

Jorge Maciel

HÁ FESTA NA ALDEIA

“Podia ser isto mas se fosse o Topo Gigio era a mesma coisa” é uma instalação circular semelhante a um coreto ou a um carrossel. Associa mobiliário doméstico (camas, cómodas, armários, toucadores, etc.) e vários objectos “engavetados”, que permitem ver este dispositivo num sentido híbrido: um piano falseado, um rádio que funciona ao toque, sapatos que giram freneticamente dentro de uma gaveta, maquetas de casas ladeadas de pinheiros, cartas, recados, listas de tarefas, etc. O palco encontra-se totalmente revestido dos programas das festas que animam as aldeias em volta das Caldas da Rainha (cidade onde Jorge Maciel vive e trabalha). O coreto-carrossel e as peças de mobiliário que lhes dão forma são peças usadas e, talvez por esta mesma razão, dotadas de forte poder evocativo e carga afectiva.

A instalação associa objectos e mobiliário doméstico contemporâneos do período de construção da Fundação Calouste Gulbenkian com os quais o visitante pode interagir (abrindo e fechando gavetas, portas, etc.), e suscita uma grande pluralidade de modos de uso e significados. Esta obra situa-se no cruzamento dos materiais e memórias que cruzam o percurso do artista, a nossa existência colectiva e ainda a acção cultural/musical da instituição que acolhe este projecto. À programação de música erudita que descreve a Fundação, Jorge Maciel confronta ícones do mobiliário urbano, cada vez mais obsoletos.

Constituído por materiais “não-próprios”, *coreto-carrossel* é um lugar mnemotécnico privado: tanto do artista, que reencena a sua própria memória, como do visitante, que ao entrar na peça se posiciona em sintonia com as suas próprias lembranças.

O coreto é o lugar onde em criança ouvira a banda filarmónica da terra, e a música do *Mascarilha (Lone Ranger)*; o hábil trabalho de marcenaria liga-se à profissão do avô, ofício que Maciel também experimentou; os híbridos com funcionalidade imprevista que fazem parte do seu trabalho artístico (como a bicicleta-cortador-de-relva ou a tostadeira-ferros-de-engomar) evocam o “desenrascanço” de Maciel... mas também o nosso. Desta forma, ao explorar a sua própria memória, Jorge Maciel explora a nossa, porque a memória é uma questão de materiais: objectos triviais, usados e desusados, ícones populares e infantis... materiais próprios, colectivos, impróprios. Ao visitar as suas referências pessoais, o artista “expõe” os processos de lembrança colectiva, com uma imensa nostalgia de um passado ou infância perdidos.

Coreto-carrossel dá continuidade à anterior pesquisa do artista sobre a ocupação do espaço, e sobre a transformação da arquitectura; os binómios monumento/anti-monumento, uso/desuso e disfunção/reutilização constituem linhas de investigação dominantes, já enunciadas em *Project:wtz 7.60* (Casa Pia, Lisboa, 2007) e no trabalho apresentado na exposição de finalistas da ESAD (Caldas da Rainha, 2007).

7 artistas ao 10º mês

From October, 3, 2008 to January, 11, 2009

Jorge Maciel

VILLAGE FESTIVAL

"Podia ser isto mas se fosse o Topo Gigio era a mesma coisa" is a circular installation, similar to a bandstand or a merry-go-round. It combines home furniture (beds, chests of drawers, closets, dressing-tables, etc.) and various objects kept inside drawers, which allow us to see this apparatus in a hybrid light: a fake piano, a touch-activated radio, shoes that spin frenetically inside a drawer, miniature house surrounded by tiny pine-trees, letters, messages, task lists, etc. The stage is completely lined with the programmes of the festivities that enliven the villages around Caldas da Rainha (the city where Jorge Maciel lives and works). The bandstand/merry-go-round and the pieces of furniture shaping it are all used objects that are, perhaps for that very reason, endowed with strong evocative and emotional powers.

The objects and furniture in this installation date from the time when the Calouste Gulbenkian Foundation's facilities were under construction, and visitors can interact with them (by opening and closing drawers, doors, etc.), thus inspiring a great variety of uses and meanings. This particular piece stands at an intersection of materials and memories interlocking the artist's career, our collective existence and the cultural/musical actions of the institution which hosts this project. Jorge Maciel confronts the Foundation's programming of erudite music with increasingly obsolete icons from urban furniture.

Made up of "non-proper" materials, coreto-carrossel is a private mnemotechnical place: private to the artist, who re-stages his memories in it, and to the visitors, who on entering the piece find themselves in tune with their own recollections.

The bandstand is the place where Maciel as a child heard the local philharmonic band play the Lone Ranger's theme tune; the skill carpentry work has to do with his grandfather's profession, which Maciel also briefly pursued; the hybrids with unpredictable functionality that are part of his artistic work (like the lawnmower-bicycle or the hand-iron-toaster) evoke his (and our own) resourcefulness. Thus, by exploring his memory, Maciel explores also our own, memory being a matter of materials: trivial, used and disused objects, popular and children's icons... proper, collective, improper materials. As he revisits his personal references, the artist "exhibits" the processes of collective recollection, with immense nostalgia for a lost past or childhood.

Coreto-carrossel prolongs the artist's previous inquiries into the occupation of space and the transformation of architecture; such binomials as monument/anti-monument, use/disuse and disfunction/reutilisation make up its main lines of research, already present in Project:wtz 7.60 (Casa Pia, Lisbon, 2007) and in the piece he showed at the ESAD finalists' exhibition (Caldas da Rainha, 2007).

Sérgio Dias

SOBRE INTERMITÊNCIAS

Os trabalhos iniciais de Sérgio Dias (Lisboa, 1979) foram retirados à natureza. Galhos, ramos de ciprestes e pequenas flores foram utilizados como materiais das esculturas produzidas para as exposições que realiza enquanto estudante do Ar.Co (a peça *O zumbido das abelhas*, apresentada no Lavre em 2006, é certamente o exemplo maior desta comunhão com a natureza). A utilização destes materiais casualmente encontrados, de objectos de uso doméstico, de pequenas coisas do dia-a-dia, continua, aliás, a ser a base de construção do seu trabalho artístico.

Facilmente associamos estes ideais a uma inspirada busca na arte povera. O uso de tais matérias orgânicas em conjunto com materiais "brutos", nomeadamente ferro e chumbo, e também com suportes mais sedutores como o vidro ou a madrepérola, revela aproximações às matérias utilizadas pelos artistas italianos dos anos 60 e 70 do século passado. Contudo, não é apenas nos materiais que fazemos esta associação: Dias possui igualmente uma visão liberta e aberta dos processos e técnicas, escolhendo através da experimentação os materiais que potenciam a sua ideia e que explicitamente apelam aos sentidos do espectador: olfacto, visão e audição. Isto não significa que faça esculturas sonoras ou olfactivas, mas ao requerer o envolvimento do espectador, ao integrá-lo no resultado da peça, Dias exige que estejamos com os sentidos alerta, pois da peça são parte integrante o cheiro da vela a arder e o som do crepitar do pavio.

As cinco esculturas agora apresentadas são exemplos significativos desta abordagem. São um cruzamento entre o processual e a alquimia. Por um lado, assistimos ao modo de fazer, através das acções de activação desenvolvidas pelo artista, a que o público assiste, e em que revela o funcionamento da peça; por outro, nessas acções são facilmente apreendidos elementos da física, do misticismo, da metalurgia, da própria arte e quiçá da religião, que associamos indubitavelmente à alquimia.

As peças apresentadas no chão, suspensas ou em plintos, revelam um cuidadoso pensar e fazer, um obedecer claro a definições e intenções do artista. E, se é verdade que o acaso faz parte da experimentação artística e dos seus processos, também é verdade que nestas obras parece controlado, que o acaso só surge na imagem final, suscitando aí movimento e oscilação do olhar e do pensar. Estas "esculturas vivas", como o próprio artista as intitula, implicam definições e regras: escolha dos objectos, localização exacta dos mesmos, funções que irão desempenhar (condutores, reflectores), tamanho rígido para as velas, entre muitas outras.

Os objectos/instalações de finais dos anos sessenta de Noronha da Costa virão certamente à memória, e a noção de ecrã, enquanto coisa mental, inerente ao seu trabalho, será uma mais-valia para olharmos as peças de Sérgio Dias, que igualmente reserva ao espectador a interferência e construção da imagem final.

As esculturas de Dias facilmente se inserem no campo do efémero. Ao escolher a luz quente da vela, de lhe experimentar propriedades e comportamentos, Dias inscreve na sua obra noções de tempo, movimento, intermitência e volatilidade. O artista dá-nos assim a oportunidade de olhar a beleza das pequenas coisas, de experimentarmos o impacto emocional de uma vela a arder ou de nos deslumbrarmos com a diafanização do fumo controlado. Um espaço de representação de luz e matéria, de real e virtual.

7 artistas ao 10º mês

From October, 3, 2008 to January, 11, 2009

Sérgio Dias

ON INTERMITTENCES

The initial pieces by Sérgio Dias (Lisbon, 1979) were drawn from nature. Branches, cypress twigs and small flowers were used as materials for the sculptures produced for his exhibitions while a student at Ar.Co (O zumbido das abelhas, a piece shown in Lavre in 2006, is certainly the most important instance of this communion with nature). The use of such casually found materials, as well as domestic objects and small everyday things, forms indeed still the basis of his artistic work.

It is easy to associate these principles with an inspired exploration of arte povera. The use of such organic elements in combination with “coarse” materials, namely iron and lead, as well as more seductive ones, like glass and mother-of-pearl, seems indeed evocative of the materials used by certain Italian artists of the 1960s and 1970s. However, that association is not only present in terms of materials: Dias employs also a free, open approach to processes and techniques, selecting through experimentation which materials will further his concepts, while explicitly appealing to the spectator's senses: smell, sight and hearing. This does not mean that he creates sound or smell sculptures, but nonetheless, by requiring the viewer's involvement and integrating it in the final piece, Dias demands from us to keep our senses alert, since the smell of the burning candle and the crackling of its wick are integral to the piece as a whole.

The five sculptures shown here are significant instances of that approach. They combine the procedural with the alchemical. On the one hand, we see how they are made, through the activation actions developed by the artist, under the eyes of an audience, and in which he shows the workings of the piece; on the other, these actions include elements that can be easily identified as coming from physics, mysticism, metallurgy, art itself and perhaps religion, which we undoubtedly associate with alchemy.

The pieces, be they displayed on the floor, suspended or on plinths, are all indicative of careful thought and work, clearly fulfilling the artist's descriptions and intentions. And, while it is true that chance is a part of artistic experimentation and its processes, it is also true that chance seems under control in these works, making an appearance only in the final image, generating movement and bringing an oscillation to thought and vision. These “living sculptures”, as the artist himself calls them, imply definitions and rules: selection of the objects, precise placing of the same, their respective roles (conductors, reflectors) or the exact size of candles, among many others.

Noronha da Costa's late 1960s objects/installations will certainly come to mind, and the notion of the screen as a mental entity that so underlies this artist's work will certainly help us appreciate these pieces by Sérgio Dias, who also gives viewers of his work the possibility to interfere and create the final image.

Dias' sculptures can easily be placed within the realm of the ephemeral. By opting to use the candle's warm light, whose properties and actions he explores, Dias inscribes into his oeuvre notions of time, movement, intermittence and volatility, thus giving us the opportunity to look at the beauty of small things, to experience the emotional impact of a burning candle or to be dazzled by the dispersion of the controlled smoke. It is a space that represents light and matter, reality and virtuality.

João Ferro Martins

ARMAZÉM DE DESPOJOS

Na incontornável imensurabilidade de imagens e objectos que proliferam na contemporaneidade e assumindo que esta produção se relaciona com o binário função/belo, o artista João Ferro Martins propõe-nos, não uma nova produção, mas sim a reapropriação e manipulação de coisas significantes, com um objectivo específico, mesmo que não totalmente descritível. O gesto/acção de alterar a função dos objectos pode ser de duas naturezas distintas. A saber: o homem actua sobre a natureza, onde a matéria-prima em bruto é transformada em obra de arte e, por outro lado, o homem actua sobre coisas por ele já anteriormente produzidas. Como escultor, o artista encontra-se nesta segunda acção. A sua matéria-prima são objectos produzidos em série, cuja função é parte intrínseca da fisicalidade do mesmo. Ao contrário dos ready-mades duchampianos e surrealistas, em que a utilidade dos objectos era destabilizada para os dotar de uma outra, mesmo que impossível, o esforço da acção violenta que o artista desfere não renova a funcionalidade dos mesmos, apenas impede que esta originalmente se estabeleça. A impossibilidade reside sempre na presença rígida e real do inútil objecto destruído. Contudo, este não foi para o lixo, foi embalado e depositado num qualquer armazém. Ainda lhe restará a possibilidade de um último uso que justifique a sua salvação, como que um último desejo ou suspiro. É neste armazém de despojos que guardamos um valor inestimável, tal como nos acervos dos museus catalogamos obras sem lhes darmos a devida importância. Mas que valor é esse? Que função é essa que se levanta?

As presentes obras em exposição emitem a impossibilidade de soar àquilo que deveriam. Na destruição e na consequente construção levanta-se um novo alvo: dar a esses objectos uma outra beleza, que poderão ter perdido para a função que estabeleciam. A assemblage realizada é de um rigor estonteante. Cada pormenor exalta a beleza da própria obra, transformando-a em plena fruição estética. Mas será "só isso"? Será necessária esta bela montagem para ser colocada num espaço aparentemente desarrumado, desalinhado, confuso, caótico, sem valorizar a acção que provocou a sua beleza? Valerá a pena o desrespeito pelo embelezamento? Valerá o esforço?

Através do ruído incutido resgatamos os objectos para que possam renascer: a cassete que não toca, o piano encaixotado, a guitarra queimada e os discos meramente pintados à Delaunay. Exactamente, porque não estão, ou porque se encontram destruídos, olhamos para eles com mais afinco e, assim, estes tornam-se mais reais, mais presentes e, por isso mesmo, mais verdadeiros. Mas que verdade é essa e de onde advém? Da intervenção do retrato gélido da bela rapariga? Ou da pictórica esponja? Talvez a verdade não seja fixa nem estanque. Talvez a verdade na arte seja tão real e verdadeira como qualquer outra. Talvez seja necessário guardá-la no fundo da nossa clássica memória para não destabilizar as nossas crenças comuns, e ir aos poucos levantando o véu ao som de banha que atentamente ouvimos a sair de um amplificador numa cadeira, revisitando Joseph Beuys.

No epílogo de Indiana Jones e os Salteadores da Arca Perdida, o herói-arqueólogo diz à sua companheira para fechar os olhos aconteça o que acontecer, tal como no mito de Orfeu. Quando a arca se abre e liberta o seu segredo, um militar nazi profere: "It's beautiful". Mas rapidamente o belo se transforma em mal e mata todos aqueles que o olham e o confrontam. Na derradeira cena do filme, vemos a valiosa e inestimável arca a ser depositada num armazém imenso. O poder da beleza não pode ser visto, talvez possa apenas ser previsto ou imaginado. A arca fechada é sempre a verdade mais segura, mas a escolha cabe a cada um.

7 artistas ao 10º mês

From October, 3, 2008 to January, 11, 2009

João Ferro Martins

AWAREHOUSE OF REMAINS

Out of the inescapable immensity of images and objects proliferating in contemporaneity, and assuming that this production has to do with the function/beautiful binary, artist João Ferro Martins brings us, not the production of new images or objects, but the reappropriation and manipulation of meaningful things, with a specific, though not fully describable, objective.

The gesture/action of changing the objects' function can have two distinct natures. Namely: man acts on nature, transforming raw materials into a work of art, or, on the other hand, man may act on man-made objects. As a sculptor, this artist is involved in the second action. His materials are mass-produced objects, whose function is part and parcel of their physicality. Unlike Duchampian and Surrealist ready-mades, in which the objects' utility was destabilised to endow them with another one, now the power of the violent action wielded by the artist does not renew the objects' functionality; it simply keeps it from taking place. This impossibility always resides in the rigid, real presence of the useless, destroyed object. However, the destroyed object has not been discarded, but packed and placed in some warehouse. There may still be the possibility of a final use that will justify its salvation, as one last desire or sigh. It is in this warehouse of remains that we keep an inestimable possession, just as we catalogue objects in museum vaults without giving them proper value. But what value is this? What is this new function?

The present exhibited objects diffuse the impossibility of sounding like they should. Their destruction and subsequent construction bring about a new goal: to give these objects another beauty, which might have been lost in terms of the function they performed. The resulting assemblage displays a dazzling thoroughness. Each detail exalts the beauty of the piece itself, turning it into full aesthetic enjoyment. But is it "just that"? Is it necessary to execute this beautiful assemblage and then put it in a space that seems messy, untidy, confused, chaotic, adding no value to the action that generated its beauty? Is it necessary to disrespect embellishment? Is it worth the effort?

Through the induction of noise, we rescue the objects so that they may be reborn: the tape that does not play, the boxed-up piano, the burned guitar and the merely Delaunay-like painted discs. Precisely because they are not, or are, destroyed, we look at the objects with greater intensity and thus they become more real, more present, and because of that, more true. But what is that truth and whence does it come? From the beautiful girl's icy portrait? Or from the pictorial sponge? Maybe the truth is neither fixed nor self-contained. Maybe truth in art is as real and true as anywhere else. Maybe it is necessary to keep it in the bottom of our classic memory to avoid destabilising our common beliefs, and little by little raise the veil, by listening carefully to the sound of fat coming out of an amplifier in a chair, in evocation of Joseph Beuys.

At the epilogue of Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark, the archaeologist-hero tells his female companion to shut her eyes no matter what happens, like in the myth of Orpheus. When the ark opens and releases its secret, a Nazi soldier exclaims: "It's beautiful". But beautiful quickly turns into evil, killing all those who face it and look at it. In the film's final scene, we see the priceless ark being put away in an immense warehouse. The power of beauty must not be seen; maybe it can only be foreseen or imagined. The shut ark is always the safest truth, but everyone must make their own choice.

Eduarda Silva

BIO-GRAFIAS PERFURADAS A FIO DE ALGODÃO

“For better or worse I *am* a woman; I can *become* a better artist, so it occupies more importance in my consciousness.”

Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, Violette Ed.

“Le devenir n'est pas de l'histoire; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions (...) dont on se détourne pour *devenir*, c'est à dire, pour créer quelque chose de nouveau.”

Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Ed. Minuit

“Como o seu nome indica, todos os pontos deste grupo são formados, de uma maneira ou de outra maneira, por duas linhas que se cruzam.”

O Grande Livro dos Lavores, “Pontos de Cruz”, Sel. Reader's Digest

No seu desenho, Eduarda Silva relaciona-se com o universo feminino como lugar onde a sua identidade se confronta com o papel tradicionalmente atribuído às mulheres portuguesas no espaço doméstico. Esta artista *aprendeu* os bordados que durante décadas foram modos de ritualizar os acontecimentos familiares – as mulheres bordaram os seus enxovais, os dos seus recém-nascidos, os panejamentos que acompanharam os seus mortos. Bordar era uma forma feminina de *desenhar* e simultaneamente de criar imaginários propriamente familiares, onde a memória obtivesse o sentido singular de cada momento de vida.

Estes desenhos cruzam duas linhas: a da família, da silenciosa história feminina onde as *boas formas* foram aprendidas, incorporadas (Lyotard), e a de uma profunda e sistemática tarefa de *devir* uma *outra* coisa, de mapear a transformação violenta de um *corpo-memória* num corpo *fendido* que dá lugar a um traço tornado nómada. Este trabalho dá-nos o modo como o traço, a agulha, a linha fazem incisões numa memória social, política e cultural e trazem, em ferida, a energia de um corpo que *devém si mesmo* na sua absoluta singularidade. Esta é a força política do seu desenho.

Nos trabalhos apresentados nesta exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, Eduarda Silva traz-nos uma série de investigações em torno do modo como o *desenhar* possui esta força de marcação de topografias divergentes, de incisão na memória colectiva, fazendo brotar a exigência de um *pensamento* anterior à categorização histórica e política do *gesto*. Um pensamento cuja força reside no seu enraizamento subterrâneo, sem nome – que *devém* uma memória nómada que encontra em si mesma as condições para a sua abertura em crise.

Esta artista exige para si um tempo lento do *fazer*, que permite um traço que é já marca, que transforma os desenhos em signos de uma geologia que, em movimento, comporta a exigência de dar uma outra matéria – a *mulher-pássaro* não é uma metáfora acerca do corpo feminino mas um novo corpo posto em cena, numa memória onde a família tem a potência de uma temporalidade subterrânea. Estes desenhos são como *bio-grafias* em contínua arborescência, num movimento rizomático denso que revolve e transforma, a partir de dentro e silenciosamente, a *matéria-memória* que as compõe.

O corpo feminino *devém* sintoma de um tempo de irreduzível singularidade. O tempo de um traço que se desenha como face *legível* de um mundo no qual o *novo* não é mais do que a história ao espelho – perante as suas próprias linhas de fuga.



Eduarda Silva

COTTON-THREADED BIOGRAPHS

"For better or worse I *am* a woman; I can *become* a better artist, so it occupies more importance in my consciousness."

Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, Violette Ed.

«Le devenir n'est pas de l'histoire; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions (...) dont on se détourne pour *devenir*, c'est à dire, pour créer quelque chose de nouveau. [Becoming is not the same thing as history; history consists of those conditions (...) one must evade in order to *become*, that is to say, to create something new.]»

Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Ed. Minuit

«Como o seu nome indica, todos os pontos deste grupo são formados, de uma maneira ou de outra maneira, por duas linhas que se cruzam. [As their name (cross-stitch) indicates, all stitches in this group are formed, in one way or another, by two crossing threads.]»

O Grande Livro dos Lavores, "Pontos de Cruz", Sel. Reader's Digest

In her drawings, Eduarda Silva deals with the feminine universe as the place in which her identity confronts the traditionally-appointed role of Portuguese women within the domestic space. This artist has learned to make the embroideries that for decades on decades have been used to ritualise family events – women embroidered their trousseaux, their babies' layettes, and even the funeral draperies for their dead. To embroider was a feminine way of drawing, while at the same time creating a series of family-based images, in which memory could find the singular meaning of each moment in life.

In these drawings, two threads cross: the thread of the family, of that silent feminine history in which good forms were learned and interiorised (Lyotard), and the thread of the profound and systematic task of becoming some other thing, of mapping out the violent transformation of a memory-body into a cleaved body that produces a now nomadic line. This work conveys to us the way the line, the needle, the thread make incisions into social, political and cultural memory, carrying, as a wound, the energy of a body that becomes itself in its absolute singularity. Therein lies the political power of her drawing.

In the works now exhibited at the Calouste Gulbenkian Foundation, Eduarda Silva submits to our attention a series of inquiries into how the act of drawing possesses that power to delineate divergent topographies, to carve itself into the collective memory, making emerge the demand for a thought that precedes the historic and political categorisation of the gesture. A thought whose power lies in its nameless, subterranean roots which becomes a nomadic memory that finds in itself the conditions for its crisis.

This artist claims for herself a slow cadence of making, which produces a line that is already a mark, which turns her drawings into signs of a geology in motion that is fully committed to the task of generating new materials – the bird-woman is not a metaphor for the female body but a new body, brought to the fore in a memory where the family holds the power of a subterranean temporality. These drawings are like continuously arborescing bio-graphs, in a dense rhizomatic motion that turns over and transforms, from the inside and silently, the memory-materials that compose them.

The female body becomes the symptom of an irreducibly singular time. The time of a line that traces itself as the legible face of a world in which the new is nothing more than history looking at itself in the mirror – facing its own vanishing points.

Raquel Feliciano

O INCERTO PESO DO AR

“Este viajante não me é desconhecido: passou por aqui há anos. (...) Nesse tempo levava as suas cinzas para a montanha. Quererá levar hoje o seu fogo para os vales?”

F. Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*

No dia 25 de Julho de 1796, antes do alvorecer, Georg W. F. Hegel partiu de Berna em direcção aos Alpes. No *Diário* desta viagem, anota como inesperado primeiro motivo de interesse uma modesta cascata: “A única grandiosidade é a da parede de pedra de onde cai, não a cascata em si. Mas o voo fino, flexível, livre desta cascata tem algo de cativante. Não é um poder, uma grande força o que se vê; pelo contrário, o pensamento encontra-se longe do jugo, da necessidade imperiosa da natureza, e o *vivo*, sempre decompondo-se e dispersando-se em vez de concentrar-se numa massa, o eternamente em processo e acção, produz a imagem de um livre jogo.”

O objecto destas fotografias, aguarelas e litografias de Raquel Feliciano é o *fogo-sempre-vivo*. Não o elemento, mas o processo, o sangue universal, o perpétuo movimento. O inapreensível *entre*: o céu e a terra, a neve e a nuvem, o sólido e o gasoso. Como no espanto heraclítico de Hegel diante da fluida cascata, impressiona menos o peso impositivo da montanha, quanto a expressão da vida em devir. Aqui o que é sólido está em serena ebulição e dissolve-se no ar. Sente-se a tangibilidade da atmosfera e à artista pode dirigir-se a crítica feita a Turner: *preocupa-se mais com o que está entre os objectos sólidos do que com esses mesmos objectos*.

Estas obras são um convite à ascensão. A resistir à gravidade e elevar o olhar. E a topografia simbólica das cosmogonias e religiões sempre associou o *alto* ao domínio divino. E a *montanha*, fronteira entre o céu e a terra, a lugar hierofânico.

A manifestação do sagrado (ou da sabedoria) é propícia nesses ermos de ascensão iniciática, de acesso difícil e arriscado, por precipícios cobertos pela misteriosa *nuvem* e nos textos sagrados são constantes as referências paradoxais à névoa, à neblina, às nuvens: obscuras e luminosas.

Na montanha e na nuvem o *inacessível*, a um tempo, revela-se e oculta-se.

Por esse poder simbólico foram, com o mar e a noite, motivos recorrentes na arte Romântica. Mas estas fotografias e aguarelas, apresentando o *admirável*, não nos dirigem à ambígua afecção do Sublime ameaçador e sedutor. Aqui não há personagens indutoras de sentimentos, nem são de uma dimensão física impositiva. Não nos é facultado um indirecto *já-sentido*. Diante delas somos mais livres.

Para escapar à desatenção-estéril, Goethe anotava a descrição das nuvens que observava e, em 1816, convidou Caspar D. Friedrich para ilustrar esse diário. O pintor recusou: não queria que interpretassem as *suas* nuvens como ilustrações meteorológicas, *presas* à realidade sensível. Raquel Feliciano propõe a mesma distância-criadora, aprofundando-a na liberdade da *dessublimização*. As fotografias têm *grão* e indefinição; nas aguarelas a utilização de apenas três cores não é “realista”, mas expressão de paisagem interior; e as aves de rapina não são álbum ornitológico o título desta série, a ausência do nome científico e a incerteza dos resultados da técnica litográfica, sublinham o seu poder alegórico. Paradoxalmente, estes retratos altivos, leves e de olhar penetrante, são de aves mortas e empalhadas, que jamais voarão nem podem ver. Somos perscrutados, não pela ave, mas pela obra. O domínio destes trabalhos é o *ar*. O *ar-que-pertence-ao-homem-como-o-que-lhe-é-mais-íntimo*, porque o meio-relacional onde se move é parte de si. Como escreveu Novalis, “o ar é tanto órgão do Homem como o sangue”. E o artista é barómetro. Não do escorregadio *ar-do-tempo*, mas do *ar-infinito*: o horizonte da existência humana. Assim, estas obras *pesam-nos*: ponderam a vida na sua metamorfose constante; cartografam o encoberto e inseguro território antropológico de fronteiras instáveis; interrogam o desejo de alimentar-se de luz e altura; reafirmam a resistência ao peso mortal, não do corpo, mas da submissão ao reino da necessidade. (E a tentação de *ficar* na montanha é ainda manifestação do jugo-interior-à-lei-da-gravidade).

Em Agosto, regressado dos Alpes, Hegel pôde escrever:

“Sinto que é também minha pátria o éter (...).”

Paulo Pires do Vale



Raquel Feliciano

THE AIR'S UNCERTAIN WEIGHT

"No stranger to me is this wanderer: many years ago passed he by. (...) Then he carried his ashes into the mountain. Will he now carry his fire into the valleys?"

F. Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra

On the 25th of July 1796, before dawn, Georg W.F. Hegel left Bern to visit the Alps. In the Journal of that trip, he mentions its unexpected first point of interest, a modest waterfall: "The only grandeur belongs to the rock wall from which it drops, not to the waterfall itself. But the slight, supple, free flight of this waterfall has something captivating about it. One does not see some power, some great force; on the contrary, one's thought finds itself free from the yoke of nature, from its imperious demands, and the living, that which is ever decomposing and dispersing instead of concentrating itself into a mass, eternally in process and action, generates the image of careless play."

The object of these photographs, watercolours and lithographs by Raquel Feliciano is the ever-living fire. Not the element, but the process, the universal blood, the perpetual motion. The ungraspable between: heaven and earth, snow and cloud, solid and gaseous. As in Hegel's Heraclitean awe before the fluid waterfall, what impresses most is not so much the mountain's imposing weight as the expression of life in its movement. Here, the solid is in serene ebullition and dissolves into the air. You can feel the atmosphere's tangibility, and it is possible to apply to this artist the same criticism once written about Turner: [she] cares more about what is between the solid objects than with these same objects. These pieces invite us to ascend. To defy gravity and raise our eyes. And the symbolic topography of the cosmogonies and religions has always associated the lofty with the divine realm. And seen the mountain, standing between heaven and earth, as a hierophantic place. The sacred (or wisdom) manifests itself in these lonely spots of initiatory ascension, reached only by harsh and risky ways, through precipices covered by the mysterious cloud and sacred texts make constant and paradoxical references to mists and clouds: obscure and luminous at once. In the mountain and the cloud, the unreachable reveals and conceals itself at once.

That symbolic power has made them, along with the sea and the night, recurring motifs in Romantic art. But these photographs and watercolours, which depict the admirable, do not evoke for us the ambiguous affection of the Sublime threatening and seductive at once. They feature no characters to induce feeling, and do not have an imposing physical size. We are not granted an indirect previously-felt. In front of them, we are freer.

To avoid sterile-inattentiveness, Goethe used to write descriptions of the clouds he saw; in 1816, he asked Caspar David Friedrich to illustrate that journal. The painter refused: he did not want his clouds to be read as meteorological illustrations, tied to sensitive reality. Raquel Feliciano explores the same creative-distance, deepening it in the freedom of de-sublimation. Her photos have grain and blurriness; in the watercolours, the use of just three colours is not "realistic," but rather the expression of an inner landscape; while the birds of prey are not some ornithological album the title of this series, the absence of scientific names and the uncertain results of the lithographic technique all underline their allegorical power. Paradoxically, these proud, weightless, sharp-eyed portraits are of dead, stuffed birds, which will never fly or see again. What scrutinises us is not the bird, but the work. The realm of these works is the air. The air-that-belongs-to-man-as-its-inmost-element, for the relational-environment in which he moves is a part of himself. As Novalis wrote, "the air is as much an organ of Man as the blood". And the artist is a barometer. Not of the slippery air-of-the-times, but of infinite-air: the scope of human existence. Thus, these pieces weigh us: they ponder life in its constant metamorphosis; map out the concealed and insecure anthropological territory, with its unstable borders; question the desire of nourishing oneself with light and height; reaffirm the resistance to the deadly weight, not of the body, but of one's submission to the realm of necessity. (And the temptation to remain in the mountain is another manifestation of the yoke-inside-gravity's-law.)

In August, on his return from the Alps, Hegel wrote:

"I feel that the ether, too, is my home (...)."

Joana Bastos

CAMOUFLAGE: 2ND JOB, 1ST PERFORMANCE

Potente arma de defesa e ataque, camouflagem, na cumplicidade que estabelece entre o ser e o aparecer, põe em jogo uma vasta gama de estratégias interactivas e de tácticas do visível: ver sem ser visto, subtrair-se à visibilidade, eclipsar-se no incógnito ou reivindicar uma absoluta transparência.

Joana Bastos analisa este conceito não só como prática artística, mas sobretudo como resultado final, efeito de sentido intencionalmente produzido por um refinado processo de produção de signos prevendo uma reflexão sobre a figuração / des-figuração dos objectos e suas morfologias. A artista enfrenta o camouflagem segundo uma semiótica do visível, pensando-o como um complexo dispositivo de comunicação: ver o seu funcionamento no interior de um quadro relacional, focar os artifícios de simulação estratégica, investigar quais os diversos sistemas perceptivos, além da visão, e como são despertados.

Toda a produção artística de Joana Bastos insiste nas ambiguidades e incertezas do ver. Porque é um trabalho evasivo mas ao mesmo tempo preciso, uma espécie de estratégia que atrai, como atrai um objecto que temos dificuldades em focar, e sobre o qual o olhar volta insistentemente. É um corpo de trabalho que se mimetiza nas dobras da percepção e no repertório de soluções e de dispositivos. Obras nas quais é presente o interesse de como as relações de trabalho / sobrevivência influenciam os comportamentos sociais e de como a arte pode ser utilizada enquanto ferramenta de potencial social e de mudança.

O trabalho *Survive to perform to survive to perform to survive and so on*, pensado para a exposição 7 artistas ao 10.º mês (performance e vídeo/instalação), nasce da negociação entre o espaço físico e a performance, no qual o confronto humano é em tempo real a artista encara, das 10h às 19h, o turno de trabalho enquanto empregada de limpeza da Fundação Calouste Gulbenkian.

Joana Bastos sugere conexões de tipo narrativo sem excluir o plano perceptivamente ambíguo do trabalho; o seu ser, do ponto de vista formal, é uma reflexão interna acerca do dispositivo analítico da performance e da vídeo/instalação enquanto documentação da situação performativa.

Esta última reflecte a "realidade" que é revelada ao olhar do espectador através de imagens CCTV (closed-circuit television) a cores e sem som, distribuídas por seis monitores com imagens de limpeza ao grande auditório, livraria do CAM, limpezas do painel de Almada Negreiros, etc.

A redução da multiplicidade do ambiente e das constantes estruturais do CCTV põe o destinatário da imagem, ou seja o observador / espectador, perante a própria natureza de perceber existencialmente a consciência temporal da obra.

Enfim, camouflagem replica o outfit formal da linguagem dominante para transportar conteúdos dissidentes e abrir um canal de comunicação com o público. A comunicação intervém no interior do processo visual para subvertê-lo através de múltiplas técnicas de desorientação semiótica: a afirmação subversiva e o nome múltiplo.

Uma obra de camouflagem defensiva perante o olhar do espectador? Ou uma subtil estratégia "ofensiva" onde propor o problema da autonomia do visual?

Joana Bastos

CAMOUFLAGE: 2ND JOB, 1ST PERFORMANCE

A powerful defensive and offensive weapon, camouflage brings into play, in the complicity it establishes between being and appearing, a vast range of interactive strategies and tactics of visibility: to see without being seen, to evade visibility, to vanish into the unknown or to claim absolute transparency.

Joana Bastos analyses this concept, not only as artistic practice, but mostly as a final result, an effect of meaning intentionally produced by a refined process of production of signs that includes a reflection on the figuration / dis-figuration of objects and their morphologies. The artist approaches camouflage by means of a semiotics of the visible, viewing it as a complex communication device: she evaluates its performance within a relational scheme, focuses on its artifices of strategic simulation, and tries to gauge which other perceptive systems, besides sight, are at stake, and how they are activated.

Joana Bastos' whole artistic production explores the ambiguities and uncertainties of seeing. It is an evasive, but at the same time precise work, a kind of strategy that attracts, in the same way we find ourselves attracted to an object we have difficulty in getting into focus, and which consistently draws our eye. It is a body of work that mimics itself in the folds of perception and in its repertoire of solutions and devices. These works display an interest in how work/survival relations influence social behaviour and how art can be used as a tool of social potential and change.

The piece Survive to perform to survive to perform to survive and so on, conceived for the "7 artists on the 10th month" exhibition (performance and video/installation), is born of the interaction between physical space and the performance, with real-time human confrontation the artist faces, from 10 a.m. to 7 p.m., a work shift as a cleaning worker of the Calouste Gulbenkian Foundation.

Joana Bastos suggests narrative-like connections, without excluding the work's perceptively ambiguous plan, which, from a formal point of view, consists in an internal reflection on the analytic apparatus of performance and video-installation as a means to document the performative situation.

The latter reflects the "reality" revealed to the eye of the viewer through colour, silent CCTV footage, divided into six monitors showing cleaning operations at the grand auditorium and Modern Art Centre's bookshop, the Almada Negreiros mural, etc.

The reduction of environmental multiplicity and the CCTV's structural constants leads the images' receiver, that is to say the viewer/spectator, to confront the very nature of existentially understanding the work's temporal awareness.

Finally, a camouflage approach replicates the formal outfit of the dominant language to carry dissident messages and open a channel of communication with the public. Communication acts inside the visual process to subvert it via manifold semiotic disorientation techniques, such as subversive statements and multiple names.

A work of defensive camouflage before the spectator's gaze? Or a subtle "offensive" strategy to present the problem of the visual realm's autonomy?

7 artistas ao 10º mês

3 Outubro 2008 - 11 Janeiro 2009

Sala de exposições temporárias | Piso 01 | Sede

André Gonçalves

SOBE, SOBE, BALÃO SOBE

Sobe, sobe, balão sobe...cantava Manuela Bravo no Festival Eurovisão da Canção em 1979, ano em que André Gonçalves nasceu. A actuação da cantora encontra-se facilmente no *YouTube* e, ao assistirmos, não podemos deixar de nos confrontar com um certo desfasamento temporal, uma nostalgia, a referência a um tempo que não é o nosso, que já não existe, mas que ainda é suficientemente próximo para estar presente na memória. A escolha deste tema não é uma coincidência, como facilmente se constata pelo título da canção e pela obra em exposição, e muito menos é gratuita. Grande parte dos trabalhos de André Gonçalves explora o sentimento de desconforto resultante da desadequação de artefactos culturais de índole tecnológica a um contexto contemporâneo, por via da sua rápida obsolescência. Assim, a utilização (reciclagem) de equipamento ultrapassado e um processo de trabalho que assume o auto-didactismo e a ética (e estética) *Do-It-Yourself* (*DIY*) como princípio organizador são aspectos fundamentais para a apreensão da prática de Gonçalves. A lógica *DIY*, sobretudo, ganha uma importância central, não só porque se trata de um *modus operandi* fundamental da cultura contemporânea e, mais especificamente, daquilo a que um certo discurso académico apelidou de cultura digital, mas também como uma estratégia que percorre transversalmente toda a produção do artista, seja na área da música ou da arte contemporânea.

Tape Loop, que abre esta edição dos 7 artistas ao 10.º mês, é o resultado do interesse de Gonçalves pelos *dead media*, já formulado em peças como *Pong* (2008) ou *Untitled #06* (2007). *Tape Loop* é, simplificando, uma mensagem escrita em fita magnética, essa prova de um passado analógico, obsoleto, onde as cassetes proporcionavam uma forma massificada de armazenamento de informação. "*New media*" proclama a fita, de forma provocatória: o *old* (ou *dead*) como profeta do *new*. No entanto, esta relação entre obsoleto e contemporâneo não é tão clara como parece: o suporte do último é o primeiro e, tratando-se de *loop*, esperamos que o último se torne invariavelmente no primeiro e "morra" também. A lógica do *loop* é, pela sua própria definição, circular e age aqui como metáfora de um processo que rapidamente cria, usa e destrói novas tecnologias/produtos.

Já em *Of how we have to leave doubts, expectations, and the unachieved*, criada especificamente para a exposição, Gonçalves aborda outro tema recorrente na sua prática, a tecnologia de fenómenos naturais e o seu controlo a uma escala pessoal e, mais especificamente, a emulação da deslocação natural do ar, o vento. A utilização de ventoinhas de computador, cuja função original consiste na manutenção da temperatura do equipamento, prevenindo sobreaquecimentos que poderiam comprometer a integridade da máquina, tem sido uma constante no seu trabalho (*I Thought Some Daisies Might Cheer You Up*, 2006 ou *You Got Me Floatin*, 2007). Na versão agora apresentada, as ventoinhas são semi-industriais e os balões mantêm-se, mas em vez de poeticamente suspensos no ar, através do fluxo controlado de ar, ou em perpétua ascensão como na música de Manuela Bravo, percorrem uma carreira de tiro onde armas de paintball controladas por câmaras os tentam atingir, destruindo-os e projectando uma amálgama de látex e tinta pelo espaço da instalação. Este dispositivo é aparentemente fechado; a interactividade, critério de distinção dos *new media* relativamente às práticas artísticas ditas tradicionais, e promessa utópica de um novo tipo de arte, não só é inexistente como indesejada. A leveza inconsequente dos balões e a violência automática das armas constituem uma dialéctica perfeita, não necessitando de quaisquer elementos exteriores à sua própria condição. Porém, ainda que a interactividade não seja permitida, o mesmo não se dirá da interferência, já que Gonçalves concebeu o sistema de forma a que alguns balões consigam escapar à mira computadorizada das armas e cheguem intocados ao fim do corredor, onde elementos do público, mais desinibidos ou curiosos conseguem, com algum esforço, alcançá-los e recolocá-los no sistema, provocando uma disrupção na condição aparentemente fechada e sem margem para intervenção externa da peça.

Em trabalhos anteriores, os balões flutuavam, agora são alvo de armas robotizadas. A primeira peça de André Gonçalves para um contexto institucional é também a sua primeira peça de carácter mais violento, onde a poética da leveza e da imponderabilidade é substituída pelo ruído e pelo estrépito da destruição. Terão as dúvidas e as expectativas sido definitivamente abandonadas.

7 artistas ao 10º mês

From October, 3, 2008 to January, 11, 2009

André Gonçalves

RISE, RISE, BALLOON RISE

Sobe, sobe, balão sobe [Rise, rise, balloon rise]...sang Manuela Bravo at the Eurovision Song Contest of 1979, the year of André Gonçalves' birth. The singer's performance can be easily found on YouTube and, on looking at it, we cannot avoid finding ourselves confronted with a certain temporal discrepancy, a nostalgic feeling, a reference to a time that is no longer ours, that no longer exists, but which is still near enough to be present in our memory. The choice of this subject is no coincidence, as can easily be seen in the song's title and exhibited work, and is not gratuitous either. Most of André Gonçalves' works explore the feeling of discomfort resulting from the lack of adequacy of technological cultural artefacts to a contemporary context, due to their quick obsolescence. Thus, the use (recycling) of outmoded equipment and a work method that embraces autodidacticism and the DIY ethics (and aesthetics) as its organising principle are fundamental to our understanding of Gonçalves' approach. The DIY logic is especially important here, not only as a fundamental modus operandi of contemporary culture and, more specifically, of what is termed "digital culture" by a certain academic discourse, but also as a strategy that runs through all the production of this artist, be it in musical or contemporary art terms.

Tape Loop, the piece which opens this edition of "7 artists on the 10th month", is the result of Gonçalves' interest in "dead media", previously formulated in works like Pong (2008) or Untitled #06 (2007). Tape Loop is, in simple terms, a message written on magnetic tape, that relic from an obsolete analogue past when cassettes provided a widely available means of storing information. "New media", states the tape, provocatively: the "old" (or "dead") as the prophet of the "new". However, this connection between obsolete and contemporary is not as clear as it seems: the latter's support is the former and, this being a loop, we expect the latter to unavoidably become the former, "dying" too. The loop's logic is, by definition, a circular one, acting here as the metaphor for a process that swiftly creates, uses and destroys new technologies/products.

In Of how we have to leave doubts, expectations, and the unachieved, a piece created specifically for the exhibition, Gonçalves deals with another one of his recurring subjects: the technological control of natural phenomena on a personal scale; more specifically, the emulation of the natural dislocation of air, the wind. The use of computer fans, originally used for cooling the machine, preventing its possible damage through overheating, has been a constant feature in his work (I Thought Some Daisies Might Cheer You Up, 2006 or You Got Me Floatin, 2007). In the version shown here, the fans are semi-industrial and the balloons remain, but instead of poetically hanging in the air, by means of a controlled air flux, or perpetually ascending, as in Manuela Bravo's ditty, they now move across a firing range, while camera-controlled paintball guns shoot to destroy them, splattering an amalgam of latex and paint across the installation's space. This apparatus is apparently self-contained; interactivity, which is both a means of distinguishing the "new media" from so-called traditional art forms and a utopian promise of a new kind of art, is here inexistent and undesired. The balloons' inconsequent lightness and the guns' automatic violence create a perfect dialectic, which needs no elements extraneous to its own condition. However, even though interactivity is out of the question, the same cannot be said of interference, since Gonçalves has conceived his system in such a way that some balloons can escape the guns' computerised aim and reach the end of the corridor untouched, where more uninhibited or curious viewers may, with some effort, take them and put them back into the system, thus disrupting the piece's apparently self-contained condition, in which no outside intervention would seem possible.

In previous works, the balloons floated; now they are targets for robotised weapons. André Gonçalves' first piece for an institutional context is also his first piece to show a more violent side, in which the poetics of lightness and imponderability is replaced by the noisy roar of destruction. Have all doubts and expectations been abandoned once and for all?