

**PRÉMIO NOVOS ARTISTAS
FUNDAÇÃO EDP
2015**

EDITADO POR DOCUMENTA

07	Prefácio <i>Forward</i>
10	Joana Escoval
22	João Grama
34	Manuel Caldeira
46	Marco Pires
58	Mariana Silva
70	Nuno Vicente
82	Pollyanna Freire
94	Teresa Braula Reis
106	Vasco Futscher
121	Biografias <i>Biographies</i>
127	Ficha Técnica <i>Colophon</i>
I– XVIII	Cronologia <i>Chronology</i>

COMISSÁRIOS
CURATORSHIP

João Pinharanda
Filipa Oliveira
Sérgio Mah

JÚRI
AWARD JURY

Ana Jotta
Elfi Turpin
João Ribas
José Manuel dos Santos
Vicent Honoré

A HISTÓRIA NUNCA ACABA

Desde 2000 o Prémio Novos Artistas da Fundação EDP apresentou três fórmulas distintas (nomeação do vencedor por um grupo de comissários, lista elaborada por um comissariado, lista escolhida pelo comissariado a partir de um concurso aberto), dois ritmos temporais de realização (primeiro anual, depois bienal) e duas soluções de exposição (mostra individual do vencedor, nas primeiras 3 edições, e exposição de grupo, nas edições seguintes). Assim, sobreviveu a muitos outros prémios existentes na mesma área, mostrando-se hoje fundamental para o estudo da arte portuguesa deste século e na determinação dos momentos de revelação ou viragem na carreira da maioria dos seus protagonistas. A intervenção final de um Júri internacional, premiando e validando as escolhas do comissariado, permitiu, não poucas vezes, aos participantes (e não apenas aos vencedores), o acesso privilegiado a carreiras no estrangeiro. Característica fundamental desta iniciativa é o facto de não se esgotar nem na exposição nem no prémio financeiro atribuído: ao longo desta década e meia, não constrangidos por meras lógicas de *show* mediático, antes beneficiando de especiais condições de investigação, trabalho e apresentação, muitos dos artistas que integraram as exposições de âmbito nacional (realizadas em Lisboa, Porto e Coimbra), expuseram depois na Fundação EDP ou interessaram outras instituições, curadores externos e galerias. Um cuidado estudo de Luísa Santos, integrado neste catálogo, lança pistas importantes para que possa começar a ser pensada uma história do PNA da Fundação EDP – ou para que ele possa começar a ser pensado na História.

E se há uma História da Arte (há quem duvide da pretensão de se organizarem as obras de arte numa sequência temporal) o que é certo é que o tempo dessa História não é linear, não é único e não é finito. A experiência das sucessivas edições do PNA e, evidentemente, das obras que se apresentam em mais esta edição, a 11^a, confirmam esta realidade: vêm de múltiplos lugares e dirigem-se (-nos), por outros tantos caminhos, para uma diversidade de territórios, por vezes vizinhos por vezes longínquos.

HISTORY NEVER ENDS

Throughout the last 15 years, the Prémio Novos Artistas Fundação EDP (EDP Foundation New Artists Prize) has adopted three different formulas (direct nomination of the winner, direct selection by the board of curators, and open call and selection by the board of curators), two different frequencies (first annual, and then biennial), and two different solutions for the final exhibition (a solo exhibition in the first three editions, and a group show in the following years). Adapting, the prize managed to survive many others in its field and is today a key element to the study of Portuguese contemporary art in the 21st century, and has been proved to be a pivotal moment in the career of most of its recipients and protagonists. The intervention of an international jury, validating the choices of the curators, has often made possible for the nominated artists (and not only the prize recipients) to have privileged access to international careers. A key feature of this initiative is that it is not limited to its final show and its financial award: throughout the last 15 years, unhindered by the logic of spectacle, while benefiting from special conditions for research, work, and presentation, many of the artists who participated in the national exhibition (in Lisboa, Coimbra, and Porto) have had later exhibitions at the Fundação EDP or were invited by other institutions, independent curators, or art galleries. Included in this catalogue, an attentive investigation produced by Luísa Santos gives us some important first elements for the construction of a history of this prize – so that we can start thinking about it in the context of the Portuguese History of Art.

If in fact there is such a thing as a History of Art (there are some who doubt the pretense of organizing artworks in a temporal sequence), we can be sure that its timeline is not linear, it is not unique nor unidirectional, and it is not finite. The experience of the several editions of the PNA and, evidently, of the artworks we now present in its 11th edition, confirm this reality: they originate from multiple places and point towards many directions, they outline a diversity of territories, some neighboring each other, others drawing vast distances between them.

Todos são reflexo do momento histórico em que existem e todos se apresentam para além dele – na medida que consigam manter essa ancoragem ao tempo e libertar-se dela terão assegurado o seu lugar na realidade de múltiplos níveis do discurso artístico.

Fundação EDP

All reflect the historical moment in which they exist, and all present themselves beyond it – their capacity to preserve this anchor in time while simultaneously not being bound by it will decide if they will secure their place in the multilayered reality of artistic discourse.

EDP Foundation

**Joana Escoval
João Grama
Manuel Caldeira
Marco Pires
Mariana Silva
Nuno Vicente
Polyyanna Freire
Teresa Braula Reis
Vasco Futscher**

Joana Escoval



10

Com formação em Pintura, a prática artística de Joana Escoval tem contudo privilegiado a produção de peças escultóricas que se distinguem recorrentemente pelas suas formas simples, como corolário de uma economia de gestos mínimos, mas também pela proliferação de diversos tipos de materiais – como o vidro, a madeira, o barro, a prata e cobre, até aos materiais directamente recolhidos da natureza, como as pedras, as folhas, a água e o ar. O seu trabalho assenta num processo fortemente intuitivo e colaborativo com as características físicas e funcionais dos materiais, explorando as suas possibilidades de (de)construção e (re)combinação de modo a articular uma prática escultórica na qual o desenho – como experiência das formas – assume uma presença matricial e equilibrante.

A escolha dos materiais bem como o horizonte das suas relações muito devem ao interesse de Joana Escoval pelas temáticas da natureza, a vitalidade dos elementos e as suas interligações, a sua energia e os fluxos que determinam a constante mutabilidade da natureza. Todos estes motivos são convocados ou simplesmente evocados como referências essenciais de um imaginário – visual e físico – que procura restituir as possibilidades de uma experiência sensível e pregnante com o silêncio e com a sobriedade dos gestos e das coisas que a natureza e os sentidos do corpo nos proporcionam.

As obras de Joana Escoval podem ter origens muito diversas, a partir de vivências ou temáticas da vida quotidiana ou de um leque muito amplo de interesses, das várias ciências da natureza à Antropologia, da Arte à Literatura. Recentemente, a artista esteve numa residência artística (a convite da Fioruci Art Trust) em Stromboli, a ilha vulcânica situada no Sul de Itália tornada célebre pelo filme homónimo de Roberto Rosselini. No topo da ilha e próximo da cratera a artista fotografou uma nuvem de fumo negro resultante de uma erupção. Posteriormente, uma parte dessa imagem foi impressa e colocada no interior de um cilindro transparente. A peça chama-se *Fiducia Incorreggibile*. Posicionado na vertical, o cilindro reenvia-nos para a configuração de uma chaminé ou um de um enorme tubo de ensaio. A forma cónica e montanhosa do vulcão foi suprimida, restando porém o

With a background in Painting, Joana Escoval has favored the production of sculptural pieces in her artistic practice. Resulting from minimal gestures, these pieces are often characterized by their simple forms, but also by the proliferation of certain materials – glass, wood, clay, silver and copper, and the materials the artist collects from nature, such as stones, leaves, water, and air.

Her work is based on a strongly intuitive process that takes in account the physical and functional characteristics of the materials as she explores their possibilities for (de)construction and (re)combination, articulating a sculptural practice in which drawing – as the experience of forms – assumes a balancing and archetypal presence.

The choice of materials and the configuration of their relations owe much to the artist's attention to the issues concerning nature, to the vitality of the elements and the way they interconnect, to their energy and to the fluxes that inform nature's constant fluidity. All these reasons are convoked (or simply evoked) as essential references of a visual and physical imagery that tries to recover the possibilities of a sensual experience, pregnant with the silence and the temperance of the gestures and things offered to us by nature and by our senses.

The works of Joana Escoval may have diverse origins, parting from lived experiences and themes of everyday life or from an ample variety of interests; from natural history to anthropology, art and literature. Recently, the artist participated in an artistic residency (at the invitation of Fioruci Art Trust) in Stromboli, a volcanic island located in the south of Italy, which was made famous by the Roberto Rosselini film of the same name.

On the top of the island, near the crater, the artist photographed a cloud of black smoke resulting from an eruption. Afterwards, a part of this image was printed and placed in the interior of a transparent cylinder. The piece is entitled *Fiducia Incorreggibile*. Positioned vertically, the cylinder reminds us of the structure of a chimney or test tube. The conical mountainous form of the volcano was suppressed, leaving only the primordial, an allusion to a tragic nature, fascinating and frightening, rude and uncontrollable, via an image which documents the phenomenon of ascending expulsion so characteristic of volcanic activity.

11

primordial, a alusão a uma natureza trágica, fascinante e assustadora, rude e incontrolável, através de uma imagem que documenta o fenómeno de expulsão ascensional tão característico da actividade vulcânica.

Uma outra peça, *Our myth is not self evident because it is a mystery*, parece sugerir um movimento inverso, o da queda. Uma tira de liga, de cobre e 1% ouro e com cerca de 2,40 metros de comprimento, desce do alto de uma parede em direcção ao chão, terminando numa pequena bifurcação. A tira é constituída por pequenas parcelas de 5 cm, unidas pelos limites opostos das suas extremidades, sugerindo um processo em cadeia, como um movimento líquido ou um relâmpago.

São obras que confirmam as motivações de Joana Escoval em restituir uma relação com uma natureza essencial, misteriosa e transcendental, procurando deste modo explorar as possibilidades de um imaginário criativo livre de hierarquias e convenções pré-estabelecidas e no qual todas as articulações e convivências são potencialmente férteis, através de reconduções plásticas e semânticas, que reiteram a natureza necessariamente polissémica de todas as coisas.

Em *It wraps around the body like it once wrapped around the animal* discernimos um corpo desenhado por tubos estreitos de cobre. As dimensões e proporções parecem corresponder com as de um corpo real. Vemos as linhas das pernas e dos braços, da bacia e da espinha, mas no lugar da cabeça está uma espiral em cobre, retirado de um alambique. Ligados às pernas estão dois pés de borracha impressos com o mapa da reflexologia podal. A utilização do cobre é aqui particularmente significante, porque acentua a ideia de um corpo condutor, sem cérebro nem razão, "reduzido" a um circuito nervoso, digestivo, energético...

Com efeito, as referências que perpassam pela obra de Joana Escoval surgem como indicações susceptíveis de mobilizar uma imaginação imensamente prolífica, disponível para gerar ligações improváveis e até certo ponto inexplicáveis, passagens e ligações inusitadas entre mundos e sistemas muito diferenciados. Observe-se a peça *It arises not from any cause, but from the cooperation of many* em que um muro baixo revestido de seixos (como se fosse um banco corrido)

Another piece, *Our myth is not self-evident because it is a mystery*, seems to suggest an inverse movement, that of falling. A strip of metal alloy, composed of copper and 1% gold, approximately 2.40 meters in length, descends from the height of a wall towards the floor, ending in a small split. The metal strip is constructed of small 5 centimeter segments, united at their opposite ends, suggesting a chain reaction, such as fluid motion or a lightning strike.

These are works which confirm the motivations of Joana Escoval in re-establishing a relationship with the essence of Nature – mysterious and transcendental – seeking in this way to explore the possibilities of a creative imagery which is free of hierarchies and pre-established conventions. One in which all the articulations and interactions are potentially fertile, which through semantic and material redirections, seeks to reiterate the multiple meanings which are to be found in the nature of all things.

In *It wraps around the body like it once wrapped around the animal*, we can discern a body drawn by narrow copper tubes. The dimensions and proportions seem to correspond to those of a real body. We see the lines of the legs and arms, the pelvis and the spinal column, but in place of the head is a metal spiral, taken from a copper still. Connected to the legs are two rubber feet imprinted with reflexology maps. The use of copper here is especially significant, because it accentuates the idea of the body as conductor, without brain nor reason, "reduced" to a nervous system, digestive, energetic...

The references which permeate the work of Joana Escoval arise as indications, susceptible to put in motion an immensely prolific imagination, ready to generate improbable, even inexplicable connections. Unusual passages and byways between worlds and systems, which are very different from one another.

In the work, *It arises not from any cause, but from the cooperation of many*, in which a low wall is covered in river stones, as if it were a bench, is placed next to an electric foot and leg massage machine.

At first glance, they are two relatively distinct objects, in respect to form, function, and materials: on one side, we have the stones with their irregular and peculiar forms (a result of

é colocado junto a massajador elétrico de pés e pernas. Num primeiro instante, são dois objectos relativamente discrepantes no que diz respeito à forma, função e composição material: de um lado, temos os seixos com as suas formas peculiares (como resultado da acção prolongada e paciente da natureza, como uma massagem) agora utilizados para cobrir um elemento construtivo rudimentar e prosaico frequente numa certa arquitectura vernacular; do outro lado, uma máquina com as suas formas altamente estilizadas e que assinala a crescente preponderância da robótica e, correlativamente, dos processos de substituição dos corpos pelas máquinas. Porém, nesta mesma peça podemos imaginar um corpo sentado no muro, sob o efeito do contacto com os seixos, ao mesmo tempo que os seus membros inferiores são massajados. Nesse momento, podemos pensar a obra como um confronto, paradoxal e intuitivo, entre duas culturas, dois tempos e dois modos de trabalho sobre o corpo.

Igualmente decisivo no trabalho de Joana Escoval é o trabalho de disposição espacial das obras, reforçada nesta exposição pelo encurvamento dos cantos da sala: neste caso as paredes constituem uma obra quase invisível, que abraça e observa (através de dois olhos – dois búzios – incrustados na parede) o interior da sala. Pela sua intencionalidade e marcação cénica, as opções expositivas de Joana Escoval acentuam a teatralidade intrínseca da escultura, pela forma como determina o lugar das coisas para serem observadas e relacionadas. O percurso expositivo, sem princípio nem fim e propenso a variações (de atenção, proximidade, escala, profundidade), radica-se numa espacialidade que se dirige para a presença do observador, como figura que, finalmente, dará sentido ao acto de expor.

Sérgio Mah

the prolonged and patient action of nature, like a massage) now utilized to cover a rudimentary structural element – frequently used in a certain vernacular architecture.

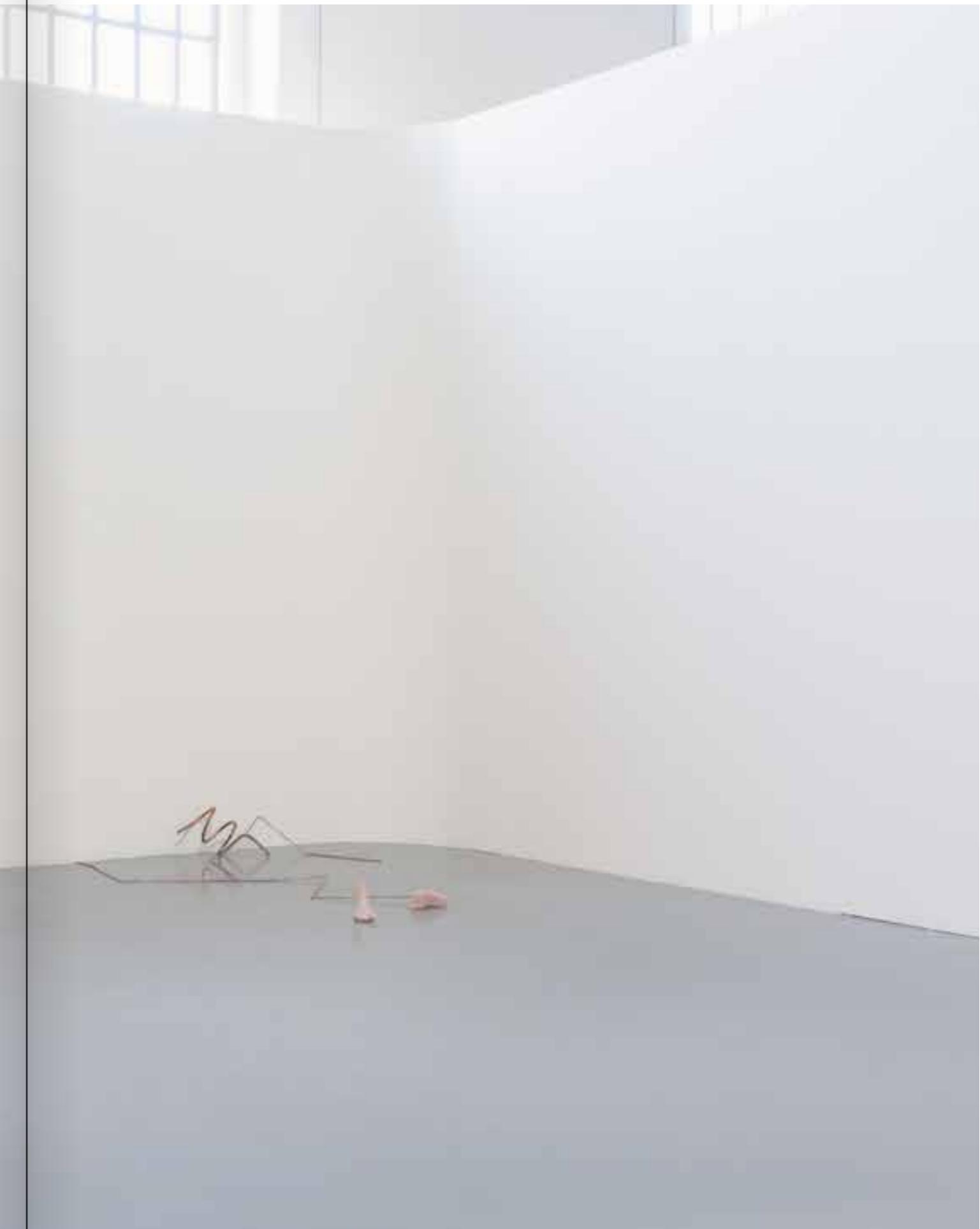
On the other side, a machine, with its highly stylized form heralding the arrival of the robotic age, and the corollary process of substituting bodies with machines. However, in this piece we can imagine a body seated on the wall, coming into contact with the stones, simultaneously massaging the lower limbs. In this moment, we can consider the work as a confrontation, paradoxical and intuitive, between two cultures, two time periods and two ways of working on the body.

Equally decisive in the work of Joana Escoval is the special arrangement of the works, a facet that is re-enforced in this show by the round corners of the gallery space: in this case the walls are almost an invisible artwork that embraces and observes the viewer (through two eyes – two cowrie shells – embedded in the wall). Largely due to its intentionality and scenic quality, the choices made by Joana Escoval accentuate the theatricality intrinsic in sculpture, the way in which she determines the placement of the objects to be observed and related to. The path of the exposition, without beginning and without end, shows a propensity towards variables (such as attention, proximity, scale and depth) roots itself in a spatiality which speaks to the presence of the observer, as a figure which, finally, gives meaning to the act of showing.

Sérgio Mah



14



15



16



17

18



19



OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

It wraps around the body like it once wrapped around the animal, 2015
Assemblage
Dimensões variáveis/
Variable dimension

It arises not from any cause, but from the cooperation of many, 2015
Pedras, cimento,
massajador elétrico /
Rocks, concrete, electric
massager
 $30 \times 200 \times 70$ cm

Our myth is not self evident because it is a mystery, 2015
Cobre, ouro / Copper, gold
 $240 \times 25 \times 37$ cm

Fiducia Incorregibile,
2015
Vidro acrílico, impressão
inkjet sobre papel fine art /
Acrylic glass, inkjet print
on fine art paper
 $205 \times 50 \times 50$ cm

It wraps around the body like it once wrapped around the animal, 2015
Cobre, peça de alambique,
pé de reflexologia / Copper,
still coin, reflexology feet
 $154 \times 41 \times 16$ cm

Untitled (for André), 2015
Búzios, paredes com cantos
redondos / Seashells, walls
with rounded corners
 $320 \times 100 \times 600$ cm



20



21

João Gramma



22

O interesse pelas memórias e pelas práticas vernaculares associadas aos lugares, e, correlativamente, a adoção de uma metodologia de trabalho com raízes na pesquisa antropológica são aspectos que têm distinguido a prática artística de João Gramma, com maior incidência a partir do momento em que o artista passou a trabalhar preferencialmente sobre um território concreto, a zona mais a Oeste do Algarve. Foi nesta mesma região que João Gramma encontrou o tema e os objetos representados nesta série: armadilhas tradicionais de pesca e caça que continuam a ser utilizadas por membros das comunidades locais, ainda que o seu uso seja ilegal.

Até a um passado recente muitas destas armadilhas tradicionais eram reconhecidas como arte oficial de pesca e caça, tendo posteriormente vindo a surgir sucessivas deliberações legislativas que determinaram a sua proibição, maioritariamente justificadas com a necessidade de racionalizar o aproveitamento dos recursos naturais e a defesa da sustentabilidade ambiental.

Este género de armadilhas variam na forma e nos materiais de acordo com a região, e como tal exprimem diferentes modos de adaptação às circunstâncias culturais e ambientais de cada região – i.e. os habitats naturais das espécies-alvo, as características morfológicas do terreno, o tipo de fundo do mar e regime de correntes, etc. Enquanto objetos mediadores da relação do Homem com os recursos naturais (na terra, no rio, no mar), as questões em torno da sua utilização e (i)legalidade não podem deixar de suscitar reflexões de âmbito histórico, socio-cultural e político.

São objetos rudimentares, precários e obsoletes, cujo valor reside na sua sobriedade e eficácia funcional. Alguns deles ajustam-se às imagens estereotipadas de armadilhas, como é o caso da que se assemelha a uma jaula retangular de metal e que é usada na caça de pequenos mamíferos (raposa, furão), ou o *Covo* que inclui uma peça de vime com um tampa em cortiça e uma enxada e que é utilizado na pesca em rios mas também no mar na apanha de moreias. As restantes armadilhas têm uma aparência mais inusitada que não denuncia a sua função, como a *Estaca*, que agrupa um ferro, um pedaço de cortiça flutuante, anzol e corda de *nylon* e é

The focus on the memories and vernacular practices associated with places, and, correspondingly, the adoption of a work methodology rooted in the practices of anthropological research are aspects that characterize João Gramma's artistic work, especially after the artist started focusing his work on a specific territory, the west Algarve. It was in this region that João Gramma found the theme and the objects he has represented in this series: traditional fish and animal traps. Despite being illegal, these traps are still used by the locals.

Not long ago many of these traps were recognized as official tools for hunting and fishing, but were progressively banned by recent laws aiming to rationalize the use of natural resources and protect environmental sustainability.

Depending on the region they are produced, these traps vary in shape and in the materials used in their construction. As such, they reveal different strategies and adaptations to the environmental and cultural circumstances of each region – i.e. the natural habitats of the targeted species, the morphological characteristics of the terrain, seabed, ocean currents, etc. As objects that mediate the relation between humans and the natural resources they need for survival (on land, in rivers, or at sea), the issues that arise from their use and legal status excite various historical, socio-cultural, and political speculations.

Rudimentary, precarious and obsolescent, the value of these objects lies in their simplicity and efficiency. Some of them correspond to the stereotypical image of the trap, as the one resembling a rectangular metal cage used to trap small mammals (foxes, ferrets), or the *Covo*, a wicker basket with a cork lid and a hoe, used as a trap for fish in rivers, and at sea to trap moray eels. The other traps have stranger shapes that often do not immediately reveal their functions. The *Estaca* (the pole) combines an iron rod with a cork buoy, a fish hook and a nylon line, and is used to capture seabass. Another one, a simple PVC pipe fixed to a concrete base is used to trap octopuses weighing over 10 kilograms. From the materials used to how they are manufactured, everything in these objects seems simple and rudimentary. They seem easy to reproduce. There are no inventories or studies made on these objects, their construction methods

23

utilizado na captura de robalos, ou a armadilha feita com um tubo de PVC preso a uma base de cimento usado na pesca de polvo com mais de 10 quilos. Dos materiais empregues ao tipo de fabricação que os caracteriza, tudo nestes objetos parece simples e elementar, ao ponto de podermos pensar que qualquer um de nós os poderia construir. Refira-se que sobre estes objetos não existe nenhum inventário ou estudo sobre a sua construção e condições ideais de utilização, o que significa que o seu conhecimento depende de modos diretos de transmissão e partilha, o que lhes confere um inestimável valor antropológico e temporal.

Tal como na sua série anterior, *As cordas*, que focava a presença das cordas usadas pelos apanhadores de percebes nos penhascos e falésias da costa atlântica do Algarve, nesta nova série de João Grama, sintomaticamente intitulada de *O vício da terra*, constata-se uma inclinação do artista por temas ligados a uma vivência territorial na qual prevalece uma relação direta e estreita com a natureza, como também uma atenção especial pelas práticas e pelos instrumentos que apontam para uma tecnicidade primária, arcaica e artesanal. Em qualquer dos casos são realidades em radical contradição com os modos e estilos de vida (urbanos) determinados pela omnipresença dos dispositivos tecnológicos, pela racionalidade económica e pelo espetáculo cultural. Neste contexto, o carácter primário e clandestino que define a atualidade destas armadilhas articula-se como reação a um certo maquinismo social, com as suas leis e obsessões tecnológicas, mas também como tentativa de suspensão do primado do racional a favor do primado da vontade individual, da inventividade e da resiliência.

O vício da terra é constituído por um conjunto de fotografias acompanhadas por uma coleção de palavras e expressões que orbitam em torno da utilização das armadilhas: bardo/osso queimado/onde o mar não bata muito/lua cheia, lua nova/cabeça de areia novo/andarilho. Descontextualizados da sua enunciação, estes fragmentos formam um texto de unidades descontínuas, uma invulgar mas significante prosa poética. Quanto às imagens, elas representam os objetos sobre fundos neutros e homogéneos através de uma luz densa e escassa. A uma certa distância aparecem ser planos monocromáticos.

or ideal conditions of use. This means their existence and the knowledge associated with them depends solely on direct processes of transmission. This gives them priceless temporal and anthropological value.

Just like in his previous series, *As cordas* (The ropes), focused on the image of the ropes which are used by the men collecting goose barnacles, hanging from the cliffs of the Atlantic coast of the Algarve, this new series by João Grama, *O vício da terra*¹, confirms the artist's propensity for themes connected to an experience of the territory characterized by a direct and close relationship with nature, and his attention to the practices and instruments that point towards primal, archaic, and artisanal techniques. In both cases, Grama focuses on realities radically opposed to the (urban) lifestyles dictated by the omnipresence of technological devices, economic rationality, and cultural spectacle. In this context, the primary and clandestine character that today defines these traps is articulated as a reaction to a certain social machinism, to its laws and technological obsession, but also as an attempt to reject the primacy of the rational in favor of the primacy of the will of the individual, inventiveness and resilience.

O vício da terra comprises a number of photos completed with a selection of words and expressions associated with the use of these traps: bardo/osso queimado/onde o mar não bata muito/lua cheia, lua nova/cabeça de areia novo/andarilho (see translator's note, page 119). Out of context, these fragments create a text of discontinuous units, an unusual but meaningful poetic prose. The images represent the objects standing against neutral and homogenous backgrounds, under dim and dense light. At a distance, they seem almost monochromes. Because of this, these are photographs which require the spectator to approach them so that their perception opens to intelligibility, to the appreciation of the objects' material and aesthetic singularity. Darkness is a way to restore some distance between us and these traps, a way to deny the objectivity and transparency that sometimes is attributed to photography. This paradoxical, melancholic, and deceiving darkness makes us doubt between revelation and oblivion:

Por isso são fotografias que requerem a aproximação do espectador para que a percepção se abra à inteligibilidade, à apreciação da singularidade material e estética dos objetos. A escuridão é aqui uma forma de restituir alguma distância relativamente às armadilhas, de denegar a objetividade e o efeito de transparência que por vezes se atribuem às fotografias. É pois uma obscuridão paradoxal, melancólica e dissimulatória, que suscita a dúvida se estamos perante uma luminosidade transitória inerente a um processo de desvelamento ou se, pelo contrário, a escassez de luz e visibilidade é o prenúncio de um apagamento total, de um desaparecimento definitivo.

Sérgio Mah

is this transitory light the augur of the revelation of these objects, or, on the contrary, is its scarcity the harbinger of their total and definitive evanescence?

Sérgio Mah

Translator's Note:

¹ *O vício da terra*, the title of this series by João Grama conveys the idea of an addiction/habit of the earth. It describes a relationship between humans and nature in which the first extracts the elements of their survival from the second through labor and hardship. *Earthbound* could be a possible translation, but it does not contain the proprietary connotation of *terra*, meaning earth, land, and homeland.



26

27

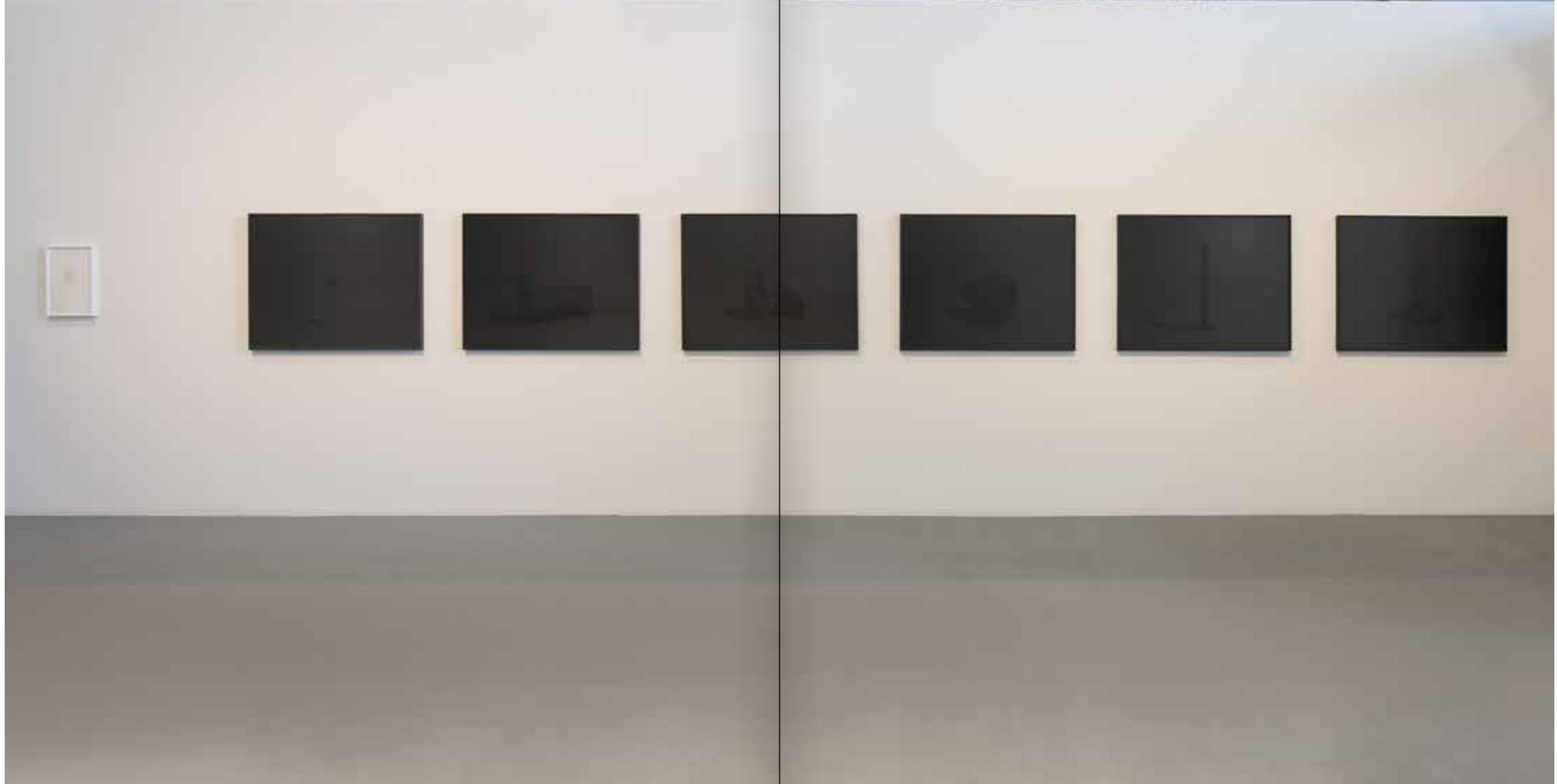
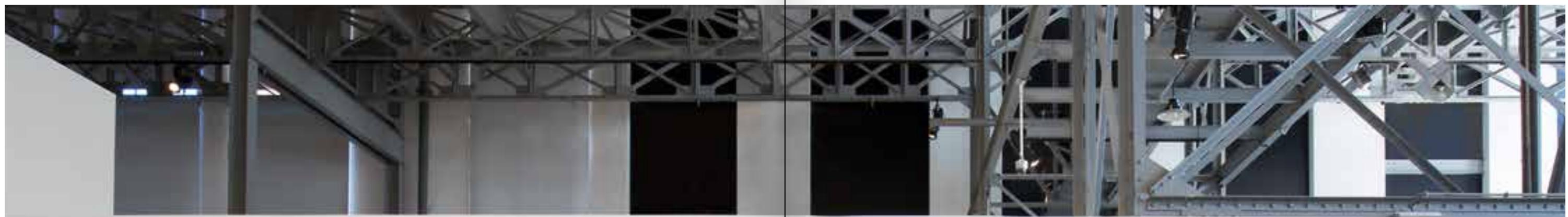


28

(Translation p. 119)

bardo
osso queimado
onde o mar não bata muito
lua cheia, lua nova
colo de areia
andarilho
cabeço de areia novo
cabeço de areia nova
foguear
bordalo, barbo, corga
quando a gente *morea*
mar a mais, mar a menos
canas apanhadas no escuro
pisar o peixe
bicheiro

29



30

31



32

33

OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

Sem Título [Untitled], 2015
C-Print sobre papel
Hahnemühle photo
Rag Baryta / C-Print
on Hahnemühle photo
Rag Baryta paper
82,5 x 110 cm cada / each

Manuel Caldeira



34

¶ Deixa-me contar-te um segredo. Um segredo baixinho ao ouvido, só a ti. Aproxima o livro da tua orelha e agora ouve:

Era uma vez uma pintura que queria ser escultura. Escorregou pela parede, desceu até ao chão. Procurou uma superfície onde se agarrar. O chão era escorregadiço, e a pintura não gostava de ser pisada. Percorreu o museu – sim, esta não era uma pintura qualquer, mas uma que vivia num museu – passou por várias grandes pinturas e pensou como eram belas aquelas telas, mas como era chato estar preso à parede. Numa sala perdida, uma arrecadação talvez, longe das grandes salas históricas, a pintura encontrou um grupo de obras que estariam para nascer. A sala do futuro perdido. Era uma sala cheia de objetos. Objetos simples, elegantes, mas abandonados antes de serem alguma coisa. O grupo ficou admirado com a chegada da pintura. Esta era uma pintura nobre, não fazia sentido estar ali, no grupo dos rejeitados. A pintura explicou-lhes o seu desejo de ser escultura. Todos se riram. A pintura não. Olhou-os seriamente. Olhou-os novamente. Estas formas desajeitadas, cómicas até, era exatamente o que precisava. Colou-se aos pés de uma. A primeira que encontrou. E como uma doença que se impregna pelos tecidos da pele, a pintura colou-se à base branca que sustentava o objeto. Este, feito de linhas e pequenas estruturas geométricas olhou com estranheza para o seu suporte. Agora era rosa. Nunca tinha pensado assentar num plinto rosa. Ergueu-se orgulhoso. Era uma escultura que queria ser pintura e ao mesmo tempo uma pintura que queria ser escultura. Um casamento perfeito. Saiu da pequena sala e dirigiu-se às salas nobres do museu onde saberia que um espaço estaria à sua espera.

...

Esta pequena ficção inspira-se na instalação que Manuel Caldeira apresenta nos Prémios EDP Novos Artistas. Há um hibridismo nas obras que expõe que faz com que o espectador questione se está perante um conjunto de esculturas ou se são na verdade pinturas que saíram da sua segunda dimensão. Seguramente está diante de um objeto em transição, um objeto entre, um objeto que encarna o conceito de campo expandido.

Apesar de a maior parte da sua prática ter vindo a centrar-se na pintura, Manuel Caldeira

¶ Let me tell you a secret. I'll whisper it softly just for you. Bring the book closer to you and listen:

Once upon a time there was a painting that wished to be a sculpture. It slid down the wall onto the floor. It sought a surface on which to cling. The floor was slippery, and the painting had no desire to be stepped on. It wandered the museum – yes, this was no ordinary painting, but one that lived in a museum – and found several big paintings. They were very beautiful, but our painting could not avoid thinking how boring it was to be hanging on a wall. In a lost room, perhaps a storage room, far from the great and historical rooms of the museum, the painting found a group of artworks that were yet to be born. The room of lost future. This room was filled with objects. Simple, elegant objects that were abandoned before they could become something. The group was very surprised with the arrival of this painting. It was a noble painting, it had no place among those castoffs. The painting explained them its desire to become a sculpture. They all laughed, but not the painting. Very serious, it stared carefully at them. They were just what it needed. It placed itself at the feet of the first object it found and, like a disease spreading through the skin, the painting glued itself to the white base supporting the object. This thing, made of lines and small geometric structures, looked in awe at its base: it was now pink. It never had thought of supporting itself in a pink plinth. It stood up proud. A sculpture that wanted to be a painting and a painting that wanted to be a sculpture. The perfect match. It left the small room and went searching the museum's noblest rooms, where it was sure it would find a space of its own.

...

This small fiction is inspired in the installation produced by Manuel Caldeira for the EDP Foundation New Artists Prize. Confronted with the hybridism of these works, the spectators may wonder if they are facing of sculptures, or paintings freeing themselves from two-dimensionality. They are surely transitional objects, objects in between, objects that embody the concept of expanded field.

Although most of his artistic practice has been focused on painting, Manuel Caldeira says he is not "really a painter", and that

35

afirma que não é “propriamente um pintor”, e que não sabe “pintar de um modo tradicional”. O artista declara que também não é um escultor. As obras que expõe podem ser sumariamente caracterizadas como um conjunto de objetos mistos que não se inscrevem numa disciplina particular. Ou que talvez se filiam tanto na pintura, fazendo referência às obras do russo El Lissitzki, como na escultura, campo no qual há uma clara filiação com o minimalismo e autores como Donald Judd. Caldeira usa os materiais como um pintor: as cores, as linhas, a perspetiva, tudo vem da pintura. Da escultura vem a relação com o espaço, o recorte figura/fundo, o jogo de levezas e pesos, de permanência e invisibilidade, a durabilidade.

A instalação *Empty Set* é constituída por um conjunto de esculturas feitas com elementos de cobre e balsa assentes num plinto de madeira forrado com tecido colorido usualmente utilizado para encadernar livros. Cada um parece ser um ensaio (cómico e desengonçado) para uma obra que ainda está por fazer. Assim, na sua condição de estudos prévios, constituem-se como um conjunto vazio, uma expressão retirada da matemática que significa quer um conjunto sem elementos, quer um problema para o qual não há (aparentemente) solução.

As formas propostas por Caldeira libertam-se de uma ligação à realidade, libertam-se da opressão da representação da realidade, e livres vivem num estado de pureza prestes a desconjuntar-se. Escreveu um dia a crítica Roberta Smith que a ‘comunicação pictórica – sinais, símbolos, imagens e cores sobre uma superfície plana – é uma das mais antigas e mais ricas de invenções humanas, como a escrita ou a música. Tudo começou nas rochas, em superfícies de jarros de barro e nos fios tecidos dos têxteis, e passou em seguida para as paredes, painéis de madeira, cobre e tela. Agora inclui ecrãs plasma, Photoshop e novelas gráficas. Mesmo assim, a pintura sobre uma superfície portátil continua a ser um dos meios mais eficientes e íntimos de autoexpressão’¹. Poderia considerar-se a possibilidade de pensar as obras de Manuel Caldeira enquanto objetos de comunicação pictórica. Ou talvez olhá-los como estudos de um pensamento sobre os materiais. É exatamente sobre a possibilidade de juntar materiais inusitados

he does not know how to paint “in a traditional way”. He also says he is not a sculptor. The pieces he presents in this show can be described as a selection of different pieces that are not affiliated to any particular discipline. Or maybe they are simultaneously affiliated to painting, as one can recognize references to El Lissitzki, and to sculpture, as there are clear signs of an affiliation to Minimalism and authors like Donald Judd. Caldeira uses his materials as a painter: colors, lines, and perspective, all owe to painting. From sculpture he takes the relationship with space, the figure-ground organization, weight and weightlessness, permanence and invisibility, durability.

The installation *Empty Set* comprises different sculptures made with elements in copper and balsa wood, placed on a wooden plinth lined with a colored fabric that is usually used in book binding. Each seems like an (awkward and humorous) essay for a work that remains unfinished. In their condition of sketches or projects, they are an empty set, an expression used in mathematics to denote a set with no elements or a problem for which there is no apparent solution.

The shapes proposed by Caldeira are free from all connections to reality, they are free from the bound of the representation of the real. Free, they exist in a state of purity in the verge of dissolution. Roberta Smith once wrote that “Pictorial communication – signs, symbols, images and colors on a flat surface – is one of the oldest and richest of human inventions, like writing or music. It started on rocks and the surfaces of clay pots and in the woven threads of textiles, then moved to walls, wood panels, copper and canvas. It now includes plasma screens, Photoshop and graphic novels. Even so, paint on a portable surface remains one of the most efficient and intimate means of self-expression.”¹ One could consider these works by Manuel Caldeira as pictorial communication objects. Or maybe look at them as essays to build a thought about these materials. Manuel Caldeira’s work focuses precisely on the possibilities of combining unusual materials. A combination that is justified by a tension between order and chaos, fragility and strength, movement and immobility.

que Caldeira trabalha. Uma união que joga com uma tensão entre ordem e caos, fragilidade e robustez, movimento e imobilidade.

Há também algo de absurdo, e de cómico como anteriormente referenciado, nas suas obras, consequência desse desligar da realidade. Caldeira cria uma nova realidade. A forma como as obras estão espalhadas no espaço faz pensar em que cada uma é uma personagem numa encenação. Uma alusão à ideia de cenário é também dada pelo título da série. *Empty Set* poderia também ser traduzido por palco vazio. O palco é a sala branca, que aguarda pelas suas personagens. O argumento é desconhecido, ou escrito talvez por cada espectador (como eu). Personagens à espera de serem ativadas. Agora já não objetos, mas uma outra matéria. Uma matéria sensível e ficcionada, uma matéria do pensamento.

[Nome Autor](#)

A consequence of being so detached from reality, his pieces are somewhat absurd and comical. Caldeira creates a new reality. The way they are arranged in space makes one think they could be different characters in a theatre play. The title of the piece, *Empty Set*, is also evocative of the idea of a stage set. The stage is the white room, awaiting for its characters. The plot is unknown, or written by each spectator (like me). Characters waiting to be activated. They are no longer objects now, but another matter. A sensitive and fictional matter, the matter of thought.

[Nome Autor](#)



38



"The empty set, for example, is the set of all triangles with four sides, the set of all numbers that are bigger than 9 but smaller than 8, and the set of all opening moves in chess that involve a king. Applying the concept of the empty set helps distinguish between the different ways that "nothing" is used in everyday language."

D. J. Darling (2004). *The universal book of mathematics*.
John Wiley and Sons. p. 106. ISBN 0-471-27047-4

(Tradução p. 119)



39



40



41



42



43



A
Estudos digitais para
"Empty Set" [Digital
studies for "Empty Set"],
2015.

OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Contraplacado de
Choupo, cobre e tecido
de encadernação / Poplar
plywood, copper and
book cloth
38 x 21 x 234 cm

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Balsa, cobre, tecido
de encadernação e
MDF / Balsa wood, copper,
book cloth and MDF
225 x 60 x 38 cm

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Tecido de encadernação
recortado e colado na
parede / Book cloth cut
and pasted to the wall
36 x 42 cm

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Balsa, cobre, tecido
de encadernação e
Contraplacado de
Choupo / Balsa wood,
copper, book cloth
and Poplar plywood
163 x 80 x 65,5 cm

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Balsa, cobre, tecido
de encadernação e
MDF / Balsa wood, copper,
book cloth and MDF
218 x 50 x 38 cm

Sem título (Empty Set)
[Untitled], 2015
Balsa, cobre, tecido de
encadernação e MDF /
Balsa wood, copper,
book cloth and MDF
240 x 38 x 50 cm

Marco Pires



46

As questões em torno da percepção do território e dos processos de representação cartográfica têm sido constantes no trabalho de Marco Pires. Prova disso, é a presença de mapas nas várias séries que compõem a sua trajetória artística. Porém, este é um interesse que assenta num problema epistemológico: o carácter factício dos mapas, a sua inadequação (por síntese, subtração ou mesmo adulteração) relativamente aos diferentes aspectos e dimensões que compõem uma certa realidade geográfica.

Esta é uma problemática que, indo muito para além de um debate estrito ao campo da Geografia, convoca inevitavelmente questões ligadas ao horizonte das práticas de representação – tema recorrente nas teorias da Arte e nas teorias da imagem – como também retoma os argumentos de uma abordagem crítica que, com maior incidência a partir da vaga pós-estruturalista, acentuou a importância do escrutínio dos processos e contextos de institucionalização dos saberes. Um mapa – como representação – não é objetivo em si mesmo. Porque é no contexto de certos campos discursivos (científico, político, judiciário, etc.) que as categorias de objetividade e representatividade são congeiminadas, instrumentalizadas e caucionadas, adequando-se a uma determinada estrutura de formulação do conhecimento e da verdade. É pois no âmbito desta dialética entre os princípios e modos institucionalizados de documentação e a sua denegação crítica que Marco Pires procura indagar e suscitar outros níveis de experiência e percepção visual, animados por uma lógica de deriva psicogeográfica.

Este é o segundo trabalho que o artista dedica a um deserto. No primeiro caso em Joshua Tree, na Califórnia, agora em Bardenas Reales, na província de Navarra, no Norte de Espanha. Com o título de *Pó/Dust*, a série inclui fotografias a preto e branco (realizadas pelo artista durante uma incursão de 4 dias pelas zonas de Bardenas Reales), desenhos monocromáticos de grafite em pó, ortofotomaps da região impressos a dois tons, um pequeno mapa de 1944 e uma escultura em vidro – cuja forma remete precisamente para a estrutura molecular do pó. Num primeiro momento, sobressai o confronto, pensado como uma contraposição positiva e criativa, entre o carácter representativo das fotografias e dos

The attention to the issues concerning the perception of the territory and the processes inherent to cartographic representation have been a constant in Marco Pires's work. Proof of that, the presence of maps in the various series that comprise his artistic career. This is, however, a concern based on an epistemological problem: the factitious character of these maps and their inadequacy (resulting from processes of synthesis, subtraction or adulteration) in what concerns the different aspects and dimensions that compose a geographic reality.

Far from being limited to the field of Geography, this is an issue that raises questions which refer to the practices of representation – a recurring theme in the art and image theory – and recovers the arguments of a critical approach that, especially after the surge of post-structuralism, focused on the scrutiny of the processes and contexts involved in the institutionalization of knowledge. A map – as a representation – is not objective by itself. The categories of objectivity and representability are created, defined and sanctioned in the context of certain fields of contemporary discourse (scientific, political, judiciary, etc.) and conform to their particular modes of conveying knowledge and truth. Within the context of this dialectic between the institutionalized rules and modes of documenting and their critical rejection, Marco Pires investigates and tries to instigate other levels of visual experience and perception, animated by a logic in the tradition of the psychogeographic derive.

This is the second series the artist dedicates to a desert. If the first was focused on Joshua Tree, California, this one looks at Bardenas Reales, in the province of Navarra, Northern Spain. Titled *Pó/Dust*, the series includes black and white photos (shot during a four day trip in the area of Bardenas Reales), powdered graphite monochrome drawings, two color printed orthophotomaps representing the region, a small map dating from 1944, and a glass sculpture – whose shape refers to the molecular structure of dust. In a first moment, one is struck by the antagonism between the representational character of the photographs and orthophotomaps and the abstract quality of the sculpture and drawings. The photos and the orthophotomaps stand

47

ortofotomapas e o carácter abstrato da escultura e dos desenhos. As fotografias e os ortofotomapas distinguem-se pelo seu valor icónico e indexical: referem-se a lugares reais, e nesse sentido veiculam matéria visual específica a esses mesmos lugares, a partir de um certo ponto no espaço e no tempo.

Por seu turno, a escultura e muito em particular os desenhos fazem apelo a uma experiência totalmente divergente. Os desenhos são produzidos por deposição vertical, ou seja, uma técnica que replica o fenómeno natural de sedimentação da terra e do pó sobre a superfície do deserto. Deste modo, sobre a superfície do papel vão-se constituindo várias tonalidades de cinza, entre o escuro e o muito escuro, apenas interrompidas por pequenas fissuras a branco.

Colocadas ao lado das fotografias e sobretudo dos ortofotomapas é inevitável que a imaginação geográfica comece a contaminar o olhar sobre estas monocromias: estimulados pelo nosso persistente desejo imaginal (o impulso de querer ajustar tudo às formas reais que reconhecemos), as variações na tonalidade e na densidade dos cíntentos induzem configurações do solo, do mesmo modo que as fissuras insinuam depressões geológicas. Num movimento contrário, também podemos admitir que a distância da visão aérea confere a estes registos fotográficos uma ênfase gráfica potencialmente abstratizante. E assim somos enredados num jogo virtual de sugestivas oscilações – perceptivas, estéticas e conceptuais – que tem o condão de nos esclarecer sobre as inúmeras possibilidades de representar e imaginar um território, uma paisagem.

Neste contexto, *Pó/Dust* é também uma série sobre a experiência do espectador perante a imagem. Sabemos que entre um lugar e uma imagem desse lugar há uma relação sempre ambígua, descoincidente e frágil, ao mesmo tempo que sabemos que nenhum lugar proporciona a experiência que acedemos através das imagens desse mesmo lugar. É no interior deste intervalo de descontinuidades entre a realidade e as suas imagens que Marco Pires identifica um território criativo e sensível, propenso à exploração de outros tipos de fisicalidade e visualidade. Um território que resulta também de um significante deslocamento do científico

out because of the iconic and indexical value ascribed to them: representing real places, they transmit visual information that is specific, within a certain temporal and spatial frame, to those same places.

On the other hand, the sculpture and (especially) the drawings call for a completely different experience. The drawings were produced by vertical deposition (of the graphite powder), i.e. a technique that replicates the natural phenomena of sedimentation of soil and dust on the desert's surface. Using this technique, several shades of gray are produced on the paper's surface, ranging from dark to extremely dark, and interrupted only by small white fissures.

As one sees these monochromes alongside the photos, and especially the orthophotomaps, they are inevitably contaminated by a geographic imagination: stirred by our persistent imaginal desire (the impulse to adjust everything to the shapes we already know), tone and density variations seem to induce soil configurations, and the fissures geological depressions. Looking from another perspective, we can also admit that the distance provided by aerial vision gives these photos a graphical emphasis that is potentially abstract. We are surrounded by a virtual game of suggestive perceptual, aesthetic, and conceptual oscillations that gives us an idea of the countless possibilities of representing and imagining a territory or a landscape.

In this context, *Pó/Dust* is also a series about the spectator's experience of the image. We know that between a place and its image there is always an ambiguous, nonconcurrent and fragile relation. We also know that the experience of a place is not coincident with the experience of its image. It is within the range of these discontinuities between reality and the images of reality that Marco Pires identifies a creative and sensitive territory where he can explore other modes of physicality and visuality. A territory that is also the result of a significant shift from the scientific to the artistic, of a search for a different perceptual and experiential receptiveness to the images, rethinking their possible mediations and generative potential in the always pertinent effort to liberate image from the measure of similarity and verity – an image

para o artístico, na procura de uma outra disponibilidade experiencial e perceptiva relativamente às imagens, repensando as suas possíveis mediações e o seu potencial generativo, nesse esforço cada vez mais pertinente de libertar a imagem de uma avaliação feita pela bitola da semelhança e do verdadeiro – a imagem nunca é plenamente verdadeira – para acentuar o seu carácter fundamentalmente dinâmico, o seu carácter de mobilidade e manifestação.

Sérgio Mah

is never fully truthful – in order to emphasize its fundamentally dynamic character, its mobile and expressive nature.

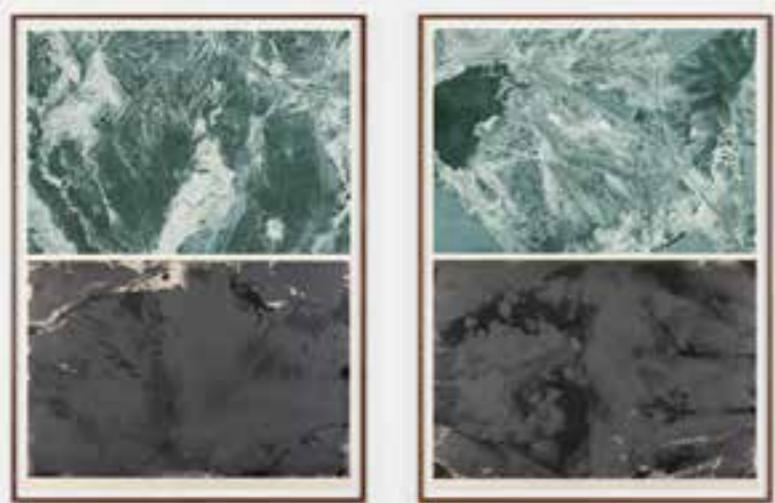
Sérgio Mah



50



51



52



53





OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

Sem título (pó) [Untitled (dust)], 2015

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel de algodão /
Inkjet print on cotton paper
43,5 × 32,5 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,6 × 52,6 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Grafite em pó s/ papel
Fabriano / Graphite
powder on Fabriano paper
75,4 × 64,6 cm

Grafite em pó s/ papel
Fabriano / Graphite
powder on Fabriano paper
75,4 × 64,6 cm

Grafite em pó sobre
papel Fabriano / Graphite
powder on Fabriano paper
37,7 × 44,1 cm

Grafite em pó sobre papel
Fabriano / Graphite powder
on Fabriano paper
37,7 × 44,1 cm

Vidro e resina / Glass
and resin
59,5 × 36,5 × 45 cm

Grafite em pó sobre papel
Fabriano e impressão
jato de tinta em papel de
algodão / Graphite powder
on Fabriano paper and
inkjet print on cotton paper
147,9 × 107,1 cm

Grafite em pó sobre papel
Fabriano e impressão
jato de tinta em papel de
algodão / Graphite powder
on Fabriano paper and
inkjet print on cotton paper
147,9 × 107,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Impressão jacto de tinta
em papel archival fine
art Museo / Inkjet print
on archival fine art
Museo paper
38,3 × 48,1 cm

Grafite em pó s/ papel
Fabriano / Graphite
powder on Fabriano paper
75,4 × 64,6 cm

Grafite em pó s/ papel
Fabriano / Graphite
powder on Fabriano paper
75,4 × 64,6 cm

Mariana Silva



UMA SOCIEDADE DE AMIGOS

Este pequeno ensaio sobre o trabalho da Mariana Silva divide-se em três atos e um epílogo, assumindo que cada um deles é um momento de reflexão que parte do título do livro de Miguel Tamen, *Amigos de objectos interpretáveis*, homônimo de duas obras da artista apresentadas nos Prémios Novos Artistas.

Uma sociedade de amigos

No seu livro, Tamen sugere que alguma coisa se transforma num objeto interpretável apenas quando é incluída no contexto de uma ‘sociedade de amigos’. Não são os objetos *per si* que são interpretáveis, mas antes é esta ‘sociedade’ que lhes reconhece e atribui valor e intencionalidade. Uma ‘sociedade de amigos’ que utiliza uma linguagem e um conjunto de entendimentos comuns. Uma linguagem que é, segundo a definição de O. K. Bouwsma, ‘uma comunidade de convénios através dos quais nós nos entendemos e desentendemos’.¹ Uma sociedade de amigos é assim um grupo organizado, ou não, que têm uma linguagem comum. E são estes grupos que definem de forma consonante quais são os seus objetos, bem como a forma como estes devem ser tratados. Estas sociedades podem assim ser equiparadas como as nossas próprias sociedades, com os estados, ou até com os museus. Os museus são lugares onde se assume que os objetos aí guardados têm um significado especial, e por isso, são ‘interpretáveis’. Ou seja, que têm um valor simbólico para além da sua materialidade.

Todos nós pertencemos a diferentes sociedades de amigos, todos definimos e defendemos objetos culturais os quais julgamos essenciais reverenciar. Podemos pensar, como Hans Belting propõe, que o culto do objeto artístico substitui o culto do objeto religioso. Os museus *são hoje* os novos templos.

Mas será que esta afirmação genérica e absoluta de ‘todos’ não entra ela mesma numa teoria generalizada do valor da arte e numa proposta hegemónica de um universalismo cultural? Não se pode falar em ‘todos’ de forma tão simplista, tão aparentemente inocente. Não existe um ‘todos’, existem vários ‘todos’, várias sociedades de amigos, cada uma com a sua versão

A SOCIETY OF FRIENDS

This short essay about the work of Mariana Silva is divided into three acts and an epilogue, assuming that each one of them is a moment of reflection departing from the title of the book by Miguel Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, which shares its name with two of the artist’s works, presented in the New Artists Prize.

A society of friends

In his book, Tamen suggests that something is transformed into an interpretable object only when it is included in the context of a ‘society of friends’. It is not the objects *per se* that are interpretable, but more so it is this ‘society’ which recognizes them and attributes value and intentionality. A ‘society of friends’ which utilizes language and a set of common understandings.

Language is, according to the definition of O.K. Bouwsma, that which ‘one community of agreement within which we understand and misunderstand one another’. A society of friends is, as such, an organized group, or not, which shares a common language. And it is these groups that define, in a consonant way, which of these objects are theirs, as well as the way in which these objects should be treated.

These societies may, in this way, be analogous to our own societies, to our states, or even to our museums. The museums are places wherein one assumes that the objects kept there have a special significance, and because of this, are ‘interpretable’, i.e., that they carry a symbolic value, other than that of their materiality.

All of us belong to different societies of friends, and we all define and defend cultural objects, which we deem essential to revere. We may consider, as Hans Belting proposes, that the cult of the artistic object has replaced the religious object. The museums today are the new temples.

But could it be that this generic and absolute affirmation of ‘we all’ inevitably falls into a generalized theory regarding the value of art and into a hegemonic proposition of cultural universality? One cannot speak of ‘we all’ in such simplistic terms, so apparently innocent. There does not exist one ‘we all’, there exist

absolutista sobre como devemos olhar, interpretar, defender e preservar a cultura.

A ideia de uma política cultural universal que promova e defenda uma cultura e uma História do Homem é em si uma teoria, leitura e proposta ocidental da noção de cultura. É também uma visão que reflete o desejo de uma soberania cultural, que revela o exercício do poder de umas sociedades de amigos sobre outras.

Objetos interpretáveis

Uma das obras apresentadas por Mariana Silva é uma coleção de 7 vídeos, pequenas animações digitais de objetos particulares. Cada um conta uma história e propõe um novo contexto e reflexão para a sua interpretação. Todos questionam como é que os objetos artísticos e artefactos que passam da sua vida comum, funcional e são apropriados pelos museus para a transmissão de ideologias de determinadas ‘sociedades de amigos’. Como é que estes objetos são classificados, como é que são ‘museificados’, como é que transmitem determinadas noções de cultura, são alguns dos temas que estes vídeos pretendem examinar.

Por exemplo, em *Ex-Tiara de Saitaphernes* vemos uma coroa de ouro, a qual foi comprada pelo Louvre como uma joia grega do séc. III AC e que mais tarde foi descoberta ser uma falsificação russa. O objeto foi reclassificado pelo museu como uma peça de joalharia russa de autoria desconhecida do séc. XIX. É no vazio entre a classificação e reclassificação do artefacto que assenta a reflexão desta obra. Em *Place de la Réénération, the Baptism of the Citizen* vemos uma moeda ser engolida por um plinto num delicioso e metafórico momento de pura ‘objeto-fagia’. Depois de atirada, como para uma fonte de desejos, a moeda é deglutida pelo plinto branco, talvez um dos símbolos máximos da museografia ocidental. Um objeto que engole outro. A capacidade da museografia devorar e se apropriar de qualquer entidade.

Iconoclastia e preservação nas obras de Mariana Silva

Em 2001, o mundo ficou atónito quando os Talibans explodiram os Budas Afegãos em Bamiyan numa campanha de dizimação de representações consideradas ofensivas

many ‘we alls’, different societies of friends, each with their particular and absolutist version regarding how we should see, interpret, defend and preserve culture.

The idea of one universal cultural politic which promotes and defends a culture and a History of Humanity is in itself a Western theory, reading and proposition of the notion of culture. It is also a vision which reflects the desire of a cultural sovereignty, which reveals the exercise of power of some societies of friends over others.

Interpretable Objects

One of the works presented by Mariana Silva is a collection of seven videos, small digital animations of particular objects. Each one tells a story and proposes a new context and reflection for its interpretation. They all question how artistic objects and artifacts pass from their commonplace and functional life, to be appropriated by museums for the transmission of the ideologies of determined ‘societies of friends’. How these objects are classified, how they are ‘museumified’, and how they transmit determined notions of culture are some of the themes which these videos intend to examine.

For example, in *Ex-Tiara de Saitaphernes*, we see a golden crown, which was purchased by the Louvre as a Greek jewel from the 3rd century before Christ, which was later discovered to be a Russian fake. The object was reclassified by the museum as a piece of Russian jewelry by an unknown author. It is this void between the classification and the re-classification of the artifact, upon which this work reflects. In *Place de la Réénération, the Baptism of the Citizen*, we see a coin being swallowed by a plinth in a delicious and metaphoric moment of pure ‘objectophagia’. After being tossed, as if into a wishing well, the coin is ingested by the white plinth, perhaps one of the most powerful symbols of western museology. One object swallows another. The capacity of the museum to devour and appropriate any object.

Iconoclasm and conservation in the works of Mariana Silva

In 2011, the West was stunned as it watched the Taliban dynamiting and destroying the Buddhas

para o extremismo das suas crenças. Incidentes como estes, e outros semelhantes, têm problematizado política e economicamente a preservação do património cultural na atualidade da museologia. É tentador ver que a solução para os atos considerados vândalos e iconoclastas do património mundial (conceito também ocidental e de uma particular e poderosa ‘sociedade de amigos’) é a preservação. É tentador pensar na função ‘salvadora’ quer da preservação quer das novas tecnologias de digitalização.

O vídeo que Silva apresenta alia a questão do desejo de preservação dos objetos, sítios com as novas tecnologias de digitalização 3D de monumentos e artefactos museológicos. Não são apenas as guerras políticas e religiosas que destroem património mas também questões ambientais e económicas – cada vez mais interligadas – tornando esta tema mais complexo e denso, muito para além do inevitável repúdio pelos atos iconoclastas. O modo como a digitalização está a distorcer os limites da cultura, a sua reproduzibilidade, propriedade, e pedidos de repatriação de artefactos no rescaldo do reconhecimento da origem colonial de muitas coleções museológicas, são assuntos centrais à reflexão da artista. Por outro lado, esta obra realça ainda como a digitalização altera também a natureza dos objetos, já que eles deixam de obedecer às leis da física ou à geografia.

Epílogo

Como narrador deste texto, cabe-me concluir que também eu faço parte de uma destas sociedades de amigos (ou de várias), e que a leitura que faço quer do trabalho desta artista, quer da noção de cultura e preservação dos bens culturais se inscreve dentro dos valores e pontos de vista defendidos pela sociedade à qual pertenço.

Nome Autor

1 O. K. Bouwsma, *Without Proof or Evidence*, J. L. Craft e R. E. Hustwit, eds. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1984), p. 28

of Bamiyan, in a campaign to decimate all representations which they viewed as offensive to their extremist beliefs. Incidents such as this raise political and economic issues which concern the preservation of our cultural heritage within the field of today's museology.

It is tempting to see conservation as the solution for such acts, considered vandalistic and iconoclastic of world heritage (a concept that is itself of Western origin and the result of a particular and powerful ‘society of friends’). It is also tempting to consider the function of ‘saving’ which is applied to both conservation and to the new technologies of digitalization.

The video which Silva presents allies the question of the desire to preserve objects, sites with new technologies of 3D digitalization of monuments and museum artifacts.

Political and religious conflict are not the sole agents in the destruction of our heritage, we must also include other variables that range from the environmental to the economic – areas that are increasingly intertwined. Beyond the obvious repudiation of these iconoclastic actions, these are complex questions that demand our attention. Central to the artist's reflection are issues such as how the digital is distorting the limits of culture, the notions of its reproducibility and property, but also the demands for the restoration of many artifacts, often the centerpieces of important museum collections, as the circumstances of their acquisition are now viewed as colonial aggressions. On the other hand, the digital has also changed the nature of objects, as they are no longer bound to the laws of physics and geography.

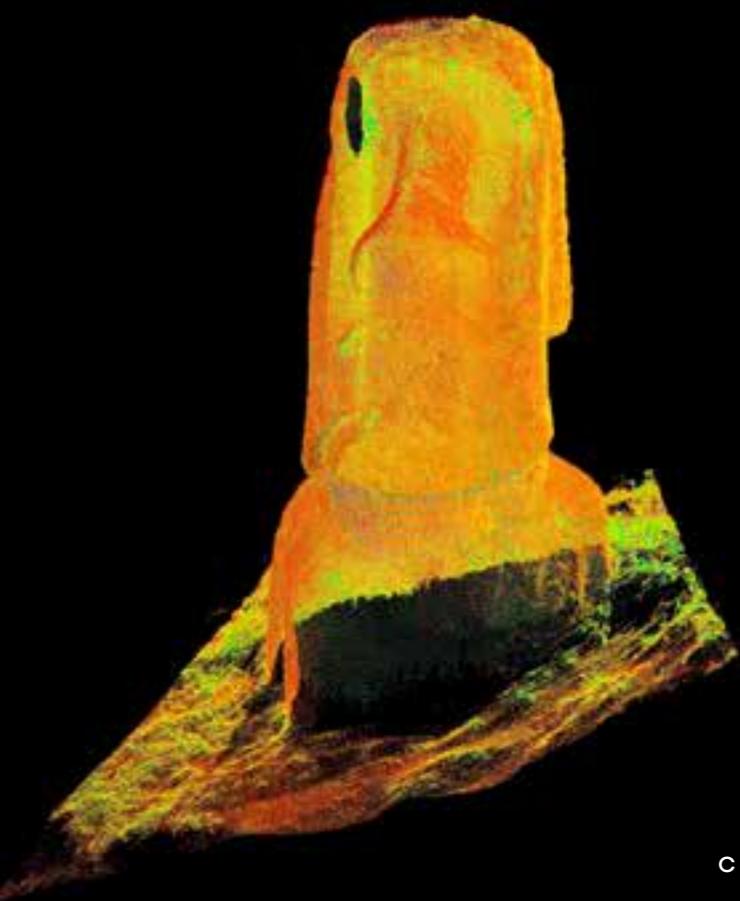
Epilogue

As the narrator of this text, it serves to say that I am also part of one of these societies of friends (or several), and that my interpretation, whether of the work of this particular artist, or of the general notion of culture and the preservation of cultural assets, is inscribed within the values and perspectives of the society to which I belong.

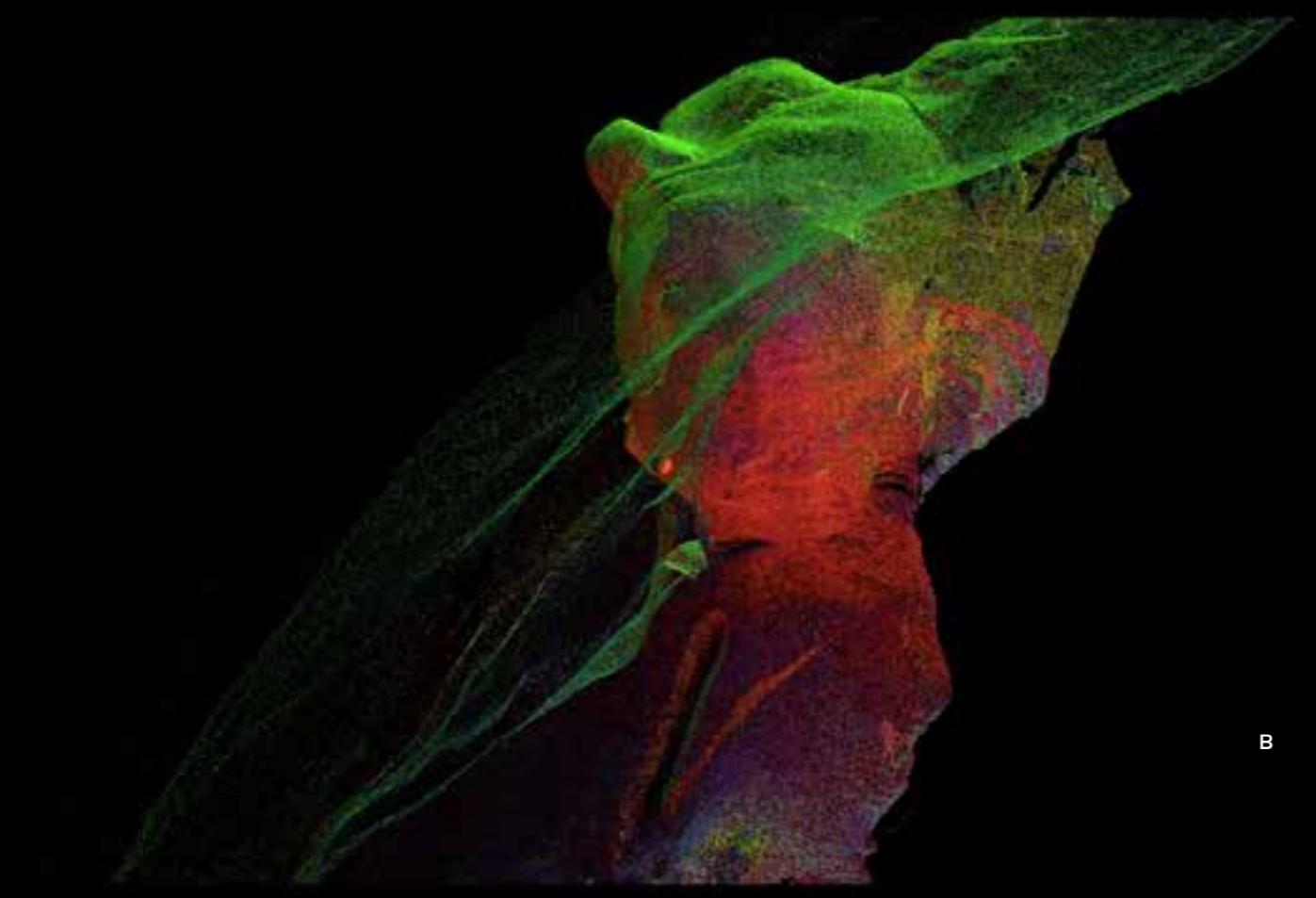
Nome Autor



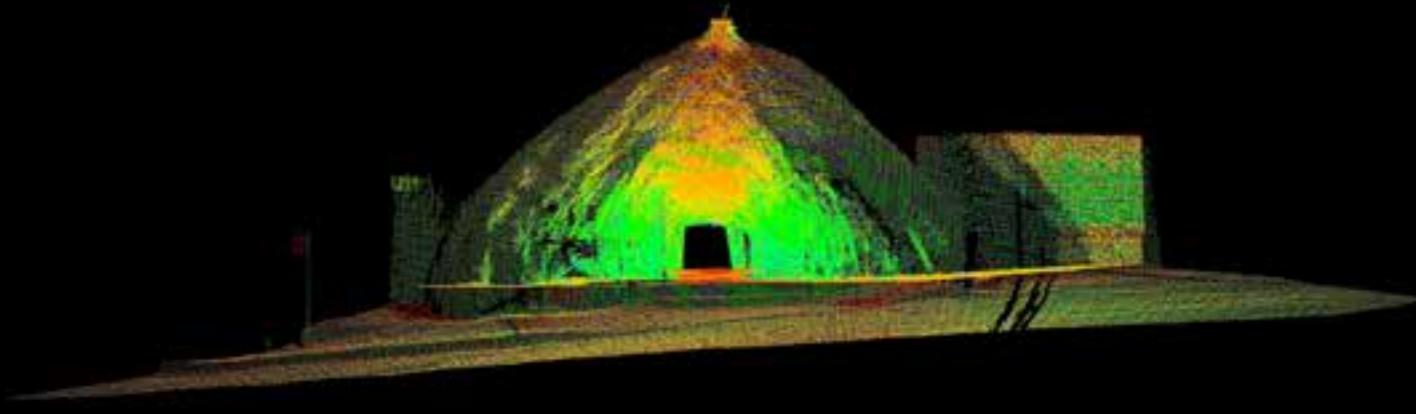
A



C



B



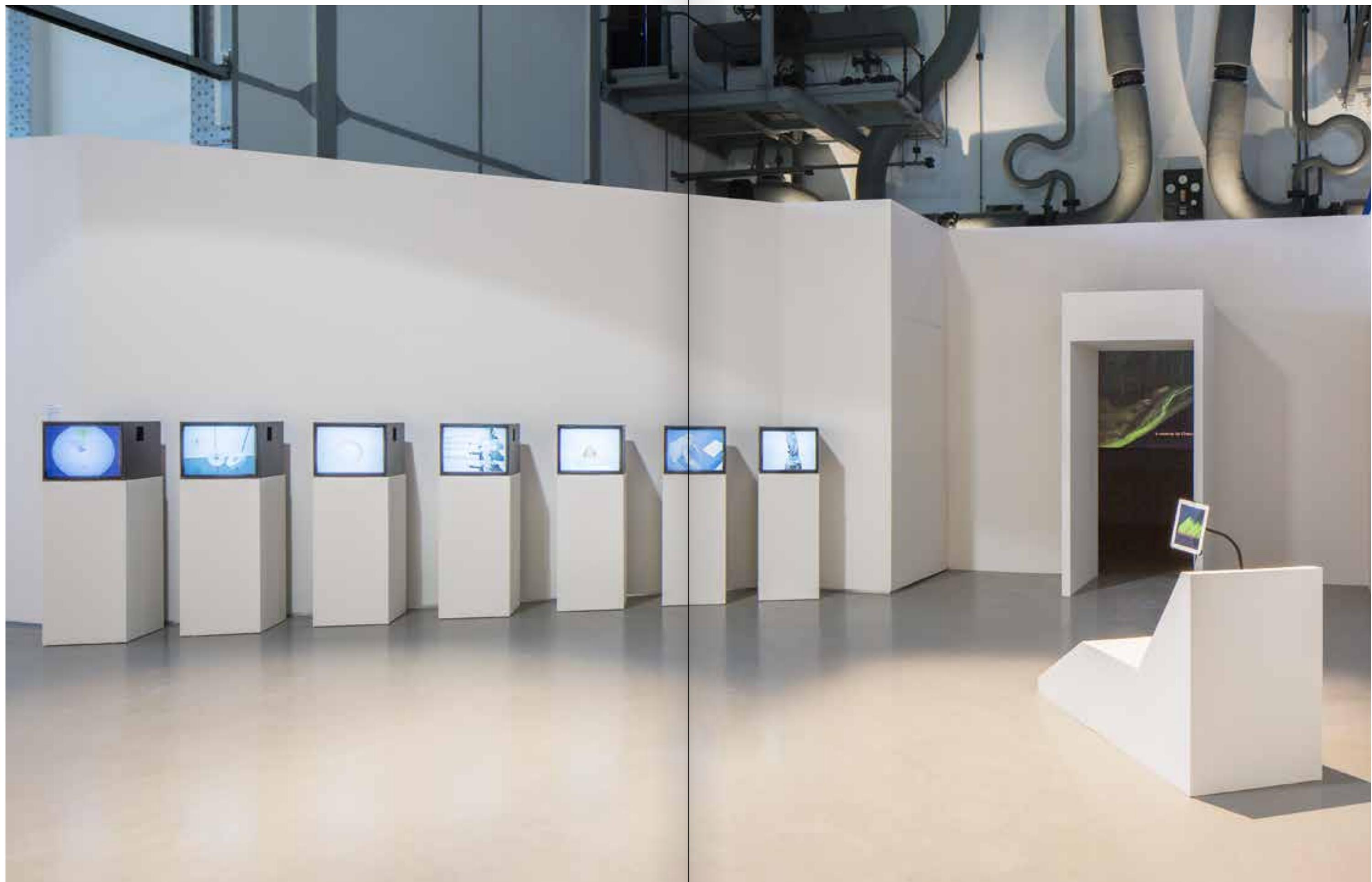
D



E



F



66

67



**IMAGENS DE
PESQUISA DE
RESEARCH
IMAGES OF:**
*Espécimes Digitais:
Pointcloudfallout
(Digital Specimens:
Pointcloudfallout), 2015*
Video HD, som /
HD video, sound
11' 40", Loop

A
Mapeamento digital
por nuvem de pontos
de Chichén Itzá, a
antiga cidade Maia do
Iucatão (600 EC – 1221
EC), digitalização 3D
em 2007 pela CyArk
Foundation / Point cloud
digitization of Chichén Itzá,
the ancient city Mayan of
Yucatan
(600 CE – 1221 CE),
3D scanned in 2007
by CyArk Foundation.

B
Mapeamento digital
por nuvem de pontos
do Mount Rushmore
National Memorial
(1927), digitalização
3D em 2010 pela CyArk
Foundation / Point cloud
digitization of Mount
Rushmore National
Memorial (1927), 3D
scanned in 2010 by
CyArk Foundation.

C
Mapeamento digital
por nuvem de pontos
de Rapa Nui (300 EC –
1550 EC), digitalização
3D em 2008 pela CyArk
Foundation / Point cloud
digitization of Rapa Nui
(300 CE – 1550 CE),
3D scanned in 2008
by CyArk Foundation.

D
Mapeamento digital
por nuvem de pontos
dos Túmulos dos Reis do

**Buganda em
Kasubi (1881 EC – 1969
EC), digitalização 3D
em 2009 pela CyArk
Foundation. Este complexo
sofreu danos consideráveis
num incêndio em 2010,
um ano após o seu
mapeamento digital / Point
cloud digitization of Royal
Tombs at Kasubi (1881 CE
– 1969 CE), 3D scanned in
2009 by CyArk Foundation.
The site was significantly
damaged in a fire in 2010,
just one year after its digital
documentation.**

**OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS**

E
*Remasterização do vinil Em
nome da Cultura: Cânticos
para a Pilhagem de Arte*
[Remasterization of the
vinyl *In the Name of Culture:
Chants for the Looting of
Art*], 2015.

**Animação digital, Digital
animation Monitor,
plinto / Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
43", Loop**

F
*Place de la Regénération,
ou o baptismo do cidadão*
[Place de la Regénération,
the Baptism of the
Citizen], 2014

**Animação digital /
Digital animation
Monitor, plinto /
Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
30", Loop**

"On the morning of August
10 [1973] the crowds
assembled at the Place de
la Bastille, where people
drank from a fountain of
regeneration in the form
of a neo-Egyptian statue



of Nature squeezing water
from her breasts, which at
once cleansed them of any
association with the past
and baptized them citizens
of the Republic."

"Na manhã de 10 de
agosto [1973] reuniu-se
uma multidão na Praça da
Bastilha, onde as pessoas
beberam de uma fonte da
regeneração com a forma
de uma estátua neogrega
representando a Natureza
a espremer água dos seus
seios, purificando-os
imediatamente de qualquer
associação com o passado
e "batizando-os" cidadãos
da República."

*La Gorguera, ou a
premonição da
guilhotina [La Gorguera,
or the Premonition of
the Guillotine], 2013*

**Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation
João Cáceres Costa
30", Loop**

**Habit du citoyen: elemento
para a catequese do
cidadão [Habit du citoyen:
element for the Catechism
of the Citizen], 2013.**

**Animação digital /
Digital animation
Monitor, plinto /
Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
1' 25", Loop**

*Ex-Tiara de Saitapherne
[Ex-Tiara de Saitaphernes],
2013*

**Animação digital /
Digital animation
Monitor, plinto /
Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
20", Loop**

**Primeiras Digitalizações
de elementos da
natureza: Scan Eyes [First
Digitalizations specimens
from nature: Scan Eyes],
2015**

**Animação digital /
Digital animation
Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
30", Loop**

**Primeiras Digitalizações
de artefatos
museológicos: Scan Eyes
[First Digitalizations of
Museological Artefacts:
Scan Eyes], 2015**

**Animação digital /
Digital animation
Monitor, plinto /
Monitor, plinth
Animação digital /
Digital animation João
Cáceres Costa
1', Loop**

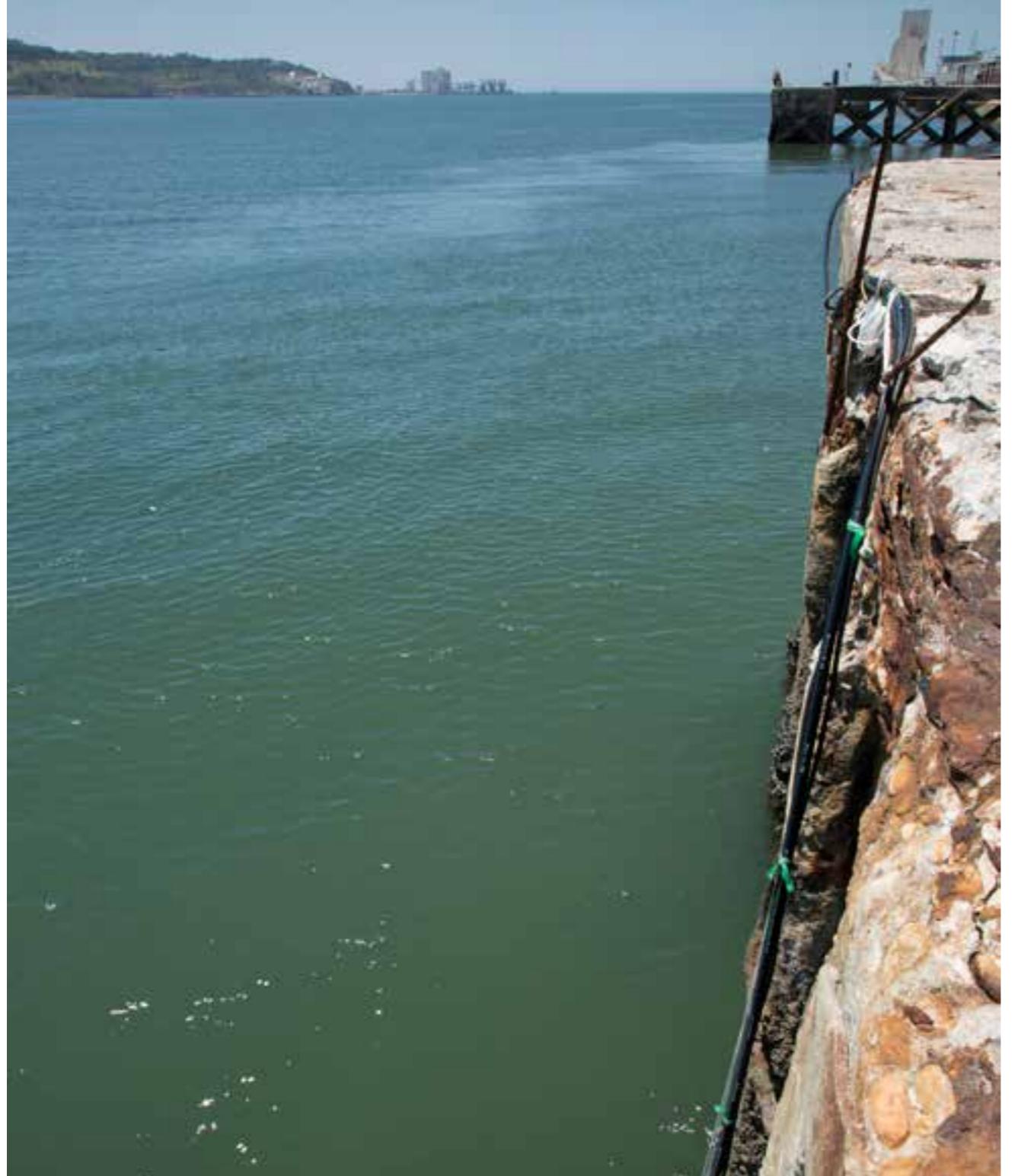
**Espécimes Digitais:
Pointcloudfallout
[Digital Specimens:
Pointcloudfallout], 2015
Video HD, som / HD video,
sound
11' 40", Loop**

**Sem título (para mais
informação: entrevista a
Miguel Tamen), Da série
Amigos de Objectos
Interpretáveis. [Untitled
(For more information:
Miguel Tamen interview)
From the series Friends
of Interpretable Objects],
2015**

**Vídeo, som, assento, ipad,
suporte ipad / Vídeo, sound,
seat, ipad, ipad stand
3' 41", Loop**

Nuno

Vicente



70

NUNO VICENTE: A RESPIRAÇÃO DAS ÁGUAS

Nuno Vicente trabalha com o tempo, ou melhor, são os elementos do tempo que trabalham nas suas obras. O tempo marcado nos relógios humanos é corrigido, nos seus trabalhos, pelo tempo real, que transforma, quase sempre com um alto grau de imprevisibilidade, as matérias escolhidas pelo artista para as exposições. Esses elementos do tempo real que trabalham as obras de Nuno Vicente, podem ser percebidos em algumas obras anteriores em que o artista trabalha com o tempo arqueológico e paleontológico, em que confronta os fenómenos naturais terrestres com os tempos cósmicos, por exemplo, confrontando o incomensurável tempo de vida dos fósseis com o frágil momento de um deles atravessar a película de água de um lago (*Homenagem a Ilya Prigogine – ricochete de fósseis sobre a água*, 2014), ensaiando modos de comunicar as suas ideias ao espaço exterior (*Diários – Mensagem ao Infinito #1*, 2014), ensaiando modalidades infinitamente lentas de desgaste de materiais (*Gutta cavat lapidem*, 2008), usando os seus passeios pelos bosques ou florestas da Alemanha (onde vive) ou Portugal para recolher material vivo e morto (*Transformação de um pássaro em pedra*, 2011–14; *Floresta – captação do movimento de um objecto inerte*, 2014) confrontando o natural com dispositivos de tecnologia humana de modo a proporcionar campos de desenvolvimento ao tipo de reflexões que orientam o seu trabalho.

No caso das peças apresentadas nesta exposição o elemento natural transformador ou ativador é a luz sendo a água, simultaneamente, elemento ativador e condutor. O artista parte do duplo como matriz de desenvolvimento do seu discurso visual mas desloca-nos, imediatamente, da dimensão formal para a dimensão metafórica: duas obras em duas paredes, dois sistemas de linguagem, simetrias frontais ou diagonais, o antes e o depois, o dia e a noite, a lua e o sol, também o positivo e o negativo.

Se considerarmos como formando um duplo o par luz - água veremos que Nuno Vicente não trabalha com tanto com oposições mas sobre complementariedades. A água e a luz

NUNO VICENTE: THE BREATHING OF THE WATERS

Nuno Vicente works with time, or rather, the elements of time are at work in his pieces. The time measured by human watches is rectified by real time as it transforms, often with a high degree of unpredictability, the materials the artist selects for his shows. The true agencies at work in Nuno Vicente's pieces, these elements of real time can be seen in other, previous, works in which the artist works with archeological and paleontological time, confronting natural terrestrial phenomena with cosmic time, for example, confronting the incommensurable lifespan of a fossil with the fragile moment it crosses the surface of a lake (*Homage to Ilya Prigogine – Skype rocking of fossils onto water*, 2014), essaying new ways how to communicate his thoughts into outer space (*Diaries – Message into the infinite #1*, 2014), essaying infinitely slow ways of abrading materials (*Gutta cavat lapidem*, 2008), using his walks through German and Portuguese forests and woodlands (he lives in Germany) to collect dead and living materials (*Transformation of a bird into stone*, 2011–14; *Forest – capturing the movement of an inert body*, 2014), and confronting the natural with human made devices in order to define a ground where to develop the reflections that serve as guidelines to his work.

In the case of the pieces presented in this exhibition, the natural, transformative, and actuator element is light. Water is used as an actuator and as conductor. Using the double as the base for the development of his visual discourse, the artist immediately shifts our position from a formal to a metaphorical dimension: two works on two walls, two language systems, frontal or diagonal symmetries, the before and the after, day and night, the moon and the sun, the positive and the negative.

Considering the pair light/water as a double, we can understand that Nuno Vicente's work is more about complementarity than it is about opposition. Water and light are indivisible elements seen as continuous fluxes (material, the first, incorporeal, the second); both difficult to control, they interact in nature – the artist's objective is somehow the

71

são elementos unos, entendíveis como fluxos contínuos (materializado um, impalpável o outro); ambos de difícil controlo, agem um sobre o outro na natureza – é em certa medida a artificialização poética desse processo natural que Nuno Vicente pretende alcançar.

Uma peça, frente à entrada da exposição (*A sombra de um rio em contracorrente – Homenagem a Heráclito*) é constituída por um delicado tanque de bronze que, se nem as condições naturais nem as construtivas (humanas) forem favoráveis, pode permanecer como mero projeto escultórico de uma obra a haver ou que se as condições forem favoráveis, ou seja, se estiver colocada em paralelo com um rio (neste caso o Tejo) e poder ser acionada pela luz do sol pode funcionar como imagem de um braço de água, desviada do seu curso natural e a ele devolvida. A luz ativadora pode, ela também, sofrer uma espécie de captura e condução chegando aos sensores da peça por reflexo de um espelho. Assim ativada, uma bomba de água recolhe no rio, frente ao Museu, e nele liberta depois, as suas águas. Há um tempo de espera e ação, há uma entrega ao acaso atmosférico, há a colocação dos saberes mecânicos e eletrónicos ao serviço de uma poética que rememora, sabotando-os, tanto os valores práticos e simbólicos da clepsidra, como os da fonte ou do bebedouro arcaicos. E no entanto, aproximando-nos da peça, despertamos um novo sentido, percebemos que o ruído da água corrente e o seu gotejar no interior da parede de sustentação (sugerindo o segredo de uma gruta) criam um novo elemento de fruição estética da peça.

Outra peça, imediatamente à esquerda da entrada (Escultura dividida – propagação da luz noturna no infinito) é um diaporama que regista (em pleno leito do mesmo rio Tejo), mas muitos quilómetros acima da foz (zona de Vila Velha de Ródão), momentos da deriva de uma pequena embarcação com dois espelhos simétricos cobertos por painéis. A energia recolhida por esses painéis durante o dia serve apenas para a sua ativação durante a noite. Durante o dia os espelhos estão cobertos, durante a noite os painéis sobem, deixando que a luz noturna se reflete simetricamente, descendo de novo antes do nascer do sol. O diaporama foi realizado em noites de lua cheia de modo a potenciar o valor simbólico da troca de luzes verificada (entre sol e lua, entre noite e dia).

poetic artificialization of this natural process.

In the wall facing the entrance of the exhibition, one piece, (*The shadow of a river in countercurrent – Tribute to Heraclitus*), consists of a delicate bronze receptacle that, if neither natural nor building (human) conditions are met, can remain as the sculptural project of a future work or, when the conditions are met, i.e. if it is parallel to a river (the Tagus, in this case) and able to receive sunlight, it is activated and transforms into a stream of water that is diverted from the river, and then returned to it. The light that activates the piece can also be subjected to processes of capture and transmission, as it is captured by a reflecting mirror and projected onto the work's solar panels. Once the piece is activated, it pumps water (from the river just in front of the Museum) into it and then back into the river. There is a time for pause and a time for action, a surrender to chance and weather patterns, mechanic and electronic knowledge serves a poetics that is reminiscent of (and sabotages) the functional and symbolic values of the clepsydra and of the archaic fountain and source. However, as we approach the piece a new perception and a new sense is awakened: hearing the water and its dripping sound inside the supporting wall (suggesting the secrecy of a cave) we are aware of a new element added to the aesthetic fruition of the piece.

Another piece, immediately on the left after the entrance (*Divided sculpture – the propagation of nocturnal night into the infinite*) is a slideshow depicting (in the same river, but many miles upstream, near Vila Velha de Ródão) the drift of a small boat with two symmetrical mirrors covered by solar panels. The energy received by these panels during the day is only used to activate a mechanism that lifts them at sundown. During the day the mirrors are covered, during the night the panels rise, uncovering the mirrors and allowing them to symmetrically reflect the nocturnal light. The panels return to their original position when the sun rises. The images were taken in full moon nights in order to potentiate the symbolic value of the exchange of lights (between sun and moon, between night and day). Even if he likes the idea of imagining it arriving at the river mouth where the first

O destino do pequeno modelo (o seu naufrágio, a possibilidade de encalhar) é indiferente ao artista que gostaria de o poder imaginar chegando à foz, onde a outra peça se situa.

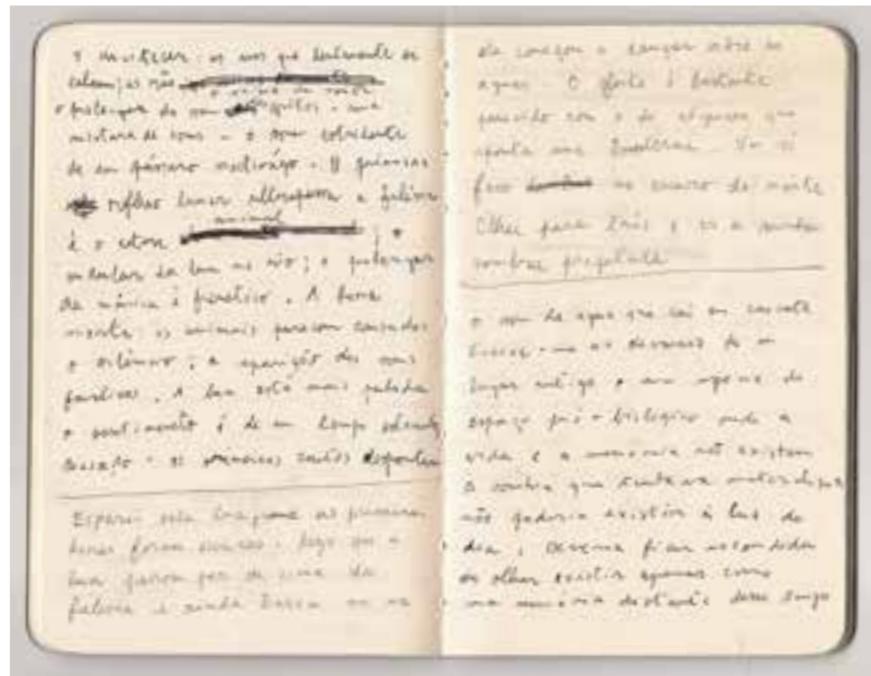
Nuno Vicente, citando Heraclito, pretende testemunhar a irreversibilidade da passagem da água do rio em direção ao mar, testemunhando um tempo contínuo. Porém, confronta-se com um rio onde as barragens, em certos períodos de consumo, podem puxar as águas de novo para as albufeiras colocando em causa aquela verdade filosófica milenar (“ninguém se pode banhar duas vezes na mesma água do mesmo rio”), revertendo o tempo, tornando-o descontínuo ou impossibilitando que ele seja medido pelos meios naturais. Ao usar ele mesmo, artefactos e artifícios humanos para ilustrar as suas ideias sobre a natureza põe afinal em causa o próprio equilíbrio que nos poderia ser transmitido pelos exercícios de simetria existentes nas peças, entre as peças, e entre as peças (como microcosmos) e a natureza (como macrocosmos).

João Pinharanda

piece is, the fate of the small raft (if it sinks or runs aground) is not important to the artist.

Quoting Heraclitus, Nuno Vicente observes the irreversibility of the movement of the river water as it flows towards the sea in a continuous flux. However, the artist is confronted with a river where, in certain periods, dams can pull back the water, challenging the ancient philosophical statement (“no man ever steps in the same river twice”), reversing time, fragmenting it or making it impossible to measure by natural means. Using artifacts and human artifices in order to illustrate his thoughts about nature, the artist challenges the equilibrium that could be conveyed by the exercises of symmetry in his pieces, between his pieces (as a microcosm), and between his pieces and nature (as a macrocosm).

João Pinharanda



O anoitecer: as aves que lentamente se calam; as rãs no inicio da noite; o prolongar do som dos grilos – uma mistura de sons - o som estridente de um pássaro noctívago. O primeiro reflexo lunar ultrapassa a falésia, é o êxtase animal; o ondular da lua no rio; o prolongar da música é frenético. A hora morta: os animais parecem cansados; o silêncio; a aparição dos sons furtivos. A lua está mais pálida; o sentimento é de um tempo estranho, pousado; os primeiros cantos despontam: é o nascer do dia.

a caminho da Covilhã, no comboio da CP que ladeia o Tejo, uma paisagem feita de rochas desenham sobre o rio o duplo de uma paisagem em fragmentos: a vontade de criar uma peça que reflete a noite

O som da água que cai em cascata trouxe-me ao devaneio de um lugar subterrâneo e de algo muito antigo – uma espécie de espaço pré-biológico, onde a vida e a memória não existem. A sombra que tentava materializar não poderia existir à luz do dia - deveria ficar escondida do olhar e existir apenas como uma memória distante desse tempo: no som da água que escava as coisas.

Uma escultura dividida em dia e em noite, ocupando a extensão do rio; uma escultura feita de água; uma obra em permanente reconfiguração.

(Translation pp. 119–120)



B



C-H

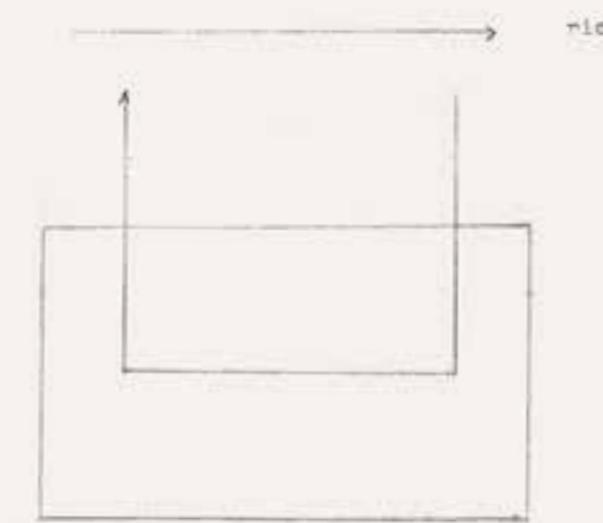
Título:
A sombra de um rio

Subtítulo:
Uma escultura dividida / luz diurna

Descrição:

Um longo recipiente de bronze, com uma entrada e uma saída de água, assenta sobre uma parede paralela ao rio. O sistema de tubos, composto por duas bombas submersíveis e um conjunto de sensores, transporta (conduz, dirige, canaliza) água do rio para dentro do recipiente (de bronze). Sempre que o sol incide sobre a peça de bronze, são activados os sensores, transportando a água, que entra em sentido contrário ao do rio, e formando um desenho de luz através do espelhamento da água.

A água que entra pelos tubos até ao recipiente de bronze é devolvida ao rio, através de uma saída que se encontra mais acima do que a entrada (na direção nascente do rio).



Title:
The shadow of a river,
homage to Heraclitus

Subtitle
A divided sculpture / diurnal light

Description
A long bronze receptacle, with
a water inlet and outlet, hangs
on a wall parallel to the river.

The pipe and tube system, two submersible pumps and a set of sensors, transport (conduct, directs, channels) water from the river into the (bronze) receptacle.

Whenever sunlight is shone on the bronze piece, the sensors activate and water starts being pumped into the receptacle in the direction contrary to the river

current, creating a drawing with the light mirrored by the water.
The water is then returned to the river through an outlet upstream.





?
*Sobre a luz noturna,
diário sobre o Tejo* [About
the nocturnal light, a diary
about the Tagus], 2015

?
No comboio da CP
[In the train]

?
Uma escultura dividida
[A divided sculpture]

?
*Simbiose animal e luz
noturna* [Animal symbiosis
and nocturnal light]

?
Sombra [Shadow]

?
A obra decide o local
[The artwork decides
the place]

?
*Ilha da Fonte das Virtudes,
Portas de Rodão.* [Island of
Fonte das Virtudes, Portas
de Ródão], Portugal 2015

OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

?
*A sombra de um rio
em contracorrente –
Homenagem a Heráclito*

[The shadow of a river in
countercurrent – Tribute
to Heraclitus], 2015

Bronze, água do rio,
luz, bombas de agua
submergíveis, Arduino,
sensores de luz/Bronze,
river water, light,
submersible water pumps,
Arduino, light sensors

Dimensões
variáveis/Variable
dimensions

C-H
*Escultura dividida –
propagação da luz noturna
no infinito* [Divided
sculpture – the propagation
of nocturnal night into the
infinite], 2015

Jangada com espelhos
mecânicos, boias de inox,
painel solar, sensores de luz/
Raft, mechanical mirrors,
stainless steel buoys, solar
panel, light sensors
120x190x160 cm

4 maio / May –
04:37 / 4.37 am

3 maio / May –
23:16 / 11.16 pm

3 maio / May –
22:04 / 10.04 pm

4 maio / May –
04:03 / 4.03 am

4 maio / May –
05.56 / 5.56 am

3 maio / May –
23:47 / 11.47 pm

Pollyanna

Freire



82

ESCALUTURAS DESENHADAS DA PAREDE

Os desenhos que ocupam as paredes do atelier de Pollyanna Freire são importantes para percebermos como presentemente nascem as suas esculturas e como se autonomizam da bidimensionalidade do papel ou a ela se mantêm ligadas. São desenhos simples e cuidadosos de colorido único, preciso e precioso. Uma forma, que diríamos linear (em geral fechada mas muitas outras vezes aberta e ensaiando diferentes soluções de simetria), destaca-se sobre o fundo branco do papel. Assim, isolada, funciona logo, visualmente, já como um objeto. A artista afirma que, em nenhum caso se trata de estudos para a construção das suas esculturas (para isso ela elabora verdadeiros desenhos técnicos que indicam as zonas de apoio, os locais das furações, as dimensões das peças, etc.). Se pensarmos ao contrário, poderemos, em muitas delas, reconhecer sim as formas, os pontos de observação privilegiados ou os coloridos pastel dos desenhos que temos vindo a referir.

O momento presente da obra de Pollyanna representa uma etapa de depuração relativamente às suas esculturas datadas de 2012–13 (Museu da Cidade, Lisboa, 2013, exposição *Ar:Co Finalistas e Bolseiros*) quando as formas, mais pequenas, mais intensamente coloridas e principalmente policoloridas, feitas de uma multiplicidade de materiais mais dúcteis (metal, mas também madeira, cerâmica, PVC expandido e papel) admitindo a existência de planos de cor, a associação de diferentes materiais e diferentes soluções formais na mesma peça, preenchiam de modo muito denso e diversificado as paredes de suporte. Nesses exemplos percebia-se uma quase vocação de narrativas (ou micronarrativas) visuais, uma intensa polifonia, como se as pequenas peças dialogassem entre si de um modo caótico e feliz.

Mas, logo em 2014 (no mesmo local e integrando a mesma exposição anual da escola Ar:Co, onde se especializou), com peças datadas desse ano e já do anterior, se revela a evolução que a conduziu às presentes peças de formas menos expansivas mas não menos complexas, com uma disposição de montagem menos densa mas não menos intensa.

SCULPTURES DRAWN FROM THE WALL

The drawings hanging on Pollyanna Freire's studio walls allow us a glimpse on how she is creating her sculptures at the moment, how they progressively free themselves from two-dimensionality or remain bound to it. These are simple, precise and exquisite monochrome drawings. A shape, of which we could say to be linear in nature (usually closed, but many other times open and essaying different symmetry solutions), emerges from the paper's white background. Detached, this shape is already an object. The artist states that these are in no way technical studies that she uses as drafts for her sculptures (for those she produces technical drawings that indicate support points, drill holes, dimensions, etc.). Nevertheless, we can recognize in the sculptures many of the forms and shapes, privileged perspectives, and the pastel colors we find in the drawings.

Compared to the sculptures the artist produced in 2012–13 (Museu da Cidade, Lisboa, 2013, exhibition *Ar:Co Finalistas e Bolseiros*) her new work represents a new, more refined phase. In her previous work shapes were smaller and their colors more intense and varied, made from a diversity of softer materials (metal, but also wood, ceramic, expanded PVC, and paper) they allowed for the existence of planes of color, associations between different materials and different formal solutions in the same piece, which occupied the supporting walls very densely and diversely. In these examples, one could see a vocation of visual narratives (or micronarratives), and intense polyphony, as if the small pieces were engaged in a chaotic and prosperous dialogue.

But in 2014 (at the same place and integrating the same annual show promoted by the school Ar:Co, where she has studied), with pieces dating from that and from the previous year, one can already see the evolution that leads into the present pieces, with less expansive but not less complex shapes, with a less dense but not less intense disposition in space. The coloring of each piece (now all monochromes) establishes a dialogue with the colors of the other pieces. Similarly, each shape (more stable, as they are

83

Os coloridos de cada peça (agora únicos por peça) pedem a cor das outras peças para dialogar, do mesmo modo que as formas (mais estáveis do ponto de vista material, pois todas as peças são em metal pintado) proporcionam individualmente uma multiplicidade de outras formas, consoante o ponto de vista (o jogo de sombras sempre acrescentou esse diálogo) que as torna mais complexas que complicadas.

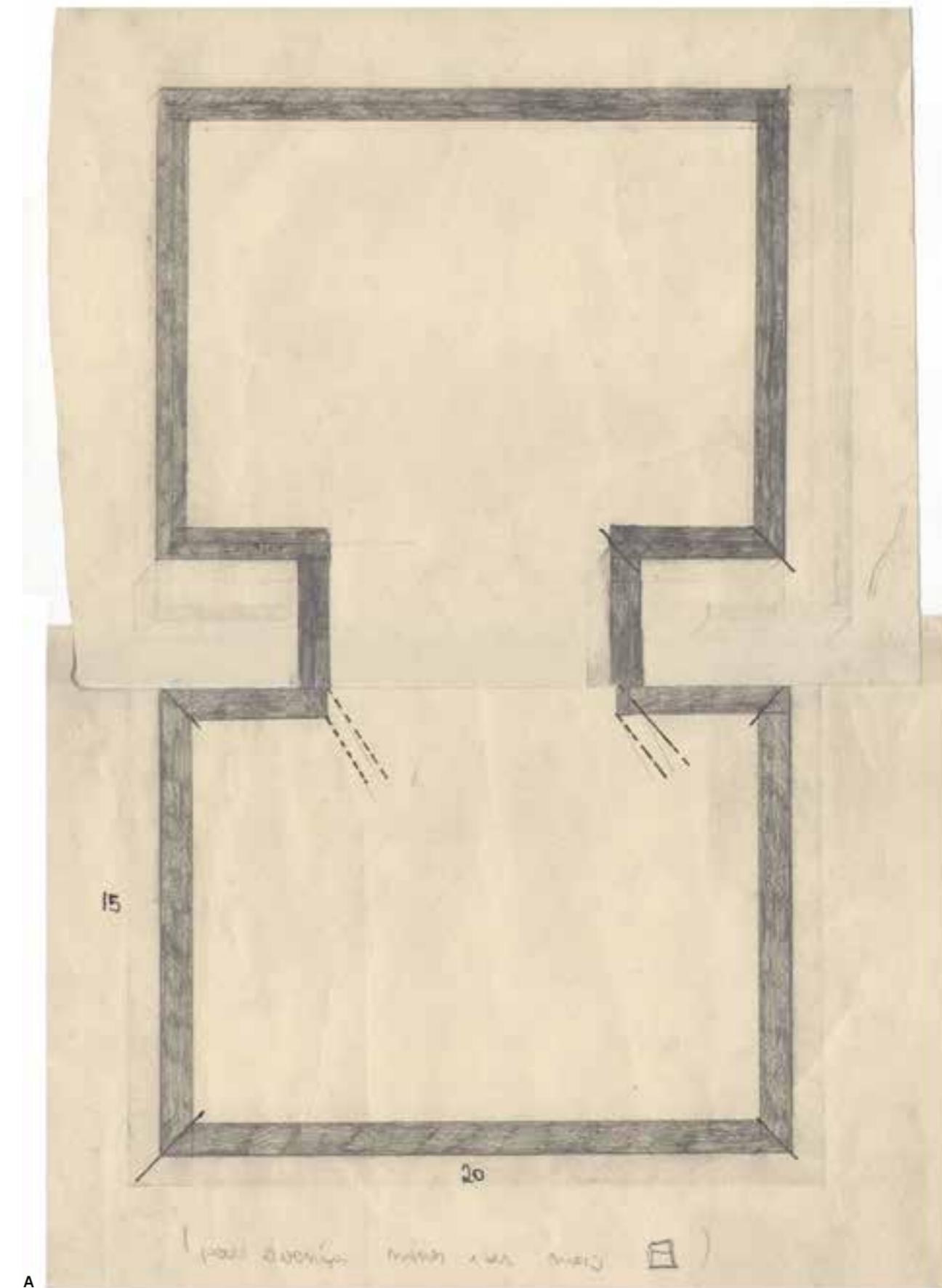
Regressando ao tema do desenho que percorre, agora de modo mais evidente ainda, esta escultura, diríamos que um olhar rápido ou pouco treinado ou uma tomada de vista a partir de posições frontais às obras pode fazer-nos supor que as peças apresentadas são, de facto, desenhos aplicados à parede. E, no entanto, se fizermos de novo o caminho inverso e, em vez de olharmos os desenhos como esculturas (a haver), olharemos para as esculturas como garantes desses desenhos ou mesmo como desenhos no espaço (linhas de cor sem preenchimento de planos internos, arestas coloridas de polígonos irregulares que, porque fixados na parede, não podem ser rodeados, funcionando então a parede como papel), podemos supor que a artista procura sempre usar a linha como meio de expressão da terceira dimensão pensando-a como gestos de lápis e régua fora do papel – gestos contidos e, ainda assim, irreverentes ou indisciplinados para com a estabilidade e regularidade euclidianas, numa derivação delicada e não militante de certo construtivismo modernista, questionando, como num jogo de ilusionismo, bidimensionalidade e tridimensionalidade, mobilizando todo o espaço e todo o tempo que existe em redor das peças: o necessário empenhamento do nosso corpo na visualização destas obras e na procura da multiplicidade de resultados visuais de cada estrutura e a cooperação entre diferentes estruturas cria uma geometria espacial variável, de certo modo lúdica, de delicada vibração e feliz destino.

João Pinharanda

all painted metal) offers a multiplicity of other shapes, depending on the point of view (the shadows offer even more elements to this dialogue), and this makes them more complex than complicated.

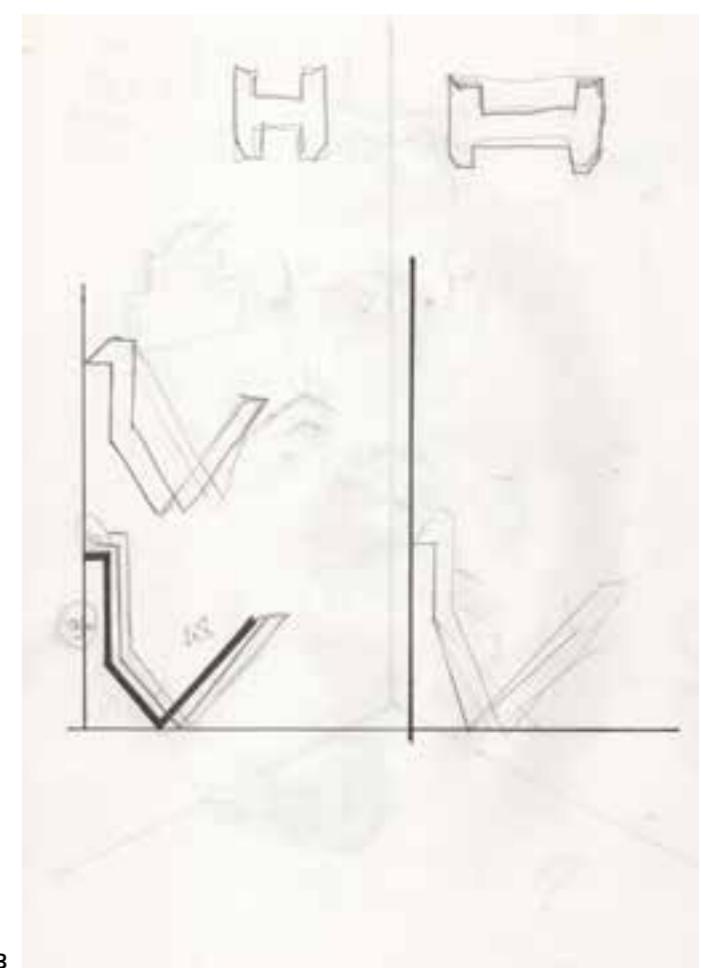
Going back to drawing, a theme that is now even more obvious in this sculpture, from a quick or less informed glance, or even just looking at the pieces from a frontal perspective, one might even think that these pieces are drawn on the wall. However, if we do not look at the drawings as (future) sculptures, and instead look at the sculptures as the confirmation of the drawings or even as drawings in space (colored lines that do not enclose any painted surfaces, colored edges of irregular polygons that, being fixed on the wall, are impossible to go around), we can suppose that the artist always essayed to use the line as an expression of the third dimension, thinking it as pencil and ruler gestures outside the paper – being contained, these gestures are nevertheless irreverent and uncompliant in what regards Euclidian stability and regularity, a delicate derivation of a certain modernist constructivism, questioning two and three-dimensionality, mobilizing all the space and time that exist around the pieces: the viewing of these pieces demands a commitment from our body as it strives to comprehend the multiplicity each structure's visual manifestations as they interact with each other to create a playful and variable spatial geometry of delicate vibrations and fortunate completion.

João Pinharanda





86



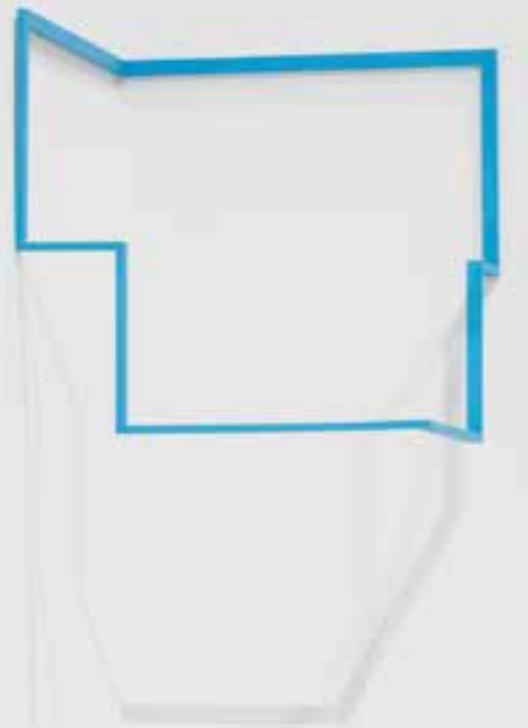
87



88



89



90



91

A-B
Caderno da artista.
Desenhos preparatórios
em tamanho real para
as peças./ Artist's
sketchbook. Full scale
preliminary sketches of
the sculptures

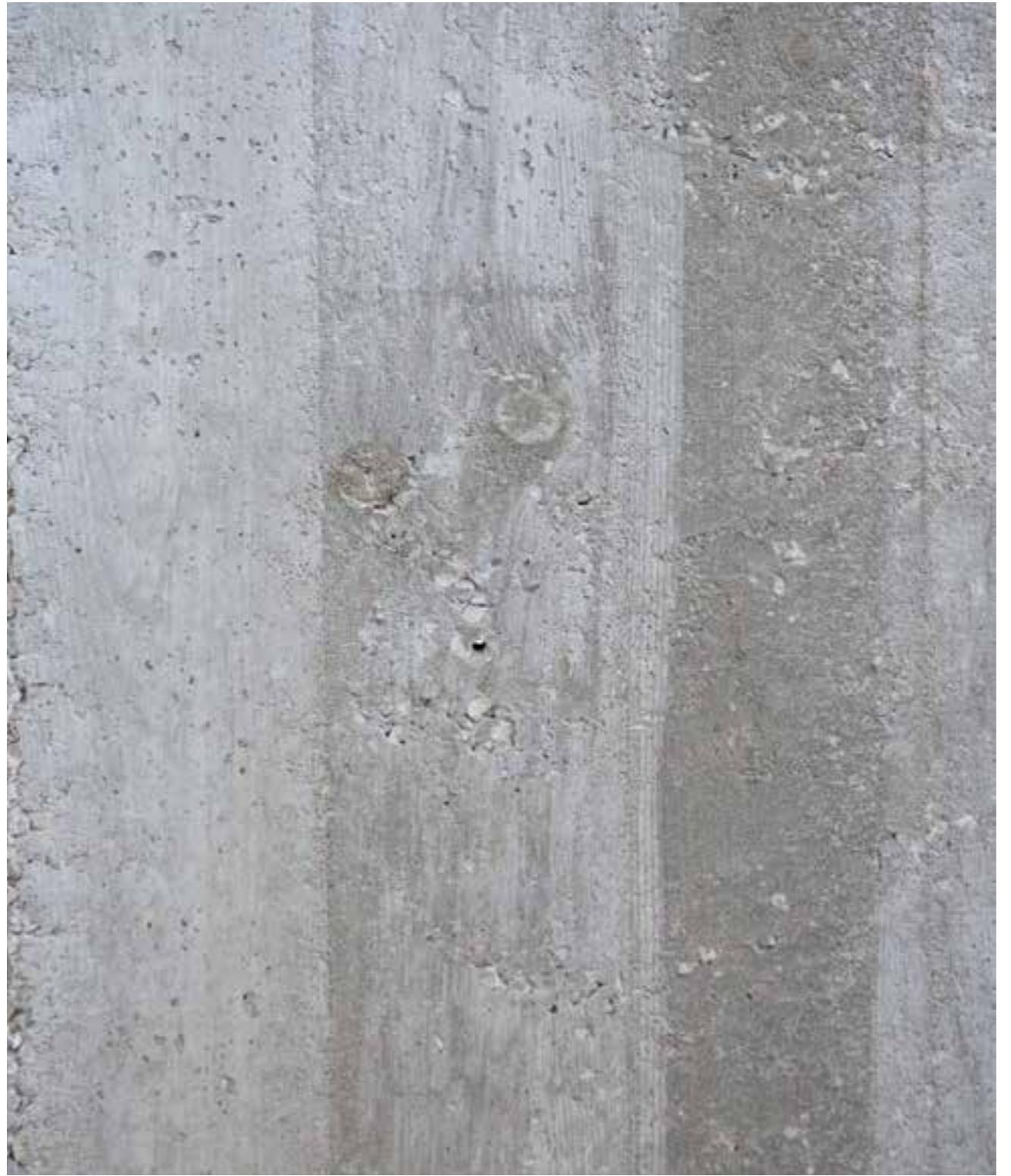
OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

Sem título [Untitled], 2015
Metal
Instalação, dimensões
variáveis/ Installation,
variable dimensions



Teresa

Braula Reis



94

À TUA FREnte UMA PAISAGEM

À tua frente uma paisagem
Uma paisagem que é uma arquitetura, uma casa,
ou talvez seja o sonho de uma arquitetura,
o sonho de uma casa.
Uma construção incompleta, permeável
pelo olhar
mas ao mesmo tempo rígida, intransponível
pelo corpo.
Uma vez ouvi dizer
que os árabes nunca acabam as suas casas,
deixam sempre algo por completar para boa-sorte.
Penso que é um daqueles mitos contemporâneos,
mas gosto da ideia de uma casa sempre
incompleta,
sempre à espera que de algo que a conclua.
A casa de Teresa Braula Reis é assim:
Uma estrutura rígida, perfeita, e incompleta
mas é também tudo o contrário:
Flexível, imperfeita.
Sempre incompleta.
Uma estrutura feita maioritariamente de betão,
o *beton brut* de Le Corbusier,
esse material duro, angular, em bruto.
Construir um edifício
é uma forma de escapar à destruição,
uma forma de proteção.
Ao edificar paredes fechamos e definimos
espaços.
Subjugamos a natureza e protegemo-nos dela.
No inicio da exposição,
a casa é apresentada ‘construída’.
Uso este termo porque insisto
que a casa não está completa,
apesar do seu plano de construção
ter chegado a bom termo.
Todavia, como em todos os edifícios,
o fim da construção
é apenas o início da vida das estruturas.
E neste caso, o início é um encerramento.
Braula Reis começa por expor
uma estrutura sem pontos de entrada.
Um pavilhão para ser experienciado do exterior.
O nosso corpo move-se ao seu redor,
os nossos olhos penetram-no pelos hiatos vazios
que o pontuam repetidamente,
as composições estruturadas de linhas verticais.
Dentro habita também apenas o vazio.

A LANDSCAPE IN FRONT OF YOU

A landscape in front of you
A landscape that is an architecture, a house,
or it might be the dream of an architecture,
the dream of a house.
An incomplete construction, open to
contemplation
but also rigid, and impenetrable by the body.
I once heard
Arabs never complete their houses,
they always leave something unfinished.
They say it's good luck.
I think that's one of those contemporary myths,
but I like the idea of a permanently incomplete
house,
forever waiting its completion.
The house of Teresa Braula Reis is like that:
A rigid, perfect and incomplete structure
but it's also its reverse:
Flexible, imperfect.
Always incomplete.
A structure made mostly out of concrete,
Le Corbusier's *beton brut*,
that angular, rough and hard material.
To build an edifice
is a way to avoid destruction,
a kind of protection.
Building walls, we close and define spaces.
We conquer nature while protecting ourselves
from it.
At the opening of the show,
The house is “built”.
I use this word because I insist
on its incompleteness,
even if all the plans for its construction
have come to their full fruition.
As in all buildings,
the last stage of its construction
is just the beginning of a structure's life.
In this case, the beginning is a closing.
At first, Braula Reis presents
a structure without entry points.
A pavilion that can be only experienced from
the outside.
Our body moves around it,
our gaze penetrates it through the gaps
that repeatedly punctuate it;
compositions structured by vertical lines.

95

O vazio na arquitetura japonesa é o elemento mais importante do espaço.
 É aqui que sentimos a mudança do tempo, a mudança da temperatura.
 É aqui que sentimos.
 É aqui que imaginamos.
 As paredes, estruturas de betão, são barreiras; Paredes-Vedaçāo que entapam o interior do edifício.
 Paredes-Proteção que impedem o acesso ao templo.
 Paredes-Frias que imprimem uma distância (de segurança) entre o nosso corpo e a estrutura.
 Paredes-mestras que são também portas.
 O cimento como metáfora da entrada na modernidade;
 O cimento como um material que escapa a destruição:
 O cimento como expressão da solidez.
 E depois a destruição...
 Escreve R. M. Rilke em ‘As Elegias de Duíno’: ‘pois o belo não é senão o início do terrível’. Braula Reis joga exatamente com este binómio: belo e terrível; perenidade e ruína.
 O terrível enquanto momento de destruição não é sublime ou avassalador mas antes reconciliador, libertador até. A artista provoca a degradação acelerada do cimento, e como por magia, este é destruído, transformado em ruína, pondo em evidência o quanto a sua durabilidade e fiabilidade são, na verdade, fictícias. Também o cimento é efémero, também o cimento se ‘arruina’, também o modernismo e as suas utopias são falíveis. Jogando com estas contradições, o significado da materialidade toma uma importância suprema.
 O cimento cede:
 Cede à natureza, cede à estrutura, cede à sociedade.
 Cede, e com ele colapsa a modernidade. Com o seu desmoronamento abrem-se portas, Novas possibilidades de experimentar o espaço. O espaço já não está fechado em si, mas aberto através das suas ruínas.

Inside there is only emptiness.
 In Japanese architecture, emptiness is the most important element of space.
 It is here that we feel the shift in time, the temperature changing.
 Here is where we feel.
 Here is where we imagine.
 The walls, concrete structures, are boundaries; Barrier-Walls fencing the building Protection-Walls blocking the access to the temple.
 Cold-Walls signaling a (safety) distance between our body and the structure.
 Supporting-Walls doubling as doors.
 Concrete as a metaphor of modernity; Concrete as a material which eludes destruction: Concrete as solidity.
 Followed by destruction...
 In his *Duino Elegies*, Rilke wrote: “for beauty is always the beginning of terror”
 Braula Reis bases her work precisely in this duality:
 Beauty and terror, permanence and ruin.
 When it manifests as destruction,
 Terror is neither sublime nor overwhelming but pacifying, liberating even.
 The artist precipitates the rapid degradation of concrete, and, as if by magic, it is destroyed, transformed into ruin, revealing how fictitious really are its durability and reliability.
 Concrete is also not eternal, concrete is also destined to ruin, modernism and its utopias are also fallible.
 Playing with these contradictions, the meaning of materiality is of paramount importance.
 Cement yields:
 It yields to nature, it yields to the structure, it yields to society.
 It crumples, and with it modernity collapses. And as it breaks down, doors are opened, new possibilities of experiencing space.
 The space is no longer self-contained, its ruins open it to the exterior.
 Nevertheless, concrete,

Contudo o cimento, ou mesmo a materialidade da arquitetura, não são o centro do trabalho desta artista. Braula Reis reflete sobre as incertezas do presente. Reflete sobre a transitoriedade. É assim um trabalho sobre o tempo. Sobre a passagem do tempo, e as suas inevitáveis consequências. A artista brinca com o tempo, acelera-o. Torna-o concreto diante o nosso olhar, diante do nosso corpo. Um tempo que é físico, que ‘arruina’. Braula Reis analisa a arquitetura sob a lente do tempo e considera a possibilidade de uma performance arquitetónica. Braula Reis constrói um objeto de arquitetura sólido, rígido e pesado para depois o tentar desfazer. Ele transforma-se num objeto em plena mutação. Uma apologia do objeto seguida da sua dissolução. Braula Reis constrói um monumento, e simultaneamente um antimonumento. A arquitetura é aqui concentrada na sua essência, nas suas propriedades escultóricas: o peso dos seus materiais: 4233 quilos de betão e nas existências, – o tempo da sua duração: 2088 horas.

À tua frente uma paisagem
 Primeiro vem a beleza, depois o terror,
 Mas não será a destruição
 mais bela que a beleza?

Filipa Oliveira

or even the materiality of architecture, are not the main focus of the artist’s work. Braula Reis reflects on the uncertainty of our times. She reflects on transience. This work is about time. About the passage of time and its inevitable consequences. The artist plays with time, speeding it up. Makes it concrete before our eyes, in front of our bodies. A physical, “ruining” time. Braula Reis analyses architecture under the lens of time and considers the possibility of an architectural performance. Braula Reis builds an architectonic object solid, rigid and heavy, and then tries to destroy it. It becomes a mutating object. A laudation of the object followed by its dissolution. Braula Reis builds a monument and an anti-monument. Architecture is shown in its bare essence, in its sculptural qualities: the weight of the materials: 4233 kilograms of concrete and in its existences, – the time of its duration: 2088 hours.

A landscape in front of you
 First beauty, then terror,
 but is not destruction
 fairer than beauty?

Filipa Oliveira

Empty territory. Extended landscape.

They prepare to build here; there is only dust and greenish earth in this, once, no man's land. Mute site, still quiet, I can hear the wind and the distant sounds. It feels deeply relaxing and yet fills me up with disquietude. Mixed feelings as I can't quite define this place. It seems stopped in time, something that isn't yet nor ceases to be. A liminal place where one can still be what he was and feel already what he is about to become. A transforming stage, yet empty of actual transformation. Avoid, a time lapse. I could stay here for hours, until they start to construct. I could lose myself in endless predictions and infinite recalls. I could stay here suspended in time, forever? But they have to build; time is running out, time is always running out. For everyone. They have to build. We have to build.

I have to build.





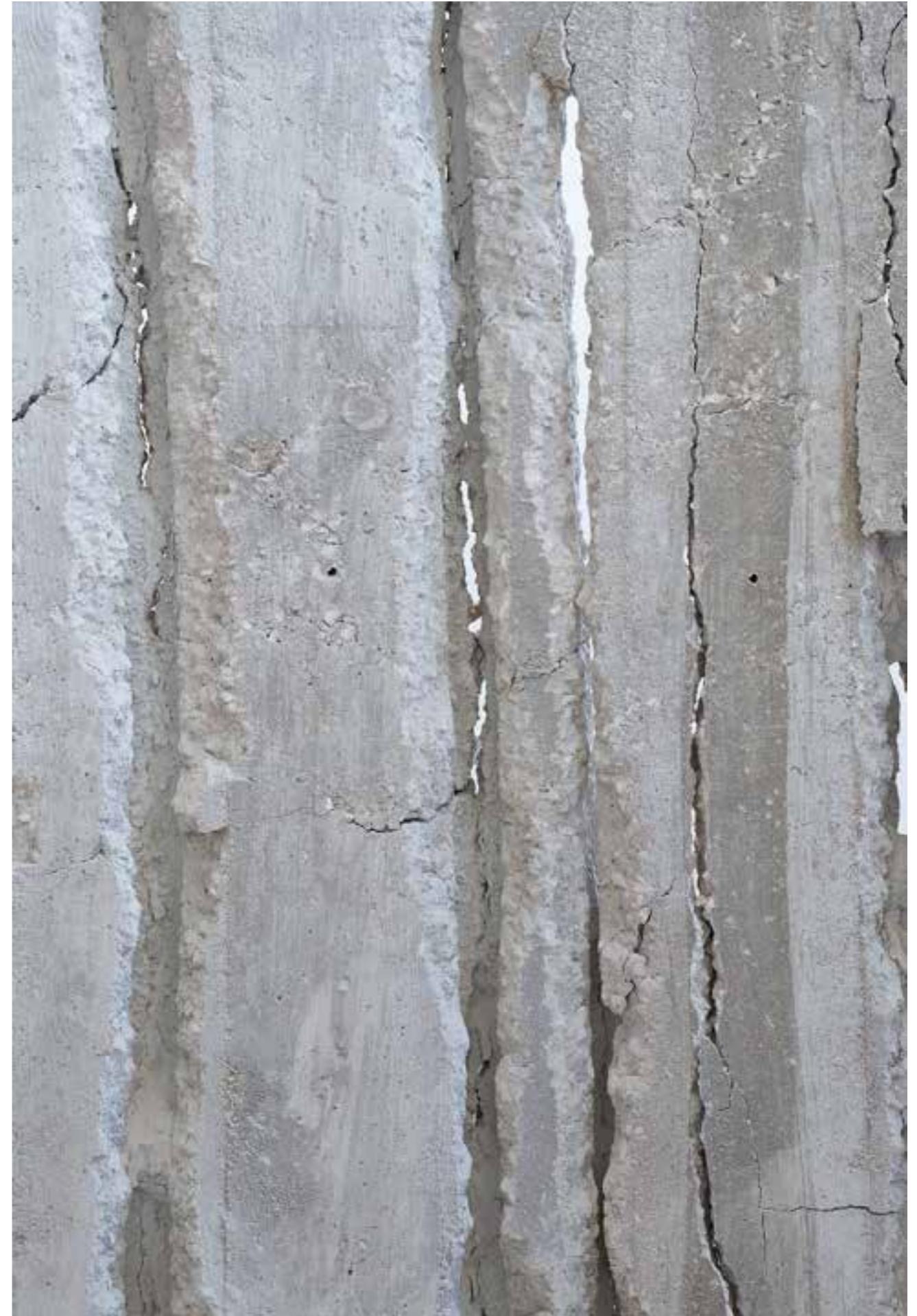
100

I came back here again, the soil isn't green anymore.
I can't hear the wind this time.
I hear heavy noises instead, not distant, not dispersed.
Condensed, loud and layered. There are workers every-
where, building.
The ground is already levelled and clear. Concrete covers
the interior of the delimited area. Smells like burned matter.
I can recognize already the layout of the rising house.
Pilled bricks and concrete define walls here and there.
Steel pillars rising endlessly.
I wonder how is it going to when finished, when the calm
comes again before the owners move in.
A newly build house has always this sense of firmness, of
permanence.
It conveys assertiveness, as it would be here to stay.

101

I open the half-closed gate.
Harsh rough iron of long rainy days. My steps are slow,
aware, into the unknown.
Every time I come here it is always the same feeling. I am
defenseless, vulnerable.
Step by step I cross the mistreated garden. Wood bits, food
traces, an object here and there.
It's quiet; I hear birds and unrecognizable sounds around
me. An abandoned house has always its own sounds, like
traces of past livings.
I face the white façade. The door is wide open, inviting me
in. Closed and opened windows spread over the dirty dull
walls. Half of the ceiling is missing.
I can't explain my feelings, but I hate and love to come here.
This house faces me, fearless in its solitude. I come closer
to myself here. I come closer to the world here. I come
to understand my own destiny, to comprehend the ironic
hands of time. To reinvent the world from its ruin.
And move on.

(Traduções pp 119–120)



OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

4233 kg / 2088 h, 2015
Ferro galvanizado, betão/
Galvanized iron, concrete
230 x 450 x 600 cm

Destruição do
betão / Concrete
destruction

0000 h
25 junho / June
das 18h30 às 22h30 /
from 6.30pm until 10.30pm

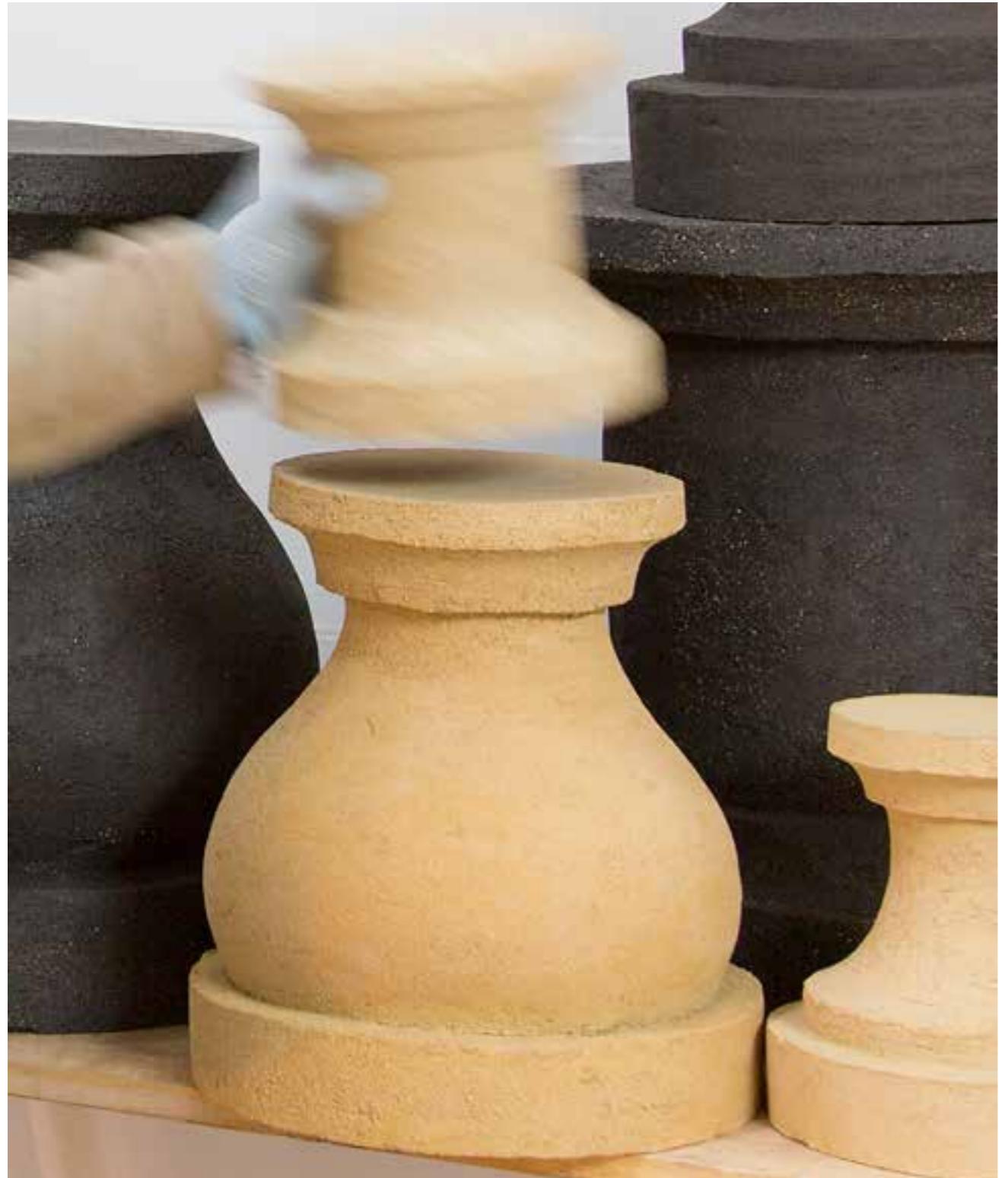
0254 h
6 julho / July
das 14h às 18h / from 2pm
until 6pm

1718 h
5 setembro / September
das 14h às 18h / from 2pm
until 6pm



Vasco

Futscher



A REGRA DO JOGO

As esculturas de Vasco Futscher apresentam-se como peças de um jogo. Se o fossem, rapidamente perceberíamos tratar-se de um estranho jogo. Os movimentos das peças foram feitos antes da nossa entrada no espaço (sabemos que não vão ser alteradas enquanto as contemplarmos mas não sabemos se o jogo acabou); e é um jogo sem tabuleiro (a superfície onde se mostram não tem qualquer grafismo indicativo da sequência, orientação ou limite de movimento das peças). E ainda: peças de diferente cor e dimensão sucedem-se, associam-se e sobrepõem-se sem que se possa descobrir uma regra para as suas deslocações (posições finais). Finalmente, há 3 diferentes cromatismos nestas peças e os grandes jogos de tabuleiro são, em geral, confrontos apenas de dois jogadores a que correspondem duas cores opostas.

Mas podemos perceber que há regras gerais, cromáticas, numéricas, formais e de dimensão: três cores, três formatos e três tamanhos. Podemos, portanto, supor que a regra de organização das peças é, afinal, *apenas* uma regra estética capaz de estabelecer o seu arranjo no espaço e nunca destinada a representar uma vitória e uma derrota. Também reconhecemos a filiação das formas escolhidas em certos cânones estabilizados da arte Clássica. A partir destes dados podemos já aproximar-nos da obra de Vasco Futscher.

Os volumes criados (citações de vasos, urnas ou bases escultóricas) desempenharam na linguagem clássica da construção uma função escultórica e/ou arquitetónica e tiveram um destino prático e/ou decorativo. Mas, agora, cada um por si ou em conjunto, estes volumes são concebidos contrariando toda a regra clássica. Por um lado, negam-na, aproximando-se da austeridade e do arcaísmo de uma criação pré-clássica: modelagem rude ou tosca, secamente coloridas, de cerâmica mas não vazadas – *sin utilitas*, enfim. Por outro lado, exibem um excesso de presença, por repetição, desmultiplicação, densificação de certas zonas.

O jogo de Vasco Futscher é continuar a quebra (moderna e pós-moderna) de toda a norma canónica antiga. A partir daqui aproximamo-nos ainda mais da descodificação da sua lógica

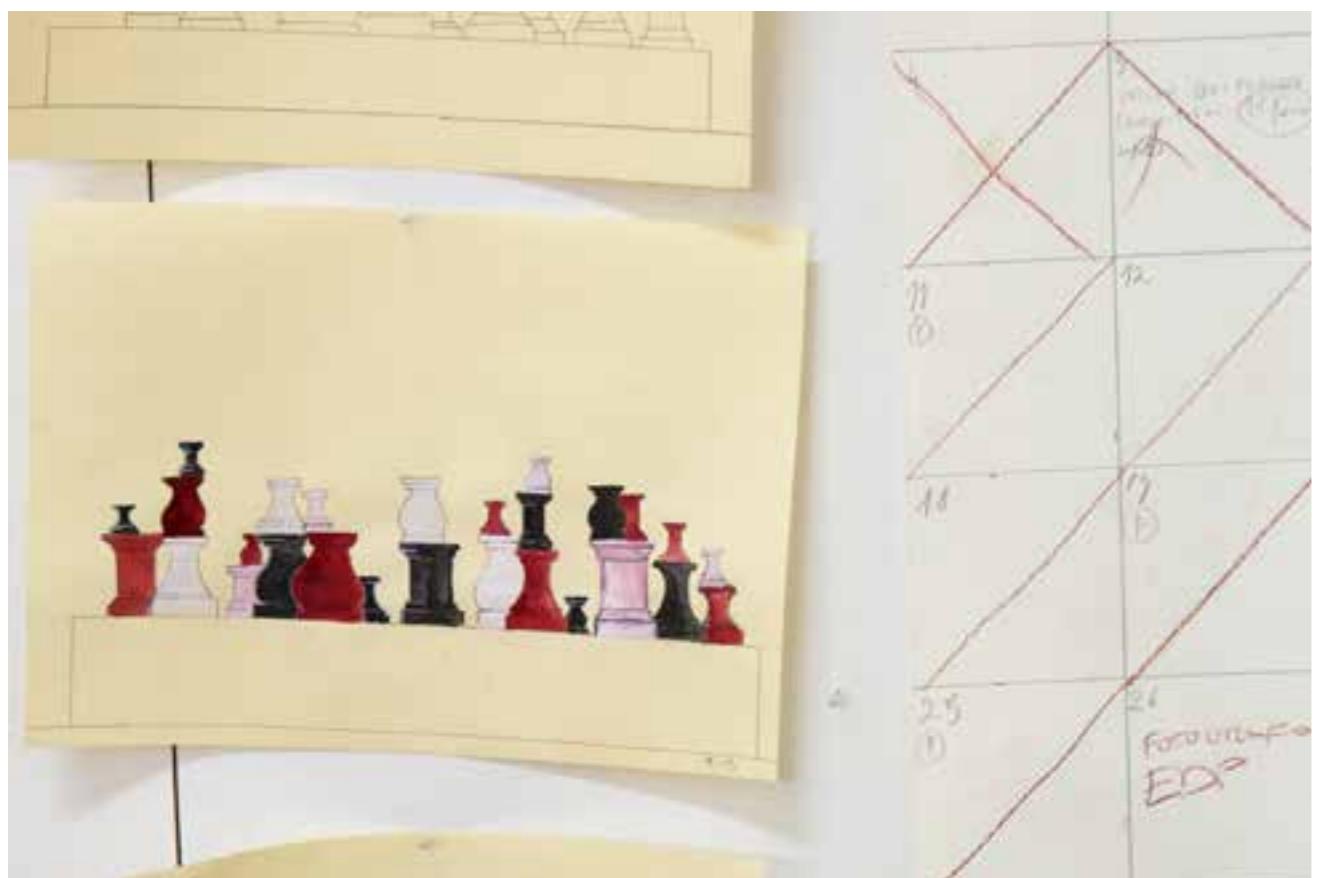
THE RULE OF THE GAME

Vasco Futscher's sculptures are presented as pieces of a game. If they were really that, we would quickly discover it to be a strange game: the pieces were moved before we entered the space (we know they are not going to be moved while we are looking at them, but we do not know if the game is over); and it is a game without a board (the surface on which they are shown has no graphic signs indicating sequence, orientation or limits to the movement of the pieces). More still: pieces of different sizes and colors follow one another, associate and overlap each other and make it impossible for us to deduce any rule governing their movements (their final positions). Finally, the pieces come in three colors, contrasting with most board games, which are commonly disputed by two players, and with two opposing colors.

We can, however, recognize some general rules determining their chromatic, numerical, formal, and size relations: three colors, three formats, and three sizes. We can therefore assume that the rule governing these pieces is *just* one aesthetic rule that defines their disposition in space but does not allow any representation of victory or defeat. We also recognize the filiation of these forms in certain canons of Classic art. Using these elements, we can start to understand this work by Vasco Futscher.

These volumes (quoting vases, urns, pedestals or plinths), had a sculptural and/or architectural role in the classical language of construction, with their functional or decorative functions. But now, individually or in their ensemble, these volumes are produced in disrepect of all classical norms. In the one hand, they refuse them, approaching the austerity and the archaism of a pre-classic construction: crude or coarse modeling, dryly colored, ceramic but not hollow – *sin utilitas*. On the other hand, they reveal an excess of presence through a process of repetition, multiplication, and densification of certain areas.

Vasco Futscher's game is the furtherance of the (modern and post-modern) break from all old canons. From here, we are even closer to the decoding of his logic of autonomy from



de autonomia quer em relação ao modelo formal quer ao modelo funcional do classicismo, do destino prático ou decorativo da cerâmica e do destino estrutural ou decorativo dos elementos citados. Toda a sua obra anterior se desenvolveu, aliás, neste sentido tendo o seu trabalho em cerâmica (apenas iniciado em 2010) desenvolvido interrogações que já vinha fazendo em torno dos elementos decorativos da clássicos e pós-clássicos, renascentista e barroca. Assim, derivações criativas (não isentas de alguma crítica e humor) de coruchéus e fogaréus, de urnas e jarrões, de bases e capitéis ocupam, quase por esta ordem, os seus anos de prática com material cerâmico. Importante será notar o carácter fragmentário de cada um dos elementos desenvolvidos, porque os primeiros são o culminar de certas estruturas de cobertura de edifícios ou balcões e varandas e as bases e capitéis necessitam de colunas para fazerem sentido estrutural e construtivo.

As peças apresentadas nesta exposição pertencem a uma fase final de trabalho de maior depuração em que o artista se tem concentrado nas formas mais maciças e estáveis (bases) tornando-as autónomas isoladamente, em grupos ou em empilhamentos (colunas feitas de bases...). Regressando à obra em questão, percebemos, finalmente, que a organização das peças no espaço tem, afinal, uma regra. Remete para o corpo, ao supor uma coreografia das peças em si e do espectador em redor das peças; e remete para o social, ao assumir uma hierarquia entre as peças. Mas, ao mesmo tempo é aberta e livre (pode conduzir-nos mesmo ao caos) pois podemos adivinhar que a solução apresentada pelo artista não será definitiva – é possível que, noutro tempo no mesmo lugar ou noutro tempo noutro lugar, haja soluções diversas para este mesmo agrupamento de peças. A regra decisiva é, portanto, plástica e visual, estética: considera o particular (cada forma, cada dimensão, cada cor) e o todo; e considera o tempo e a multiplicação das possibilidades ao criar uma instalação (um campo de esculturas) que, permanecendo estática, é modificada no presente pelos movimentos que realizamos em seu redor e, no futuro, pelas novas soluções de composição que vierem a ser encontradas.

the formal and functional models of classicism, from the practical and decorative functions of ceramics and the structural or decorative role of the quoted architectonic elements. All his previous works were developed in this same direction, and his ceramic works (starting in 2010) only advance his questioning of the decorative elements of classical, post-classical, renaissance and baroque architecture. Creative derivations (often humorous and critical) of spires, cresses, urns and jars, plinths and capitals, almost by this order, are the central themes of the years the artist has dedicated to ceramic works. It is important to note the fragmentary character of each one of these elements: if the first are used at the top of certain structures that cover buildings or verandas, plinths and capitals need columns in order to make some kind of structural sense.

The pieces presented in this show belong to a later and more specific phase of the artist's work, as he focuses on bulkier and firmer shapes (plinths) and makes them autonomous, either individually, in groups, or in stacks (columns made from stacked plinths). Going back to the work the artist presents in this exhibition, we finally understand that the distribution of the pieces in space follows one rule. It refers to the body, as it implies a choreography of the pieces, and of the spectators moving around the pieces; and it refers to the social, as it assumes a hierarchy between the pieces. But, at the same time, it is open and free (even chaotic) because it allows us to assume that the solution here presented is not definitive – it is possible that, at some other time, in this or in another place, different solutions will be found for this same group of pieces. The fundamental rule in this game is plastic, visual, and aesthetic: it considers the singular (each volume, each color), and the whole, it considers time and the multiplication of the possibilities as it creates an installation (a field of sculptures) that, being static, changes in the present as we move our bodies through it, and will change in the future as new compositional solutions are discovered or found for it.

Finally, and based on the studies (drawings and scale models) we found on Vasco Futscher's studio walls and shelves we can speculate that he is on the verge of fulfilling an even bigger



B

Finalmente, podemos ainda desenvolver uma especulação fundamentada em estudos (desenhos e maquetas à escala) que ocupam algumas paredes e prateleiras do atelier de Vasco Futscher. A de que ele se aproxima agora de uma ambição maior: considerar a forma de cada base como maqueta de um edifício que, a ser construído (em tijolo modelado e cozido por si), configuraria a função simbólica de um enorme forno ou cenotáfio circulares e colocar-nos-ia, de novo, na linha de numa citação clássica: a da utópica do neoclassicismo francês.

João Pinharanda

ambition: seeing the shape of each plinth as the model for a building that, once built (in bricks molded and baked by the artist) would configure the symbolic function of an enormous circular oven or cenotaph, confronting us once more with an evocation of the classical: the utopic architecture of French neoclassicism.

João Pinharanda



111

110



112



113



114

115



116



117

A–F
Imagens atelier e estudos
Inglês???

OBRAS EXPOSTAS
EXHIBITED WORKS

Bases, 2015
Grés negro, grés
vermelho, barro de
Mafra, grés cinzento
Black fireclay, red
fireclay, Mafra clay,
gray fireclay
Dimensões variáveis
Variable dimensions

TRADUÇÕES

p. 39

“O conjunto vazio é, por exemplo, o conjunto de todos os triângulos com quatro lados, o conjunto de todos os números maiores que 9 mas menores que 8, e o conjunto de todas as aberturas de xadrez que implicam o movimento de um rei. Aplicar o conceito de conjunto vazio ajuda-nos a distinguir as diferentes formas como é utilizado o “nada” na linguagem quotidiana.”

D. J. Darling (2004). *The universal book of mathematics*. John Wiley and Sons. p. 106. ISBN 0-471-27047-4

p. 98

Território vago. Paisagem extensa. Eles preparam-se para construir aqui; há apenas pó e uma terra quase verde, nesta outrora terra de ninguém. Lugar calado, ainda sereno, consigo ouvir o vento e os sons distantes. Respiro com tranquilidade mas encho-me de desassossego. Uma sensação desconcertante pois não sou propriamente capaz de definir este lugar. Parece parado no tempo, algo que ainda não é mas que não deixa de ser. Um lugar liminar onde se pode ser o que se foi e sentir aquilo em que se está prestes a tornar. Um estado transformativo, no entanto deserto de uma real transformação. Um vazio, um lapso do tempo. Podia aqui ficar por horas, até que começassem a construir. Podia perder-me em suposições infinitas e recordações sem fim. Podia ficar aqui suspensa no tempo, para sempre? Mas eles têm de construir; o tempo escasseia, o tempo sempre escasseia. Para todos. Eles têm de construir. Nós temos de construir.

Eu tenho de construir.

p. 101

Voltei aqui outra vez, a terra já não é verde. Não oiço o vento desta vez. Oiço sons pesados em vez, não distantes, não difusos. Espessos, ruidosos, desordenados. Há trabalhadores por todo o lado, a construir. O chão já está nivelado e limpo. Cimento cobre o interior da área delimitada. Cheira a matéria queimada. Já consigo reconhecer o desenho da casa em construção. Tijolos empilhados definem paredes aqui e ali.

TRANSLATIONS

p. 29

Translator's Note:

Osso queimado (*burnt bone*) and *lua cheia, lua nova* (*full moon, new moon*) might be the only two expressions in this list that can be translated without a complete loss of context or meaning. A collection of very particular idioms, these localisms testimony a close relationship between humans and nature. *Osso queimado* is burnt bone, but what words could convey its true meaning of *bait*? *Bardo* means a kind of pen, an enclosure or a wall made from canes. *Onde o mar não bata muito*, a place on the sea protected from sea waves and currents. *Colo de areia*, a small and temporary sandbank on the coastline. The exact same meaning can also be conveyed by *cabeço de areia novo* or *cabeça de areia nova*, varying only in the gender attributed to the sand formation, one of many variations that may occur even between neighboring villages. Actions, traps, or species of fish (*bordalo, barbo, corga*) that only exist in a few rivers of the Iberian Peninsula (and thus have no common name in other languages), these words are the signifiers of habits and of a life of work that is bound to earth and nature: much like the objects, features and actions they signify, these words cannot survive outside their environment. They do not exist or have no meaning outside the boundaries of their experience.

p. 74

Nightfall: birds slowly fall silent; frogs in the early evening; the persisting sound of the crickets – a mix of sounds – the shrill sound produced by a nocturnal bird. The first lunar reflection comes across the cliff, animal ecstasy; the image of the moon rippling on the river; the continuing music is frenetic. The dead hour: animals seem tired; silence; furtive sounds. The moon is paler; the time feels strange, resting; the birds sound their first songs: dawn.

on his way to Covilhã, on the Portuguese Railways train that skirts the Tagus River, a landscape made of rocks draws the double of a fragmented landscape on the river: the desire to create a landscape reflecting the night

Pilares de aço erguem-se interminavelmente. Pergunto-me como ficará quando terminada, quando a calma regressar novamente, antes de os proprietários se mudarem. Uma casa recém-construída dá-nos sempre esta sensação de firmeza, de permanência. Transmite assertividade, como aqui estivesse para ficar.

p. 102

Abro o portão entreaberto.
Ferro áspero, enferrujado de longos dias
de chuva. Os meus passos são lentos, atentos,
rumo ao desconhecido.
Sempre que venho a sensação é a mesma.
Estou indefesa, vulnerável.
Passo a passo, atravesso o jardim mal tratado.
Pedaços de madeira, vestígios de comida,
um objeto aqui e ali.
Está calmo; ouço pássaros e sons irreconhecíveis
à minha volta. Uma casa abandonada tem
sempre os seus próprios sons, como vestígios
de realidades passadas.
Encaro a fachada branca. A porta totalmente
aberta convida-me a entrar. Janelas fechadas
e abertas espalham-se pelas paredes sujas
e silenciosas. Parte do teto desapareceu.
Não consigo explicar o que sinto, mas detesto
e adoro aqui estar. Esta casa desafia-me, sem
medos na sua solidão. Aqui estou mais próxima
de mim própria. Aqui fico mais próxima do
mundo. Aqui venho encarar o meu destino,
compreender as irónicas mãos do tempo.
Venho reinventar o mundo a partir dos seus
destroços.
E seguir em frente.

The sound of falling water awoke the dream of some subterranean place, of something very old – a sort of pre-biological space devoid of life or memory. I realized that the shadow I was trying to materialize could not exist in daylight – that it should remain hidden from sight and exist only as a distant memory of that time, in the sound of the water that tunnels through solid things.

A divided sculpture, day and night, occupying the river surface; a sculpture made of water; a piece in constant reconfiguration.

BIOGRAFIAS

Joana Escoval nasceu em Lisboa em 1982. Estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Accademia di Belle Arti di Firenze. Viveu na Madeira, em Florença e em Berlim. Foi distinguida na edição 2012 do Prémio BES Revelação e bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento em 2013. Participou em diversas residências: Eira 33, Lisboa 2007; Halfhouse, Barcelona, 2011; RU – Residency Unlimited, Nova Iorque, 2013–14; Fiorucci Art Trust, Stromboli, 2015. Das exposições que integrou destacam-se: *O sol morre cedo/The sun will die soon*, Pavilhão Branco, Lisboa, 2009; BES Revelação, Museu de Serralves, Porto, 2012 e *The Sound*, Museu Nogueira da Silva, Braga, também em 2012; *Europe, Europe* (curadoria de Hans Ulrich Obrist, Thomas Boutoux e Gunnar Kvaran), Astrup Fearnley Museet, Oslo, 2014; *Le Lynx ne connaît pas de frontières/The Lynx knows no boundaries* (curadoria de Joana Neves), Foundation d'Entreprise Ricard, Paris, em 2015. Apresentou o seu trabalho individualmente: *Onde no mundo inteiro/Where in the entire world*, Tapada das Necessidades, Lisboa, 2010; *De tempos a tempos a terra treme/De temps en temps la terre tremble*, Galeria Baginski, Lisboa, 2011; *Outlaws in Language and Destiny*, Parkour, Lisboa, 2013; *Whirlpools* Galeria Vera Cortês, Lisboa, 2014.

Vive e trabalha em Lisboa.
www.joanaescoval.com

João Grama nasceu em Lisboa em 1975. Entre 2005–08 frequentou os Estudos Avançados de Fotografia no Ar.Co, em Lisboa, encontrando-se neste momento, a participar no Programa Meisterschülerstudium, na Hochschule für Grafik und Buchkunst em Leipzig, na Alemanha, com uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2010 foi nomeado para a European Photo Awards pela mesma fundação, trabalho exposto durante 2012 em diversos locais nos quais se destacam: o Centre Calouste Gulbenkian, em Paris, e Deichtorhallen Kunst und Fotografie, em Hamburgo.

BIOGRAPHIES

Joana Escoval was born in Lisbon, in 1982. She studied Painting at the Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa and at the Accademia di Belle Arti di Firenze. She has lived in Madeira, Florence, and Berlin. Escoval was one of the winners of the 2012 edition of Prémio BES Revelação and the recipient of scholarships attributed by the Fundação Calouste Gulbenkian and the Luso-American Development Foundation, in 2013. She has participated in several artist-residencies: Eira 33, Lisboa 2007; Halfhouse, Barcelona, 2011; RU – Residency Unlimited, New York, 2013–14; Fiorucci Art Trust, Stromboli, 2015. Some of the group shows she has participated in include *O sol morre cedo/The sun will die soon*, Pavilhão Branco, Lisboa, 2009; BES Revelação, Museu de Serralves, Porto, 2012 and *The Sound*, Museu Nogueira da Silva, Braga, also in 2012; *Europe, Europe* (curated by Hans Ulrich Obrist, Thomas Boutoux, and Gunnar Kvaran), Astrup Fearnley Museet, Oslo, 2014; *Le Lynx ne connaît pas de frontières/The Lynx knows no boundaries* (curated by Joana Neves), Foundation d'Entreprise Ricard, Paris, in 2015. Her solo shows were: *Onde no mundo inteiro/Where in the entire world*, Tapada das Necessidades, Lisboa, 2010; *De tempos a tempos a terra treme/De temps en temps la terre tremble*, Galeria Baginski, Lisboa, 2011; *Outlaws in Language and Destiny*, Parkour, Lisboa, 2013; *Whirlpools*, Vera Cortês Art Agency, Lisboa, 2014.

Joana Escoval currently lives and works in Lisbon.

www.joanaescoval.com

João Grama was born in Lisbon, in 1975. He attended the course of Advanced Photography Studies at Ar.Co, in Lisbon (2005–08). The recipient of a scholarship attributed by the Fundação Calouste Gulbenkian, he is currently enrolled in the Meisterschülerstudium program at the Hochschule für Grafik und Buchkunst, in Leipzig, Germany. In 2010, he was nominated for the European Photo Awards by this same foundation. Among other places, he presented

Nesse mesmo ano apresentou *Ropes* no Espaço Arte Tranquilidade, em Lisboa. Em 2009 foi nomeado para o prémio Anteciparte, com exposição no Museu do Oriente, em Lisboa.

www.joaograma.com

Manuel Caldeira nasceu em Oeiras em 1979, estudou Pintura na Byam Shaw School of Art, Londres e no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual onde foi aluno bolsista da Bolsa José de Guimarães e da Fundação Carmona e Costa, terminando em 2006 o Curso Avançado de Artes Plásticas. Participou no curso de Artes Visuais do programa Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian. Destacam-se das exposições que integrou, em 2014, *Araruta* (colaboração com Ana Jotta), Galeria João Esteves de Oliveira e *Horse & Heron*, Galeria Alecrim 50, Lisboa; em 2013, *We may not be perfect but heaven know we try*, Giefarte, Lisboa; em 2012, *Antes que me lembre*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa.

Vive e trabalha em Lisboa.

www.manuelcaldeirastudio.com

Marco Pires nasceu em Alcobaça em 1977. Estudou Artes Plásticas-Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 1996–2001. Integrou diversas exposições coletivas: *Non-Stop Opening*, Galeria ZdB, Lisboa, 2000; Museu Nacional da Ciência e da Técnica, Coimbra, 2005; Ariane de Rothschild Art Prize, Palácio Galveias, em 2005 e LX Factory, em 2007, Lisboa; *Opções & Futuros*, Arte Contempo, Lisboa e Museu Municipal, Faro, 2006 e Museu da Cidade, 2009; em 2008 *Pattern*, Hallway Projects, São Francisco, EUA; *Topografias Urbanas*, Galeria Fúcares, Almagro, Espanha; *Enganar a Fome*, Espaço Avenida 211, Lisboa; *Manifestaciones del Arte Emergente Portugués*, Caracas, Venezuela e *Volto Já – Uma Exposição Documental*, Sala Poste-ite, Porto, ambas em 2009; *Aires del Oeste*, R.O. Proyectos, Madrid, 2014, entre outras. Individualmente expôs *Magnificare*, Sala Poste-ite, Porto, 2006; em 2007 *Rebatimento*, Sala Poste-ite, e *Displacements Maps*, Galeria Pedro Oliveira, ambas no Porto, e *White Lies*, Galeria Caroline Pagès, Lisboa; *Toporama*, Appleton Square, Lisboa, 2008;

his work at the Centre Calouste Gulbenkian, in Paris, and at the Deichtorhallen Kunst und Fotografie, Hamburg, both in 2012. In this same year, he presented his solo show *Ropes* at the Espaço Arte Tranquilidade. In 2009 he was nominated for the prize *Anteciparte*, and participated in the group show at the Museu do Oriente, Lisboa.

www.joaograma.com

Manuel Caldeira was born in Oeiras, in 1979. He studied Painting at the Byam Shaw School of Art, London, and at Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, where he was the recipient of the José de Guimarães and Fundação Carmona e Costa scholarship programs. He completed the Advanced Course in Plastic Arts in 2006. He participated in the Visual Arts course of the program Criatividade e Criação Artística, at the Fundação Calouste Gulbenkian. Some of the group shows he has participated in include *Araruta* (a collaboration with Ana Jotta), Galeria João Esteves de Oliveira, and *Horse & Heron*, Galeria Alecrim 50, Lisboa, both in 2014; *We may not be perfect but heaven know we try*, Giefarte, Lisboa, 2013; *Antes que me lembre*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa, 2012.

Manuel Caldeira currently lives and works in Lisboa.

www.manuelcaldeirastudio.com

Marco Pires was born in Alcobaça, in 1977. He studied Painting and Plastic Arts at the Faculdade de Belas Artes de Lisboa (1996–2001). He has participated in several group shows: *Non-Stop Opening*, Galeria ZdB, Lisboa, 2000; Museu Nacional da Ciência e da Técnica, Coimbra, 2005; Ariane de Rothschild Art Prize, Palácio Galveias, in 2005, and LX Factory, in 2007, Lisboa; *Opções & Futuros*, Arte Contempo, Lisboa, and Museu Municipal, Faro, 2006, and Museu da Cidade, 2009; in 2008, *Pattern*, Hallway Projects, San Francisco, USA; *Topografias Urbanas*, Galeria Fúcares, Almagro, Spain; *Enganar a Fome*, Espaço Avenida 211, Lisboa; *Manifestaciones del Arte Emergente Portugués*, Caracas, Venezuela, and *Volto Já – Uma Exposição Documental*, Sala Poste-ite, Porto, ambas em 2009; *Aires del Oeste*, R.O. Proyectos, Madrid, 2014, entre outras. Individualmente expôs *Magnificare*, Sala Poste-ite, Porto, 2006; em 2007 *Rebatimento*, Sala Poste-ite, e *Displacements Maps*, Galeria Pedro Oliveira, ambas no Porto, e *White Lies*, Galeria Caroline Pagès, Lisboa; *Toporama*, Appleton Square, Lisboa, 2008;

Obras sobre papel, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2009; em 2010 *X Y Z*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, e *Desvio*, Galeria Municipal Paços do Concelho, Torres Vedras.

www.marcopires.com

Mariana Silva nasceu em Lisboa em 1983. Estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foi distinguida na edição de 2008 do BES Revelação. Participou em diversas exposições coletivas das quais: *Entrevista Perpétua*, Galeria Cristina Guerra, Lisboa, 2010; *A Filosofia do Dinheiro*, Museu da Cidade, Lisboa, 2010; *Into the Unknown*, Ludlow, Nova Iorque, 2010; *Às Artes, Cidadãos!*, Museu de Serralves, Porto, 2010; *For Love, Not Money*, Graphic Arts Trienal, Kumu Museum of Arte, Tallin, Estónia, 2011; *A Revolution is a Spinning Force*, Appleton Square, 2013; *Indie Film Festival: moving image*, Cinemateca de Lisboa, 2015; *Europe, Europe*, Astrup Fearnley Museum, Oslo, 2014. Das exposições individuais destacam-se: *A Organização das Formas*, Kunsthalle Lissabon, Lisboa, 2011; *Environments* com Pedro Neves Marques, e-flux, Nova Iorque, 2013; *Audience Response Systems*, Parkour, Lisboa, 2014.

Vive e trabalha em Nova Iorque.

www.crowdsandviruses.org

Nuno Vicente nasceu em 1981 em Chartres, França. Estudou Pintura e Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Fez parte da seleção Millennium Anteciparte em 2007 e da seleção ESAD Caldas da Rainha 20 anos, 2011. Das exposições coletivas que integrou distinguem-se: *Enganar a Fome*, Espaço Avenida, Lisboa, 2008; *And Then Again*, Pavilhão Preto, Museu da Cidade, Lisboa, 2010; *Berlin Island*, Supermarket, Berlim, 2011; *D'abord les Forêts, Opus 2*, Centre d'Art La Maison Lauretine, Haute-Marne, França, 2011; *O peso e a Ideia*, Plataforma Revólver, Lisboa, 2012; *Non*, SAVVY Contemporary, Berlim, 2013. Expôs individualmente: *O milagre da vida, segundo um Poema de Albert Einstein*, Museu António Duarte, Caldas da Rainha, 2008; *Clareira*, Galeria Paulo Amaro, Lisboa, 2009; *Dropping time onto the matter*, Rosalux

Porto, both in 2009; *Aires del Oeste*, R.O. Proyectos, Madrid, 2014, among others. His solo shows were: *Magnificare*, Sala Poste-ite, Porto, 2006; in 2007, *Rebatimento*, Sala Poste-ite, and *Displacements Maps*, Galeria Pedro Oliveira, both in Porto, and *White Lies*, Galeria Caroline Pagès, Lisboa; *Toporama*, Appleton Square, Lisboa, 2008; *Obras sobre papel*, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2009; in 2010 *X Y Z*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, and *Desvio*, Galeria Municipal Paços do Concelho, Torres Vedras.

www.marcopires.com

Mariana Silva was born in Lisbon, in 1983. She studied Painting at the Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. She one of the winners of the 2012 edition of Prémio BES Revelação. Some of the group shows she has participated in include: *Entrevista Perpétua*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2010; *A Filosofia do Dinheiro*, Museu da Cidade, Lisboa, 2010; *Into the Unknown*, Ludlow, New York, 2010; *Às Artes, Cidadãos!*, Museu de Serralves, Porto, 2010; *For Love Not Money*, 15th Tallinn Print Triennial, Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia, 2011; *A Revolution is a Spinning Force*, Appleton Square, 2013; *Indie Film Festival: moving image*, Cinemateca de Lisboa, 2015; *Europe, Europe*, Astrup Fearnley Museum, Oslo, 2014. Her solo exhibitions include: *A Organização das Formas*, Kunsthalle Lissabon, Lisboa, 2011; *Environments*, with Pedro Neves Marques, e-flux, New York, 2013; *Audience Response Systems*, Parkour, Lisboa, 2014.

Mariana Silva currently lives and works in New York.

www.crowdsandviruses.org

Nuno Vicente was born in Chartres, France, in 1981. He studied Painting and Plastic Arts at the Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Portugal. He was nominated for the 2007 edition of the prize Millennium Anteciparte, and was selected for the show *Exposição 90-10, 20 Anos de Artes Plásticas*, celebrating the 20th anniversary of ESAD –

Gallery Berlim, 2010; *Sculptures made of earth, water, fire, air (I, II, III)*, Kunstraum João Cocteau, Berlim, 2012 a que sucedem as partes IV e V em 2013 e *Esculturas de Terra, água, fogo, ar (VII)*, Espaço 58 (atualmente chamado Ar Sólido), Lisboa, 2014. Em 2014 participou na Bienal de Artes Visuais em Varna, na Bulgária.

Vive e trabalha em Berlim.

www.nuno-vicente.com

Pollyanna Freire nasceu em São Paulo, no Brasil, em 1982. Estudou Artes Plásticas na Universidade Estadual de São Paulo e é Mestre em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Frequentou no Ar.Co: Projeto Individual em Cinema, Imagem em Movimento, 2009–2010, Curso Avançado em Artes Plásticas, 2010–2011, e Projeto Individual em Artes Plásticas, 2011–2012. Em 2013 recebeu a Menção Honrosa no *IV Certame de Desenho* da Fundación Centenera Jaraba, Espanha. Expôs coletivamente no Brasil 25º *Arte Pará*, Fundação Rômulo Maiorana, Belém, 2006 e *Zona Oculta: entre o público e o privado*, CEDIM, Rio de Janeiro, 2009, e em Portugal e Espanha; *Bolseiros e Finalistas do Ar:Co*, Museu da Cidade, Lisboa, 2013 e 2014; *Me, Myself and I*, Fundación Centenera Jaraba, Madrid, 2013 e *O pouco ou muito a diferença é pouca*, curadoria de João Silvério, Módulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa, 2014.

Vive e trabalha em Almada.

Teresa Braula Reis nasceu em 1990 em Lisboa. Terminou o curso de Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa em 2012 e é Mestre em Fine Art pela Central Saint Martins College of Art and Design em 2014. Recebeu a Bolsa Rector's Scholarship atribuída pela University of the Arts London no âmbito do Mestrado. Participou em diversas exposições coletivas, das quais se destacam: *In Transit*, galeria V22, *The Poetics of Space*, *Enclave* e *First Come First Served*, Londres, 2013; em 2014 *Mostra.14*, Central Station, Lisboa; *RESTATE by Art:i:curate*, NEO Bankside; *Live In Your Dreams!*, St Pancras Church Crypt Gallery e (*Comissão*)*The Inevitable Revolution*, The Victorian Vitrine, Central Saint Martins, The Victorian Vitrine, Central Saint Martins, in London; *Opening Night*, Chabah Yelmani Gallery, Brussels, 2015.

Caldas da Rainha, 2011. Some of the group exhibitions he has participated in include: *Enganar a Fome*, Espaço Avenida, Lisboa, 2008; *And Then Again*, Pavilhão Preto, Museu da Cidade, Lisboa, 2010; *Berlin Island*, Supermarket, Berlin, 2011; *D'abord les Forêts, Opus 2*, Centre d'Art La Maison Lauretine, Haute-Marne, France, 2011; *O peso e a Ideia*, Plataforma Revólver, Lisboa, 2012; *Non*, SAVVY Contemporary, Berlin, 2013. His solo exhibitions include: *O milagre da vida, segundo um Poema de Albert Einstein*, Museu António Duarte, Caldas da Rainha, 2008; *Clareira*, Galeria Paulo Amaro, Lisboa, 2009; *Dropping time onto the matter*, Rosalux Gallery Berlin, 2010; *Sculptures made of earth, water, fire, air (I, II, III)*, Kunstraum João Cocteau, Berlin, 2012, followed by parts IV and V, in 2013, and *Esculturas de Terra, água, fogo, ar (VII)*, Espaço 58 (now Ar Sólido), Lisboa, 2014. He participated in the 2014 Varna Visual Arts Biennial, in Bulgaria.

Nuno Vicente currently lives and works in Berlin.

www.nuno-vicente.com

Pollyanna Freire was born in São Paulo, Brazil, in 1982. She studied plastic Arts at the Universidade Estadual de São Paulo and she holds an MA in Visual Languages from the Universidade Federal do Rio de Janeiro. She studied at Ar.Co and completed the courses: Individual Project in Cinema / Movement Image (2009–2010), Advanced Course in Visual Arts (2010–2011), and Individual Project in Visual Arts (2011–2012). In 2013, she awarded an Honorable Mention at the *IV Certame de Desenho*, Fundación Centenera Jaraba, in Spain. She has participated in group exhibitions: 25º *Arte Pará*, Fundação Rômulo Maiorana, Belém, 2006; *Zona Oculta: entre o público e o privado*, CEDIM, Rio de Janeiro, 2009; *Bolseiros e Finalistas do Ar:Co*, Museu da Cidade, Lisboa, 2013 and 2014; *Me, Myself and I*, Fundación Centenera Jaraba, Madrid, 2013, and *O pouco ou muito a diferença é pouca*, curated by João Silvério, Módulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa, 2014.

Pollyanna Freire currently lives and works in Almada, Portugal.

Martins, em Londres; *Opening Night*, Chabah Yelmani Gallery, Bruxelas, 2015.

Vive e trabalha em Lisboa.
www.teresabraulareis.com

Vasco Futscher nasceu em 1987 em Lisboa. Ao mesmo tempo que estudou Gestão na Universidade Nova de Lisboa fez o Curso Regular de Pintura no Ar.Co, 2005–2008. Em 2010 completa o Plano de Estudos em Artes Plásticas e, em 2013, o Plano de Estudos em Cerâmica, ambos no Ar.Co. Foi bolsheiro da Fundação Carmona e Costa entre 2008–2009. Das exposições coletivas que integrou, destacam-se: em Lisboa, À Maneira do Ar.Co, Galeria João Esteves de Oliveira, 2012; *Assembleia*, 2013 e *O Caminho Estreito para o Sul Profundo*, com o coletivo EST SECUM, ambas no Espaço AZ. Expôs individualmente em 2012 *Works on Paper*, Joburg Art Gallery, Joanesburgo e em 2014 *Cerâmicas*, Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa.

Vive e trabalha em Lisboa.
www.vascofutscher.com

Teresa Braula Reis was born in 1990, in Lisboa. She studied Painting at the Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2012) and holds an MA in Fine Arts from Saint Martins College of Art and Design (2014). In the context of her Master studies, she was the recipient of the Rector's Scholarship – University of the Arts London. She has participated in several group exhibitions: *In Transit*, at gallery V22, *The Poetics of Space*, *Enclave* and *First Come First Served*, London, 2013; in 2014 *Mostra.14*, Central Station, Lisboa; *RESTATE by Art:i:curate*, NEO Bankside; *Live In Your Dreams!*, St Pancras Church Crypt Gallery e (*Comissão*)*The Inevitable Revolution*, The Victorian Vitrine, Central Saint Martins, in London; *Opening Night*, Chabah Yelmani Gallery, Brussels, 2015.

She currently lives and works in Lisboa.
www.teresabraulareis.com

Vasco Futscher was born in 1987 in Lisbon. He completed his studies in Painting at Ar.Co (2005–2008) while studying Management at the Universidade Nova de Lisboa. Also at Ar.Co, he completes the Advanced Course in Visual Arts in 2010 and the Ceramics course in 2013. He was the recipient of the Fundação Carmona e Costa scholarship in 2008–2009. Some of the group shows he has participated in include: À Maneira do Ar.Co, Galeria João Esteves de Oliveira, 2012; *Assembleia*, 2013 and, with the EST SECUM collective, *O Caminho Estreito para o Sul Profundo*, both shows at the Espaço AZ. His solo exhibitions were: *Works on Paper*, Joburg Art Gallery, Johannesburg, 2012, and *Cerâmicas*, Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa, 2014.

He currently lives and works in Lisbon.
www.vascofutscher.com

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Joana Escoval

Vera Cortês, Susana Faustino, Pedro Canoilas, Alvaro Teixeira, André Romão, Nuno da Luz, Ana Manso, Pedro Gomes, Bruno Cidra, Edgar Pires, Carmo, Michael Hellgren, Ludgero Escoval, Nana, João Escoval, Paul Harrison, Pasquale Sabatino, Milovan Farronato, Fiorucci Art Trust

João Grama

Andrea Brandão, João Rei, Javier Martinez, Miguel Angelo Dias, Nicolau da Costa, Ricardo Soares, ARCO - Centro de Arte e Comunicação Visual, Alice & José Neiva, Luis Sousa Martins, Engª Graça Sacadura, Associação Aldeia (Isabel Sá e Fábia Azevedo), Gonçalo Salema, Antonio Jorge, a todo o staff do Carpe Diem Residências.

Manuel Caldeira

Maria Ana Vasco Costa, Teresa Gama, Ar.Co- Centro de Arte e Comunicação Visual, Manuel Castro Caldas, Conceição e Augusto Vasco Costa, João Esteves de Oliveira, Marcelo Costa, Jorge Nesbitt, Carolina Caldeira, José João Caldeira, Giefarte e Alecrim 50.

Marco Pires

Leonor Lloret e Maria Torrada

Mariana Silva

João Cáceres Costa, Miguel Tamen, Pedro Neves Marques, David Gould, Chloé Rossetti, Jess Barbagallo, Paulo Crawford, Ana Simões.

Nuno Vicente

Bombeiros voluntários de Vila Velha de Rodão, Camara Municipal de Vila Velha de Rodão, Comboios de Portugal, Fine Print. Carla Santos, Dinis Simões, Estefania Lozano Martinez, Fernanda Alves, Gonçalo Pena, Hubi Jaeger, Jaecki Lindenau, João Carvalho, Joel Alves, José Manuel Alves, José Pinto, Lara Portela, Luis Filipe Vicente, Luis Lemos, Manuel Cameira, Nancy Pinto, Nuno Miranda, Nuno Soares, Paulo Medeiros, Renato Franco,

António Banza.

Pollyanna Freire

Paulo Freire, Maria Zélia Freire, Catarina Dias, Manuel Castro Caldas e João Dias.

Teresa Braula Reis

João Cândido e Pedro Andrade e Sousa.

Vasco Futscher

Hugo Amorim, Manuel Castro Caldas, Mário Teixeira da Silva, Pedro Calhau.

FICHA TÉCNICA
COLOPHON

FUNDAÇÃO EDP

Conselho de administração
Board of Directors

António de Almeida

António Mexia

Miguel Coutinho

Joaõ Paulo Mateus

José Manuel dos Santos

Diretor cultural
Cultural Director

José Manuel dos Santos

Diretora de comunicação
Communication Director

Catarina Seixas

JÚRI PREMIAÇÃO
AWARD JURY

Ana Jotta

Elli Turpin

João Ribas

José Manuel dos Santos

Vincent Honoré

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

26 junho –
20 setembro 2015

Museu da Eletricidade,
Lisboa

Coordenação
Coordinator

José Manuel dos Santos

Programador
Chief Curator

João Pinharanda

Comissários
Curators

Filipa Oliveira

João Pinharanda

Sérgio Mah

Comissária Assistente
Assistant Curator

Joana Simões Henriques

Ana Jotta

Elli Turpin

João Ribas

José Manuel dos Santos

Vincent Honoré

Assessor cultural
Cultural Adviser

António Soares

Produção
Production

Fernando Ribeiro

Margarida Almeida Chantre

Raquel Pinto

Uma Brand Studio

Montagem
Setting

Açopankas

Keywords

Nuno Miranda

Transportes
Transportation

ITERARTIS

Seguros
Insurance

Innovarisk

Construção
Construction

Perfect & Transparent Lda.

Tradução e revisão
Translation and proof-reading

José Roseira
Jorge Longa
Mark Allan Stoner

Comunicação
Communication

Diana Nunes

Elisabete Sá

Inês Rebelo Pereira

Leonor Carrilho

Luís Lobato

Matilde Paiva Raposo

Equipa do Campus
da Fundação EDP

Produção / Audiovisuais
Setting / Audiovisuals

Vítor Leal

Pascal Carvalho

Aires Duarte

Jorge Lopes

Versátil Partilha

WSBR

JPBS Consulting

Serviço ao Visitant
Visitor Service

Raquel Eleutério (Coord.)

Ana Cachado

Jorge Batista

Maria José Dantas

Programa educativo
Education programme

Joana Simões Henriques

(Coord.)

Alexandra Sousa

Andreia Dias

Catarina Botelho

Joana Andrade

Maria João Pacheco

Maria Remédio

Renato Santos

Rui Dias Monteiro

CATÁLOGO
CATALOGUE

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
Joana Simões Henriques
João Pinharanda

Textos
Texts
Filipa Oliveira
João Grama
João Pinharanda
Luísa Santos
Nuno Vicente
Sérgio Mah
Teresa Braula Reis

Tradução e Revisão
*Translation and
Proof-Reading*
José Roseira
Jorge Longa
Mark Allan Stoner

Edição
Edition
Documentação

Design Gráfico
Graphic Design
Raquel Pinto

Créditos Fotográficos
Photo Credits
António Jorge Silva
(pág./pag.
Marco Pires (pág./pag.????)
(Sobrecapa)
António Jorge Silva
Francesco Cerruti

Pré-impressão,
Impressão
e Acabamento
*Prepress, Printing
and Binding*
Gráfica Maiadouro

ISBN
978-989-8618-67-2

1ª Edição
1st Edition

Exemplares
Copies
800 exemplares

Depósito Legal
Legal Deposit
???????

Copyright

Todos os direitos
reservados. Esta obra não
pode ser reproduzida,
no todo ou em parte,
por qualquer forma
ou quaisquer meios
eletrónicos, mecânicos ou
outros, incluindo fotocópia,
gravação magnética
ou qualquer processo
de armazenamento ou
sistema de recuperação
de informação, sem prévia
autorização escrita dos
editores.

*All rights reserved. No
part of this publication
may be printed or used in
any form or by any means,
including photocopying
and recording, or any
information or retrieval
systems, without
permission in writing of the
publisher.*

fundação *edp*

D O C U M E N T A

