories. To beckon the inhabitation of displacement as a vital intersection; to articulate this ephemeral site as kindred to our fluid whole.

REFERÊNCIAS
E. Adam, ‘Yves Klein dans ses murs’, Collectif, La Coupole, Paris, França, 2006

H. Almeida, *Study for Inner Improvement*, 1977

M. Asbury, *Neo-Concretism and Minimalism: On Ferreira Gullar’s Theory of the Non-Object*, UAL Research Online, 2008A.

Maerz, e M. Rea Paul, *A Dictionary of Color*, Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co., 1930

G. Buxbaum et al. *Pigments, Inorganic*, 3. *Colored Pigments*, in Ullmann’s Encyclopaedia of Industrial Chemistry, Weinheim: Wiley-VCH, 2012

N. Genzlinger, *Helena Almeida, Experimental Portuguese Artist, Dies at 84*, New York Times, 2018

A. Kemper, *Interview with Rotraur Klein Moquay* (viúva de Yves Klein), Zeit Magazin International, 2017

Y. Klein, *Discoure pronounce a l’occasion de l’exposition*, Tinguely a Düsseldorf, 1959

S. Rolnik, *Anthropophagic Subjectivity*, In Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1998.

S. Rolnik, *Suely Rolnik Deconstructs the Colonial Unconscious*, Under the Same Sun: From Latin America Today lectures, Museu Guggenheim, 2015

J. Lack, *Artist of the Week 59: Helena Almeida*, The Guardian, 2009

REFERENCES
E. Adam, ‘Yves Klein dans ses murs’, Collectif, La Coupole, Paris, França, 2006

H. Almeida, *Study for Inner Improvement*, 1977

M. Asbury, *Neo-Concretism and Minimalism: On Ferreira Gullar’s Theory of the Non-Object*, UAL Research Online, 2008A.

Maerz, e M. Rea Paul, *A Dictionary of Color*, Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co., 1930

G. Buxbaum et al. *Pigments, Inorganic*, 3. *Colored Pigments*, in Ullmann’s Encyclopaedia of Industrial Chemistry, Weinheim: Wiley-VCH, 2012

N. Genzlinger, *Helena Almeida, Experimental Portuguese Artist, Dies at 84*, New York Times, 2018

A. Kemper, *Interview with Rotraur Klein Moquay* (viúva de Yves Klein), Zeit Magazin International, 2017

Y. Klein, *Discoure pronounce a l’occasion de l’exposition*, Tinguely a Düsseldorf, 1959

S. Rolnik, *Anthropophagic Subjectivity*, In Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1998.

S. Rolnik, *Suely Rolnik Deconstructs the Colonial Unconscious*, Under the Same Sun: From Latin America Today lectures, Museu Guggenheim, 2015

J. Lack, *Artist of the Week 59: Helena Almeida*, The Guardian, 2009





Lake Georgia Alice Reflection

17 Nov – 13 Dez/Dec 2020

O buraco da fechadura

Quando Georgia O’Keeffe e Alfred Stieglitz se conheceram em 1916, ela era uma professora de arte do Texas de 28 anos que começava sua carreira como pintora. Ele, um celebrado fotógrafo com quase o dobro da sua idade, e dono de uma galeria vanguardista em Manhattan. Iniciou-se um daqueles romances fascinantes e passionais da história da arte, com troca de milhares de páginas de cartas e centenas de retratos feitos por ele da sua musa, que logo se revelou uma artista grandiosa. Foram vários os verões que eles passaram no Lake George, em Nova York, na casa de veraneio dos Stieglitz - muitas vezes junto da sua família e esposa. A paisagem em torno do lago virou protagonista de várias pinturas de Georgia O’Keeffe. Há exatamente 100 anos, em 1921, ela pintou “Lake George Reflection”, com seu traço inconfundível em tons de verde, azul e roxo.

A intensa e complexa relação de O’Keeffe e Stieglitz e a narrativa em torno desta obra chamaram atenção de Alice Geirinhas, que se apropriou da pintura para criar a instalação “Lake Georgia Alice Reflection”, apresentada na Nanogaleria entre novembro e dezembro de 2020. Incluindo

seu nome no título da obra, a artista portuguesa trouxe para o seu tempo e contexto uma nova reflexão sobre a peça. Pintada originalmente para ser apresentada nos dois sentidos, a obra de Georgia O’Keeffe é uma paisagem na horizontal mas pode também representar uma vagina quando pendurada na vertical (ela foi assim apresentada em sua estreia para o público em 1923). A duplicidade de sentidos da pintura que levanta temas relacionados ao corpo feminino e à sexualidade, também está presente na maneira como Alice decidiu apresentar a sua obra: ao estilo de um *peep show*. Agora comentando sobre a exposição e objetificação do corpo da mulher por meio da representação de um corpo invisível e dúbio.

Quem passava em frente à montra da Nanogaleria não via nada através do seu vidro, já que estava completamente coberta por um adesivo preto. Um único buraco circular emanava luz e despertava a curiosidade dos transeuntes mais atentos a espreitarem para dentro da caixa preta, onde se via a tal pintura do Lake George de O’Keeffe transformada em um GIF e projetada na pequena e distante tela de um computador. Ao vedar a montra e transforma-la em um *peep show*, fazendo alusão ao desejo sexual e voyeu-

The Keyhole

When Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz met in 1916 she was a 28 year-old art teacher in Texas starting out her career as a painter. He, a celebrated photographer almost twice her age, and the owner of an avant-garde gallery in Manhattan. It started out as one of those fascinating and passionate romances in art history, punctuated by the exchange of thousands of pages of letters and hundreds of portraits made by him of his muse, who would soon reveal herself to be a magnificent artist. They spent several summers at Lake George, in New York, at the Stieglitz summer home – often alongside his family and wife. The landscape around the lake would be the protagonist of several of Georgia O’Keeffe’s paintings. Exactly 100 years ago, in 1921, she painted “Lake George Reflection”, with her unmistakable lines in tones of green, blue, and purple.

The intense and complex relationship between O’Keeffe and Stieglitz, and the narrative around this artwork sparked the interest of Alice Geirinhas, who appropriated the painting to create the installation “Lake Georgia Alice Reflection”, displayed at Nanogaleria between November and December 2020. By including her

name in the title of the piece, the Portuguese artist brought into her own time and context a new reflection on it. Originally painted to be displayed in both directions, Georgia O’Keeffe’s piece is a horizontal landscape but can also represent a vagina when hung vertically (it was thusly displayed in its debut for the public in 1923). The duplicity of the painting’s meanings, which brings up themes related with the female body and sexuality, is also present in the way how Alice decided to put forth her piece: in the style of a *peep show* – now commenting on the exposure and objectification of women’s bodies by means of the representation of an invisible and dubious body.

Those walking by Nanogaleria’s windowfront wouldn’t see a thing through its glass, as it was entirely covered in black tape. Light emanated from one single circular hole, arousing the curiosity of the more attentive passers-by, leading them to peek inside the black box, where the aforementioned painting of Lake George by O’Keeffe could be seen, turned into a GIF and projected on the small and faraway screen of a computer. By sealing the windowfront and turning it into a *peep show*, making mention of sexual desire and voyeurism, Alice discussed



risimo, Alice discutia o fato de que o corpo da mulher sempre apareceu nu em toda a história da arte. E claro, comentando sobre o nosso contexto atual.

No momento em que a narrativa oficial da história da arte está sendo duramente questionada, em que mulheres artistas e profissionais de todo o mundo sempre deixadas em segundo plano estão clamando pela sua representatividade na história da arte, o trabalho de Alice traz à tona a dualidade e o universo feminino na pintura de O’Keeffe, o próprio lugar de protagonismo que a pintora ocupou, e a referência ao *peep show* para potencializar essa discussão.

Há alguns exemplos emblemáticos de artistas que criaram obras em formato de *peep shows*, como “Étant donnés”, produzido entre 1946 e 1966 por Marcel Duchamp, que comentava sobre o erotismo e o enigmático através de um buraco em uma porta de madeira. A imagem era de um nu feminino um tanto disforme. Em “Lake Georgia Alice Reflection”, Alice não coloca a imagem nua de uma mulher que pode ser espreitada pelo buraco da fechadura, mas a criação de uma artista inovadora e destemida, que cravou no século 20 seu lugar como mulher artista

em um contexto falocêntrico. Em sua atuação anônima, ativista e barulhenta, o coletivo americano Guerrilla Girls vem questionando, desde 1985, a representatividade feminina na arte quando perguntam: “As mulheres têm de estar nuas para estarem no museu?”.

Alice Geirinhas também transformou a experiência da arte pública, instalada em uma vitrine de rua, feita para ser encarada por qualquer um, em uma experiência resguardada e íntima. Estão lá apenas a imagem e a pessoa que a olha através do buraco na montra. “Sempre me agradaram espaços informais da arte, mais do que propriamente espaços formais. Isto é notório no meu percurso artístico. Há qualquer coisa de intenso nessas propostas que partem não de um sistema muito construído e com seus atores muito bem definidos”, conta Alice. Em um contexto de pandemia, a montra da Nanogaleria tornou-se uma possibilidade ideal para apresentar – ou espreitar - arte durante o confinamento.

ALICE GEIRINHAS

75

the fact that women’s bodies have always been shown naked in all of art history, and, of course, made a comment on our current context.

In a moment when the official narrative of art history is under sharp questioning, in which women artists and professionals all around the world, who have always been left in the background, are calling for their representation in art history, Alice’s piece brings to the surface the duality and the feminine universe present in O’Keeffe’s painting, the very place of protagonism that the painter took up, and the mention to the *peep show* comes to enhance that discussion.

There are some iconic examples of artists who created pieces in the format of a *peep show*, such as “Étant donnés”, created between 1946 and 1966 by Marcel Duchamp, who commented on eroticism and the enigmatic through a hole on a wooden door. The image was that of a somewhat shapeless female nude. In “Lake Georgia Alice Reflection”, Alice does not place a naked image of a woman to be peeked at through the keyhole, but rather the creation of an innovative and fearless artist, who in the 20th century carved her place as a woman artist in a phallocentric context. In their anonymous, activist, and noisy performance,

the American collective Guerrilla Girls has come to question – since 1985 – female representation in art, as is the case when they ask: “Do women have to be naked to be in a museum?”.

Alice Geirinhas also transformed the experience of public art – set up on a windowfront on the street, made to be viewed by anyone – into a shielded and intimate experience. Only the image and the person looking through the hole in the windowfront are there. “I have always liked informal art spaces, more than formal spaces, really. This is evident in my artistic path. There is something intense in those proposals which depart from a not-very-constructed system with very well-defined actors”, Alice says. In a context of pandemics, the windowfront of Nanogaleria became the ideal opportunity to display – or peek into – art during lockdown.



Bio-Rhythm

Sensorialidade mediada. A obra de Inês Norton é um convite ao regresso aos sentidos, à percepção sensorial mais elementar, ao reconhecimento da essência das coisas. Ao mesmo tempo, questiona a possibilidade desse regresso.

As imagens desta instalação falam-nos de uma natureza distante, quase esquecida, que no seu tempo muito próprio, na nobreza do seu silêncio, não nos deixam outra possibilidade que não a contemplação e a nostalgia da interação.

A realidade apresenta-se-nos como convite, impregnada do que J.J. Gibson chamou *affordances*,¹ qualidades intrínsecas dos objetos que entendemos intuitivamente e que apelam a que os sintamos. Um apelo sensorial, quase sensual, à contemplação e um desejo de tocar, de sentir.

Mas nas imagens que vemos nesta videoinstalação o toque nunca é completo. Interrompido por uma superfície artificial que não nos deixa chegar à oportunidade háptica dos objetos nem à satisfação completa da experiência de sentir. A película, a luva protegem, mas quem e o quê, de quem e de quê? Salvam a natureza do nosso toque invasivo. Protegem-nos da lembrança primordial da natureza.

Mediated sensoriality. Inês Norton's artwork is an invitation to a return to the senses, to the most elemental sensorial perception, to the recognition of the essence of things. At the same time, it questions the possibility of such a return.

The images in this installation speak to us of a distant nature, almost forgotten, which in its very own time, in the nobility of its silence, leaves us no other possibility than contemplation and the nostalgia of interaction.

Reality is presented as an invitation, imbued with what J.J. Gibson called affordances¹, the intrinsic qualities of the objects that we understand intuitively, and which call for us to feel them. A sensorial calling, almost sensual, to contemplation and a desire to touch, to feel.

But in the images we see in this video-installation touch is never full, it is interrupted by an artificial surface which does not allow us to reach the haptic opportunity of the objects nor the complete satisfaction of the experience of feeling. The film and the glove protect, but whom and what, and from who and what? They save nature from our invasive touch. They protect us from the primordial remembrance of nature.

O ecrã surge como mediador de uma experiência impossível sem ele. Aumenta a realidade do que vemos, porque na sua tangibilidade enquadra-a num formato com limites certos, seguros. O ecrã mostra o que cabe na sua moldura. O que vai para além deste enquadramento não se vê, não se sente, não existe. Não ameaça. Para onde vai o caracol que percorre a mão no vídeo do telemóvel, que outra mão segura? Um caracol assim observado não tem passado nem futuro. Só retém a nossa atenção pelo tempo exato que demora a atravessar o ecrã.

Mas o ecrã aumenta a realidade, despindo-a da sua dimensão imanente e cobrindo-a de um manto de excesso: o verde da enorme folha sobre a qual vagarosamente desliza o caracol é irreal como as cores de um quadro de Hopper: a sua artificialidade elétrica lembra o sonho, um espaço onde a realidade não está sujeita a constrangimentos: de espaço, de tamanho, de luz. A superfície do ecrã amplia a realidade, e com ela a experiência sensorial que dela podemos ter. Um sétimo hiper-sentido?

Na verdade sempre usámos o corpo e o ambiente para expandir o pensamento. A mente é corporealizada (*embodied*), fazendo depender as

The screen emerges as a mediator of an experience which is impossible without it. It enhances the reality of what we see, because in its tangibility it frames it within a format with sure and secure boundaries. The screen shows what fits within its frame. What goes beyond this framing we cannot see, cannot feel, does not exist. It does not threaten. Where does the snail go, traversing the hand in the cellphone video, which another hand holds? A snail thusly observed has no past nor future. It only holds our attention for the exact amount of time that it takes to cross the screen.

But the screen enhances reality, stripping it of its immanent dimension and covering it in a mantle of excess: the green of the enormous leaf over which the snail slides sluggishly is unreal like the colors in a Hopper painting: its electric artificiality is reminiscent of dream, a space where reality is not subject to constraints: of space, size, light. The surface of the screen amplifies reality and with it the sensorial experience we have of it. A seventh hyper-sense?

In all truth, we have always used the body and our environment to expand thought. The mind is embodied, its structures depending on the

suas estruturas do corpo que a transporta; enativa (*enacted*), com ênfase na “ação” contida no termo, no sentido em que os processos de ação e percepção são inseparáveis e a base da construção de representações; situada (*embedded*), na medida em que se desenvolve num ambiente com o qual interage através do corpo, adaptando e modificando as suas representações. E alargada (*extended*), porque amplia os seus limites para além do natural, integrando o artificial em novas formas de inteligência e reavaliando conceitos como subjetividade e intersubjetividade. Aprendemos a contar com os dedos, com a ajuda de objetos exteriores à mente que processa a matemática. Hoje, porém, transferimos a agencia- lidade de operações inteligentes, como contar, para os dispositivos.

Da mesma forma que a máquina conta por nós, o ecrã sente por nós? É esta mediação o que a cultura possibilita? Poupa-nos ao encontro com a aspereza agreste da natureza substituindo-a por um sucedâneo de suavidade digital?

É a inquietação de questões como estas aquilo a que o trabalho de Inês Norton convida. O contraste evidente das imagens é entre o natural e o artificial, ou em sentido mais abrangente, a na-

tureza e a cultura. A hipótese que estas imagens parecem levantar é a de a cultura como prótese para apreender e compreender a natureza. Ou, mais ainda, a proposta de cultura como natureza humana, como habitat natural do ser humano.

A obra não dá uma resposta, como de resto cos- tuma ser o caso em arte. Antes coloca questões e apresenta o material para uma resposta. Mos- tra possibilidades, que o texto da artista traduz numa longa lista de nomes e infinitivos, sem su- jeito. A mera possibilidade.

O texto que acompanha o vídeo original de Inês Norton está cheio de verbos começados por re-: reaprender, reconectar, renascer, reagir. Em to- dos eles parece existir o convite ao retorno, ao regresso a uma forma primordial de experiên- cia sensorial que se afigura longínqua na con- temporaneidade tecnológica. Neste regresso há memória, repetição, mas também a necessidade de uma nova “literacia tátil”, nas palavras da artista.

A insistência no toque, num contexto cultural em que a visão domina o espectro sensorial e o imaginário, é particularmente intrigante. De to- dos, o toque é o sentido cuja experiência pode-

body which carries it; enacted, with emphasis on the “action” contained in the word, in the sense that the processes of action and perception are inseparable and the basis for the construction of representations; embedded, inasmuch as it develops in an environment with which it inter- acts through the body, adapting and modifying its representations. And extended because it am- plifies its limits beyond what is natural, integra- ting the artificial into new forms of intelligence and reevaluating concepts like subjectivity and intersubjectivity. We learn to count using our fingers, with the help of objects external to the mind processing the mathematics. Today, howe- ver, we transfer the agency of intelligent opera- tions, such as counting, to devices.

In much the same way that the machine counts for us, does the screen feel for us? Is it this me- diation what culture makes possible? Does it spare us from coming face to face with the crude roughness of nature, replacing it with a digitally smooth substitute?

It is the unease of questions such as these what the work of Inês Norton invites us to. The stark contrast of the images takes place between what is natural and what is artificial, or in a more com-

prehensive sense, between nature and culture. The hypothesis that these images seem to bring up is that of culture as a prosthetic to perceive and understand nature. Or, even more so, the proposal of culture as human nature, as the na- tural habitat of human beings.

The piece does not provide an answer as is anyhow usually the case with art. Rather it asks questions and puts forward the material for an answer. It shows possibilities, that the artist’s text translates into a long list of names and infi- nitives, subjectless. The mere possibility.

The text that goes with Inês Norton’s original video is filled with verbs beginning with re-: re- learn, reconnect, be reborn, react. In all of them there seems to exist an invitation to a return, to coming back to a primordial form of sensory ex- perience which appears as remote in our techno- logical contemporaneity. In this return there is memory, repetition, but also the need for a new “tactile literacy”, in the words of the artist.

The insistence on touch, in a cultural context where sight dominates the sensory and imagina- tion spectrum is particularly intriguing. Of all the senses, touch is the one whose experience we

mos exprimir por “sentir”. Para todos os outros parece haver um verbo próprio, enquanto a este cabe a categoria mais ampla de experiência. E de todos os sentidos foi este o que mais sacrificá- mos recentemente.

Se a obra de Inês Norton é recente, o tempo presente, de pandemia, distanciamento, e pro- teção asséptica, torna-a ainda mais urgente. A natureza desafia até à essência o nosso modo de vida cultural, humano. As tecnologias aproxi- mam-nos num plano virtual, distanciando-nos, porém, da experiência direta do toque, do sentir uma superfície, que pode ser o musgo de uma parece, o espelho da água, a mão do outro.

Talvez aos 4 E da mente – *embodied, enacted, embedded, extended* – precisemos de reafirmar o E de experiência, direta e não mediada, sedu- tora, natural, arriscada, para não deixarmos ao pós- aquilo que buscamos sempre e para o que expressões artísticas como a de Inês Norton nos apontam: ser humano.

1
J. J. Gibson. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen and Unwin.

can express through “feeling”. For all the others there seems to be a specific verb, while to touch we award the wider category of experience. And of all the senses it was this that we most sacrifi- ced recently.

While Inês Norton’s artwork is recent, these pre- sent times, featured by a pandemic, distancing, and aseptic protection make it even more ur- gent. Nature challenges to the very essence our cultural, human way of life. Technologies bring us closer in a virtual plane, distancing us howe- ver from the direct experience of touch, from the feeling of the surface, that may be moss on a wall, the mirroring of water, the hand of another.

Maybe alongside the 4 Es of the mind – embo- died, enacted, embedded, extended – we may need to reaffirm the E of experience, direct and unmediated, seductive, natural, risky, so as not to leave to the “*post-*” that which we always seek and that which the artistic expressions such as Inês Norton’s points us to: being human.

1
J. J. Gibson. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen and Unwin.

INTERVENÇÕES NA / INTERVENTIONS AT
THE NANO GALERIA

CURADORIA / CURATED BY
Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

ARTISTAS / ARTISTS
Marilá Dardot; Ana Catarina Fragoso;
Nuno Nunes-Ferreira; Ana Vidigal;
Rita GT; Rodrigo Vila; Maria Trabulo;
Tatiana Macedo; Nithya Iyer; Alice Geirinhas

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS
Lisbon Blues, Marilá Dardot
15 Nov 2018 – 1 Fev/Feb 2019

A montanha que também era de ferro, Catarina Fragoso,
8 Fev/Feb – 8 Mar 2019

Uma obra polémica, Nuno Nunes-Ferreira
21 de Mar – 12 Mai/May 2019

AVISO, Nuno Nunes-Ferreira
14 Mai/May – 29 Jun 2019

Quebra Gesso, Ana Vidigal
4 Jul – 31 Ago/Aug 2019

1919, Rita GT
5 Set/Sep – 19 Out/Oct 2019

Raree Show, Rodrigo Vila
24 Out/Oct – 15 Nov 2019

Artifício, Maria Tabulo
21 Nov 2019 – 7 Fev/Feb 2020

I Have Never Seen A, Tatiana Macedo
13 Fev/Feb – 31 Mar 2020

L(Azul)I #002FA7, Nithya Iyer
15 Out/Oct – 8 Nov 2020

Lake Georgia Alice Reflection, Alice Geirinhas
17 Nov – 13 Dez/Dec 2020

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS
Miguel Palma; Marilá Dardot; Ana Catarina
Fragoso; Nuno Nunes-Ferreira; Ana Vidigal; Rita
GT; Rodrigo Vila; Maria Trabulo; Tatiana Macedo;
Nithya Iyer; Alice Geirinhas; Henrique Frederico
Rocha; Miguel Barbeito; Bruno Dias; Beatriz Silva

LEGENDAS IMAGENS

- p.12

Marilá Dardot

Lisbon Blues (2018)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by Francisco Baccaro
- p.18

Ana Catarina Fragoso

A montanha que também era de ferro (2019)

Pintura/Escultura / Painting/Sculpture

Fotografia de / Photography by Ana Catarina Fragoso
- p.24

Nuno Nunes-Ferreira

Uma obra polémica (2019)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by Nuno Nunes-Ferreira
- p.31

Nuno Nunes-Ferreira

AVISO (2019)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by Nuno Nunes-Ferreira
- p.34

Ana Vidigal

Quebra Gesso (2019)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by João Neves
- p.40

Rita GT

1919 (2019)

Performance e Instalação / Performance and Installation

Fotografia de / Photography by Rita GT
- p.48

Rodrigo Vila

Raree Show (2019)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by Rodrigo Vila
- p.54

Maria Trabulo

Artifício (2019)

Instalação / Installation

Fotografia de / Photography by Maria Trabulo
- p.60

Tatiana Macedo

I HAVE NEVER SEEN A (2017 – 2020)

Néon / Neon

Fotografia de / Photography by Tatiana Macedo
- p.64

Nithya Iyer

L(AZUL)I #002FA7 (2020)

Performance e Instalação / Performance and Installation

Fotografia de / Photography by Fausto Ferreira
- p.72

Alice Geirinhas

Lake Georgia Alice Reflection (2020)

Desenho e Instalação / Drawing and Installation

Fotografia de / Photography by Alice Geirinhas

LIVRO / BOOK

EDIÇÃO / EDITED BY

Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

ARTISTAS / ARTISTS

Marilá Dardot; Ana Catarina Fragoso; Nuno Nunes-Ferreira

Ana Vidigal; Rita GT; Rodrigo Vila; Maria Trabulo;

Tatiana Macedo; Nithya Iyer; Alice Geirinhas; Inês Norton

TEXTOS / TEXTS

Lisbon Blues, Marilá Dardot: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

A montanha que também era de ferro, Ana Catarina Fragoso: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

Uma obra polémica, Nuno Nunes-Ferreira: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

AVISO, Nuno Nunes-Ferreira: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

Quebra Gesso, Ana Vidigal: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

1919, Rita GT: textos de/texts by Rita GT e/and Sofia Steinvorth

Raree Show, Rodrigo Vila: textos de/texts by Rodrigo Vila e/and Daniela Ambrósio

Artifício, Maria Tabulo: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

I Have Never Seen A, Tatiana Macedo: texto de/text by Luísa Santos e/and Ana Fabíola Maurício

L(Azul)I #002FA7, Nithya Iyer: texto de/text by Nithya Iyer

Lake Georgia Alice Reflection, Alice Geirinhas: texto de/text by Julia Flamingo

Bio-Rhythm, Inês Norton: texto de/texto by Ana Margarida Abrantes

DESIGN GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

vivóeusébio

IMPRESSÃO / PRINT

Maiadouro

ISBN: 978-989-33-2510-0

DEPÓSITO LEGAL: 491864/21

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

Miguel Palma; Marilá Dardot; Ana Catarina Fragoso; Nuno Nunes-Ferreira; Ana Vidigal; Rita GT; Rodrigo Vila; Maria Trabulo; Tatiana Macedo; Nithya Iyer; Alice Geirinhas; Inês Norton; Ana Margarida Abrantes; Daniela Ambrósio; Sofia Steinvorth; Julia Flamingo; A Corrente; Peter Hanenberg

A impressão deste livro foi possível por estar inserida num dos laboratórios de mediação do Projecto 4Cs - *do Conflito à Convivialidade através da Criatividade e da Cultura*

The publishing of this book was possible as it takes place within the frame of one of the mediation labs of the project 4Cs – *From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture*

