

SPEC TRUM

Spectrum

Novos funcionamentos artísticos da imagem

08.05 –
14.07.2012

Casa-Museu
Medeiros e Almeida

gAD galeria
Antiks Design

Exposição

Organização

Casa-Museu Medeiros e Almeida
gAD galeria Antiks Design
CIEBA (Centro de Investigação
e de Estudos em Belas Artes)
da FBAUL (Faculdade de Belas
Artes da Universidade de Lisboa),
secção Ciberarte

Comissário Científico

Fernando Rosa Dias

Comissários Executivos

Zambeze Almeida
(gAD galeria Antiks Design)
Teresa Vilaça
(Casa-Museu Medeiros e Almeida)

Catálogo

Pesquisa (núcleo histórico)

Fernando Rosa Dias
Zambeze Almeida e
Maria Amélia Santos Almeida

Revisão de textos

autores (revisão geral
de Fernando Rosa Dias)

Projecto gráfico

v-a · comunicação visual
Concebido no tipo de letra
Executive

Impressão e acabamentos

Serisexpresso
Tiragem de 350 exemplares

Créditos fotográficos

Todos os créditos fotográficos
do núcleo histórico pertencem
a Rui Gonçalves Moreno (RGM),
à excepção de:

p.73 · Paula Rego: Maria Gil

p.74 · Ana Vieira: Catarina Costa
Cabral (CCC)

p.75 · Ana Vieira: Paulo Costa

p.88 · Lourdes Castro: Daniel
Malhão Fotografia (DMF)

p.94 · Noronha da Costa:
Fotografias históricas da
exposição na Galeria Judite
Dacruz, Lisboa 1970

p.95 · René Bertholo: DMF

p.97 · René Bertholo: DMF

pp.100-101 · Magda Delgado (MD)

p.103 · MD

p.106 · Carlos Henrich: RGM

p.107 · Carlos Henrich:
Raphael Schmid

p.113 · MD

p.115 · MD

As reproduções das peças do
núcleo actual foram fornecidas
pelos próprios artistas.

Fotomontagens nos casos
de Helena Ferreira e Tiago Batista.

© 2012

SPEC TRUM

Índice

Spectrum

- viii **Casa Museu-Medeiros
e Almeida**
Teresa Vilaça
- x **gAD galeria Antiks Design**
Zambeze Almeida

- xii **CIEBA – FBAUL**
Fernando António
Baptista Pereira

- xiv **Comissário Científico**
Fernando Rosa Dias

Ensaios

- 2 **Fernando Rosa Dias**
Spectrum – imagens
de uma exposição
- 22 **Pascal Krajewski**
L'image phasmique n'est pas
numérique.
Tentative d'éclaircissement autour
de quelques vocables flous

- 40 **Helena Ferreira**
Da imagem projectada
- 50 **Jorge Catarino**
Da figuração de hibridismos
à imagem híbrida

Exposição

	Núcleo histórico		Núcleo actual
	<i>Nova Abstracção</i>	102	Ana Rebordão
60	Ângelo de Sousa	104	Ana Vieira
61	Jorge Pinheiro	106	Carlos Henrich
		108	Helena Ferreira
		110	Inês Teles
	<i>Nova Figuração</i>	112	Joana Gomes
62	António Areal	114	Jorge Catarino
64	Carlos Calvet	116	Júlio Almas
65	Costa Pinheiro	118	Magda Delgado
66	Eduardo Luíz	120	Margarida Mateiro
67	Joaquim Rodrigo	122	Maria Sassetti
68	Jorge Martins	124	Paulo Lourenço
70	Júlio Pomar	126	Pedro Cabral Santo
73	Paula Rego	128	Pedro Henriques
		130	Sara Bichão
	<i>Imagem-Objecto</i>	132	Tiago Batista
74	Ana Vieira	134	Xana Sousa
77	Eduardo Nery		
81	Helena Almeida	136	Lista de obras em Exposição
83	José Escada		
86	Lourdes de Castro	148	Biografias
90	Noronha da Costa		
95	René Bertholo		

Agradecimentos

Aos artistas que investiram pessoalmente com o seu trabalho na boa concretização das suas peças e do material iconográfico e reflexivo inserido no catálogo. Aos artistas agradecemos também os textos que conceberam para acompanhar as suas obras, com considerações bem ajustadas ao espírito desta exposição.

Aos ensaístas e conferencistas que cederam o seu material de reflexão e/ou o seu tempo de conferência por atendimento e confiança no projecto SPECTRUM.

Às colecções da Fundação Leal Rios, na pessoa de seu Presidente Dr. Manuel Rios e Curador Designer Miguel Rios, do Eng. Jorge Armindo, do Dr. Rui Vitorino, como também dos coleccionadores privados que optaram pelo anonimato, pelo empréstimo de peças para esta exposição, sem os quais o núcleo expositivo não tinha as mesmas opções qualitativas.

Ao Ricardo Nicolau que nos autorizou publicar parte de texto relativo à obra de Ana Vieira.

Ao Alberto Plácido pela colaboração na instalação da peça da Ana Vieira.

A Víctor Pires Vieira e Daniel Malhão pela cedência de algumas imagens do núcleo histórico.

À Isabel Nunes, relações públicas da FBAUL, e aos técnicos de audiovisuais da FBAUL.

Ao Nuno Mendes e Andreia Tavares do CIEBA-FBAUL.

Dar a ver — Observar o invisível

Teresa de Seabra Cancela Vilaça

Directora da Casa-Museu
Medeiros e Almeida

“Spectrum – novos modos do funcionamento da Imagem na Arte Contemporânea” é uma exposição temporária que resulta de uma tripla parceria entre a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, representada pelo Comissário Científico deste projeto, Professor Fernando Rosa Dias, a gAD galeria Antiks Design e a Casa-Museu Medeiros e Almeida, concretizando o objetivo estratégico de envolver a Universidade e Agentes Culturais da sociedade civil em manifestações artísticas comuns.

Pretende-se propor aos visitantes a imersão em situações que levem à comunicação com autores contemporâneos em interdependências efémeras com o espaço da Casa-Museu e a sua Coleção de Artes Decorativas criando um encontro que conduza à reflexão da “imagem a partir do seu modo de ser e aparecer” como refere Fernando Rosa Dias.

A Casa-Museu espera que, esta iniciativa de criação e investigação, sensibilize o público visitante para a problemática da imagem, o que implica o abandono de ideias feitas e crie um empenho em observar as peças com um olhar livre.

Spectrum

Maria Amélia Santos Almeida

Zambeze Almeida

gAD galeria Antiks Design

A ARTE viajando pelo tempo
através da questão da IMAGEM!

Agradecemos em primeiríssimo lugar aos ARTISTAS que com sua capacidade crítica e constante inquietação nos fascinam e nos despertam através dos tempos.

Foi com imenso prazer que acolhemos este projecto idealizado pelo comissário Prof. Dr. Fernando Rosa Dias, que com precisão científica analisou e seleccionou as obras dos anos 60 e 70 do nosso acervo, proporcionado-nos reagrupar as mais históricas peças, algumas das quais já pertencentes a criteriosas colecções.

Logrou também esta feliz parceria com Dr.^a Teresa Vilaça que, com o seu espírito eclético, permitiu a intervenção de artistas contemporâneos e as suas mais diversas propostas imagéticas sobre a riquíssima colecção da Casa/Museu que dirige, a Fundação Medeiros e Almeida.

Aos coleccionadores pela confiança depositada na nossa selecção, demonstramos o nosso orgulho e agradecimento em participar nas suas colecções como a Fundação Leal Rios, a colecção Jorge Armindo, a colecção Rui Vitorino e aos coleccionadores particulares preferindo o anonimato, que com a cedência de suas peças contribuem para o enriquecimento desta exposição SPECTRUM.

Assim sendo: as memórias da Fundação confrontadas com a mais fresca contemporaneidade artística; Ana Vieira – magistral elo de ligação de todas as épocas desde a irreverência dos anos 60 e 70 à actualidade; as palestras, entre as quais do Prof. Dr. Rui Mário Gonçalves – grande erudito e impulsionador das ARTES desse tempo; a intersecção de públicos e a abertura de ideias... não poderíamos estar mais contentes!!!

Em nome da gAD galeria Antiks Design, um especial agradecimento à FBAUL e ao Fernando Rosa Dias que organizou o projecto SPECTRUM com um olhar que está em constante evolução.

Dedicamos esta exposição
a nosso Pai.

Lisboa, 23 de Abril de 2012

Contributos para uma reflexão em torno de uma nova condição da imagem na Cultura Contemporânea

Fernando António Baptista Pereira

Director do CIEBA e
Presidente do Conselho
Científico da FBAUL

Graças a uma notável conjugação de esforços entre entidades públicas (a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e o seu Centro de Investigação – o CIEBA) e privadas (a gAD galeria Antiks Design e a Fundação Medeiros e Almeida), um interessante projecto expositivo – Spectrum – toma corpo e dá uma visibilidade *outra* a uma importante linha de investigação que Fernando Rosa Dias (Comissário desta mostra) e José Quaresma, investigadores do CIEBA, têm vindo a desenvolver através da publicação de ensaios reunidos em livro.

Num pólo designado de «histórico», apresentam-se obras de nomes da arte portuguesa que nos anos 60 e 70 reformularam os modos de exposição e a condição da imagem fundando uma nova situação ontológica da mesma na arte portuguesa em conjuntura pós-representativa, enquanto num segundo núcleo se mostram obras originais de jovens criadores actuais, saídos dos diversos ciclos de estudos da FBAUL, instaladas nos espaços museológicos da Fundação Medeiros e Almeida, que exploram novas situações instalativas, comportamentais, conceptuais ou outras, próprias da arte contemporânea, numa relação dialéctica e diferencial com o notável espólio artístico de épocas pretéritas que aí se encontra.

Na visão do comissário, Fernando Rosa Dias, não é objectivo da exposição apresentar novas iconografias, nem produzir novas imagens, mas pensar a imagem por dentro, como dispositivo, ou seja, dar-a-ver projectos artísticos que pensam a imagem a partir do seu modo de ser e aparecer, portanto, do seu estatuto ontológico, a partir de percursos criativos que assentam na recente reformulação da noção de artista que se apresenta com uma sólida formação universitária que alia a dimensão criativa à capacidade de investigação. Esta é, aliás, a imagem de marca que o CIEBA cultiva e propõe nas suas linhas de investigação e nas actividades que promove.

Finalmente, esta exposição marca o início de uma colaboração intensa do CIEBA e da FBAUL com a FMA, que se irá prolongar pelos próximos anos.

Spectrum

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar da FBAUL
e investigador do CIEBA

Comissário Científico
do projecto “Spectrum”

A exposição “Spectrum” emergiu de um espaço de reflexões sobre compreensões artísticas da imagem na arte contemporânea, considerando novas tecnologias e novas concepções da produção artística, e foi pensada na articulação de um *núcleo histórico* e outro de *obras actuais e originais*. Tais reflexões são resultado de linhas editoriais e investigativas decorrentes no seio do CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes) da FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), sendo no caso de destacar as edições dos livros *Circunvoluções Digitais, formas de alteridade, prazer e suspeita* (coordenação de José Quaresma e Juan Carlos Guadix, FBAUL-CIEBA, 2009) e *Circunvoluções Digitais Vol. II. Arte, Design e Plataformas Virtuais* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias; FBAUL-CIEBA, 2010) e sobretudo *Novos Estatutos Ontológicos da Imagem. Sobre a Migração das Imagens, as Obras de Arte, os Híbridismos e a Visualização de Informação* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias e Juan Carlos Gaudix, FABUL-CIEBA, 2011), realizados com colaborações inter-universitárias de âmbito internacional.

Este projecto de exposição tem no seu cerne debater e explorar novos modos de funcionamento da imagem na cultura contemporânea, e as suas possibilidades enquanto

produção e exposição artísticas. Não se trata de nova iconografias, nem de produzir novas imagens, mas de pensar a imagem por dentro, como dispositivo, e as suas potencialidades artísticas; ou seja, de conceber projectos artísticos que pensem a imagem por dentro, a partir do seu modo de *ser e aparecer*, portanto, do seu estatuto ontológico.

Tal desejo de explorar, numa dimensão expositiva, problemas da situação actual da imagem na arte fez conceber um projecto expositivo em dois núcleos apresentados simultaneamente à Casa-Museu Medeiros e Almeida e gAD galeria Antiks e Design, que foi bem acolhido por estes dois espaços confidentes. Esta exposição construiu-se assim com a feliz colaboração da gAD galeria Antiks Design, da Casa-Museu Fundação Medeiros e Almeida e do CIEBA da FBAUL através da secção de Ciberarte.

O núcleo histórico na gAD galeria Antiks Design, apresenta obras de nomes reconhecidos da história da arte portuguesa que, nos anos 60 e 70 do século XX, exploraram novas dimensões da imagem. São autores fundadores de novas relações com a imagem, actuando por dentro desta e no modo como esta se expõe, explorando contradições, tornando-a objecto e instalação ou utilizando superfícies especulares,

transparentes ou outras. A colecção selectiva da gAD permite apresentar um lote qualitativo de obras da época. Ao mesmo tempo a espacialidade da galeria permite-nos concentrar o núcleo, evitando a dispersão, disponibilizando essa visão quase instantânea, mas simultaneamente ritmada, do panorama de uma época em que a arte portuguesa despertava, entre a *nova-figuração* e a *nova-abstracção*, numa situação pós-representativa que nos finais dos anos 60 começava a explorar objectos e dispositivos de teor instalativo dentro do que chamámos *imagem-objecto*.

Na Casa-Museu Fundação Medeiros e Almeida apresenta-se um núcleo de obras actuais de jovens artistas emergentes e alguns já com referência estável nas artes portuguesas, que têm desenvolvido projectos e utilizando novas tecnologias com implicações nos funcionamentos da imagem. Serão dominantes obras originais e concebidas para o lugar. Muitas das obras, mais do que obras de arte de sentido tradicional, são também explorações que questionam a condição da imagem e da sua percepção, seja com intenções comportamentais, conceptuais ou outras. A relação com a memória da Casa-Museu, da sua realidade espacial ao seu espólio artístico, funciona como uma estratégia de relação dialéctica e diferencial com a actualidade e da questão do estatuto da imagem

e um modo de explorar diferentes estratégias da sua abordagem.

O apuramento dos autores do núcleo actual, alguns ainda artistas emergentes e recentemente formados nos vários ciclos das Faculdades de Belas Artes (licenciatura, mestrado ou doutoramento), vários já com prémios e reconhecimentos de notoriedade, baseou-se no conhecimento dos seus percursos criativos em torno desta problemática e no atendimento a uma recente formulação de uma noção de artista com sólida formação universitária que alia a dimensão criativa a uma investigativa. Se concordamos que não é propriamente responsabilidade de um espaço de Ensino Artístico Universitário *lançar carreiras*, cremos que será sua função exibir as suas linhas de trabalho, em dimensões expositivas que se façam acompanhar de extensões investigativas. Isso justifica as conferências que acompanham a exposição, com historiadores e teóricos (Rui Mário Gonçalves, Cristina Azevedo Tavares, Pascal Krajewski, José Quaresma), mas também com uma amostra que tivemos que seleccionar entre os próprios artistas (Pedro Cabral Santo, Helena Ferreira, Jorge Catarino, Joana Gomes) – sabendo, contudo, que vários dos restantes poderiam estar também com mérito neste papel. E é nesta linha que se legitima a inserção neste catálogo de pequenos ensaios sobre a imagem.

Ana Viera, artista que integrava o núcleo histórico, aceitou participar no núcleo actual, reinstalando uma obra recente ajustada ao espírito da exposição. Deste modo, um elo de ligação é efectuado entre os dois núcleos, comprovando a afinidade dos dois espaços expositivos – que apenas um parâmetro geracional os parece afastar, mas para logo se reencontrarem no plano recorrente das questões centrais que orientam a exposição “Spectrum”: os funcionamentos artísticos da imagem.

Spectrum — Imagens de uma exposição

Fernando Rosa Dias

SPECTRUM tem origem no grego *spek* (ver), de onde derivam diversas expressões como espectáculo, espelho, especular, espectro, espião, etc. SPECTRUM remete-nos tanto para dimensões da visão como da aparência especular do que aparece. Ver e aparência são os limites em que funciona a imagem exterior. Esta é a imagem que nos interessa, aquela que se dispõe a partir de um estímulo exterior, portanto de uma *presença*, para se oferecer ao olhar enquanto *aparência*. Entre a *presença* e a *aparência*, a imagem tem uma autonomia que perturba toda a focalização do Ser. Pode-se dizer que a imagem sempre perturbou o lugar da ontologia tradicional, a estabilidade e localização do Ser. Conjugada na ilusão do parecer ela vive num jogo duplo de que não sai, necessário mesmo para ela ser o que é. A imagem oferece-se na disrupção do material que a constitui. Neste jogo oferecido à percepção, em que a imagem aparente ser o que não é, constituiu-se a recusa platónica e neo-platónica (sobretudo Plotino) da imagem, culpada nos suportes tradicionais de ser duplamente matéria sensível e manifestação de uma ilusão que produz um logro ontológico. Entre o ser do suporte e o parecer da imagem produziu-se tanto o medo como o fascínio que tem sido a história cultural da imagem.

Merleau-Ponty debruça-se sobre esta questão para nos apontar que nessa demissão a um «em si» da imagem, se estabelece a dobra em que ela produz visão e imaginação:

«Mas se, com efeito, ela [imagem] não é nada de semelhante, o desenho e o quadro não pertencem, tal como ela ao em si. Elas são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a *quasi-presença* e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário»¹.

Com o paroxismo e panóplia imagética do último meio século, a compreensão da imagem deixou de acreditar na fidelidade da ilusão representativa. Ela já não é promessa de verdade nem de ideal. A ilusão é apenas um instrumento, entre muitos outros, manipulado no interior dos funcionamentos da imagem e já não o seu fundamento principal. Mas tal fez surgir novas condições de funcionamento da imagem que a arte tem explorado: reprodução e cópia imediata de qualquer referente e de qualquer outra imagem, diluindo a autoridade prévia dos referentes; aceleração até ao instantâneo de produção e recepção de imagens; diluição das

1. Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992, p.24.

distâncias entre a repetição e a diferença; multiplicação e hibridez dos suportes e media, etc.

Núcleo histórico

Na arte portuguesa, o tempo histórico que começou a trabalhar a imagem sob o paradigma de uma situação pós-representativa (e também pós-abstracta) foi a primeira metade de 1960, sob o paradigma do que se chamou **Nova-figuração**. Esta emergiu nos inícios da década de 1960 numa situação pós-abstracta para se afastar das querelas anteriores (forma/conteúdo; figuração/não-figuração), que deixavam de ser opções exclusivas, para assim propor um retorno à figuração que já não assentava nos moldes do tradicional sistema de representação. A imagem já não confiava em representar a realidade, para a interpretar, fazendo actuar os seus próprios códigos significantes. Mais do que novas iconografias ou iconologias, eram novos modos de conceber a imagem. Se abrimos com um espaço em torno da nova-figuração é por considerarmos que esta abriu outros modos das figuras surgirem na imagem, permitindo esta agir no seio de si própria, auto-consciente de funcionamentos internos que passaria a manipular e que são a entrada no núcleo histórico da nossa questão. Não se tratava mais (ou apenas) de produzir novos modos figurativos ou novas estilizações, mas do modo como estas entravam e actuavam na imagem. A pluralidade de propostas da nova-figuração portuguesa mostra que este não é um estilo neo-representativo, mas uma mais ampla situação cultural pós-representativa².

Entre as décadas de 60 e 70, **Paula Rego** fragmentou a figuração para a devolver numa organicidade feita da matéria, do corte e da colagem, numa *vontade narrativa sem solidez figurativa*. Deste modo animava-se um desejo de contar histórias pelas entranhas de uma figuração que nessa fragmentação não reencontrava os seus limites e estabilidade, adiando-se na extensão do quadro num barroquismo em que se iam agregando outras figuras também adiadas. A colagem é o gesto de corte e o de nova conjugação, criação e destruição, numa dialéctica que fortalecia a dimensão entranhada e cruel da figuração. Tal como a matéria e a figuração dilacerada, a narrativa era um caos de referências aglomeradas até se saturarem num amontoado de razões morais subvertidas.

2. Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008.

Joaquim Rodrigo trabalhou uma figuração *ingénuo no traçado e erudito na concepção*, em que os signos se inscrevem com consciência de serem uma marcação temporal na espacialidade do quadro: deste modo, entre as criptografias «populares» de teor político em inícios dos anos de 1960 e as narrativas de viagem que apareciam no final da década, concebeu a inscrição como narrativa e memória aliadas à deslocação espacial temporalizada. Marcado pela pintura luena de Angola e pela dos aborígenes da Austrália, estipulou uma figuração de pequenos signos que assumia uma consciência topológica, assumindo o quadro como microcosmos da geografia que iria absorver o quadro como lugar de acontecimentos (narrativas) e deslocações (viagens).

Eduardo Luiz foi um pintor da *mimesis*, mas por uma inversão irónica da relação entre o *significado que desejava ser real* e o *representado que desejava ser ideia* (ou conceito). Num dos seus motes dominantes, a figura feminina, a forma surgia como parte ou fragmento, precisando de uma luz que só se desse com ela. Mas tal luz não se explorou como actuação no espaço, nunca tocando nos fundos, que se mantinham inertes e imaculados como superfície. O efeito era o de uma irrealidade e distância que se oferecia quanto mais real intenso era o efeito mimético. Quanto mais a pintura de Eduardo Luiz iludia os referentes concretos, mais a imagem nos surgia estranha.

Jorge Martins é um pintor da *mimesis da luz*, tendo explorado todo um inventário operativo da luz na pintura desde os anos de 1960. Das dobras e pregas, às concavidades e convexidades, do opaco ao véu, ou às frestas, a luz encena diferentes modos activos de funcionar enquanto imagem. A teatralidade da luz foi uma das suas explorações entre os anos 60 e 70, produzindo imagens quase cinematográficas, imagens onde o enigma emerge com os focos de luz que nos revelam corpos e objectos como figurações desveladas. O mistério emerge exactamente *onde e quando* a luz invade e modela os corpos para os fazer aparecer.

Em meados dos anos 60, **Carlos Calvet** desenvolveu uma pintura metafísica em tons pop. Alterando escalas na relação entre as coisas representadas, colocando paisagens no interior de objectos ou transformando arquitecturas em caixas, provocava saltos bruscos na apreensão do espaço representado, como se na imagem estivessem diferentes dimensões de espaço. O quadro tanto tinha tamanho suficiente para conter uma paisagem, como simultaneamente era demasiado pequeno para conter uma caixa de fósforos. O grafismo cartazista de cores fortes, acentuava a irrealidade em que tal figuração funcionava.

Em meados dos anos 60, **Antônio Areal** desenvolveu um original trabalho que utilizava a caixa e o cubo como matrizes processuais exploradas entre o *aberto* e o *fechado*. Entrando dentro da pintura ou recebendo a pintura e o desenho, o cubo era o elemento arquétipo privilegiado. Depois das séries narrativas *História Dramática de um Ovo*, *O Fantasma de Avignon* (1967), ou *Coleccionador de Belas Artes* (1970), Areal explorou ciclos temáticos nos inícios dos anos 70, em torno de pintores e músicos. A variação de um quadro internamente subdividido, foi uma estratégia exploradora de cenas delimitadas por molduras gráficas sobrepostas e interpostas, além de constantemente interrompidas pelos limites do *enquadramento real da tela*, estabelecendo efeitos da *pintura dentro da pintura*.

Na primeira metade dos anos 60, **Costa Pinheiro** desenvolveu uma figuração que surgia tímida, como acasos sobre a informalidade, como exceção e inquietação, para provocar a razão dos seus próprios significados e possibilidades. Figuras e cores espreitam de uma espécie de caos originário, na gênese de uma mitologia ainda sem heróis nem referentes definidos. A composição dos elementos visuais torna-se uma encenação de uma desejada mitologia, e com ela as figurações emergentes e insinuantes procuram, no seu estar no quadro, os sentidos da sua razão de ser enquanto significante. Esta figuração é coroada na série dos *Reis*, figuras-ícones de uma mitografia sem referente, idealizada a partir de símbolos reais e imaginários. Enquanto referentes sem pose para um retrato, os *Reis* desafiam a sua constituição plástica através da inevitável ausência da sua presença histórica – pelo que o pintor lhes chamou de *Figures mortes*.

De **Júlio Pomar** temos primeiro uma obra da fase do *Teatro do Vazio*. Nesta fase o pintor explorou uma inversão depuradora do fundo sobre a figura. O fundo, em preenchimento cromático denso e puro, invadia os elementos figurativos até estes se reduzirem ao mínimo: o vazio do fundo é que decidia a imagem. A aparência *pop* da cor era negada pela expressão ascética dessa depuração. Tal depuração de um gesto que subtrai do exterior para dentro da figura desenvolveu-se em séries como *Batalhas segundo Ucello*, *Rugby* e *Maió 68*, para se coroar nas séries *O Banho Turco* ou o *Ciclo dos Retratos*. A ação do pintor deixava de estar na gestualidade para se situar nessa *escolha* mínima e demorada de sinais iconográficos, numa espécie de diligência meditada do menor *grau de iconicidade* de uma figura, reduzida a fragmentos essenciais em que é a análise particular que concebe a síntese geral. Noutra obra, derivada da série de *Teatro de Eros*, os temas eróticos trabalhavam a tela como pele, com a sua consciência objectual. A própria tela era colada como

forma, na constituição articulada de figurações de corpos em acto sexual. Esta *assemblage* em plano permitiu, como no caso, a incorporação do espelho como mais uma dessas *peles*.

A **Nova-abstracção** é aqui um pequeno núcleo, pontuando um registo de exploração da imagem-objecto da segunda metade dos anos de 1960. O que nos interessa é como a imagem já não é o que está esculpido ou em imagem na superfície, porque ela tende a constituir-se e coincidir com a organização do plano, assumindo um estruturalismo que opera na ordem da visualidade em torno da *gestalt*, da *Op Art* ou da então recente *shaped-canvas*. **Jorge Pinheiro** explorou um jogo de planos com os seus limites, na recusa do reencontro de um fundo, para se fazer directamente ao espaço. Os módulos-formas impõem-se no espaço como objecto coincidente com a forma estrutural que integra. Encontrada a estrutura, o módulo encontra o plano e logo se recorta para se impor directamente no espaço. **Ângelo de Sousa**, antes das famosas esculturas de chapa metálica, oscilantes e ruidosas, explorou uma pintura em que a estrutura modular procurava um ritmo interno depurado, a procura de uma estrutura mínima, base da nova-abstracção – mas que no seu caso foi também a base para as pinturas monocromáticas que desenvolvia depois de 1973, texturas sem hierarquias que animavam o olhar entre um vai e vem, entre macro e micro percepção, numa animação entre estabilidade e devir perceptivo.

Na segunda metade da década de 1960 e na década seguinte, coeva da relação pintura-objecto da nova abstracção, também a nova figuração se desenvolvia em situações tridimensionais ou dispositivos espaciais em que a percepção da figura e da imagem se tornava questão crucial. Daqui expomos um grupo de projectos históricos que são os mais determinantes das intenções desta exposição – e que agrupámos sob o título de *imagem-objecto* procurando salvaguardar a pluralidade das propostas.

De **José Escada** interessou-nos os planos recortados explorados de uma anterior pesquisa do arabesco linear, que desenvolveu derivada da constituição de módulos simétricos que alimentavam um jogo de duplo plano de cor que depois de articulava numa composição imbricada ou de densidade justaposta, então ainda numa articulação ambígua pelo próprio movimento orgânico dos contornos. O resultado era um efeito prefigurativo, nunca concluído, das formas que sugerem elementos biomórficos que nunca determinam: podendo ser flores, conchas, frutos, ossos, pedras, órgãos, etc. Nos objectos, as linhas de contorno recortam-se e o plano invade e deixa-se invadir pelo espaço. O plano dobra-se e abre-se, revelando o poder de corte da linha e fazendo funcionar

recortes da luz/sombra. Os relevos de Escada actuam a partir do seu próprio sentido de superfície, de plano cortado projectado para o espaço, e não do objecto que está no espaço e é por ele rodeado. O côncavo e o convexo apresenta-se complexo e indefinido, sob as transparências dos planos, provocando um movimento das formas mediante as variações da posição do observador ou da luz.

Nos quadros de acumulação, série com que **René Bertholo** se integrava no ambiente da figuração narrativa francesa, o pintor lança-nos objectos, variados e repetidos, saturando ou dispersando o espaço. O espaço do quadro já não tem cena, pelo que tudo resvala ou atravessa sem leis da gravidade, como objectos amnésicos numa dispersão sem narrativa nem ideologia. Em 1966, René Bertholo suspendeu algo repentinamente o atelier de pintura, transformando-o numa oficina de mecânica electrónica, iniciando os objectos que miniaturizavam paisagens como imagem em relevo a que chamou «modelos reduzidos». Breves cenografias esquematizadas em placas metálicas coloridas imitavam movimentos da natureza como o ciclo do dia e da noite (série de 10 relógios com este nome que cumpriam um movimento inatingível ao olhar de um ciclo de 24 horas), as ondas (com golfinhos ou barcos pelo meio) ou as nuvens. Os movimentos, em geral de uma irrealidade lenta, sem progresso nem decadência (onde não há nascimento nem envelhecimento), estipula um tempo assente num movimento que volta sempre a si próprio. O tempo é um eterno retorno das coisas, sem qualquer acontecimento perceptível entre cada recomeço. O objecto é uma *engenhoca inútil e amoral*, perante o qual a percepção nada encontra para além da regulação lúdica da sua temporalidade.

Lourdes Castro tem trabalhado a sombra desde princípios dos anos 60, como registo que sobrevive a um encontro de presenças (luz, modelo, autor, suporte e inscrição), para se apresentar como índice dessas anteriores presenças tornadas ausências (objectos e luz). A sombra, sendo o que não se repara na presença das coisas, torna-se agora o que, ao se isolar, fala da ausência das coisas: a *silhueta da sombra é a memória presente do que está ausente ou a memória do que já não está presente*, ou seja, um *parêntesis vazio de uma existência tornada ausente*. Tal sombra não pertence ao objecto (nunca é sombra própria), mas à sua exterioridade, lançando uma marca do objecto sobre o mundo, numa extensão significativa da sua presença nesse mundo. Neste sentido pode-se dizer que a *sombra* falava ainda da *presença* e o seu *contorno* falava já da *ausência*. Em 1964, Lourdes Castro começou a experimentar o *plexiglas*, como plano transparente recortado no lugar da silhueta de contorno, substituindo a opacidade da tela para provocar novas relações

com a sombra. Depois das sombras das coisas projectadas em superfícies, e depois dos contornos dessas sombras projectadas, seguia-se uma objectualização da sombra que passa a ter poder de projectar o próprio contorno da sombra. Translúcida, a sombra em plexiglas deixa-se atravessar pela espacialidade e temporalidade da percepção, tornando mais leve e silenciosa a ausência.

De **Eduardo Nery** interessa-nos a sua fase mais conotada com a op art mas que, consideramos, tem fortes intenções conceptuais distanciando-se da dimensão óptica dominante no movimento. O *cubo* foi o primeiro e estruturante elemento das explorações ópticas desenvolvidas por volta de 1967. Nery explorou o cubo como módulo, mas também numa obsessão mutual entre a *superfície* e a *profundidade*, entre imanência do plano e potência da ilusão tridimensional, fazendo actuar em simultâneo dois espaços em contradição. Numa exposição individual na *Galeria Buchholz*, em Julho de 1969, confrontava esta percepção visual da terceira dimensão, como efeito óptico projectado num plano bidimensional cuja lógica interna salientava através de paradoxos e contradições, feitas e desfeitas a cada momento. Fazendo do plano enquadrado o palco deste jogo de ilusões e contradições, a exploração seguinte de Nery centrou-se no limite que define o enquadrado como entidade fechada e autónoma – a *moldura*, que é limite e bordo por excelência, tornava-se a pesquisa que apresentava nesse mesmo ano na *Galeria Buchholz*. Para tal, fragmentou, inverteu ou repetiu a *moldura*, confundindo-a entre *real* ou *ilusória* (representada). A moldura é limite e margem do quadro, pelo que a sua realidade física determina a virtualidade da imagem. A moldura, o primeiro momento do fim da imagem era absorvida *para dentro e como imagem*.

Uma das obras expostas de **Helena Almeida** fez parte da série que apresentou de 1973 na *Galeria de S. Mamede*. Nesta série a objectualidade era absorvida para o interior do quadro, tornada pintura de expressão gráfica, em que o que se passa a figurar é o próprio quadro como objecto físico (note-se que antes a artista tinha explorado o quadro como consciência objectual, apresentada em Março de 1969 na *Galeria Buchholz*). O quadro torna-se o referente de si próprio numa estratégia artificial de representação. A sua representação gráfica resgata-se como seu referencial, como se a representação quisesse absorver o seu próprio suporte. No lugar do quadro está coincidente o suporte significante de representação e o referente, num curto-circuito das hierarquias semiológicas da imagem. A outra obra deriva da série *Pintura Habitada*, que marcaria a década de 70, na qual a autora se aprisiona a si própria como pintora no interior da imagem. A mancha fornecida à *pintora em imagem* ou que esta simula pintar de dentro o que só pode ser feito de fora e sobre o plano,

denuncia a impossibilidade de um retorno da imagem que o registo fotográfico ainda suporia. É a própria acção da pintura que fica enjaulada dentro da imagem, como um rato de laboratório, uma *auto-reflexidade* do plano da imagem que também problematiza o lugar da imagem.

Na sua primeira exposição individual de 1968, **Ana Vieira** explorou *contornos* de figuras humanas em acção, num interesse pela silhueta como ruptura de abertura, como se a passagem fosse rompimento do suporte. A figura é o que abre ao fundo e à retirada, ao vazio e à ausência, inversão da lógica das relações figura/fundo. No início da década de 1970, com *A Sala de Jantar* ou as *janelas* criou ambientes perceptíveis mas não habitáveis pelo observador. Muros de *nylon* transparente, que separam o corpo mas não a visibilidade, favorecem essa transparência perceptiva em paradoxo com a impenetrabilidade corporal. Os objectos estão inacessíveis como resíduos de *presenças ausentes ou de vivências desabitadas*. O espaço parece congelado no tempo ao mesmo tempo que a sua realidade tridimensionalidade, ao recusar-se habitar enquanto se expõe ao *voyeur*, parece adquirir a mesma inatingibilidade das coisas numa imagem, como que protegendo-se da nossa intervenção. Apenas se deixam atravessar pelo nosso olhar como se este fosse um fantasma (*voyeur-fantasma*) que os atravessa sem lhes pertencer. Nas janelas, a cortina é explorada como plano de separação e de ligação, onde o olhar passa para o corpo ser recusado. A cortina faz de ecrã, porque o que está *para lá* e se vê através dela torna-se sua parte. Esta cortina-rede, que se refere a uma instância, como que nem vestida nem despida, ou nem vista nem invisível, faz com que o quotidiano visto através de si se distancie e estranhe, adquirindo a aparência de vulto, de vislumbre físico ou de mera *imagem*.

Noronha da Costa pesquisou a partir da segunda metade dos anos 60 um trabalho objectual que mais que esculturas eram dispositivos sobre a percepção e a imagem. A utilização de espelhos (objectos que dominaram a exposição de Dezembro de 1967 na *Galeria Buchholz*,) de diferentes efeitos de reflexo e de objectos, à quem e *além* de superfícies transparentes, concebia um jogo de reflexos entre o real e as suas projecções, em que planos transparentes ou espelhados eram objectos concebidos como *instalações para a percepção* questionando o *lugar da imagem para a percepção*. Em espelhos foscos a figura surge em tensão na imagem, numa indecisão que não a estabiliza no seu lugar. Por um lado ela vem de um passado para fazer parte do plano da imagem, por outro ela é esse futuro que ainda não chegou à imagem, sempre em situações de *aquém*, de *entre* e de *além* do plano do real. A figura emerge do plano da imagem para lutar por diferentes lugares na superfície translúcida, tanto

por reflexo como por atravessamento, portanto em relação dicotómica com o plano sempre difuso e sem preponderâncias. Explorando jogos de espelhos e da sua projecção ilusória enquanto imagem, Noronha explorou essa a perturbação do *real que se tornava imagem* e da *imagem que se tornava real* – numa indiferenciação que tornava tudo *imagem*. Enquanto estruturas de projecção de *imagem*, tais objectos perturbavam ou curto-circuitavam o que era a realidade objectual e o que era reflexo porque ambos eram absorvidos como imagem para perturbar o lugar desta nas diferentes aparições.

Núcleo actual

Se procuramos sintetizar a perspectiva do núcleo histórico, material já relativamente estudado e sistematizado, pelo peso que este próprio já assume na cultura portuguesa, percorramos com análise mais específica as obras do núcleo actual, que nesta exposição são propostas contemporâneas. Aqui não assumimos qualquer divisão, aceitando a pluralidade de intervenções, mais conceptuais ou materiais, mais híbridas ou depuradas, mais instalativas ou mais imagéticas, que nos solicitam uma análise peça a peça.

Ana Rebordão, no seu fascínio por intromissão e apropriação de espaços culturais, coloca-se na capela para instalar uma peça que prolonga a presença do púlpito luso-indiano da Casa Museu. Apropriando-se da forma de seio do púlpito, além dos seios das *náginis* (divindade hindu da fertilidade associada a rios, lagos e cascatas) que desfilam no seu sopé, como ainda da presença lateral da iconografia da Virgem do leite em pintura, simula-se uma queda de pingos de leite que logo se solidificam numa massa láctea. Um pequeno ecrã simula o líquido a jorrar em pingos que ritmam e ritualizam o processo, como uma dádiva e conversão. A imagem, exposta num pequeno ecrã envolvido pela massa láctea, assinala esse tempo da queda elíptica dos pingos (porque estes não são visíveis, mas apenas observamos os seus efeitos de queda) e metamorfose solidificante, num jogo entre o tempo cíclico e repetitivo da duração do leite líquido para a concreção num tempo petrificado da massa láctea. O pingo nunca se vê entre o púlpito e a substância láctea, espiritualizando e solenizando o processo como ritual. A imperceptibilidade do vídeo é a sua eficácia, entre elipses e repetições, nesse processo ritualizado da metamorfose como conversão – conversão esta assinalada nesse ritmo silente do pingo, de um tempo minimal que contraria a retórica profusa da decoração do púlpito. Para Ana Rebordão, e dentro da sua não longa mas coerente linha de trabalho, a imagem, normalmente em movimento, instala-se em espaços e entre objectos, para impor

um tempo lento e meditativo que adere à sacralidade, para sublinhar processos (temporais) de transição, que são processos de transformação onde se convocam perante nós simbologias de conversão e redenção.

Já quando trabalhava mais a pedra, **Carlos Henrich** interessava-se por relação de cheio e vazio, de dentro e fora, onde conotações de sexualidade e de fertilidade se exortavam. Nos últimos anos, o trabalho sobre resina de polyester tem permitido incorporar imagens e objectos no interior da massa escultórica transparente. Este passa a ser um elemento que se deixa atravessar pelo olhar e pela luz enquanto cativa elementos no seu interior. Na obra *Atto-Exaço*, a resina é disposta em várias placas, actuando como um filtro que absorve e expande a luz. A fina estrutura de rede de vidro e as partes ocas entre si provocam desvios dos fotões de luz em processo de *re-fractalização*. Um vídeo projectado serve de fonte de luz deformada nessa travessia das placas de resina. A sua figura desconstrói-se e essa fragmentação passa a ser um elemento gerador (criador) de outras formas e imagens. O título *Atto-Exaço* inspira-se respectivamente no valor negativo (tendência para o *micro*) e positivo (tendência para o *macro*) da geometria fractal cujo equilíbrio assenta na tensão de um movimento antagónico e progressivo. O vídeo inicial, uma progressão de figuras fractais que os computadores permitiram descodificar e visualizar, umas dentro das outras em processo cíclico e infinito, altera-se na travessia das placas de resina transfigurando as figuras iniciais, embora mantendo ao seu frêmito melódico. O resultado é um efeito hipnótico que atrai a contemplação do observador, uma pulsão de cintilações com um encanto pré-figurativo que tanto se assemelha à chama como ao reflexo de luz na água turva, numa marcação ritualizada de encantamento do olhar.

Helena Ferreira tem desenvolvido o seu trabalho em torno da reflexão especular e dos seus efeitos visuais e conceptuais. A imagem é um lugar de convergências especulares, de diferentes origens. Na sua peça, situada num dos escritórios, um plano oferece-se tripartido entre uma parte translúcida (atravessada pelos reflexos), uma espelhada, que os devolve, e uma opaca, que os absorve, produzindo diferentes modos especulares e projectantes da imagem. A óptica e a física são ciências presentes nesta composição modulada dos raios luminosos. Não uma composição de pigmentos, como uma pintura tradicional, mas uma composição de raios luminosos, como se estas definissem ordens geométricas (um dos saberes/domínios da autora) manuseáveis e ordenáveis, como outra ordem de constituição de uma imagem que já não é a do desenho nem a da pintura tradicionais. Nas suas obras raramente aparece um pigmento,

mas reflexos de várias origens, que nos referem a dimensão imaterial da imagem. Nenhuma delas pertence ao plano, nenhuma delas está agregada ao suporte, mas todas elas nos são oferecidas pelo plano a partir de outras origens que aí se projectam para se exporem à nossa percepção. O tempo instala-se neste processo de reflexões. No caso, fotografias do casal Medeiros, são iconografias de outro tempo, de um passado e memória, que emergem para o presente que cada reflexo pede. Se uma foto fixou os reflexos de um modelo que esteve presente, sendo a foto a autenticação dessa presença passada, as projecções instalam um presente de oferta ao nosso olhar desse passado. Neste sentido, no jogo de reflexos (que são também de tempos) oferece-se ao presente do olhar os reflexos de uma imagem de presença diferida.

Inês Teles estabelece uma relação assente na própria distância geográfica em que se encontrava, do atelier pessoal em Londres à Sala de Pratas das Casa-Museu em Lisboa. A interpretação, enquanto desejo de aproximação, foi um processo contrário a essa distância. Da passagem do objecto à fotografia (uma imagem quase diariamente fotografada e enviadas à artista num total de 21) e desta à pintura (21 pinturas), funciona um processo de interpretação que se abstrai da materialidade física e ontológica dos objectos e da sua riqueza de ourivesaria para conquistar a materialidade da pintura (óleo e pó de pintura). Um aspecto que lhe interessa é como a prata reflecte os brilhos e espelha deformando a realidade do espaço da sala das pratas, visível na fotografia e explorada na transmutação pictórica. O objecto museológico, primeiro plano de atenção no espaço museológico, torna-se um referente, passando para um segundo plano de relação enquanto algo evocado na pintura. As pinturas apresentam diferentes tempos e atitudes da autora, por vezes raspadas com lixa, para o pó de tinta se reaplicar no interior da figura da peça da mesma pintura, como um palimpsesto regenerador. A variação de tempos e modos de execução, incluindo inscrição e apagamento, como a variedade de escalas e suportes (apenas os matérias de pintura são mais coerentes), com diferentes intenções de aproximação representativa, com maior atenção à forma geral ou a detalhes, mais ou menos atenta à representação ou à materialidade da pintura, dispostos de diferentes modos e suspensos como documentos e registos das peças, sublinham toda uma gama de transformação material e interpretativa que está nas *mãos* da autora.

Joana Gomes tem explorado no seu trabalho uma dialogia visual entre a imagem fixa e a imagem em movimento através de projecções sobrepostas, onde a matéria se ilumina pela luz para se dar a ver ao mesmo que tempo que adquire movimento, enquanto a luz que tem cintilação e

movimento encontra a materialidade do plano fixo – miscigenação entre *quadro* e *ecrã* que são dois modos fortes de funcionamento da imagem. Outro interesse é o plano da narrativa aí desenvolvido. A autora explora a ficção imaginária de uma história de amor em tempo de guerra, um «amor interrompido» entre um soldado e uma senhora. Entre o corpo feminino na banheira e a projecção que nela provoca ligeiros movimentos e o soldado *voyer* e comentador num ecrã televisivo, como o bacio de viagem de elites do exército e os soldadinhos pintados em tons gradativos, que partem do bacio para invadirem a banheira, estabelece-se um processo de conexões de diferentes níveis de imagens que são sinais dessa história imaginária. A casa de banho da Casa-Museu, enquanto lugar escolhido, transforma-se num palco íntimo de relações sugestivas. A casa de banho não deixa de nos surgir, como um espaço privado ao feminino, lugar onde a mulher, num debruçar-se com a presença íntima do seu corpo, disponibiliza um espaço imaginário e distante, portanto «perspectivado ao feminino», que faz a presença masculina surgir distante como um reflexo ou eco que se dispõe numa sugestão inocente de narrativa.

Jorge Catarino parodia a azulejaria portuguesa barroca e rococó, com duas intervenções simétricas à entrada da Sala do Lago. A peça como que prolonga as paredes cobertas de azulejos que fazem parte do espólio constituinte da casa-Museu Medeiros e Almeida, fazendo alusão, nessa simetria, às *figuras de convite* tradicionais na azulejaria e presentes na mesma sala. O autor inverte a relação figura/fundo, tornando a figura não o que avança para nós recortada sobre o fundo ou parede, mas uma concavidade em *trompe l'œil* que se afunda para além da parede, uma ilusão de profundidade que se abre como seu fundo imagético. Por outro lado não apresenta as pomposas cenas de história ou as figuras de convite, mas as famosas figuras de *cartoon* infantil (sobretudo da *Looney Tunes*), que redescobrimos no interior da paisagem. O *trompe l'œil* trabalha a ilusão do azulejo, citando a tradição portuguesa, no cromatismo e nos módulos, que não são o material da pintura. Verificam-se assim dois graus de ilusão: a pintura que ilude o azulejo e o azulejo pintado que representa uma cena de paisagem. No limiar deste duplo funcionamento, que é um duplo deslocamento da imagem na sua retirada do plano, encontramos uma paisagem preenchida com seres híbridos dos bonecos de *cartoon* que nos oferecem o sentido final da paródia. Nestas camadas de ilusões (ilusões dentro das ilusões), as figuras híbridas dão sentido não só ao imaginário que a imagem disponibiliza como, sobretudo, a esse difícil lugar ontológico da imagem perante o suporte em que se manifesta, ao qual simultaneamente escapa para se afirmar enquanto imagem.

Júlio Almas não foge ao seu centro de trabalho em torno da gravura, agindo a impressão sobre papel, sensível às marcas sobre o papel e às texturas visuais resultantes. Ao preencher uma superfície de estrelas, abre uma espacialidade vasta que rasga uma parede da capela por detrás de esculturas e relevos. As peças escultóricas da Casa-Museu entram nesse jogo de cavidades dos nichos que ilusoriamente lhes são oferecidos. Entre os nichos que rompem os céus e a cativação nestes das peças escultóricas tridimensionais, instalam-se os paradoxos e impossibilidades. Por outro lado, numa contradição visual do funcionamento imagético da representação que lembra Magritte, abrem-se nichos sobre esse espaço aberto, concavidades no interior do que está para além delas, porque seria a última das concavidades: o céu. Contudo, ao contrário de Magritte, que nos transmite os enganos por via de uma pintura polida na matéria, aqui a irregularidade do papel, as marcas do trabalho (fazer) no plano e nos materiais, esses resíduos do contacto, negam o *trompe l'oeil*. Júlio Almas é um artista que emerge de uma *poiesis* labutada, de um esforço físico sobre as matérias. As suas imagens revelam as texturas da inscrição conjugadas com as das relações entre os materiais e o exercício do contacto e gesto, e esta é uma marca que denuncia o jogo de enganos da imagem. Antes da ilusão estão as marcas de um *fazer* que diz à imagem que ela *pertence ao plano*.

Partindo de um pessoal fascínio pela paisagem, sobretudo de cariz romântica, **Magda Delgado** executa um projecto em torno de duas paisagens do pintor holandês Jan van Goyen (1596-1656) pertencentes à colecção da Casa-Museu. Estando frente a frente num dos corredores da Casa-Museu, numa simetria da passagem do observador, nunca permite a este observar frontalmente as duas pinturas simultaneamente – uma ficará sempre atrás do olhar. Magda Delgado repinta as duas pinturas sobre vidro, para as colocar como obstáculo à passagem do observador, como que as rebatendo da parede da Casa para as colocar lado a lado a meio do corredor. Nesta suspensão, obriga a uma recepção dialogante, que compara as duas cópias pictóricas entre si e estas com as duas pinturas originais. Subtilmente a autora inscreve um triângulo agudo que, também simetricamente, desvela modos compositivos das pinturas originais. O que se estabelece é um dispositivo de conexões da percepção, entre a relação imediata e a mnemónica que se devolve aos quadros originais. Nestes reflexos de relações oferecidos à percepção, imediata e diferida, feitos através de mimesis e de aparências, devolve-se às imagens originais aspectos do seu ser enquanto imagem – até porque tal dispositivo sublinha que se deixa de fora a paisagem natural que estava antes de qualquer pintura e que estamos num círculo de interpretações próprios à pintura. Com imagens estáticas processa-se um

movimento perceptivo através do lugar físico e mental do observador que produz sentidos ao seu motivo de partida.

Com *Animética*, **Margarida Mateiro** propõe uma série de imagens de natureza em *polaroid* que exploram a sujidade química da impressão fotográfica como um desgaste temporal. Deste modo, tais imagens invadem a vasta *sala do lago*, espaço fechado ou enclausurado que tem todos os elementos de um jardim (e que foi em tempos o jardim da casa antes de obras do próprio Medeiros e Almeida), mas que é traído pela fatal exclusão da própria natureza. Tais fotografias, com esse rasto químico que revela a artificialidade do registo, com os seus verdes esmaecidos em tons castanhos, invade a sala como registos de um passado abandonado, uma memória visual de natureza que o tempo desgastou. As imagens surgem como índices melancólicos que na sua solidão destacam o que se retirou daquele lugar: a luz solar, a natureza, a botânica, etc., que tal espaço sonegou. O vídeo é uma transformação lenta e imperceptível, como são muitas as da natureza (vegetal, mineral), um tempo em que o verde se insinua silenciosamente na imagem. O efeito de suspensão dessa lenta metamorfose salienta, enquanto *ecrã-janela*, a sua distância com um local real (como o faz a janela tradicional), para nos deixar perante uma estranha melancolia de uma natureza apartada e distante. Neste caso, a imagem-ecrã sublinha esse efeito de ausência e melancolia do seu referente, dessa natureza abandonada e perdida no próprio ensejo de a convocar.

Maria Sasseti parodia um apoio de pés bordado por Margarida Pinto Basto, esposa de Medeiros e Almeida, com motivos florais que reproduz em quantidade para invadir (mais que instalar, no caso) a *salinha da senhora*. A imagem surge por via do bordado, cuja estilização, repetição e variação, enquanto formas e processos, sublinham uma dimensão feminina na casa. O vasto conjunto de bordados efectuados pela autora, engolfados no lugar em modo de saturação funcional, apela tanto a um tempo de execução, que é um tempo feminino na casa, como uma repetição que faz actuar a variação dos motivos. O paradoxo ou conflito explorado está no facto deste universo feminino de decoração floral escolher como iconografia central o avião, remetendo para uma das paixões de Medeiros e Almeida e para um lugar masculino e exterior à casa. Se a autora também quer sublinhar o apoio silencioso de muitas mulheres portuguesas aos refugiados da guerra, alguns de passagem para os Estados Unidos, fica patente esse duplo sentido entre o objecto de trabalho feminino que por seu lado põe em imagem diferentes representações de aviões estranhos ao próprio mundo dessa manufactura. A tradição feminina dos bordados, do tempo lento e caseiro, estampa dentro de si o

progresso masculino de tempo acelerado e aventureiro. Eis o modo de, ligando as memórias da casa e dos diferentes géneros que sub-repticiamente a percorrem, se exporem os seus papéis de género.

Paulo Lourenço tem trabalhado ultimamente a partir de processos seri-gráficos sobre placas transparentes que se sobrepõem em torres criando efeitos sensíveis à luz de cinetismo virtual. A disposição de tais placas tem sido também um exercício processual, surgindo em baús, caixas ou, como neste caso, mesas. Os objectos são obrigados a dispor-se como uma organização, seja como uma classificação científica ou de colecionismo (que consideramos mais cúmplices um do outro que uma mera analogia), seja na sua unidade de uma espécie de relíquia ou exemplar raro. *A Imagética do Colecionismo* conjuga dois modos de repetição: o da imagem, que no jogo de transparência aqui efectuado, reconstrói outras imagens, sensíveis à mudança focal do observador (aqui a gravura que, ao repetir a imagem, encontra processos de variação e até diferença), e a repetição do colecionador, aquela em que busca o diferente no interior do mesmo (aqui, diríamos, o referente molusco). A mesa é um instrumento de trabalho e de lazer, que aqui se torna um plano de disposição sistematizadora que se explora como modo de compor e instalar os elementos, um instrumento de organização e disposição. Sobre uma mesa, cujo tampo se abre num vidro que passa a conter (passando, portanto, a ser contentor e relicário) os efeitos perceptivos. O movimento do observador faz accionar uma vibração nas figuras em repetição que, não coincidentes, adquirem um halo que afecta o próprio desejo de estabilizar a figura, um efeito de oscilação da imagem-figura como um ser instável.

Pedro Cabral Santo tem-se interessado pelo papel da imagem em movimento na tradição das artes plásticas, e as suas implicações nas dimensões espaço-temporais da percepção. O movimento absorve para o interior dessa percepção um tempo que passa a ser interposto ao sujeito. Na sua obra o ecrã não é o lugar da imagem, mas o dispositivo que internamente produz para fora de si a imagem, num jogo espectral que é uma espécie de retorno às origens da televisão, num arcaísmo que nos aproxima do teatro de sombras oriental. A projecção fornece essa dimensão de devolução, essa sensação que o cinema tem de nos devolver algo que já foi filmado, de ser o espectro de algo já registado, um rasto que, ao se projectar, se coloca inevitavelmente em diferimento (ao contrário da televisão mais marcada pela tentação do directo, com a ilusão maior de que estamos em simultâneo com o acontecimento). *Ictu oculi* (Percebido pelos olhos) parece usar a tecnologia ao inverso, trabalhando-a não como instrumento de ponta, mas redescobrimo arcaísmo funcionais de modo a deslocá-la para o seu desmascaramento espectral. A rosa, sur-

ge como figura arquétipa, suspensa no domínio luminoso do ecrã a que uma cobertura de cor fornece um efeito cromático-luminoso de vitral, conseguindo assim um diálogo interno com a Capela, para atingir neste dispositivo de projecção espectral um efeito de aparição fugaz (portanto temporalizada) na própria intermitência lumínica em que se sustenta. O seu *aparecer aos olhos* parece sustentar-se na ameaça do seu desaparecimento num cintilar lento.

Pedro Henriques apresenta 3 fotografias em caixa de luz com motivos estranhos *por si* e *entre si*, que invadem a casa com o seu mistério. Contudo, as fotografias encontram um ar de família por razões enviesadas que interessam realçar. Nelas dominam eixos verticais que sofrem uma fractura a meio com uma horizontal anunciada, algo que se atravessa como uma cruz por ausência ou eclipse, que cria por fractura da vertical uma cruz sem braço. Nelas a caixa de luz tenta fornecer esse momento do instante do *flash*, esse momento de aparição por impacto da luz que irrompeu como inversão momentânea de um lugar nocturno e que para o autor é o desejo de um efeito global de cada imagem ou do seu aparecimento em bloco. Mas este *flash* oferece-se intrigante na suspensão do instante, devolvido numa lentidão que pactua com a estranheza do não revelado. A estranheza da imagem que irrompe da casa não se deve a uma imagem fugidia, mas ao que desse fugidio suspenso se continua a não desvendar. Há uma suspensão na estranheza que contraria a velocidade do *flash* que se encena. Mas estes são falsos instantâneos: Pedro Henriques prepara antes o que vai aparecer na fotografia (estudos que ficam nos bastidores do autor), como quem estuda com demora toda uma encenação formal e compositiva, que contraria novamente o instante – este é produzido e controlado, como se fosse o trabalho de um pintor. Daí a ausência da nostalgia desse momento pretérito em que se deu o registo fotográfico, instigando-se antes um porvir, uma estranheza que se anuncia e que ainda estamos a tentar reconhecer como quem ainda tenta saber o que se passa no interior da imagem – de perceber o que funciona entre o *instante da imagem* (o efeito *flash*) e o *vagar do seu sentido*.

18

Sara Bichão intervém dispersando apontamentos visuais seus *da Casa-Museu pela Casa-Museu*. A sua passagem pela casa, as suas memórias vivenciais, os seus objectos, as suas imagens, etc, lembra a de uma antiga crónica de viagens. Num tempo anterior ao da fotografia, a narrativa escrita e o registo do desenho efectuavam o papel de acentuação de um envolvimento pessoal com um lugar que se atravessava. Eram momentos de suspensão de um olhar atento na errância da deambulação. Uma das marcas é o sublinhar de um registo autoral, portanto subjectivo, que

tais registos implicavam. Por outro lado, Sara Bichão devolve à casa a dimensão fragmentária da recolha, ao espalhar de modo informal os seus registos, obrigando o observador a outra atenção na captação de um segundo grau expositivo a percorrer. Não são imagens suspensas na sua disponibilidade expositiva, mas antes que se encontram. Se a casa perdeu esse quotidiano para se arrumar a uma disposição museológico-expositiva, que se distancia dos novos utentes (público), esta disposição devolve o desarrumo de quotidiano, como registos abandonados ou esquecidos na própria deambulação. Entre Lisboa e Nova Iorque, as deambulações da vida da jovem autora, assinalam os lugares em que esta obra foi feita, justificando o sentido da memória dos desenhos de viagem – mas este é mais um modo processual que amplia o registo curto da viagem da exposição, feita na travessia da Casa-Museu. Sendo interpretações e devolvidas como pistas daí derivadas, elas constituem um outro plano de viagem que se imiscui no interior da casa, pelas relações que estabelece. Pelas aproximações num mesmo desenho ou nas distâncias para diferentes páginas desenhadas, remonta processos discursivos por imagens, fragmentos de um diário de viagens ou pistas de um tesouro biográfico que assim se parecem esconder na casa, devolvendo-lhe um plano de subjectividade e intimidade que o Museu coíbia.

Tiago Batista desafia o estatuto de *falso* ou *verdadeiro* de uma imagem. Ao conceber uma imagem da imagem, um símile de uma pintura com vacilante atribuição a Rembrandt pertencente à colecção Medeiros e Almeida. Reconstituindo-a num *puzzle de ecrãs*, coloca em proximidade o *falso original* (se não foi pintada por Rembrandt) com a *verdadeira cópia* (nasce para ser cópia e enquanto tal se apresenta como objecto artístico). Por um lado assume o artifício e a cópia de outra imagem, original de origem duvidosa, sublinhando a multiplicação de imagens e de cópias no mundo tecnológico contemporâneo ao ponto de perdermos a autoridade e eficácia do original. Por outro lado, aplicando uma pressão sobre o objecto artístico (a imagem pictórica no caso), perante a indiferença deste, coloca-se em tensão a questão do falso e do verdadeiro que anima o mundo da arte. Abre-se deste modo o debate sobre os graus de estatuto e as encruzilhadas de valor de um objecto artístico: estar ou não num museu? Ser ou não de Rembrandt? Ser modelo (original) para outra imagem que é a sua cópia? Rembrandt é daqueles pintores cujas obras mais oscilam entre os peritos como verdadeiros ou falsos, e isso na alteração estatutária dos próprios objectos artísticos e perante a natural indiferença destes. O objecto não muda nada da sua qualidade, não sofreu nenhum acidente nem nenhuma intervenção, mas o seu valor artístico vê-se alterado radicalmente pelo facto de ser verdadeiro ou falso. Toda a atribuição do falso e do verdadeiro na arte se lança na indiferença do objecto; ou seja, é uma

manipulação dos homens – como, à sua maneira sarcástica, frisou Orson Welles no filme *F For Fake – Verdades e Mentiras* (1974).

Em *Florales*³, **Xana Sousa** concebe uma cortina que surge como um plano explorador de diferentes materiais para fazer produzir diferentes filtragens de transparência ou opacidade a recepção da luz – seja para provocar uma invasão cromático-lumínica no interior da casa, seja a sua actuação na cor e textura do próprio plano de separação. Motivos decorativos e formais, texturas e cores explorados a partir de sugestões da casa-Museu, combinam-se como um diário gráfico aberto, de texturas e breves motivos, nesse jogo de luz-cor que invade a casa através das amplas janelas entre dois andares, e que se anima como plano ao olhar. Concebe-se um espaço que condensa diferentes modos de se atravessar pela luz («graus de opacidade» diz a autora) para ser um plano próprio de cativação do olhar. Se a cortina é um instrumento de pudor, de fechamento ao exterior e simultâneo controlo de entrada da luz, aqui ela actua como uma espécie de retábulo ou um vitral de tecidos. O que interessa sublinhar é o trabalho de filtro do plano de tecido (combinado com outros materiais e técnicas como a fotografia cianotípica e a aplicação de cera de abelha, que têm sido recentes explorações luminosas da jovem autora) e da luz exterior como constructora da imagem interior, ou seja, de como a travessia de uma luz por um plano nos oferece tal plano como uma imagem de diferentes tons luminicos. Se os motivos pertencem à casa, fazendo um apelo à memória da casa, tal processo devolve-os como uma espécie de memória transfigurada ou regenerada, uma transmutação de uma dimensão objectual e decorativa para uma dimensão irreal e luzente.

E fechamos com **Ana Vieira**, única referência que também esteve na nossa entrada histórica, e que aceitou integrar o núcleo actual com adaptação de uma peça recente. Reinstalando uma peça no espírito da sua exposição *Casa Abandonada* (2004), a autora pretende devolver à Casa Museu, segundo a sua expressão, um «espaço de intimidade». Ana Vieira faz-nos espreitar por numa nesga a imagem em movimento de uma mulher a provar diferentes vestidos. O jogo de privacidade do gesto, de quem na retirada do espaço íntimo se prepara para sair para o espaço público, coloca o observador como um *voyeur*, alguém que observa quem não se sabe observado, lembrando os pastéis com mulheres a lavarem-se do último Degas. Distraídas nos seus gestos, elas colocam o observador numa distância invasiva. Se a famosa metáfora da janela *albertiana* da pintura tradicional ocidental era uma janela que parecia partir do interior para o exterior, do privado para o público, como quem espreita do seu postigo uma história exterior, aqui a dimensão inverte-

-se: estamos de fora a espreitar o interior, do público a invadir uma história privada. Outra dimensão, bem apontada por Ricardo Nicolau no texto do catálogo da *Casa Abandonada*, é a presença do espelho como o último plano a devolver-nos tal imagem. A partir do espelho, e na inacessibilidade a partir daí de qualquer fonte reflexo, está lançado um incómodo ao observador, uma perturbação que se instala entre a suposta presença da mulher e o seu olhar, entre o *ser* do que é olhado e o *parecer* para quem olha – e o dispositivo parece separar qualquer sobreposição entre *ser* e *parecer* numa mesma imagem (como ainda acontecia nos referidos quadros de Degas), para os segregar entre *origem* e *destino* do olhar. O espelho é uma projecção de recusa do diferimento, que implica uma co-presença do referente instalando-o numa cumplicidade com o presente do observador. O espelho amplia o sentido *voyeurista*, fá-lo perder a ilusão de segurança enquanto observador, quebrada aqui nessa distância com a origem da imagem que se transforma num excesso de proximidade do observador.

L'image phasmique
n'est pas numérique

*Tentative
d'éclaircissement
autour de quelques
vocables flous*

Pascal Krajewski

Je voudrais ici creuser une idée présentée dans le recueil dirigé par José Quaresma et Fernando Rosa Dias: *Novos estatutos ontológicos da imagem* (2011). A cette occasion, j'avais tenté de qualifier les images spécifiques que sont les œuvres d'art technologique, en les baptisant d'«images phasmiques». Je voudrais vous proposer aujourd'hui de clarifier leur existence par rapport à la notion devenue fourre-tout de «numérique». Ces dernières années, je me suis attaché à travailler autour de l'art technologique avec un mot d'ordre important: «gare à l'image!». Ne pas parler d'image, pour ne pas prêter à confusion. Pour moi, une image numérique, créée avec une palette graphique, ne ressortit pas à la sphère du technologique, mais n'est que de la peinture, continuée par de nouveaux outils. C'est cette défiance vis-à-vis du mot «numérique» et de son acception commune, que je vous propose à présent de préciser.

Je vais revenir sur quelques jalons rencontrés dans ce travail autour du technologique et de l'image phasmique, pour m'intéresser ensuite au numérique en général; pour reboucler enfin sur le rapport que peut nouer l'image phasmique avec un quelconque être-numérique. Ma conclusion, étonnante peut-être, sera que l'image phasmique, produite par la technologie, n'est *pas* numérique par essence.

La technologie produit des images phasmiques (Rappel)

Partons d'une définition liminaire de la technologie. Posons que la technologie est la sous-traitance du traitement de l'information, quand la technique est la sous-traitance du traitement de la matière. La technologie opère sur des signes, quand la technique contrôle des forces. La technologie est le milieu formé par l'ensemble des appareils interconnectés. L'emploi fait ici des mots «technologie» et «appareils» est donc strictement indifférent. Précisons encore que cette définition parle du traitement de *l'information*, et non pas des données (*data*).

La technologie s'est trouvée un puissant allié dans l'informatique, et sa pierre angulaire: le microprocesseur. En effet, la capacité de traitement informatique, en terme de volume, de vitesse et de virtuosité, n'a eu de cesse de croître ces dernières décennies. Aujourd'hui, la technologie est presque exclusivement informatisée, non par essence, mais par pur pragmatisme. L'efficace propre de l'informatique, ses capacités de calcul numérique, en ont fait le moyen le plus opérant pour mettre en œuvre le programme de la technologie.

Existe-t-il une technologie non-informatisée? La réponse est positive,

et en voici : la girouette, qui donne la direction du vent; le cadran solaire qui donne l'heure; les manches à air qui permettent d'estimer la vitesse du vent en fonction de la longueur de leur déploiement. Ce sont là des appareils de proto-technologie ou de technologie «pauvre», mais ils traitent de l'information, c'est-à-dire transforment des *inputs* de l'environnement (signal) en information pour l'homme (signe). Leur forme varie avec leur contexte et selon leur mission. Ils traitent une portion du réel.

Ceci étant dit en guise de parenthèse car nous allons tout de suite revenir à notre technologie actuelle, notre *high tech* contemporain, c'est-à-dire à l'ensemble de ces appareils construits autour de microprocesseurs¹. Parmi eux, certains sont utilisés par des artistes pour faire des œuvres d'art. Ils produisent ainsi des «œuvres d'art technologique», et qui sont aussi (je m'expliquerai dans quelques instants) des «images phasmiques». Il faut donc entendre le mot «image» dans un sens élargi [Bergson, *Matière et mémoire*]: non seulement l'image technologique qui apparaît sur un écran, dynamique, instable, changeante; mais encore le véhicule appareillé, le prototype qu'est l'œuvre, et qui est lui aussi, mobile, interactif, in-déterminé.

En regard de l'analyse traditionnelle de l'image, j'ai proposé de retenir quatre caractéristiques de ces nouvelles images technologiques.

Traditionnellement, une image a une *forme* et une *matière*. C'est là la caractérisation de toute chose qu'Aristote définit comme un «complexe hylé-morphique» [Aristote, *Métaphysique, Livre Z, 1033a-b*]. Une chose: c'est une forme qui a enveloppé une matière, c'est de la matière informée. Une peinture: c'est le dessin (motif), qui sort, agence et ressort d'un agglomérat de pigments, de liants, de matériaux divers, en «un certain ordre assemblés». L'image technologique, elle, sera *diamorphe* et *extensive* (plutôt que «profonde»). Elle est *diamorphe* parce que sa forme est changeante selon l'observation. Elle n'est plus déterminée, elle ne se verra jamais deux fois de la même façon. Il y a bien une objectalité de l'image, mais elle est dynamique, variable dans le temps et le lieu. De plus, elle est personnalisée par l'observateur qui la déclenche. Elle est un véhicule plutôt qu'un artefact, et elle est une actualisation éphémère pour un observateur situé en un temps et un lieu donnés, et dans une chaîne d'interacteurs et de récepteurs alentour. Par ailleurs, elle est *extensive* parce que les formes qu'elle donne à voir, générées par les puissances de la matrice informatique sont inépuisables, s'ouvrant toujours

1. On notera aussi, qu'il existe des circuits intégrés analogiques aussi bien que numériques.

sur des horizons nouveaux, que ce soit dans l'espace physique (l'œuvre est mobile), ou dans le temps (l'œuvre garde mémoire de son historique), ou dans son espace de simulation (l'œuvre est virtuellement infinie). C'est donc *via* la surface pure et lisse des appareils que se déploie un univers visuel sans fonds, d'une extensivité in-définie.

La troisième caractéristique traditionnelle d'une image est son *support*. Un complexe hylémorphique résiste, et son phénomène ex-iste, en ce qu'ils sont portés par un support. Une peinture se peint sur une toile ou sur un mur. La plupart du temps, le support se dissimule (la matière peut être le support). Dans tous les cas, l'œuvre a besoin d'un corps physique pour pouvoir se manifester. Ce corps est numériquement un. *La Joconde* et la toile située dans la salle 6 au 1er étage de l'aile Denon du musée du Louvre – sont une seule et même chose. Ils sont la même œuvre. L'œuvre d'art traditionnelle est un monotype. Avec la technologie, les images *s'affranchissent* de toute *quiddité* du support. Elles peuvent apparaître sur plusieurs supports en même temps (penser aux images véhiculées par internet), l'œuvre peut continuer d'exister à travers des interfaces de diverses qualités, voire l'image peut elle-même errer dans l'espace sans besoin d'aucun support pour se laisser percevoir. Les œuvres d'art technologique, étant des prototypes, leur véhicule peut changer, se casser, s'améliorer, *upgrader* – sans que l'œuvre ne soit atteinte dans son être.

La dernière caractéristique d'une image est son *référentiel*. L'image est un tenant-lieu de quelque chose d'autre. Elle est l'image de quelque chose, auquel elle renvoie. Il y a en fait un double système référentiel. Elle peut rappeler un original, un modèle (c'est la *mimésis* de Platon) – et/ou elle est la visée de l'artiste, le fruit de son intention maîtrisée. De là, elle tire son sens, matière à interprétation. Avec la technologie, ce double système référentiel ne tient plus. Les images ne sont plus seulement figurées, mais deviennent *figurantes*. Les productions visuelles de ces œuvres sont en partie le fruit de l'exécution de l'algorithme de l'œuvre, avec une part d'interaction du récepteur – de sorte que le résultat n'a plus de modèle, n'est plus la copie de rien de réel, et n'est pas plus le fruit de l'intention et du contrôle de l'artiste. Il faut oublier cette matrice classique du référentiel – pour lui préférer une réflexion sur la «source» de l'image. Les images technologiques tirent leur *source* (*Ursprung*) de l'algorithme engrammé dans leur matrice informatique. Ce qui paraît devant nous est à la fois explicable *a posteriori* et imprévisible *a priori*. Par ailleurs, ces images sont la source de leur propre monde. Elles génèrent leur référentiel. Elles ont troqué le recours au modèle pour la modélisation de leur monde idiotique, qui est un écosystème.

Voici en substance les quatre caractéristiques que j'ai proposées autour des œuvres d'art technologique, ou, aussi bien, de leurs images: diamorphe, extensive, affranchie, et figurante. Avant Platon, les grecs s'étaient penchés sur un certain type d'images, autour de ce qu'ils appelaient *eidolon* [Vernant, *Religion, histoire, raison*]. Il s'agissait d'un double, d'une ombre, à la fois présente et absente. Ils en distinguaient trois formes: *onar*, image des rêves, que l'on voit dans les songes; *psyché*, fantôme d'un défunt; et *phasme*, apparition suscitée par un Dieu. La première, on le voit, est produite par un sujet, par l'intention d'un individu; la seconde renvoie directement vers son modèle dont elle est une copie particulière. Seule la dernière déjoue la liberté de l'homme, pouvant apparaître sous n'importe quelle forme, en n'importe quel lieu, répondant à une logique extra-humaine. Nous avons donc retenu le terme, et dirons que l'œuvre d'art technologique produit des images phasmiques.

Ceci rappelé, je voudrais essayer de placer des nuances entre les diverses images high tech que l'on rencontre de nos jours – en commençant par analyser la catégorie de ce qu'en français on appelle: le «numérique».

Le numérique et ses images

Le numérique des corps [numerical]

Il y a deux emplois du terme «numérique» qui bénéficient d'une présence historique.

Un sens philosophique donné par Aristote. Dans les *Topiques*, Aristote cherche à définir la notion d'identité, et pour ce faire, il propose trois espèces différentes d'identité:

“Une identité soit numérique [*arithmos*], soit spécifique, soit générique. L'identité est numérique dans les cas où il y a plusieurs dénominations, mais seulement une seule chose (...) Elle est spécifique, quand il y a plusieurs choses ne présentant aucune différence selon l'espèce (...) De même encore sont identiques génériquement les choses qui tombent sous le même genre”.²

Numérique renvoie donc à une «identité numérique». Le fait pour deux objets identiques et occupant le même emplacement dans l'espace et dans le temps – d'être les mêmes objets. C'est en ce sens que j'ai dit

2. Aristote, «Livre I. Chapitre 7», Dans *Organon. V, Les Topiques*, Paris, Vrin, 1997, p. 16-17.

plus haut, parlant d'une peinture «son corps est numériquement un». Le terme numérique s'emploie donc pour qualifier une relation d'égalité dans le monde physique, non pas une *adaequatio rei et intellectus* (une des deux définitions traditionnelles de la vérité), mais une *adaequatio rei et rei*.

La seconde base d'utilisation du mot «numérique» n'est plus philosophique mais arithmétique (du grec *arithmos*=nombre). Ce ne sont plus les philosophes qui parlent mais les mathématiciens. Dans le système décimal actuel, il y a dix chiffres (0, 1, ..., 9), qui permettent de construire une infinité de «nombres». «Numérique» caractérise alors un certain type d'opérations sur le réel, celles qui peuvent se faire au travers de la manipulation sur des nombres: le calcul numérique, la réduction numérique, le résultat numérique. Dans ce dernier cas, il s'oppose à «formel». Un calcul numérique donne un résultat chiffré, un nombre – quand le calcul formel conserve ses inconnues. Le premier est contextualisé, efficace de suite pour répondre à un problème déterminé; le second est général, et devra se numériser pour s'adapter à une situation donnée, se concrétiser par un résultat exploitable. Le numérique a ici une double qualité: 1/ il autorise des algorithmes, des manipulations sur des nombres abstraits (exemples: le triangle de Pascal, la suite de Fibonacci, le PGCD); et 2/ il renvoie, dans son efficace, à un contexte, c'est-à-dire à des unités physiques de sens (10 kilo, 30 secondes, etc). Le numérique a cette double connotation: d'être une *valeur*, manipulable, calculable (abstraite) associée à une *grandeur*, avec une signification, c'est-à-dire une référence dans le réel (*Bedeutung*).

Le premier domaine du numérique que nous venons d'esquisser ici est celui de la *numération*, considérant les «nombres» (le grec *arithmos*), visant la traduction du réel en nombres.

Il existe un système de numération tout à fait particulier: le système binaire...

Le numérique des données [digital]

Ces deux bases rappelées, force est de constater que l'emploi du terme «numérique» s'est largement diffusé. Aujourd'hui, le vocable est synonyme d'informatique, d'appareils, de technologie, d'ordinateur, de *high tech* en tout genre. La télévision serait numérique, les fichiers sons sur les ordinateurs, les images d'*Avatar*, les appareils photos, les fours micro-ondes, etc. L'opposition porte alors entre analogique et numérique. Le numérique (*digital*) désignerait le discret, l'échantillonné, mis-en-

nombre dans un système particulièrement efficace –le binaire–; par opposition à l’analogique, continu, réel. Mais est-ce bien là que la fracture doit se placer?

Prenons l’appareil photographique. L’appareil classique, argentique, est analogique: les rayons lumineux viennent frapper la surface sensible d’une pellicule. Le signal d’entrée est continu (fourni par le réel) et vient s’incruster sur la surface continue du récepteur (le matériau filmique). L’appareil numérique, quant à lui, fonctionne avec une cellule piézo-électrique qui transforme le signal continu de la lumière reçue en une grille discrétisée de valeurs. «Numérique» renvoie alors à la transformation d’un signal continu en un signal discret – et c’est là que se jouerait une bascule ontologique. C’est l’opération de *numérisation*, qui est une opération de réduction, et donc de perte. Cela dit, cette posture passe sous silence deux choses. D’une part, le film photographique utilisé dans les appareils argentiques est lui-même limité dans son pouvoir discriminant. Il est faussement continu, il possède des limites dans la finesse de son altération, aussi bien dans les intensités que sur sa surface. Il est formé de cristaux, plus petite unité matérielle susceptible d’être affectée, excitée par le signal lumineux. D’autre part, la perte théorique oublie de mentionner l’absence d’altération *pratique*. L’objet discrétisé ne subit une perte que dans la mesure où celle-ci est mesurable, appréhendable. Les puissances informatiques augmentent à toute vitesse, les pas de discrétisation se réduisent, et la grammatisation du réel par l’opération de numérisation devient si fine – que plus aucune perte qualitative ne peut se relever. L’opération d’échantillonnage devient imperceptible. Et pour cause: dans la plupart des cas, le récepteur final est l’homme. C’est un animal biologique spécifique avec ses limites et ses capacités de discrimination. Il ne discerne pas des points lumineux dont la longueur d’onde est trop proche, ou dont le lieu d’apparition est trop voisin, ni de sons dont la fréquence varierait de quelques milliardièmes de Hertz. Or, la technologie est en train de fournir des objets discrets dont la résolution dépasse très largement le pouvoir discriminant de l’homme. Dans ce cas, il n’y a pas de perte visible dans l’opération de numérisation.

28

Et qu’est-ce que la télévision numérique? La télévision analogique consiste en la captation d’un flux d’images transmis par voies hertziennes et recomposé en bout de course par un téléviseur. La télévision analogique est rendue possible par l’utilisation du champ électromagnétique pour réaliser cette *télé*-transmission. Ce champ à deux qualités analogiques: une modulation et une porteuse. Le récepteur de télévision transforme ce champ en images projetées sur un écran composé de centaines de lignes comportant des diodes tricolores. Bref: des pixels.

La télévision numérique fait une chose proche: elle transforme le flux d'images en images binaires, comme l'appareil photo *high tech*, et transmet un flot de 0 et de 1 par un canal électromagnétique (satellite) ou photonique (fibre optique). Arrivé sur le récepteur, l'image est décodée et projetée sur les écrans. Elle va s'imposer pour deux raisons: d'une part parce que la qualité du rendu est supérieure à celle de l'analogique (on retrouve le fait que la «numérisation» opère certes un changement ontologique du signal, mais pas forcément une perte qualitative); d'autre part, parce qu'elle se trouve augmentée d'une série de fonctionnalités avancées ou cognitives. Le téléspectateur, passif, va devenir un utilisateur avisé et interacteur.

Le deuxième domaine du numérique que nous avons entr'aperçu à l'instant recouvre l'action de *numérisation*, c'est-à-dire de discrétisation de l'analogique en signes élaborés sur les deux «chiffres» 0 et 1 (l'anglais (*binary digit*), visant à la transformation du signal du réel en signes binaires.

Le numérique des objets [computered]

Là où le numérique semble avoir fait la percée la plus spectaculaire, ce serait peut-être au cinéma. On se souvient encore des prouesses de Spielberg avec *Jurassic Park* (1993), du «Bullet Time» de *Matrix* (1999), etc. L'irruption du numérique a ici consisté en l'apparition sur l'écran de formes non captées par la caméra, mais incrustées *a posteriori* sur la pellicule. Mais *Roger Rabbit* l'avait déjà fait en 1988! Non, la nouveauté, ce fut que ces images ont été produites par des ordinateurs, sans opération de numérisation. Des images directement créées dans leur réalité numérique, sans captation du réel. L'opération s'est révélée tellement spectaculaire que des films entiers d'animation sont sortis sur ce principe (*Toy Story* en 1995, ou *Final Fantasy* en 2001). On découvre alors un autre biais pour produire des images dites numériques: et c'est l'infographie.

La première stratégie de l'infographie consistera à continuer la peinture par d'autres moyens. La palette graphique remplace le pinceau, mais fondamentalement, le geste de l'artiste est conservé, et à l'écran apparaît une image du réel: non plus celle d'un référent-source (acte de numériser), mais celle d'un tracé-générateur (acte de dessiner).

La seconde stratégie abandonne le plan (2D) pour recréer dans l'espace de la matrice, un espace virtuel tri-dimensionnel. L'artiste crée des objets en 3D, qui seront affichés ensuite sur un écran, selon l'angle de vue, l'éclairage, la distance du point d'observation, etc. Ces images

de synthèse (*computer generated images*) s'éloignent de l'infographie classique à plus d'un titre. D'une part, les objets générés ne sont plus forcément dessinés de main d'homme, mais peuvent être générés par des routines programmées (de même pour les rendus et les couleurs); ensuite, ces scènes, créées par les artistes, restent latentes et ne se manifestent que sous un certain aspect (décidé par l'affichage). Et les programmes calculent les affichages en fonction de paramètres d'ambiance (luminosité, point d'observation, etc). L'image volumique est à la fois déterminée par l'artiste, et actualisable en diverses occurrences. Elle est certes figée et encodée dans ses caractéristiques; mais aussi recalculée au moment de l'affichage. L'image qui se donne à voir au spectateur est à la fois: variable selon les conditions de son actualisation; parfaitement déterminée et analogue à l'objet 3D dont elle procède; et recalculée à chaque fois par l'ordinateur.

Les limites artistiques de cette technique viennent de son opérativité même: l'infographiste structure des volumes. Rembrandt, Hals, pour ne rien dire de Rothko ou de Delacroix, faisait moins de cas du dessin, que du rendu, du modelé. La *Gestalt* émergeait des aplats de couleur. Une image de synthèse, elle, n'est que *Gestalt*, sur laquelle s'applique des rendus et des couleurs.

Avec les images de synthèse³, une algorithmique est venue seconder l'artiste créateur. Algorithmique de soutien pour la création (des formes, des effets, des rendus) – et algorithmique de présentation lors de l'affichage (angle, ambiance, vitesse). Le résultat qui se donne à voir pour le spectateur reste: une image 2D, issue d'un fichier binaire, intégralement déterminant. Si l'apport de la troisième dimension vient complexifier la phénoménologie de l'image numérique, elle n'en change pas ces trois caractéristiques essentielles.

L'irruption de la 3D (au cinéma, en premier lieu) serait à analyser plus finement. Qu'est-ce que la 3D? Comment son histoire pourrait-elle nous faire approcher son sens: Giotto, Della Francesca, Poussin, la bande dessinée, l'image virtuelle, l'image virtuelle 3D, le cinéma 3D avec des lunettes, les œuvres de Delvoye re-figurées? Mais la seule 3D qui vaille n'est-elle pas celle des objets volumiques? La 3D actuelle est une évolution de la perspective: celle qui vise à recréer un effet de profondeur dans une image plane. La 3D technologique ne crée plus *l'illusion* de la profondeur, mais sa *sensation*. Nous ne pouvons qu'identifier ici, une ontologie spécifique à écrire...

3. Ou simplement déjà, les effets sous *photoshop*.

Le troisième domaine du numérique que nous proposons est celui de la *modélisation*, rendu possible par la «calculabilité» (le latin *computare*) des nombres binaires, visant la production synthétique d'objets réels dans l'espace de la matrice.

Et donc: l'image numérique

Revenons au sens commun: une «image numérique» est une image accessible par des fichiers numériques existant dans un certain format: *raw, jpg, png, bmp*. Ce sont des «images binaires»: elles sont encodées dans un fichier fait de 0 et de 1. Elles sont produites par deux moyens standards: la numérisation et l'infographie. *Via* des logiciels *ad hoc* de captation ou de création, une image est créée à l'écran. Elle est *l'analogon* d'un signal émis dans le réel: le réel comme source-modèle, ou bien l'action du créateur comme origine-intention. Une fois constituées, ces images sont fixes⁴ et sont *convocables* quand on les appelle, en cliquant. Le fichier est homomorphe à l'image perçue. Les points de l'image qui s'affiche renvoient à une certaine valeur binaire du fichier de l'image. Entre l'image affichée et l'image binaire, se joue un rapport de traduction biunivoque⁵. Bien que les qualités de l'image affichée dépendent de l'interface d'affichage (la résolution de l'écran, les choix des couleurs, etc), c'est toujours la même image qui s'affiche au travers de diverses interfaces. Il y a d'un côté l'image binaire, image-pour-la-matrice, le fichier avec son extension (*jpg, gif, etc*) – et de l'autre l'image affichée, image-pour-l'homme, actualisation de la première, fruit d'une opération de *traduction* des codes. Ces deux images sont des analogues numériques.

Et c'est là, la caractéristique essentielle (ontologique) des images numériques, au sens plein cette fois: elles ont deux corps *matériels*. La philosophie de l'image nous a habitué à considérer deux corps de l'image: *Darstellung* et *Vorstellung* [Belting, *Pour une anthropologie des images*] – l'image dans notre cerveau et son tenant-lieu matériel. Le portrait peint de Louis XIV, et l'image que mon cerveau s'en fait, même une fois que j'ai eu quitté des yeux le tableau [Sartre, *L'imaginaire*].

4. Même si elles peuvent être animées. Les «gif animés» sont des images fixes en ce que leur cycle est invariant.

5. Qu'il s'agisse d'une image matricielle ou d'une image vectorielle ne change rien à l'affaire. Elles ont toujours deux corps homomorphes. De même, la compression des données est une opération neutre vis-à-vis de l'ontologie de l'image numérique, puisqu'elle continue de générer un fichier binaire, associé à une image affichée.

De même, la philosophie de l'art nous a habitués à évoquer deux corps de l'œuvre d'art: l'objet d'art, l'artefact, qui peut vieillir, s'altérer, se détériorer – et l'œuvre d'art qu'elle désigne, idéale et idéelle, intentionnelle, inaltérable. L'œuvre se manifeste au travers de son objet. L'œuvre se manifeste au travers de sa manifestation sensible en la débordant, en survivant intacte à toute altération phénoménologique qui peut advenir lors de la réception de son objet.

C'est dans un tout autre sens que nous disons ici que les images numériques ont deux corps *matériels*. Un corps matriciel, encodé, pour-la-matrice; et un corps phénoménologique, affiché, pour-l'homme. Le premier est *duplicable*: on peut copier le fichier, le sauver, le transcoder (de *jpg* en *gif*). Le second est *disséminable*: on peut le voir *via* différentes interfaces au même moment, en divers lieux. Pour détruire une œuvre classique, il faut détruire son corps matériel. Pour détruire une image numérique, il ne suffit pas de casser l'écran où elle s'affiche, il faut supprimer le fichier d'où elle provient. Pour abolir une image numérique, il faudra même supprimer tous les fichiers jumeaux qui renvoient à la même image. Cela veut dire que l'image numérique n'a pas seulement deux corps, mais deux *infinités* de corps: l'infinité d'un fichier duplicable à merci, redoublée par une infinité d'affichages de chacun d'entre eux sur diverses interfaces de sortie. On le voit ici, l'ontologie de ces nouvelles images va amener une nouvelle ontologie des images.

Nous avons, je l'espère, pu faire le point sur quelques caractères des images numériques, en nous plongeant de plus en plus dans l'espace de la Matrice informatique. Nous les appellerons des «images binaires». Revenons-en à présent à la technologie, en adoptant le mouvement inverse.

Le technologique et ses images-phasmes

L'image phasmique numérique

Le premier type d'images phasmiques dont je voudrais vous entretenir sont les images purement numériques, cousines de celles que nous venons de voir. Comme les premières, elles ont la particularité de posséder ces deux corps matériels: un corps-pour-la-matrice et un corps-à-l'affichage; mais contrairement aux premières, l'opération nécessaire à leur apparaître n'est pas la traduction mais *l'exécution*. Le corps-matriciel ne contient pas un analogue binaire de l'image en affichage mais les algorithmes schématiques qui président et commandent à leur déploiement. Le corps-pour-la-matrice est un programme à exécuter, et non un fichier à ouvrir, comme un livre que l'on n'aurait qu'à lire.

Pourquoi cela? Parce que l'image phasmique n'est pas déterminée dans sa forme, mais seulement dans ses schèmes – de sorte que son corps-pour-le-récepteur est changeant, imprévisible, insaisissable.

Regardons par exemple: en ligne, *Verbarium* de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau⁶ (1999), *Net.flag* de Mark Napier⁷ (2002); ou bien téléchargeable sur un ordinateur, *La colonie* d'Alexandre Gherban⁸ (2000).

Dans ces œuvres, *l'image s'affiche*. Le vecteur de leur manifestation disparaît dans l'opération. A l'heure actuelle, ce sont des images écraniques, qui font disparaître l'écran (le neutralise) quand elles s'affichent. Arrêtons-nous un instant sur cet usage de l'écran.

Il y aurait en fait deux types d'écran, selon le mode de production de la lumière. D'une part, l'écran-source, celui de l'ordinateur, rétro-éclairé, sur lequel apparaît une image: 1. qui brille, 2. qui brille de l'intérieur. D'autre part, l'écran-fond, celui de la toile de cinéma, sur lequel l'image lumineuse est projetée. Mais dans ces deux cas, l'image est lumineuse, l'image est photonique. *L'image est lumière*. Ce qui est une différence fondamentale d'avec l'art non-numérique, dont les œuvres doivent, pour se révéler, être éclairées par une source extérieure. Car *l'image est alors matière*, et matière opaque qu'il faut révéler. C'est d'avantage cette caractéristique d'image-lumière qu'il faut retenir que la catégorie d'images écraniques. Parler d'une image qui s'affiche (*display*), c'est considérer ces images-lumières.

Et en effet, l'écran est contingent, comme le démontrent les images holographiques. L'écran est un objet circonstanciel, que la société technique du XX^e siècle a conçu, mais qui risque fort d'être dépassé dans le futur. Si ces images apparaissaient directement sur la rétine de l'homme (stimuli visuels), ou devant ses yeux binoclés – elles resteraient numériques tant qu'elles garderaient leur double corps. Le jour où l'affichage de l'image cèdera sa place à une apparition directe dans le cerveau (stimulus neurologique), sans doute faudra-t-il repenser la question à nouveaux frais (dans ce cas, seul leur corps-matériel-pour-la-matrice résisterait en continuant d'être duplicable dans l'espace informatique).

6. <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/verbarium/index.html>

7. <http://netflag.guggenheim.org/netflag/>

8. http://gherban.free.fr/colonie/acc_fr.htm

Dans ces œuvres, l'image reflète l'action de son observateur: elle est, d'une certaine manière, *spéculaire*⁹. Parce qu'elles sont interactives, qu'elles se déploient en fonction des actions de leur interacteur, parce que, pour une part, leur visage a été déterminé par l'action de leur récepteur: elles en sont le miroir, déformant et incontrôlable.

On pourrait, sans souci d'exhaustive, dresser un petit inventaire des divergences de ces deux types d'images numériques: les binaires et les algorithmiques. 1/ L'image phasmique n'est plus convocable d'un clic, mais seulement *évocable*: ses qualités formelles et parfois signifiantes n'étant plus fixes et pré-déterminées. 2/ Pour créer ces images, l'artiste binaire (infographe) agit directement sur l'image-affichée, qui est à l'origine du corps-pour-la-matrice (grâce à l'opération «enregistrer sous»); l'artiste algorithmique (ingénieur) agit sur les programmes et les lignes de code (qui forment, une fois compilées, le corps-pour-la-matrice de l'image), mais jamais sur l'image-affichée. 3/ Le lien entre ces deux corps est de l'ordre de la traduction homomorphe, ou en tout cas biunivoque, pour les images binaires; et il est de l'ordre de *l'exécution* pour les images algorithmiques¹⁰. 4/ Dans les images binaires, le code est descriptif; dans les images algorithmiques, il est performatif.

Le phasme, ici, est une production de la Matrix. C'est le fantôme de la matrice, le *Ghost in the Shell*, de l'imagerie cyber-techno (*Le cobaye*, *Matrix*, *Ghost in the shell*). Celui qui émerge des interactions des divers programmes, et qui gagne une autonomie en même temps qu'un abîme existentiel.

L'image phasmique appareillée

Le deuxième type d'images phasmiques rassemble les images non-numériques, mais appareillées, des images au sens de Bergson, donc: des œuvres-appareillées, ou des appareils-d'art. Cette fois, elles ne font qu'un avec le corps qui les véhicule, et elles ont une existence affranchie des limites spatiales. Elles sont l'artefact dans lequel elles paraissent, artefact prototypique et mutable, mais *en quoi* elles consistent – contrairement à l'écran de l'ordinateur qui laisse transparaître les images numériques. En tant qu'elles sont appareillées, ces images continuent d'être informatisées et donc numériques, mais elles se sont *hybridées*. Elles ne sont pas purement numériques, même si elles conti-

9. Voir les *Software Mirrors* de Daniel Rozin (2000-2006).

10. Cette dichotomie se complique, comme on l'a vu, avec les images de synthèse qui tissent un entre-deux: leur corps-matricielle est déterminant et l'analogue du corps-affiché; mais le corps-affiché est variable et exécuté.

nent de fonctionner à partir d'algorithmes et de programmes contenus dans des puces et des microprocesseurs.

Les exemples sont légions, je ne ferai que citer: les performances de Stelarc, les robots de Rinaldo ou de Vorn, les installations d'Electronic Shadow, celles de David Rokeby, etc.

Dans ces œuvres, *l'image s'incarne*. Le vecteur de leur manifestation est le corps manifesté de l'œuvre. L'image est détruite si et seulement si l'œuvre qui se manifeste devant le regardeur par son artefact l'est. Parce qu'elle est un prototype, l'œuvre peut être multipliée dans autant de répliquants d'elle-même, qui auront une expression et une manifestation autonomes par la suite – mais il faudra la reconstruire, lui donner un nouveau corps. Elle est plus *répliquable* (clonable), que duplicable (copie). Par ailleurs, elle n'est plus disséminable comme l'était le corps-manifesté des images numériques.

Il n'est plus question de copies numériques, il faudra faire des re-productions technologiques. Pour autant, la source de leur forme (de leur manifestation sensible) continue de résider dans un espace des archétypes interne, le lieu où se tient l'algorithme de leur apparaître et de leur comportement. Cependant, cette algorithmique tient compte de l'existence d'un corps matériel incarnant. Algorithme et artefact sont inter-dépendants: l'algorithme a été écrit pour ce corps, de telles dimensions, possédant tels degrés de liberté, devant se déplacer dans tel volume. Au couple corps-matriciel/corps-affiché, qui ne tient pas compte du vecteur matériel de l'apparaître de l'image; se substitue le couple programme-embarqué/véhicule-prototypique, qui a intégré dans son schème morpho-dynamique l'existence de la physicalité du réel. L'exécution du programme, du code, se redouble de son *implémentation* au cœur d'un véhicule.

Dans ces œuvres, l'image dialogue avec son environnement: elle est, d'une certaine manière, une *interlocutrice*. Parce qu'elles sont interactives, mais qu'elles sont ouvertes à des stimuli complexes du réel, parce qu'elles se déploient spatialement et modifient ainsi leur propre rapport à leur environnement, parce qu'elles sont un corps qui bouge et répond aux sollicitations du regardeur: elles en sont le partenaire dialogique temporaire.

Si l'on devait trouver une figure archétypique du phasme dont il vient d'être question ici, nous pourrions proposer *l'Intelligence Artificielle*. C'est l'âme du robot, de l'entité autonome qui fait face à l'homme et

qui lui renvoie ses tentatives de communication (non pas HAL, super IA désincarnée de *2001, odyssée de l'espace* de Kubrik, mais David, jeune IA en devenir dans le corps qui se voudrait périssable d'un enfant, dans *A.I., Artificial Intelligence* de Spielberg/Kubrik). Celle qui émerge des interactions entre un corps porteur, ses programmes embarqués, et un environnement humanisé changeant.

L'image phasmique non-numérique

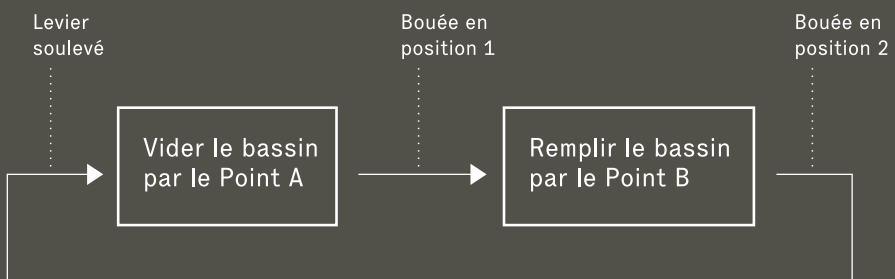
Pour conclure, je voudrais émettre un scénario quelque peu hétérodoxe, et peut-être même iconoclaste justement. En vous montrant ce que pourrait être une image phasmique non-numérique. On s'est déjà éloigné d'un pas du numérique, en parlant des œuvres appareillées qui, s'incarnant, s'hybrident dans le réel. Peut-on imaginer des images phasmiques non-numériques? Dans lesquelles, il n'y aurait aucune informatique?

Reprenons nos bases. Nous avons posé que la technologie produisait des images phasmiques. Et le caractère essentiel de la technologie, c'est son algorithme. Aussi, pourrions-nous le dire aussi vite: image phasmique = image technologique = image algorithmique. Et je prétends que tout cela pourrait très bien être non-numérique.

Nous avons déjà vu des exemples d'appareils technologiques rudimentaires, non électriques et non numériques. Il est tout aussi bien des exemples d'objets algorithmiques, non numériques. Un algorithme est une chaîne de commandes qui peut se mettre en diagramme.

En voici un:

36



Et voici ce que c'est: une chasse d'eau. Dans les sciences de l'ingénieur, c'est le domaine de l'automatique qui traite de cela. Et son existence précède largement l'arrivée de l'électricité.

Tentons de concevoir un exemple d'image phasmique non-numérique, en trois étapes.

Partons d'une fontaine. De celles qui égayaient les jardins des rois du XVII^e siècle. En tant qu'objet, elle est autonome, indépendante de l'action du regardeur, même si elle dépend de son environnement, notamment du climat et des températures. En tant qu'image, elle est changeante, «rythmique» dirait Héraclite [Sauvanet, *Le rythme grec*]: elle n'a pas de forme fixe, puisque la trajectoire du cours d'eau qui s'en échappe est chaotique, n'est qu'approximativement le même; elle n'a pas plus de matière arrêtée, puisque l'eau est en continuelle circulation et mélange, de sorte qu'elle n'est que globalement (holistiquement) constante.

Supposons à présent qu'à cette fontaine, je rajoute, à la manière de ces clepsydres sophistiquées, des loquets et des machines qui commandent de nouvelles sorties aquatiques, des temporisations, des contrôles du courant, etc. Et que ces contrôles se déclenchent en fonction du niveau d'eau atteint ici, de l'ombre des spectateurs massés devant, de la température extérieure, de tels liquides déjà envoyés dans le bassin, etc. Nous sommes alors devant un automate interactif, une œuvre technologique, non numérique. Cette image est phasmique et son phasme est le «génie du lieu». Si étymologiquement, le génie du lieu était le dieu créateur d'un lieu précis, on peut aussi bien retourner la proposition et voir en lui l'entité qui a été engendrée *par* un lieu. L'œuvre figure son lieu. Elle le représente moins qu'elle n'en tire les ressources pour apparaître dans une forme propre et affranchie de tout contrôle par sa source. Le génie du lieu est *généralisé* par son lieu. Pour cette raison, on pourrait estimer qu'elle est moins *phasme* que *psyché* (fantôme du défunt, de celui qui errerait sur une tombe). C'est qu'il lui manque encore un aspect pour se donner dans toute sa justesse.

Relions maintenant cette fontaine à des stimuli non pas locaux mais globaux. Des systèmes de poids qui mesureraient la distance à la lune, et donc les marées; les mêmes déclencheurs que ci-dessus mais liés à un système de sources délocalisées (non pas seulement l'ombre de ses spectateurs, mais aussi celle qu'il y a sur la place Saint Pierre de Rome à la même heure, ou la veille; etc); des liens à d'autres fontaines identiques dispersées dans le monde; et toutes ces fontaines seraient reliées par la même nappe phréatique... Nous sommes alors devant une fontaine

connectée et complexe, toujours non-numérique. Cette image est phasmique et son phasme est «l'esprit du milieu». L'œuvre émerge des interactions complexes du milieu avec l'objet et ses interacteurs. Il n'y a plus aucun moyen d'expliquer son aspect, ni sa dynamique, ni son sens. D'où vient qu'elle a, à présent, tel visage? Une figure autonome semble émerger de l'interconnexion de ces appareils technologiques. L'esprit procède du milieu: il tire du milieu ses conditions d'existence et son origine, mais il s'en affranchit dès l'instant de son apparaître. Il en *pro-cède* parce qu'il est le fruit de procédures (algorithmes) et de processus (dynamiques). Il est lui-même le procédé de son propre apparaître.

Ces phasmes, proposés par les œuvres d'art technologique, nous les avons appelés des *ghosts*. Et ce sont bien toujours des *ghosts* que l'on retrouve même en l'absence de toute informatique.

—

Nous avons donc, en essayant de préciser les contours des images numériques et technologiques, fait apparaître deux blocs d'énoncés qui ne se recouvrent pas totalement, parce qu'ils ne concernent pas tout à fait les mêmes objets.

D'un côté, la technologie et ses images phasmiques, qui sont dynamiques, figurantes, diamorphes. Elles se caractérisent par deux aspects: elles sont algorithmiques (fruit d'un algorithme qui s'exécute, et non traduction d'une source analogue), et elles sont produites par l'exploitation de leur milieu (qu'elles utilisent pour ses ressources et avec lequel elles interagissent).

De l'autre, l'informatique et ses images numériques, qui peuvent être dynamiques ou stables. Elles se caractérisent par le fait qu'elles se manifestent matériellement dans un double corps: un corps matriciel, encodé, crypté; et un corps phénoménologique, affiché. Le passage de l'un à l'autre nécessite une opération de traduction dans le cas des images binaires (de l'infographie ou de la numérisation), ou d'exécution (dans le cas des images algorithmisées, programmées).

Et il n'y a pas de recouvrement exact entre ces deux continents, parce que la technologie n'est pas forcément informatisée. Pour autant, si l'on ne considère que la technologie numérique – alors on peut dire qu'aujourd'hui les images numériques sont soit binaires (stables, homomorphes), soit synthétiques (variables mais déterminées), soit algorithmiques (dynamiques, exécutées). Et ces dernières seules sont phasmiques.

Bibliographie

Aristote, *Organon. V, Les Topiques* – Paris: Vrin, 1997.

Aristote, *Métaphysique* – Paris: Flammarion, 2008.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images* – Paris: Gallimard, 2004.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire [1896]* – Paris: PUF, 1999.

Didi-Huberman, Georges, *Phasmes: Essais sur l'apparition* – Paris: Minuit, 1998.

Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part [1950]* – Paris: Gallimard, 1962.

Jolival, Bernard, *La simulation et ses techniques*, Paris, PUF, 1995.

Quaresma, José, **Rosa Dias**, Fernando, et **Guadix**, Juan Carlos, *Novos estatutos ontológicos da imagem [sld]* – Lisbonne: Université de Grenade, 2011.

Sauvanet, Pierre, *Le rythme grec: d'Héraclite à Aristote* – Paris: PUF, 1990.

Stiegler, Bernard, *La technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée* – Paris: Galilée, 1994.

Platon, *Le sophiste*, Dans *Sophiste; Politique; Philèbe; Timée; Critias* – Paris: Flammarion, 1969.

Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, [Paris], Gallimard, 2005.

Secroun, Claude, *Informatique*, Paris, ed. Jean Paul Bayol, 2011.

Vernant, Jean-Pierre, *Religions, histoires, raisons [1965-1975]* – Paris: Maspero, 1979.

Da imagem projectada

Helena Ferreira

No último século assistimos a inúmeras transformações e redefinições dos parâmetros da arte que se deveram, em grande parte, ao desenvolvimento de novas tecnologias. O vídeo, por exemplo, tornou-se num veículo que introduziu dados surpreendentes e inovadores nas formas de recepção da obra de arte: a instabilidade do tempo, a efemeridade dos acontecimentos e inúmeras possibilidades de leitura da obra de arte.

Em 1967, o aparecimento da câmara portátil (Sony Portapack), economicamente acessível, permitiu difundir o uso do vídeo para fins familiares e artísticos. Foi nos finais da década de 60 e inícios de 70 que artistas como Robert Whitman, Robert Morris, Dan Graham, Michael Snow, Anthony McCall, Bruce Nauman, Peter Campus, Joan Jonas, entre outros, começaram a reutilizar conceitos correlatos da linguagem cinematográfica, utilizando para isso a fotografia, slides, filme, imagens holográficas ou imagens projectadas. Consequentemente, o aparecimento da câmara de vídeo portátil, ao mesmo tempo que se desenvolve o aparato televisivo (a televisão passa a ser o meio de comunicação de massas), difundiu o uso do vídeo entre artistas e levou a que o espaço cinematográfico (*cinema black box*) fosse redefinido através das projecções de imagens trazidas para o espaço da galeria (*gallery white cube*).

A imagem projectada permitiu aos artistas construir uma linguagem intersubjectiva que, de algum modo, está estreitamente relacionada com o redimensionamento da pintura, mas sobretudo da escultura, uma vez que esta, saiu dos cânones convencionais da produção escultórica para constituir-se como uma “espécie de ausência ontológica”¹ de um corpo, que em articulação com o vídeo experimental, passa a conceber a desmaterialização, a mutabilidade e a fragilidade da obra. Robert Whitman terá realizado, entre 63 e 64, um conjunto de “esculturas fílmicas”, *Shower*, *Window*, *Dressing Table* e *Sink*, que deu origem a uma categoria denominada de *mixed-media performance*, em que cada escultura é constituída por uma imagem de uma actividade diária (e íntima) de uma mulher, que é projectada no objecto físico ao qual está associada². Por outro lado, a escultura integrou ainda, em si mesma, um processo antropofágico que engloba todo o espaço envolvente e também o próprio espectador. Assim, a imagem projectada, derivada da vídeo-arte, redirecciona a escultura para um campo expandido, cuja *praxis* artística, segundo Rosalind Krauss,

1. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”. In *October*, MIT Press, Vol. 8, Spring, 1979, p. 36.

2. Chrissie Iles, *Into the light. The projected Image in American Art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001, p. 86-87.

não assenta num meio de expressão mas sim no modo como se operacionalizam, dentro do contexto cultural e espacial em que se encontra, diversos meios artísticos como a fotografia, o vídeo, os espelhos, entre inúmeros outros materiais³. Neste sentido, a imagem projectada e o eco, por exemplo, são instrumentos imateriais de representação do espaço, o que faz da experiência sensorial uma nova forma de comunicação estabelecida com o espectador.

Para procedermos a uma análise sobre o papel da imagem projectada para a redefinição de uma nova aceção de imagem na arte contemporânea, é necessário primeiramente compreendermos os diferentes aspectos que circundam o conceito de projecção.

O conceito de *projecção* é muito abrangente contando com definições como *arremesso*, *lançamento*, ou *previsão de uma situação futura com base numa situação presente*, e mesmo alguns dicionários definem este conceito recorrendo já a um léxico imagético e cinematográfico, como por exemplo *imagem reflectida num plano*, ou *acto de projectar imagens*.

Podemos também encontrar uma definição deste conceito de acordo com a psicanálise: *meio pelo qual um indivíduo atribui as suas próprias motivações, características ou angústias a um outro indivíduo*. Em todas estas definições podemos encontrar algo em comum sobre o conceito de *projecção*, a de que esta pressupõe a transferência de uma determinada propriedade ou elemento, de um lugar para outro. Assim, podemos dizer que uma *projecção* é a extensão de algo para além de alguma coisa, ou ainda, é um processo que descreve um percurso num espaço, que tem origem num determinado ponto de partida e termina num outro distinto do primeiro. Mas, no seguimento da definição de *projecção*, do ponto de vista psicológico, é interessante perceber que existe uma relação entre a *projecção de imagem* e a operação psíquica de *projecção de um indivíduo*, ou seja a capacidade de atribuir aquilo que é intrínseco de um indivíduo a alguém, ou a algo do mundo extrínseco a si mesmo.

A experiência sensorial e a experiência psicológica são aspectos a considerar no carácter instalativo da imagem projectada, tendo contribuído em grande parte para a redefinição do papel do espectador enquanto agente activo na fruição da obra de arte. Até ao século XX, e a partir do Renascimento, o espaço pictórico foi trabalhado de acordo com as teorias da perspectiva linear, em que os pontos de fuga determinavam um espaço estanque, inalcançável e inalterável, e em que o espectador

3. Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, p. 42.

adoptava um ponto de vista fixo perante o quadro. O cinema, por sua vez, apesar de recorrer à projecção de imagem, também implica este tipo de interacção com o ecrã, ou seja, implica a não circulação e a não participação no espaço pictórico da obra, facto que os artistas do século XX procuraram contornar e explorar, no sentido de captar a atenção do espectador para a ilusão de um novo espaço produzido por projecções de luz e ecrãs, no qual ele próprio se encontra, apresentando novas possibilidades imagéticas conforme a superfície de projecção.

“No vídeo-arte, a instalação é o único espaço que escapa à difusão televisiva e que pertence à galeria e ao museu. (...) O espectador da instalação é um passeante, muito mais sensível às passagens entre as imagens, tanto que às vezes seu próprio corpo passa dentro da imagem, e circula entre as imagens”⁴

A vídeo-instalação, enquanto mecanismo tecnológico, é também um aparato que permite o entrusamento de duas dimensões, a saber, a imaterialidade e a materialidade, que se traduzem na simultaneidade entre projecção e recepção de uma imagem, através da utilização do corpo humano e da psique humana⁵. Isto é, a recepção da obra através da corporalidade, veicula a percepção sensorial entre obra e espectador, de um modo reflexivo, e portanto introjectivo. O processo de *projecção* relaciona-se, assim, com o processo de experiência, na medida em que ambos estes conceitos implicam um *sair fora dos seus limites*, para voltar a si mesmo, descrevendo uma circularidade que percorre um processo reflexivo de consciencialização individual.

Como já referimos, a imagem projectada tornou-se num instrumento diário para os artistas contemporâneos, mas o seu alcance histórico e artístico remonta há milhares de anos atrás. Na verdade, a imagem projectada está na base de um relato de Plínio, o Velho, descrito na sua obra *Naturalis Historia*, e que relaciona a mitologia artística e a história da pintura. Este relato é a descrição de uma lenda que, segundo Plínio, está na origem da pintura e da escultura, a saber, o mito da filha de um ceramista, Butades de Sícion, da ilha de Corinto, que fixou a imagem do seu amado, que iria para a guerra, circunscrevendo com linhas, o contorno da sua sombra projectada na parede, à luz de uma vela. O pai da jovem, por sua vez, terá preenchido, com argila, o espaço interior do contorno do perfil e terá dado volumetria, no sentido de fazer perpetuar a recordação

4. Raymond Bellour, *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus Editora, 1997, p.17.

5. Rosalind Krauss, “Vídeo: The Aesthetics of Narcissism”. In *October*, MIT Press, vol. 1, Spring, 1976, p. 52.

do jovem ausente (que entretanto terá morrido). Segundo Plínio, a primeira forma de representação pictórica não teve origem na observação directa sobre um determinado corpo, mas sim na fixação da projecção da sombra desse corpo⁶. Para Plínio, esta operação de projecção justifica assim o perfil na imagem primitiva da pintura egípcia e grega, e ainda certas características que conhecemos desta arte, como a não distinção entre imagens em 1º plano e em último plano.⁷

Desta história podemos extrair inúmeras significações acerca da representação pictórica, mas iremos centrar-nos apenas naquelas que cremos estarem relacionados com o universo da imagem projectada como dispositivo operatório na produção artística. Esta lenda relata a origem da imagem como substituição, ou seja, a necessidade de tornar presente o ausente, mas também a necessidade de contacto físico com algo que não está lá, na verdade, a verdadeira sombra viaja com o amado, pois a imagem da sombra fixada na parede é uma recordação que se opõe ao movimento, tal como uma fotografia.⁸ No mito pliniano, a imagem projectada do jovem na parede não é mais do que a representação do *outro* de si mesmo, como se da *alma* se tratasse, e cujo receptáculo é o corpo que está ausente. A fixação da sombra projectada na parede pela jovem, tem como propósito não só fixar a recordação como também opor-se à possível morte do amado, em que para tal a sombra do amado é retida na posição vertical, para contrariar a posição horizontal, mais próxima do mundo dos mortos.

Por outro lado, considerando a tradição platónica no episódio descrito na *República*, sobre o mito da caverna, a imagem não é mais do que uma cópia daquilo que se encontra no mundo das ideias. Se na tradição pliniana a imagem é uma *duplicação* ou um *simulacro* do real produzida pela captura da sombra segundo o seu modelo, na tradição platónica a imagem é a *semelhança* ontologicamente fraca desse mesmo modelo, sendo que para Platão o espelho é meramente um instrumento que mimetiza⁹ os fenómenos naturais do mundo, que são por si só cópias de modelos abstractos do mundo das ideias. Platão considerava as sombras e os reflexos como falácias ópticas da realidade que se diferenciam apenas pelo seu grau de claro/escuro, sendo que, a origem das imagens começa nas sombras, e em segundo lugar nos reflexos. Mas, o interesse pela utilização dos fenómenos da sombra ou dos reflexos como dispositivo na criação

6. Victor Stoichita, *Breve História de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999, p. 16.

7. *Ibidem*, p. 16-17.

8. *Ibidem*, p. 19.

9. *Ibidem*, p. 31.

artística contemporânea, não tem como fim último a mimetização do real e a desconsideração da esfera sensível do homem, mas sim o questionamento do seu lugar no mundo por ele vivido e experimentado. O espelho é o veículo da imagem reflectida, mas não quer dizer que seja necessariamente um dispositivo de representação do real. Na verdade, o espelho é um não-lugar, um espaço transitório e efêmero entre dois espaços, o real e o virtual, ou ainda, entre dois tempos, o estático e o dinâmico.

O interesse dos artistas em representar o invisível, o espaço *fora de campo*, ou *fora do enquadramento*, a preocupação em representar o ausente, ou a preocupação em desvelar os diferentes ângulos de visão e contrapô-los numa mesma obra, foram já demonstrados, mesmo que numa linguagem distinta das que aqui temos vindo a referir, nas célebres obras *Las Meninas* de Velasquez e *O Casal Arnolfini* de Jan van Eyck. Mas, enquanto que, nestas obras, as implicações conceptuais do universo especular são de ordem semiósica¹⁰, nas obras de Dan Graham tal já não acontece. Em *Helix/Spiral* ou *Body Press* é representada a ideia de movimento duplicado ou espelhado, mas também o confronto entre dois pontos de vista diametralmente opostos. Já em *Present Continuous Past*, os espelhos reflectem o tempo presente e a instalação-vídeo em circuito fechado partilha das mesmas características especulares da imagem especular, ou seja, a possibilidade de transmitir em tempo real.

“O universo catróptico é uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade. O universo semiósico é uma virtualidade capaz de dar a impressão da realidade.”¹¹

Um outro tipo de projecção que gostaríamos também de referir é a *projecção central ou cónica* (comumente conhecida como perspectiva), que neste caso implica a divergência de raios visuais ou luminosos, a partir de um determinado ponto de observação, ou foco luminoso, e que passam pelos contornos aparentes, externos ou internos, de um dado objecto. A intersecção desses raios com uma superfície corresponde à configuração imagética desse objecto na mesma, à qual chamamos *imagem projectada*. Este tipo de projecção identifica-se com a imagem retiniana de cada observador, o que já pressupõe uma experiência activa do

10. Segundo Umberto Eco, a imagem especular não é um signo, uma vez que “a imagem é causalmente produzida pelo objecto e não se pode produzir na ausência deste”, Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaíos*. Lisboa: Difel, 1989, p.29. Isto é, a imagem especular depende sempre da presença do *referente da imagem*, bem como do *canal ou medium* (superfície especular) que veicula a ocorrência correspondente.

11. Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaíos*. Lisboa: Difel, 1989, p. 44.

espectador cuja percepção visual será distinta conforme o seu posicionamento em relação ao objecto.

Associado a este tipo de projecção, interessa-nos apenas falar das imagens anamórficas, que surgiram pela primeira vez nos finais do século XV, início do século XVI, na pintura de abóbadas de igrejas, e que se caracterizam pela sua construção através de processos de ilusão de óptica. A anamorfose é uma imagem que vista de inúmeros ângulos, se encontra distorcida ou perspectivamente deformada (que pode ocorrer numa superfície bidimensional, plana ou curva, ou tridimensional), em que o observador, ao colocar-se num determinado ponto de vista, o “ponto sublime”, consegue recuperar a forma de uma imagem perceptível e proporcional. Deste modo, segundo João Pedro Xavier, as anamorfoses, “se usadas com fins artísticos, passaram a ser, também, um instrumento poderoso de significação, levando à imbricação e sobreposição de conteúdos, permitindo explorar a ambiguidade e ambivalência de várias situações até da própria condição do ser, em sintonia com as preocupações político-filosóficas, de então.”¹² Ainda que o autor se esteja a referir ao período renascentista, podemos observar que esta afirmação ainda se adequa aos tempos actuais. Veja-se o exemplo das pinturas tridimensionais em paisagens urbanas e espaços arquitectónicos, de Felice Varini, em que a percepção do espaço não é estática, mas sim metamorfoseada através de jogos de escala e proporção, conforme as condições atmosféricas de luz e o posicionamento do observador. Podemos ver nas suas obras, de algum modo dependentes do registo fotográfico, enormes figuras geométricas pintadas de cores vivas, directamente sobre paisagens urbanas. Estas figuras geométricas, apenas podem ser percebidas pelo observador a partir de um determinado ponto de vista. O processo de produção das suas obras, também tem particular interesse: a pintura é realizada por cima da imagem projectada na superfície tridimensional; aqui o lugar do dispositivo-projector determina posteriormente. Não só o lugar do observador perante a obra, como também o da câmara fotográfica.

46

Nesta tentativa de delimitar de forma mais adequada o conceito subjacente ao tema que aqui pretendemos apresentar, acabámos por identificar a natureza de alguns tipos de projecção, a saber a projecção de luz (que ora produz sombra, ora produz luz, originando quer imagens-vídeo, fotografia ou slides), projecção especular (que através da reflexão de raios luminosos numa superfície espelhada, produz imagens especula-

12. João Pedro Xavier, *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*. 2ª ed. Porto: FAUP, 1997, pp. 59-60.

res) e projecção cónica (que através dos conceitos da *perspectiva linear*, e operando segundo determinados pontos de vista, produz imagens anamórficas).

Do ponto de vista operacional, as possibilidades imagéticas resultantes de uma imagem projectada são diversas e dependem de inúmeros factores, começando pela natureza da projecção, como acabámos de referir, mas é preciso considerar que o impacto na percepção do observador depende também da superfície de projecção ou ecrã.

Por ecrã entende-se a superfície onde se materializa a imagem aos olhos do espectador, havendo assim duas tipologias: *ecrã catódico* e *ecrã plano*¹³. O primeiro refere-se à imagem formada no interior de um aparelho (p. ex. Ecrã de computador); o segundo refere-se à imagem que provém de trás e projecta-se à frente do sujeito¹⁴. O tipo de ecrã que nos interessa aqui referir é o *ecrã plano*, sendo que, na verdade, a superfície de projecção pode ter inúmeros formatos e não tem de ser necessariamente bidimensional. Vários artistas têm explorado inúmeras possibilidades de projectar em superfícies pouco convencionais, explorando a tridimensionalidade (Felice Varini), a efemeridade e o desvanecimento (Tony Oursler), a reflexão (Michelangelo Pistoletto), a corporalidade (Peter Campus)¹⁵. Mas não esqueçamos que o espelho, em particular, funciona também como ecrã que reflecte uma imagem em movimento, isto é, um ecrã que apresenta uma imagem reflectida com um determinado enquadramento como se de um plano ou uma cena se tratasse.

A utilização do vídeo e da imagem projectada, nos anos 60/70, trouxeram ao espectador a capacidade *auto-reflexiva* sobre o seu lugar no mundo, num dado momento, mas esta percepção permitia ao espectador tomar decisões sobre aquilo que vê e o modo como participa na obra. Nos últimos anos temos assistido a uma nova categoria de imagem projectada, que incide na *imersão* do espectador na obra, que surge como a forma de evento em relação com uma audiência de massas, em que o espectador está imerso no espectáculo. Dos exemplos que ilustram esta ideia, temos o trabalho de Tony Oursler, “The Influence Machine” (2002), que consiste num conjunto de trabalhos instalados, em Madison Square Park.

13. AAVV, *Dicionário de Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2011, p.129.

14. *Ibidem*.

15. Os exemplos que aqui referimos ilustram algumas categorias, contudo não se encerram nas mesmas, havendo obras que assumem características dos diversos conceitos que procurámos distinguir.

Num desses trabalhos, *Medium e Choruses*, as imagens são projectadas em fumo e dão a sensação de uma aparição que ora se vê, ora não se vê. O desvanecimento destas imagens projectadas, a par do som emitido de vozes, que pareciam conversar com o espectador, permitiram a imersão física e psicológica do público na obra. Uma outra obra, *The Weather Project* (2003), de Olafur Eliasson, consiste numa instalação monumental que utiliza mecanismos especulares para produzir uma projecção de realidade aumentada, e procura igualmente envolver o espectador numa atmosfera cujos limites entre o espaço real e o universo infinito se fundem num espectáculo para o observador.

Considerámos, portanto, ao longo deste texto, diversas categorias de imagens projectadas, como a imagem vídeo, o slide, a sombra, o reflexo, as imagens anamórficas resultantes do ângulo de visão do espectador, e com isso pudemos observar a desconstrução e reconstrução dos processos da perspectiva linear e um crescente interesse nos campos da fenomenologia e da percepção visual, explorando a relação do homem com o espaço e a experiência activa do espectador com a obra. Portanto, a imagem projectada tornou-se num meio facilitador de ocupação do espaço e envolvimento do espectador nesse mesmo espaço e com a obra, para além de que o ambiente provocado pela projecção tem uma dimensão desconstrutiva daquilo que é o *medium*, e da sua relação com o espectador e deste consigo mesmo. A imagem projectada convoca por si só uma espacialidade única, imaterial, subjectiva, cuja problematização reclama uma nova categoria endémica na arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

AAVV – *Dicionário de Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2011.

Bellour, Raymond – *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus Editora, 1997.

Eco, Umberto – *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.

Iles, Chrissie – *Into the light. The projected Image in American Art 1964-1977*.

New York: Whitney Museum of American Art, 2001.

Krauss, Rosalind – “Sculpture in the Expanded Field”. In *October*, MIT Press, Vol. 8. Spring, 1979, pp. 30-44.

Krauss, Rosalind – “Vídeo: The Aesthetics of Narcissism”. In *October*, MIT Press, Vol. 1. Spring, 1976, pp. 50-64.

Stoichita, Victor – *Breve História de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Xavier, João Pedro – *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*.

2ª ed. Porto: FAUP, 1997.

Da figuração de hibridismos à imagem híbrida

Jorge Catarino

A miscigenação de géneros artísticos, consequência da apropriação de sabedorias e tecnologias por vezes exteriores ao cânone artístico, resulta numa heterogeneidade de práticas e expressões que se pode chamar de hibridismo¹. Esta hibridez ocorre sobretudo ao nível disciplinar e do género do produto artístico, concretizado sob diferentes graus de materialidade, na medida em que, consumadas as contaminações, aqueles apresentam naturezas pouco definíveis.

No contexto da produção artística contemporânea que envolve a forma animal existem dois modos de concretização de hibridismos². O primeiro, tradicional, actua pela figuração da hibridez, utilizando *media* mais ou menos familiares à prática artística e inserindo-se em géneros artísticos estáveis. É encontrado, por exemplo, em imagens reminiscentes de diversas mitologias, nas representações seres compósitos, híbridos, quimeras e monstros, no trabalho de autores como Thomas Grünfeld, Patricia Piccini, Alexis Rockman, entre outros.

Outro tipo de hibridismos³, o qual se denomina de bioarte, *life art* ou arte *in vivo*, é definido pelo fabrico, manipulação e transformação de

1. Segundo Isabel Sabino, a disciplina Pintura tem sido particularmente permeável a este tipo de apropriações e migrações, ampliando e estendendo o seu próprio cânone a outros suportes que não apenas pictóricos: “(...) a travessia intertextual irá proporcionar resultados interessantes do ponto de vista da ampliação e reformulação do próprio conceito de pintura, um pouco como se adquirisse, por osmose e mutação, características híbridas, pilhadas de outros territórios e assim, ao integrá-las, uma nova ontologia(...)”, Isabel SABINO, *A Pintura Depois da Pintura*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2000, p.131.

2. Esta dicotomia pode ser designada entre *quimera histórica e científica*, na denominação de Dave Powell, Cf. Dave POWELL, “Chimera Contemporary: The Enduring Art of the Composite Beast”, in LEONARDO, vol. 37, n.4, s.l., The M. I. T. Press, Agosto 2004, p. 333; Ou ainda entre *quimera mítica e biológica*, na oposição respectiva feita por Bernard Andrieu, entre monstros fabulosos e monstros biológicos, Cf. Bernard ANDRIEU, “Embodying the Chimera: Biotechnology and Subjectivity”, in AAVV, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2007, pp. 57-68.

3. Segundo Dave Powell estes hibridismos *in vivo* podem ser desenvolvidos de dois modos, um *low-tech* e um outro *high-tech*. O primeiro recupera técnicas tradicionais de manipulação como a enxertia e cruzamentos selectivos, e o segundo compreende a colaboração entre artistas e cientistas na utilização de tecnologia de ponta, Cf. Dave POWELL, *op. cit.*, 2004, p. 338.

biomedia, a matéria biológica entendida enquanto *medium* artístico⁴. Intervenções como os produtos transgênicos de Eduardo Kac ou as entidades *semi-vivas* do colectivo Tissue Culture and Art são paradigmáticas deste tipo de processos, que ao concretizarem produtos artísticos simultaneamente biológicos e artefactuais, criam uma instabilidade quanto à natureza da sua imagem, verdadeiramente híbrida, obedecendo aos mesmos ciclos vitais que as outras formas de vida: geração, nascimento, a possibilidade de reprodução e morte⁵. Afigura-se ainda pertinente distinguir neste contexto, o híbrido da quimera, sendo que o primeiro compreende uma capa homogeneizadora ausente do segundo, de flagrante heterogeneidade dos elementos que compõem o todo⁶.

Refira-se um caso exemplar deste tipo de hibridismo:

GFP Bunny (2000) é uma intervenção do artista brasileiro Eduardo Kac, que cria em colaboração com um laboratório de engenharia genética francês, um coelho transgênico de características inéditas, Alba, dotado de uma proteína que produz bioluminescência, particular a um tipo de alforreca⁷. O ser compósito, ocupando historicamente o lugar de figuras fantásticas, sob variados graus de verosimilhança, seja em representações de âmbito mitológico ou compilações pré-científicas como a de Ulisses Aldrovandi, realiza-se na arte contemporânea, assumindo-se como

4. *Biomedia* é uma expressão da autoria de Eugene Thacker. Além de designar media biológicos, manipuláveis da mesma forma que os artificiais, reflecte ainda uma dupla valência do corpo, simultaneamente portador de vida e de tecnologia portadora de códigos de informação, problematizando acerca do valor e integração social e económica do corpo humano e outros, Cf. N. Katherine HAYLES, "Who is in Control Here?: Meditating on Eduardo Kac's Transgenic Art", in AAVV (ed. Sheilah BRITTON, Dan COLLINS), *The Eight Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, [Tempe], Arizona State University, [2003], pp. 79-86.

5. Cf. Marta de MENEZES, "Arte *in vivo*", in *NADA*, nº 1, Lisboa, 2003, pp. 62-71

6. De acordo com Bernard ANDRIEU, a quimera é denida pela dissemelhança entre as várias identidades que a compõem, sendo o híbrido, dada a sua coerência compositiva, uma quimera falhada: "Fusion is incomplete for the chimera, as it maintains the different within the Same.", Bernard ANDRIEU, *op. cit.*, 2007, p. 61.

Dave Powell também saliente a diferença entre quimera e híbrido: "A chimera is not merely an artificial hybrid of two organisms possessing genomic materials from two distinct species; the populations of the different cells must be separate and distinct. (...) the literal differentiation between true chimera and genetic hybridization becomes one of scientific terminology and not so much an aesthetic consideration (...)", Dave POWELL, *Op. Cit.*, 2004, p. 337.

7. Cf. Eduardo KAC, *GFP Bunny*, in <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>, 31/03/2012.

consequência derradeira da diluição da fronteira que separa arte e vida.

Importará por isso esclarecer os critérios que distinguem artefacto e organismo, para daí encontrar os caracteres híbridos com que os produtos da bioarte, como o coelho transgénico, apelidado Alba, se instauram, simultaneamente objectuais e biológicos.

Em *Le Bateau de Thésée*⁸, Stéphane Ferret estabelece sob três critérios de identidade, os parâmetros de classificação e distinção entre seres naturais e objectos, fundada na separação aristotélica entre Natureza e Arte. A saber: identidade numérica (*l'identité numérique*), aquela que respeita a um só indivíduo; identidade qualitativa (*l'identité qualitative*), que caracteriza semelhanças entre indivíduos distintos; e identidade específica (*l'identité spécifique*), chamada de espécie para os seres naturais, e de género para artefactos – e que trata de reunir sob categorias indivíduos que partilhem a mesma estrutura interna (no caso de organismos) ou a mesma funcionalidade (artefactos), sendo ainda condição necessária para a identidade numérica.

Segundo Stéphane Ferret, os organismos, particulares naturais, são dotados de uma constituição interna (que define a sua identidade de espécie), auto-regulada e responsável pelas mudanças que estes vão sofrendo ao longo do seu percurso, sem nunca arriscar a identidade de espécie (mudança de tipo 1)⁹. As mudanças a que estão sujeitos os particulares naturais podem ser internas, quando provocadas pelo seu código biológico, ou externas, quando esta é proveniente de um agente exterior (respectivamente, mudanças de modo I e modo E).

Pelo contrário, os artefactos, ou particulares artificiais, não têm constituição interna, sendo por isso incapazes de agenciar a própria mudança. O critério da sua identidade específica ou de género reside na finalidade ou função que lhes é atribuída, sendo unicamente sujeitos a mudanças externas. São ainda passíveis de uma existência descontínua no espaço e no tempo, visto que certos objectos podem ser desarticulados e reconstituídos noutra espaço e noutra tempo, permanecendo um mesmo particular, não sendo possível determinar um limite universalmente

8. Stéphane FERRET, *Le Bateau de Thésée: Le Problème de l'Identité à travers les Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

9. A transição de larva a borboleta é o exemplo dado por Stéphane Ferret como uma mudança de tipo 1, visto que não altera a substância do indivíduo; a mudança de homem para cadáver é pelo contrário, concebida como uma mudança de tipo 2, pois apesar a identidade qualitativa ser a mesma, ocorre uma substituição de particulares e espécie.

aplicável sobre a desarticulação de composição determina uma mudança quanto ao gênero do artefacto¹⁰.

Num sentido semelhante importará referir a tripartição, de abordagem antropológica, que Hans Belting¹¹ estabelece entre imagem, corpo e *medium*, entendendo-se que estes produtos artísticos de natureza simultaneamente biológica e objectiva criam condições para a sua indistinção.

Hans Belting define imagem enquanto “presença de uma ausência”¹², que se faz presentificar através de um *medium*, um corpo fabricado, em oposição ao corpo vivo, humano e dos seres reais. Ao contrário deste *medium* ou meio, o suporte sob a qual se materializa, a imagem não é tangível nem histórica, mas uma entidade simbólica, mental e endógena, ainda que estabeleça uma relação com as imagens exógenas. Esta natureza imaterial da imagem, que a instaura num lugar da memória e da ordenação do mundo, paralelo ao da realidade visível, permite ainda que as imagens se possam traduzir em diversos *media*, num processo de migração¹³. O autor serve-se assim desta distinção para esclarecer alguma confusão persistente entre a imagem e o seu *medium*, que está, afirma, na origem de alguns actos iconoclastas.

O terceiro termo desta equação é, por fim, o corpo, um *medium* natural¹⁴ e “autêntico”, que intermedeia a relação com as imagens externas, seja aquela uma de percepção ou de produção¹⁵.

10. Cf. Stéphane FERRET, “L’énigme de la planche cruciale”, in *op. cit.*, 1996, pp. 119-125

11. Cf. Hans BELTING, “Por uma Antropologia da Imagem” (trad. Jason CAMPELO), in *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, nr. 8, Julho 2005, in <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.pdf>, 02/04/2012.

12. “Distinção entre imagem e médium aplica-se igualmente a definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. (...) Mas a presença e visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado *medium*, no qual elas aparecem ou são realizadas (...)”, *Idem*, p. 73.

13. “As imagens até mesmo migram entre *media* diferentes ou combinam as características distintivas de vários *media*.”, *Idem, ibidem*.

14. “(...) a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados.”, *Idem*, p. 69.

15. “As imagens *acontecem* entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior.”, *Idem, ibidem*.

No contexto particular da bioarte, afigura-se particularmente pertinente a referência a Platão citada por Hans Belting, na divisão entre *media* natural e *media* artificial, com prejuízo para a última, entendida por este como uma “memória morta” da primeira, corporal e viva.¹⁶ No caso das figurações do hibridismo, este é representado através da configuração particular de determinados *media* fabricados, mais ou menos tradicionais, definida por pinceladas, entalhes ou modelagem de outros suportes. Pelo contrário, no caso dos produtos de bioarte como o coelho de Eduardo Kac, *media* natural e *media* artificial sobrepõem-se, atendendo que o coelho é um ser vivo, logo de natureza real, que deve, no entanto, a sua existência, nos caracteres inéditos em que se inscreve, a um processo resultante de vontade artística.

Artefactos e organismos encontram-se assim sujeitos a estatutos ontológicos de materialidade distintos, separados pela natureza fabricada dos primeiros, e a natureza real dos segundos. Dada esta indeterminação e na falta de uma designação que abrace o duplo estatuto dos produtos artísticos biológicos, simultaneamente subjectivos e objectivos, entende-se que o termo mais adequado para os classificar será o encontrado por António Cadima Mendonça, “(...) ‘coisas’ que já não são nem só sujeito, nem só objecto”¹⁷.

Apesar de se cingirem à representação visual de hibridismos, em suportes bidimensionais ou tridimensionais, alguns dos autores contemporâneos que recorrem à figuração de criaturas híbridas não deixam de comentar activamente sobre os mesmos assuntos que aqueles outros artistas que intervêm sobre *biomedia*.

Segundo Suzanne Anker e Dorothy Nelkin, imagens de criaturas híbridas e compósitas resultantes da combinação de partes de diferentes animais funcionam, tradicionalmente, como um repositório dos medos e angústias do seu tempo, simbolizando aquilo que foge do controlo da Humanidade. No contexto contemporâneo, este imaginário estará sobretudo relacionado com o progresso da Ciência Genética na sua possibilidade

16. “Platão já estava ciente da diferença entre corpos – como *medium* natural – opostos à escrita e à pintura – *medium* artificial –, ao argumentar contra as últimas, chamando-as de memórias mortas, enquanto defendia a memória viva ou corporal.”, *Idem*, p. 74

17. António Cadima MENDONÇA, “Híbridos, Cegos e Caminhos”, in AAVV (coord. José QUARESMA, Fernando Paulo Rosa DIAS, Juan Carlos RAMOS GUADIX), *Investigação em Arte e Design: Fendas no Método e na Criação*, vol. II, Lisboa, CIEBA/ Faculdade de Belas Artes, 2011, p. 173.

de manipulação da vida, que encerra consequências imprevisíveis para a Humanidade e mundo natural.¹⁸

O período da Segunda Guerra Mundial e posterior foi particularmente rico neste tipo de representações híbridas, sobretudo na ficção científica e cultura popular, onde monstros encarnavam um certo medo pela suposta eminência de uma guerra nuclear global. No entanto, estes monstros podem ser encontrados noutros contextos, respondendo a propósitos afectivos que os despojam da carga ameaçadora que os envolve no universo da ficção científica. É disso exemplo Zé Carioca, personagem Disney baseado no papagaio da Amazônia, concebido no período nos anos quarenta para responder a fins de propaganda dos Estados Unidos da América junto dos países latino-americanos¹⁹, no âmbito da chamada *Good Neighbor Policy*²⁰, ou “Política de Boa Vizinhança”.

A tradição quimérica da figura compósita e híbrida tem assim prevalecido nas diversas expressões das artes visuais e cultura popular, nomeadamente através da ficção científica, e de forma mais velada, nas séries de televisão e cinema de animação, com personagens combinam caracteres humanos e animais. Esta hibridez é por fim reconfigurada à luz de determinadas expressões da actualidade artística, verdadeiramente híbridas. Este hibridismo manifesta-se não apenas na forma como combinam e homogenizam, ao ponto da indistigção, entidades biológicas diversas, inaugurando assim biológicas de características inéditas, mas sobretudo por representarem a forma derradeira de fluidez da fronteira entre arte e vida.

18. “The monsters and mutations of contemporary culture and visual art are expressing the ethical dilemmas and ambiguities that are inherent in science and technology (...). Through visual images they are commenting on a technology that seems out of control.”, Suzanne ANKER, Dorothy NELKIN, *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*, Nova Iorque, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004, p. 76.

19. Cf. Marcus RAMONE, *Zé Carioca: uma aventura editorial no Brasil*, in http://www.universohq.com/quadrinhos/2003/ze_carioca.cfm, 31/03/2012.

Cf. Daniella THOMPSON, *Stalking Stokowski*, in http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stalking_Stokowski.htm, 31/03/2012.

20. “Good Neighbor Policy, popular name for the Latin American policy pursued by the administration of the U.S. president Franklin D. Roosevelt.”, Cf. *Good Neighbor Policy*, in <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/238718/Good-Neighbor-Policy>, 31/03/2012.

Bibliografia

Andrieu, Bernard, “Embodying the Chimera: Biotechnology and Subjectivity”, in AAVV, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2007, pp. 57-68.

Anker, Suzanne, **Nelkin**, Dorothy, *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*, Nova Iorque, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004.

Belting, Hans, “Por uma Antropologia da Imagem” (trad. **Campelo**, Jason), in *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, nr. 8, Julho 2005, in <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.pdf>, 02/04/2012.

Ferret, Stéphane, *Le Bateau de Thésée: Le Problème de l’Identité à travers les Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

Hayles, N. Katherine, “Who is in Control Here?: Meditating on Eduardo Kac’s Transgenic Art”, in AAVV (ed. Sheilah **Britton**, Dan **Collins**), *The Eight Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, [Tempe], Arizona State University, [2003], pp. 79-86
KAC, Eduardo, *GFP Bunny*, in <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>, 31/03/2012.

Mendonça, António Cadima, “Híbridos, Cegos e Caminhos”, in AAVV (coord. José **Quaresma**, Fernando Paulo Rosa DIAS, Juan Carlos **Ramos Guadix**), *Investigação em Arte e Design: Fendas no Método e na Criação*, vol. II, Lisboa, CIEBA/ Faculdade de Belas Artes, 2011, pp. 172-183.

Powell, Dave, “Chimera Contemporary: The Enduring Art of the Composite Beast”, in **Leonardo**, vol. 37, n.4, s.l., The M. I. T. Press, Agosto 2004.

Ramone, Marcus *Zé Carioca: uma aventura editorial no Brasil*, in http://www.universohq.com/quadrinhos/2003/ze_carioca.cfm, 31/03/2012.

Sabino, Isabel, *A Pintura Depois da Pintura*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2000.

Thompson, Daniella, *Stalking Stokowski*, in http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stalking_Stokowski.htm, 31/03/2012.

Núcleo histórico

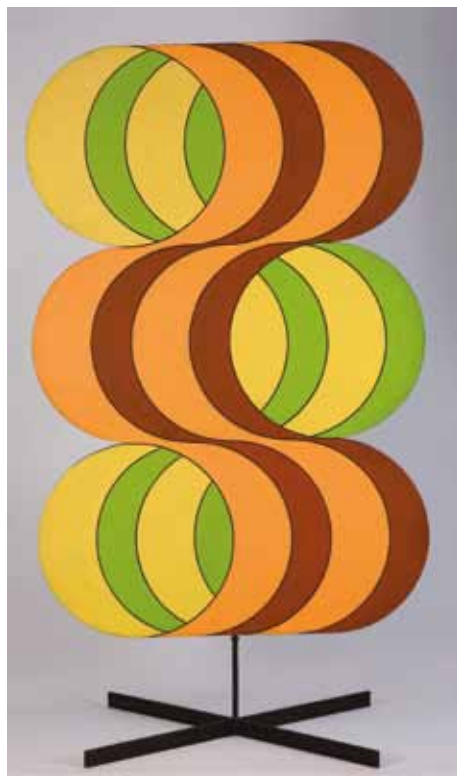
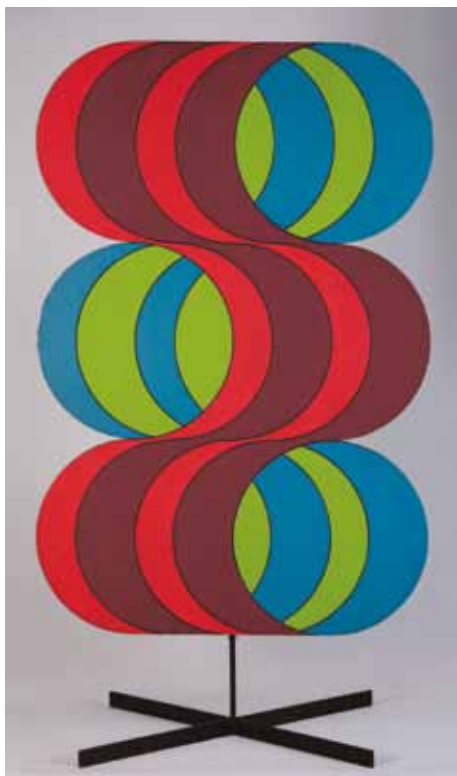


60

Ângelo de Sousa
(1938)

Núcleo Histórico
Nova-Abstracção

Sem título
Acetato de polivinilo e pigmentos
150 x 100 cm
1964



Jorge Pinheiro
(1931)

Núcleo Histórico
Nova-Abstracção

Sem título
Óleo industrial sobre madeira
e ferro (escultura)
175 x 99,5 x 3 cm
1968



62

António Areal
(1934-1978)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Debussy, o pianista
Óleo esmalte sobre platex
67 × 91 cm
1972



António Areal
(1934-1978)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

...obra tão respectivamente...

Óleo esmalte sobre platex
85,6 × 60 cm
1973



64

Carlos Calvet
(1928)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

O Lápis Revelador
Óleo sobre platex
78×170 cm
1967



Costa Pinheiro
(1932)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

D. Duarte Melancólico
Óleo sobre tela
150 x 110 cm
1966



66

Eduardo Luiz
(1932-1988)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Le Baphomet
Óleo sobre tela
162 x 69 cm
1974



Joaquim Rodrigo
(1912-1997)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Memórias V
Óleo sobre platex
89 x 130 cm
1988

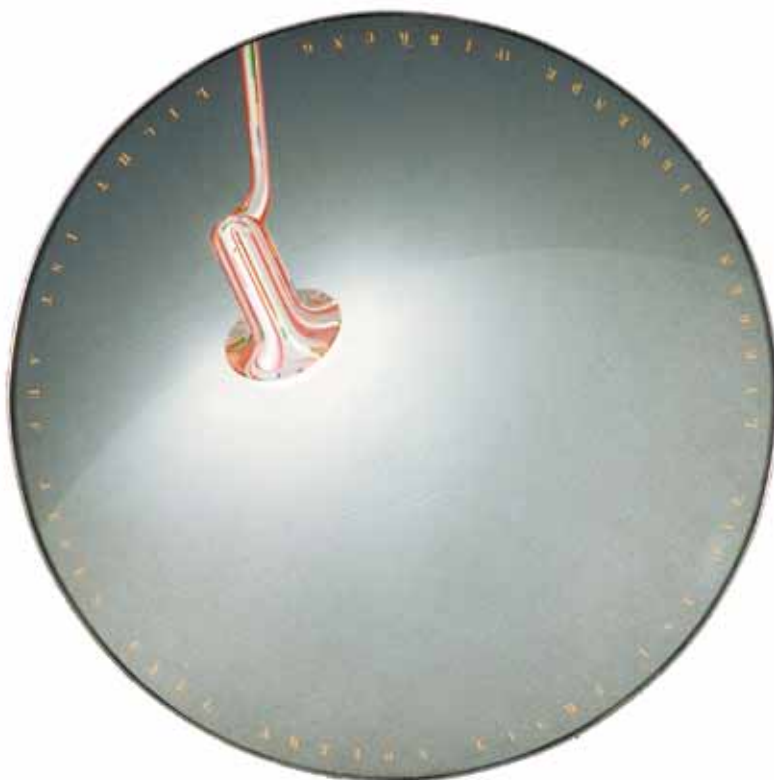


68

Jorge Martins
(1940)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Uma História da Minha Vida
Óleo sobre tela
70 × 200 cm
1973



Jorge Martins
(1940)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Aktion licht
Óleo sobre tela
Diâmetro 80 cm
1975



70

Júlio Pomar
(1928)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

*Superfície laranja com ruptura cinzenta
oblíqua em forma de silhueta de nú*
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
1972



Júlio Pomar
(1928)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Tableaux Égyptien
Acrílico sobre tela
81 × 100 cm
1974



72

Júlio Pomar
(1928)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

La Visitation I
Colagem, acrílico e objectos s/ tela
56×77cm
1977



Paula Rego
(1935)

Núcleo Histórico
Nova-Figuração

Gorgona
Colagem e óleo sobre tela
100 x 150 cm
1964



74

Ana Vieira
(1940)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Perfis

Madeira recortada e pintada.
51×86×1,5 cm
1966



Ana Vieira
(1940)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Passagem da Senhora M.I.T.
(Parece-me um «L.»)
Madeira e acrílico
84 x 75 x 118 cm
1967/2007



76

Ana Vieira
(1940)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Objectos / Mesa de Chá
Técnica mista
103 x 70 x 19 cm
1973



Eduardo Nery
(1938)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Estrutura VI
Acrílico sobre platex com relevos
em madeira
80 × 62 × 8 cm
1968

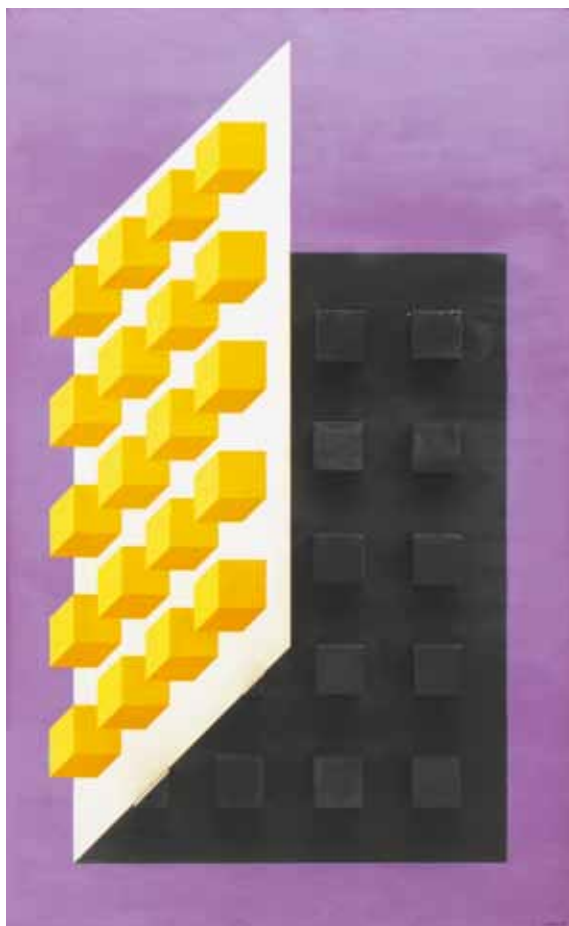


78

Eduardo Nery
(1938)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

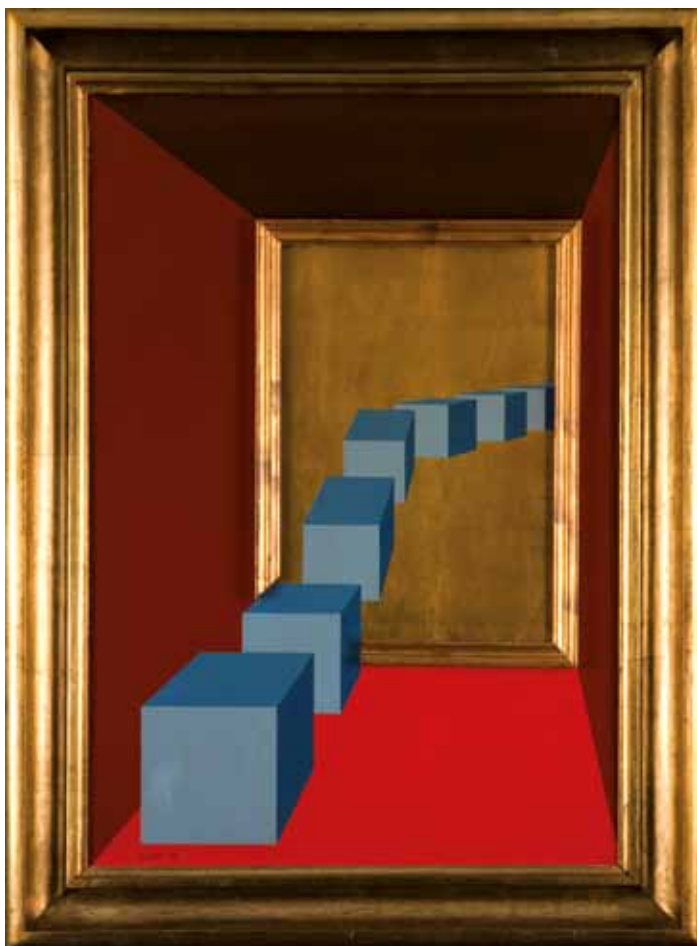
Estrutura XV
Cubos de madeira sobre espelho pintado
50 × 100 × 7 cm
1968



Eduardo Nery
(1938)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Espaço Ilusório I
Acrílico sobre madeira com relevos
135 x 83 x 12 cm
1969



80

Eduardo Nery
(1938)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Espaço Absurdo I
Têmpera vinílica e folha de ouro
sobre platex e molduras
119 x 89 x 7 cm
1970



Helena Almeida
(1934)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Acrílico sobre tela
130 x 97 cm
1973



82

Helena Almeida
(1934)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

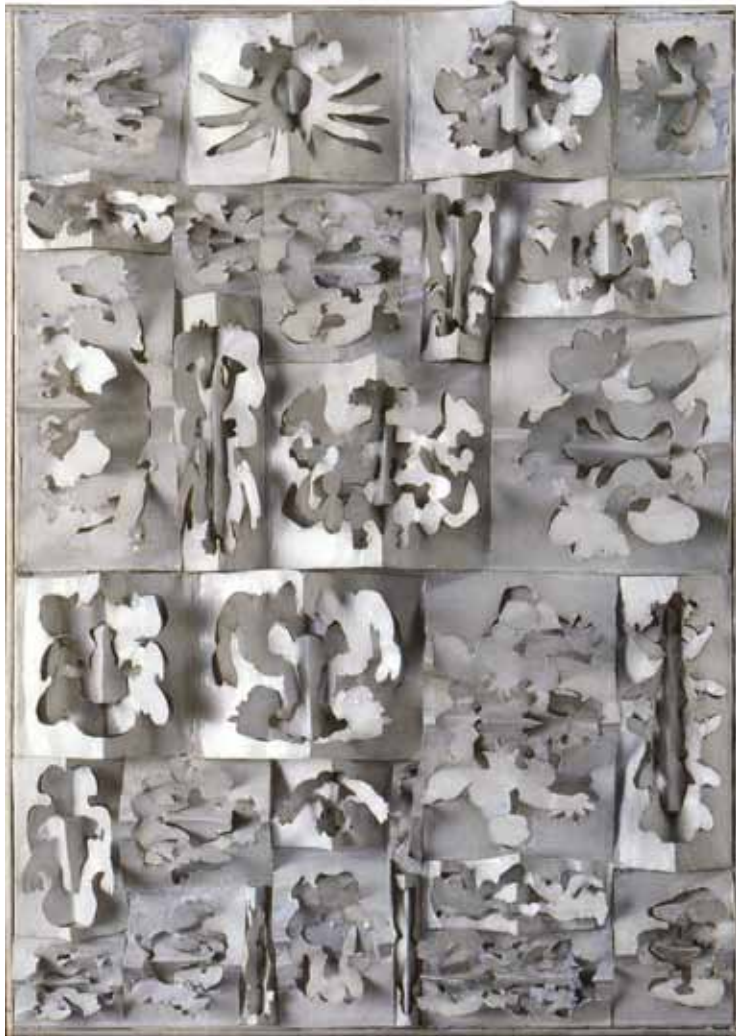
Pintura habitada
Fotografia e tinta acrílica
43 x 54 cm
1975



José Escada
(1939-1980)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

S.O.S
Técnica mista e colagem sobre papel
(de Calendário)
146 x 74 x 12 cm
1971

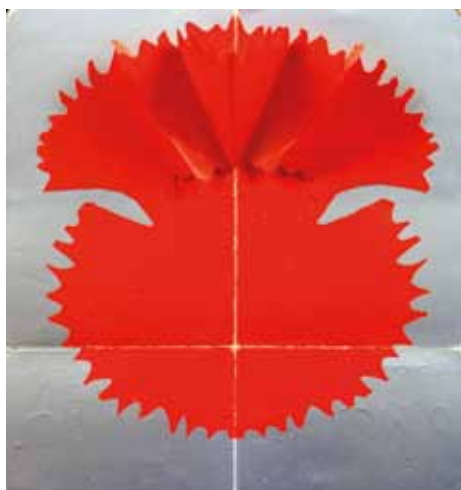


84

José Escada
(1939-1980)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

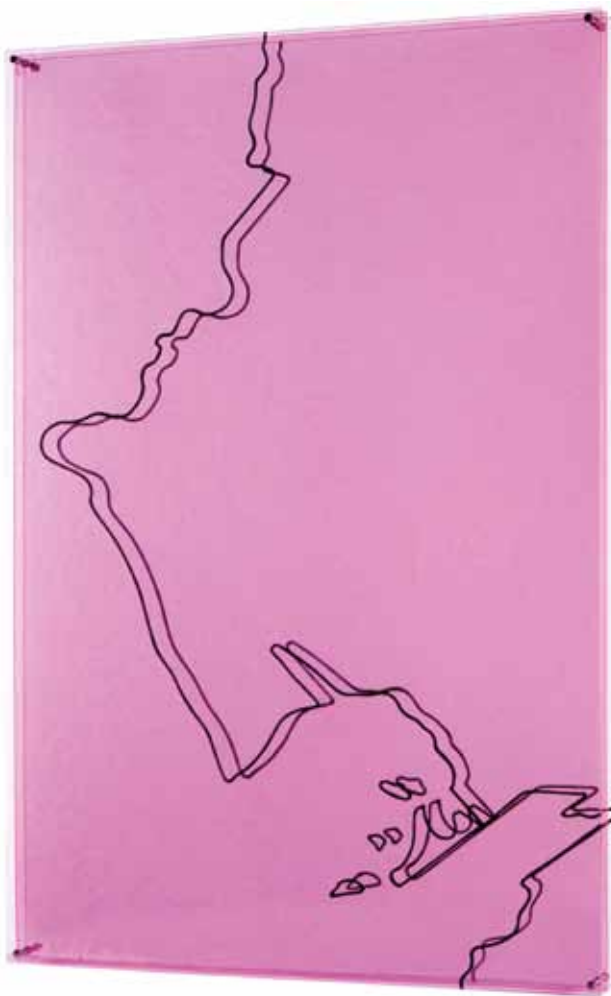
Relief n°2
Folha de ferro recortada e pintada
66,5 × 45,5 cm
1965



José Escada
(1939-1980)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Cravo
Técnica mista com colagem
21 × 20 cm
1975

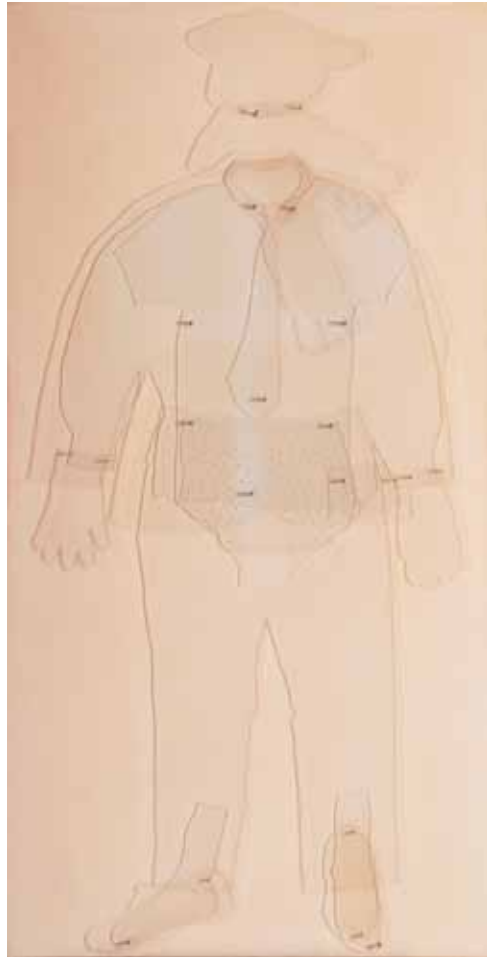


86

Lourdes Castro
(1930)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sombra projectada de Maurice Henry
Plexiglas pintado
60×40×4 cm
1967



Lourdes Castro
(1930)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sombra projectada para Um Outro
Guarda-Roupa
Plexiglas recortado sobre tela
195 x 97 x 6 cm
1966



88

Lourdes Castro
(1930)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sombra projectada de Milvia Maglioni
Plexiglas recortado pintado – 4 placas
80 × 60 cm
1967



Lourdes Castro
(1930)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Ombres transparentes
Livro de Artista, Edição KWY, 23/30
Plexiglas e vinil recortado
37 × 35 × 2 cm
1967



90

Noronha da Costa
(1942)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Madeira e garrafas de vidro
pintadas a têmpera vinílica, acrílico,
vidros espelhados e espelhos
164 x 26 x 16,5 cm (x2)
1967



Noronha da Costa
(1942)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Madeira pintadas a têmpera vinílica,
vidros despolidos espelhados e espelhos
190 x 110 x 30 cm
1968



92

Noronha da Costa
(1942)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Assinado e datado
Tinta celulósica sobre espelho
38 x 48 cm
1968



Noronha da Costa
(1942)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Tinta celulósica sobre aglomerado
130 x 80 cm
1968



94

Noronha da Costa
(1942)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Sem título
Tinta fluorescente sobre
rede plástica e luz negra
Rede 189 x 95 cm
1970

Sem título
Tinta fluorescente sobre
rede plástica e luz negra
Rede 189 x 95 x 18 cm
1970



René Bertholo
(1935-2005)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Formations Jeune et Rose
Óleo s/ tela
100 x 81 cm
1963



96

René Bertholo
(1935-2005)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Deux Nuages
Chapa de Alumínio pintado,
motor eléctrico
65 × 100 × 19 cm
1967



René Bertholo
(1935-2005)

Núcleo Histórico
Imagem-Objecto

Nuage Azagury
5 placas de Alumínio e motor aleatório
90 × 100 × 18 cm (superfície variável)
1971

Núcleo actual

Ana Rebordão
Capela
p.102



Ana Vieira
Auditório – Sala de
Exposições Temporárias
p.104



Carlos Henrich
Escritório
p.106



Jorge Catarino
Sala do Lago
p.114



Júlio Almas
Capela
p.116



Magda Delgado
Corredor
p.118



Pedro Cabral Santo
Capela
p.126



Pedro Henriques
Sala do Lago
p.128



Sara Bichão
Instalação ao longo
da Casa-Museu
p.130



Helena Ferreira
Sala da Espreguiçadeira
p.108



Inês Teles
Casa das Pratas
p.110



Joana Gomes
Casa de Banho (2º Andar)
p.112



Margarida Mateiro
Galeria de Cima
p.120



Maria Sassetti
Salinha da Senhora
p.122



Paulo Lourenço
Sala do Lago
p.124



Tiago Batista
Sala Luis XIV
p.132



Xana Sousa
Escadaria Principal
p.134



Ana Rebordão

Converti a voz em brilho lácteo

Núcleo Actual

Capela

Os elementos da Capela fundiram-se no meu espírito e ganharam forma na instalação *Converti a voz em brilho lácteo*. A Virgem do Leite e *Naginis* mostraram-me o púlpito como um corpo materno que segrega o líquido da vida. O seio-púlpito alimenta este espaço onde não existe uma voz a converter os homens e a alimentar-lhes a alma. Eu converti a voz em brilho lácteo – numa secreção líquida que pinga e mancha o solo, solidificando.



Vídeo e áudio, 2'00" em loop
dispositivo tablet inserido em cerâmica
63 x 45 cm
2012

Ana Vieira

Quarto – Porta Entreaberta

Vista através de um espelho de corpo inteiro
pertencente a um armário guarda-roupa,
uma mulher experimenta vários vestidos

Núcleo Actual
Auditório – Sala de
Exposições Temporárias

A armadilha está montada: temos de ver e ouvir tudo. Mais tarde, apercebemo-nos que as figuras que espiamos representam a mesma cena *ad infinitum*. Como Morel, a artista consegue aqui animar uma série de espectros: ao percorrer este piso, com marcas de ocupação mais ou menos recente (pintura a desmaiar, papel de parede meio arrancado), ouvimos vozes no interior de algumas divisões (fechadas), conseguimos espreitar para outras (de portas entreabertas, apenas) e entrever, através de vários espelhos, personagens que as parecem habitar. Quem permanecer algum tempo na casa percebe que vozes, ruídos, gestos se vão repetindo de tempos a tempos, sempre ao mesmo ritmo, maquinalmente. Logo, as pessoas que espreitamos, e os diálogos que ouvimos, terão sido gravados. Como notava David Hume no seu Tratado da Natureza Humana, "A repetição não muda nada no objecto que se repete, mas muda qualquer coisa no espírito que a contempla".

Aquilo que tentamos observar pela fresta da porta corresponde, portanto, a uma imagem, o que estabelece desde logo uma tensão entre presença e ausência (ou aparência de vida) – agravada pelo muito importante detalhe de só conseguirmos ver através daqueles espelhos. É que se há mecanismos oculares que sabemos usar, eles são os espelhos. De certa forma, dominamos na perfeição os seus protocolos – e a experiência adquirida ensinou nos que eles não mentem, não interpretam os objectos: "Se o espelho "nomeia" [...], ele nomeia apenas um objecto concreto, e nomeia sempre e só o objecto que tem à frente. Por outras palavras, seja a imagem especular o que for, ela é determinada, nas suas origens e na sua substância física, por um objecto, a que chamaremos o referente da imagem". O que implica o objecto reflectido ter de existir, ali, naquele instante preciso – a imagem não se poder produzir na sua ausência, a relação entre objecto e imagem ser a relação entre duas presenças, sem qualquer mediação.

Em Casa Desabitada são os espelhos que nos permitem ver cenas que, aparentemente, se passam em directo, mas fora do nosso raio de visão. É através deles que espreitando pela porta da cozinha vemos umas mãos a preparar uma refeição, vemos noutra divisão uma mesa a ser posta para muitos convidados, alguém num quarto a experimentar diversas roupas, noutro quarto um para dançar. De um ponto de vista técnico, tratam-se de imagens projectadas numa parede, que são reflectidas pelos espelhos. Este método exige rigor, medição de ângulos, conhecimento do aparato catóptrico; mas para o visitante, os espelhos representam, antes de tudo, um acto de fé: se vemos através de um espelho, é porque aqueles objectos, aquelas pessoas, estão fisicamente presentes. Porque é assim que os espelhos funcionam, porque tivemos toda a vida para os aprender a usar. Daí que seja ainda mais desconcertante perceber como o espelho pode sublinhar uma ausência, mais do que apontar para uma comparação em lugar determinado – ter de admitir que aqueles habitantes compenetrados, que nos ignoram (nunca os nossos olhares se cruzam), não podiam de facto aperceber-se da nossa intrusão. E continuaremos a ser voyeurs, frente a imagens, e na mais completa impossibilidade de sermos apanhados por quem espreitamos?

Aqui, torna-se óbvio, nunca poderemos ser vistos por quem espiamos. Mas não deixamos de estar permanentemente em exposição face aos outros visitantes, que nos apanham a enfiar cabeça e ombros nas frestas das portas, a tentar mirar pelas fechaduras das salas completamente fechadas.

(Ricardo Nicolau, trecho de «Isso de que Estou Excluído», catálogo da Exposição: Casa Desabitada. Ana Vieira, instalação na Rua Ivens, nº56, 3º esq., Lisboa, Artistas Unidos, 8 Maio a 6 junho 2004)



Fragmento de Casa Desabitada, 2004, Produzido pelos Artistas Unidos, Lisboa: Rua Ivens (6 de Maio a 6 de Junho 2004), Porto: Rua nossa Senhora de Fátima (Novembro 2004)

Reinstalação: Lisboa: Casa-Museu Medeiros e Almeida, Maio-Julho 2012

Carlos Henrich

Atto-Exação

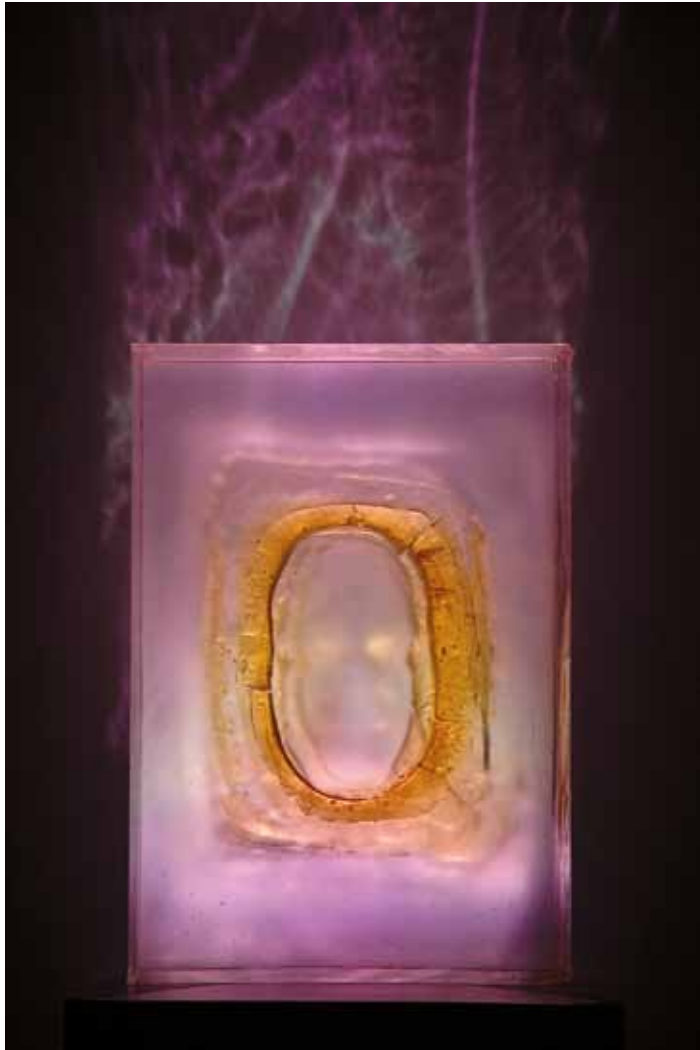
Núcleo Actual
Escritório

Desconstrução da figura da imagem mantendo-se o seu ritmo.

Fragmentação de um molde negativo de um rosto em 6 partes no qual é projetado uma imagem, que ao atravessar as 6 placas do objeto, a própria figura da imagem é fragmentada mantendo-se unicamente o seu ritmo. Simultaneamente a imagem é projetada para trás e desfragmentada pela irregularidade da superfície refletora, ficando assim uma projeção na parede envolvente que também mantém unicamente as cores e o ritmo da imagem.

O reconhecimento da atenção que se gera através do hipotálamo, pelo ritmo da imagem e do reconhecimento de algo invulgar, gerando um efeito hipnótico na consciência como por exemplo o observar de uma chama na lareira, cujo efeito é explorado nos audiovisuais, o constante ritmo de imagem e som, que muitas vezes já não é reconhecido conscientemente, exerce profunda influência no nosso inconsciente.





Resina de poliéster, madeira, chapa de inox,
projektor e vídeo de fractais
150 x 50 x 50 cm
2012

Helena Ferreira

Encontro catrótico num plano inesperado

Núcleo Actual
Sala da Espreguiçadeira

Aquilo que nos interessou apresentar neste trabalho, foi um conjunto de indagações acerca das possibilidades imagéticas que ocorrem quando nos confrontamos com uma imagem que surge segundo uma ou mais projecções. O espelho não é aqui considerado como um elemento de questionamento sobre a identidade do sujeito. O espelho não se encontra, sequer, posicionado de forma a que o observador se veja reflectido.

O que é apresentado na superfície especular é um conjunto de imagens projectadas que apenas surge ao espectador quando este se coloca num determinado ponto de vista em relação ao espelho. Assim, a imagem reflectida “encaixa” nos espaços, transparentes ou em branco, do espelho, que por sua vez apresenta imagens projectadas. O espaço especular ganha, assim, alguma coerência, embora também uma certa estranheza. O espectador, posicionado num determinado ponto de vista, fica diante do confronto entre todas as projecções, directas e diferidas, especulares e videográficas, que compõem a instalação e que se encontram em tensão sobre uma superfície plana – o espelho.

Quando falamos de projecção, neste trabalho, referimo-nos a três possibilidades distintas: 1) uma imagem projectada, segundo um foco luminoso; 2) uma imagem reflectida através de uma superfície especular; 3) e uma imagem percebida do conjunto das duas primeiras, de acordo com um determinado ponto de vista. No primeiro exemplo, escolhemos uma imagem em movimento do mecanismo interior de um relógio e que representa o fascínio do tempo. No segundo, a imagem reflectida é uma fotografia do casal enamorado enquanto fazem um jogo de sombras,

também elas projectadas, num outro tempo. Por último, a percepção de todas as imagens numa só superfície, depende da mobilização do espectador para um local específico, de forma a “fixar” as imagens evasivas, anteriormente referidas, no espelho.

O espelho funciona neste trabalho como um canal-prótese que, segundo Umberto Eco, produz uma imagem especular que revela a presença de informações não disponíveis num primeiro contacto visual directo. Por exemplo, a imagem reflectida, colocada dentro do armário, apenas pode ser vista reflectida no espelho se o espectador se colocar numa determinada posição em relação ao mesmo, numa espécie de encontro anamórfico com a obra.



Instalação de vídeo, fotografia,
espelhos e mobiliário.
2012

Inês Teles

Instalação na sala das Pratas (21 pinturas)

Núcleo Actual
Casa das Pratas

O projecto *tradução de informação matérica* nasce de uma correspondência entre o meu atelier em Londres e a Casa-Museu Medeiros e Almeida. A experiência da sala das Pratas, que retém preciosos objectos, na sua maioria baixelas e serviços de chá, oferece ao visitante múltiplas formas do seu auto-reflexo no espaço envolvente. Durante o mês de Março a Dr^a. Maria de Lima Mayer seleccionou alguns objectos ali presentes, para documentação fotográfica. Este registo incluiu a sua projecção na imagem juntamente com o dispositivo fotográfico, tendo-me sido posteriormente oferecido em forma de imagens digitais que testemunham uma temporalidade efémera de um espaço distorcido.

A minha acção no atelier, após a recepção das imagens, compreende uma tradução da representação dos objectos (imagem fotográfica) para o campo da pintura. Interessa-me a transformação da informação imaterial para o campo da materialidade pictórica

através da observação da cor, forma e densidade, seguida da sua destruição/apagamento. O processo de adição na pintura é repensado pela vontade de suprimir a soma, que permanece no reposicionamento dos excedentes da pintura, em forma de pó.

A partícula, retém a memória do processo utilizado e funciona como um holograma, em que cada fracção reflecte a organização do todo. O padrão multiplica-se no debruçar do observador, criando micro realidades que se auto-reflectem.



*Imagem sobre a
informação "Leiteira"*
Óleo sobre tela
15 x 15 cm
2012

Instalação na sala das Pratas, 21 pinturas,
dimensões variáveis (1,5 x 2 x 2m), pintura a óleo
e pó de pintura sobre superfícies várias (tela,
contraplacado e MDF).

Joana Gomes

Thunder box (It's still the same old story)

Núcleo Actual
Casa de Banho (2º Andar)

A presente instalação, despoletada por elementos do contexto-histórico e da colecção, alude a um encontro de referências literárias e cinematográficas que habitam a memória colectiva das histórias de amor impossível. No lugar mais íntimo da casa a história é perspectivada no feminino. O espectador é colocado dentro de um exercício de rememoração e fantasia de uma figura feminina que se assume como arquétipo das protagonistas deste tipo de romance. A presença masculina sente-se com um eco espelhado, desconexo e repetitivo entre sons que se recuperam de um período de guerra. O testemunho da relação é representado filho através dos pelotões de soldadinhos que interrompem a cena replicando a ruptura real.

A duplicidade e a multiplicidade são elementos-chave na criação do carácter ilusório da obra. A duplicidade surgindo nos duplos e repetições, sonoros, visuais e narrativos, e a multiplicidade através da interdisciplinaridade dos médios e das referências.

Pretende-se a criação de dispositivos instalativos que articulem diferentes médios de modo a questionar os limites da imagem, sua presença e existência no real, e transmitir, pelo confronto e contaminação, uma experiência que atravesse conteúdos sedeados na beleza da inquietação humana.



Projecção de Vídeo s/ Fotografia Digital com Intervenção Plástica; Apropriação de Bacio de Viagem com instalação de soldadinhos coloridos; Instalação de Som. (com a colaboração da actriz Mafalda Jara) 2012

Jorge Catarino

Sem título

Núcleo Actual
Sala do Lago

No esteio dos painéis de azulejo azul e branco presentes na Sala do Lago da Cada-Museu Medeiros e Almeida, o tema deste projecto é encontrado na forma de uma paródia às convenções do azulejo, a sua linguagem particular e temas, na possibilidade de exploração da autonomia das várias imagens que formam um conjunto – o painel. O painel de azulejos, agora afinal pinturas, é definido por uma unidade composicional resultante da disposição particular de várias imagens num conjunto.

A simulação do suporte azulejo é formalizada com recurso à técnica pictórica e na combinação de azul-cobalto e branco, característica do tipo de azulejo que se pretende parodiar. O efeito ilusionista *trompe l'oeil* é perseguido na representação de brilhos, volumes e outros detalhes incidentais, de forma a camuflar estas pinturas, fazendo-as passar por azulejos, destinando-as a zonas marginais.

Cada pintura representa personagens alusivas ao universo da banda desenhada e das séries de animação, em confronto com as alegorias. O novo rasgo espacial agora aberto convida o espectador a perscrutar uma outra dimensão, habitada por personagens do mesmo universo referencial. Este é frequentemente carnavalesco e transgressivo, habitado por criaturas híbridas e outros monstros, na sua maioria animais revestidos de antropomorfismos, estabelecendo neste aspecto uma relação com a tradição visual da

quimera mitológica. Aqui, o monstro, aquele que pela sua dissemelhança escapa à regulação taxonómica correspondente, é a norma, e o desvio, a regra.

A união entre um património imagético erudito com um outro vernacular, desestabilizadora de hierarquias, é consubstanciada na fusão do azulejo, de proveniência erudita, com um motivo marginal, alheio àquela alta cultura, como é o caso das series de animação. A dimensão paródica é assim evidenciada no contraste entre diferentes universos referenciais abordados.



Acrílico sobre papel
Dimensões variáveis (14 × 14 cm cada pintura)
2012

Júlio Almas

Céu interior

Núcleo Actual
Capela

As questões de instalação, desenho, site-specific e o conjunto da obra da Casa-Museu Medeiros e Almeida para onde esta obra de instalação de desenho, acrescidas pela temática concreta e proposta pelos organizadores – Spectrum – conforme seria pretendido, o levantar do véu sobre questões, que não sendo actuais, persistem até aos dias de hoje.

As obras constituintes na colecção da Casa-Museu Medeiros e Almeida vieram apresentar-se como suporte à obra instalada por mim nessa capela, constituindo a mesma um repensar constante, em relação a questões de ordem da imagem, quer na sua fabricação, quer na sua apresentação ao observador.

O *trompe l'oeil*, que já anteriormente fascinara os artistas, nomeadamente, do barroco, até à modernidade em autores como Escher, Magritte, entre outros, onde a contestação da fealdade retiniana é repensada face aos avanços inerentes à própria arte.

Pretende esta obra instalativa reavivar o pensamento das obras existentes na colecção, que em tempos

do seu antigo proprietário, representavam na sua aquisição as preocupações dos seus compradores face às novas correntes estético-formais, elas mesmas baseadas em questões de imagem, do impressionismo e, posteriormente, o expressionismo e o abstraccionismo. Poderei apresentar a minha obra como uma questão sobre outra questão e assim continuamente.



Instalação de desenho
Dimensões variáveis
2012

Magda Delgado

Charneira de Observação

Núcleo Actual
Corredor

Durante uma visita à Fundação Medeiros e Almeida, no corredor de acesso à sala de jantar, o meu olhar deteve-se em duas paisagens marítimas a óleo sobre tela, aparentemente da mesma dimensão, com moldura semelhante e frente a frente. Sob cada uma delas está uma consola igual à outra. Estas duas paisagens induzem uma grande simetria entre si em termos compositivos. O observador é o ponto onde as duas imagens se reflectem ou unem.

Aparentam igualmente ser dois pontos de observação do artista sobre o mesmo momento, apontando para uma impossibilidade: o pintor encontra-se em dois barcos simultaneamente, onde capta na tela aquelas embarcações no mar e os mesmos homens na faina, vistos ora de perto, ora de longe. Esta estranheza confere a estas duas pinturas a noção de conjunto (de dois), de unidade, reforçando a sua simetria numa mesma *coisa*. Esta *coisa* parece ser um fenómeno de observação da altura da criação das obras e igualmente de observação do espectador actual, diante de um momento de contemplação duplo sobre o mesmo assunto, sobre o mesmo eixo.

Elegi este momento de visualização na Casa-Museu como aquele que permitia precisamente uma visão acerca do papel do observador na imagem – e portanto dos seus aspectos fenomenológicos – como charneira de projecção da memória da imagem acabada de ver (uma das telas de Jan Van Goyen), sobre a outra por ver. A obra vista, patente na memória interfere com a que se tem perante os olhos. Esta última, quando pede uma comparação com a primeira, exige que a memorizemos, para podermos olhar para a outra que está à sua frente.

Com a obra realizada para esta exposição – *Charneira de Observação* – vem uma interferência sob a forma de um espectro realizado sobre um suporte transparente, que se defronta e intervém por sua vez com os

originais do pintor. A obra *Charneira de Observação* consiste numa reflexão plástica acerca deste fenómeno específico do lugar (*site-specific*) com uma peça única acerca das duas pinturas de Jan Van Goyen: a reprodução a pastel sobre um mesmo vidro das duas paisagens marítimas lado a lado. Expõe a simetria no local onde esta acontece: o corredor junto à Sala de Jantar, mas reduzindo a interferência da memória inerente à contemplação da relação entre as duas referida no parágrafo anterior.

A inserção da peça no corredor, entre os dois originais, no local do fenómeno: na charneira do rebatimento dos planos de topo que são transformados num plano frontal, impede o visitante de avançar sem se deparar com o fenómeno. O espectador é obrigado a parar – ou desviar-se – naquele ponto que consiste num obstáculo no corredor – local vocacionado à passagem.

De forma redundante, a própria obra criada para a exposição, numa exegese dos originais, incita à sua memorização para comparação com as pinturas de Jan Van Goyen.



Duas pinturas em pastel seco sobre vidro
suportado por estrutura de madeira pintada
e envernizada
19 x 77 x 9 cm
2012

Margarida Mateiro

Amimética

Núcleo Actual
Galeria de Cima

No enclausramento dos intramuros da Casa à natureza, *Amimética* propõe a recuperação desta dimensão, convocando a idealização do que fora outrora o Jardim. Se a presença de Polaroids nos remete para a memória desse espaço e pela localização o antecipa, a chegada à Sala do Lago condensa o momento e restaura-lhe a vida. O filme torna aparente uma falta que é evidenciada ao tomarmos contacto com a casa: a natureza é segregada naquele espaço. As janelas são raras, as imagens expostas poucas vezes tornam visível uma ideia de exterioridade e quando a natureza, em suas raras aparições, acontece dá-se de uma maneira artificial. Essa representação está evidenciada singularmente na fonte, de um modo algo impessoal e cuja aparição ao mundo se dá de uma forma construída pelo homem. A visibilidade das poucas janelas é opaca, escassos são os momentos em que vemos a luz atravessar o espaço e como tal o que cerca a Casa. A obra inventa um lugar esquecido pela Casa ou que de alguma forma se torna aos poucos invisível ao olhar do visitante. Um lugar que não é tão distante da própria história da Casa e portanto da sua memória.

Num outro olhar, a peça explora processos de formação da imagem através de percepções visuais, procurando pôr em evidência o modo como estas podem conduzir à elaboração de uma imagem mental a partir das informações sugeridas, ou à alteração do sentido da imagem inicial.



Conjunto de Polaroid
8,8 x 10,7
e Video, cor, s/som, 2'00"
2012

Maria Sasseti

Pela Noite Dentro:

As bordadeiras e o fio de Ariadne

Núcleo Actual
Salinha da Senhora

Partindo de uma peça da colecção permanente – um pequeno apoio de pés bordado com motivos florais – localizada na Salinha da Senhora, criei uma instalação site specific que se baseia na pesquisa histórica, análise arquitectónica e carga sentimental do espaço enquanto arquivo de memória, salientando questões do labor e universo femininos.

Interessa-me o uso da repetição e do acto repetitivo do fazer (aspectos processuais), a questão da de-construção de uma só imagem em variações cromáticas, que vão ao encontro dos tons rosados, dourados e pastel da Salinha, mas também a vertente mais histórica e o ambiente geral da casa. Como tal, em cada apoio de pés estão representados aviões da Aero Portuguesa, companhia responsável pela travessia aérea entre Lisboa e Casablanca – muitas vezes com uma carga de repatriados em busca do continente Americano – e que estava automaticamente associada ao nome de Medeiros e Almeida.

Durante a Segunda Guerra Mundial, algumas senhoras da sociedade portuguesa auxiliavam discretamente os muitos refugiados da guerra, que elegiam Portugal como destino ou como ponto de partida para cruzar o Atlântico em busca de segurança. Esta peça vem adivinhar as conversas que se passavam nos bastidores dos palcos falocêntricos do mundo de então, nos espaços recatados e dedicados ao lazer feminino, onde mãos atarefadas bordavam e cerziam noite dentro, misturadas com diálogos que se adivinhavam mais contidos, sobre a família, o país e a guerra. Assim, o apoio de pés ou a almofada adquirem um outro significado, o de *Fio de Ariadne*, e cria-se uma tensão irónica entre o espaço e os objectos femininos, com as imagens apropriadas dos pequenos aviões.



Instalação de pintura e bordados,
40 apoios de pés
Costura: Maria do Rosário Paes e Maria de Lourdes Paes
Bordados: Maria da Nazaré Ferreira da Costa
10 x 34 x 34 cm (cada)
2012

Paulo Lourenço

Sem título

Núcleo Actual
Sala do Lago

Sítios de memória: a imagética
do coleccionismo

Quando o historiador de arte Aby Warburg começou a construção do Mnemosyne Atlas no início do Século XX – uma constelação fragmentária de imagens históricas aparentemente organizadas segundo uma sensibilidade peculiar – não estava somente a subverter os princípios cronológicos da história da arte, como também estava a dar outros contornos ao coleccionismo. A disposição destas 'imagens artefactos' fixadas em painéis de madeira seguia, de certa forma, a organização da sua própria biblioteca com mais de 60.000 volumes que não se regia por qualquer ordem lógica mas de acordo com certas 'afinidades electivas'. Warburg revela uma visão demasiado contemporânea para a sua época quando procura ligações entre imagens passadas e imagens presentes provenientes de mundos diferentes; aquilo a que chamou uma 'iconologia do intervalo', que só começou a ser debatida e colocada em prática em termos expositivos há cerca de quinze anos. Sentimento comum a muitos coleccionadores, o Atlas revelou-se uma obsessão para o autor, 'uma história de fantasmas para adultos', de acordo com as suas próprias palavras. Além desta presença espectral concretizada numa nítida obsessão, este caleidoscópio de imagens revela outro aspecto fundamental: uma intrínseca ligação ao tempo e o próprio questionamento ontológico da imagem, não através de palavras mas de um acto performativo que muito tendencialmente não é controlável. É neste acto que se baseia o coleccionismo.

A peça apresentada no âmbito da exposição Spectrum na Casa-Museu Medeiros e Almeida, que representa de certa maneira outra visão peculiar do coleccionismo, é composta por uma mesa de madeira com um tampo em acrílico transformado em mesa de luz. Sobre o mesmo, encontra-se um conjunto de 16 caixas quadradas de plástico transparente, cada uma delas contendo uma imagem tridimensional de um molusco. A imagem de cada referente é decomposta em diferentes layers impressos serigraficamente em várias cores sobre as placas de polipropileno, posteriormente montadas umas sobre as outras e com distanciamentos variáveis entre elas, transformando assim uma imagem inicialmente bidimensional, num objecto com leitura tridimensional. A ideia para esta peça surgiu do contexto da óptica ao qual a palavra spectrum foi associada no Século XVII, mais concretamente, à forma como as cores se dispersam sempre que a luz branca incide num prisma. Foi igualmente pensada tendo em conta a sua incorporação num contexto de coleccionismo onde memória e temporalidade se cruzam. Talvez por isso, o Atlas de Aby Warburg (uma obsessão não completada) materializa hoje a própria condição 'fantasmagórica' de uma colecção como um projecto inacabado, como uma acumulação de vestígios. Cabe a cada um de nós construir essa ligação de partilha entre passado, memória e presente.



Instalação (Objet trouvé; 16 caixas de acrílico contendo placas de polipropileno impressas em serigrafia, sobre mesa de madeira)
Dimensões variáveis
2012

Pedro Cabral Santo

Ictu oculi (Percebido pelos olhos)

Núcleo Actual
Capela

Nos últimos 30 anos, o designado campo da vídeo-arte tornou-se uma prática comum e constante nos domínios das artes plásticas. É, por isso, inquestionável que, ao pensarmos a diversidade que habita o território plástico da actualidade, nos deparemos com a imensidão e proliferação de “linguagens” que cruzam o interior deste singular suporte e que se traduzem necessariamente num significativo conjunto de categorias e sub categorias a ele associadas. Deste modo, a imagem em movimento, desde o seu aparecimento ao actual contexto, constitui-se como parte emblemática e profícua das pesquisas que se vão efectuando no panorama artístico em geral e, em particular, nas artes plásticas. Assim, o filme e o vídeo, entendidos no contexto das artes plásticas, são, no presente contexto, foco de especial atenção, apesar de se constituírem, muitas vezes, como realidades distintas. O trabalho *Ictu oculi* (do latim: Percebido pelos olhos), procura justamente intrrometer-se na questão que está presente nesta específica modalidade da imagem, não tanto no facto de tentarmos perceber qual a razão que está ou que esteve presente no irrompimento das imagens em movimento no âmbito das artes plásticas, ou no cruzamento da(s) linguagen(s), por exemplo,

do cinema, antes, circunscrever a questão relacionada com a produção de significado inerente ao trabalho artístico que utiliza a imagem em movimento quando instalada; – nomeadamente, o público parece rever, em presença desta imagem, um verdadeiro sistema artístico, pelo menos aquele que lhe diz alguma coisa, que lhe toca, uma espécie de *Art from the heart versus Art for the heart*, povoado de uma verdadeira fabulação, mitificação, adoração. Não nos podemos esquecer que parte do fascínio vem justamente da utilização desta imagem utilizada pelo dispositivo do cinema, que ajudou à criação de uma prática constante, funcional e preponderante de manutenção/fabricação de um código cultural do “possível”, de uma qualquer verdade, quer como processo autónomo no campo da auto-expressão, quer como categoria singular e, por isso, portadora de uma identidade bem definida, com saberes próprios e relativo campo de expansão.



Televisor, imagem projectada
2012

Pedro Henriques
Sem título [*ulterior*]

Núcleo Actual
Sala do Lago





3 impressões em película fujitrans
montadas em caixa de luz
50 x 70 cm (cada caixa)
2011

Sara Bichão

Cume

Núcleo Actual
Instalação ao longo
da Casa-Museu

Cume trata de um conjunto de desenhos sobre papel, expostos ao longo da Casa-Museu Medeiros e Almeida.

Entre Lisboa e Nova Iorque, este projecto realizou-se em três tempos:

- (Lisboa) Visita à Casa-Museu para recolha gráfica de elementos de interesse;
- (Nova Iorque) Produção de 32 desenhos com base exclusiva nos registos anteriormente obtidos;
- (Lisboa) Instalação dos mesmos, tendo em conta a ordem das visitas públicas à exposição.

Cume coexiste com os diferentes repartimentos da Casa Medeiros e Almeida como um plano de pistas de uma interpretação pessoal; apontamentos com vista a desvendar a forte identidade do lugar.

A espécie de encenação narrativa contida em cada desenho é intensificada pela facticidade museológica da habitação de outrora, factor que em si despoleta duas dimensões à compreensão da obra. Estes desenhos são episódios de uma ficção potenciada na imagem do espaço visitado – ou de uma simbolização pictórica do cerne do espaço visitado – levando o público a imaginar novos espaços visuais naquela casa.

Entre o tempo, *Cume* é a hipótese de uma realidade íntima de António Medeiros e Almeida, ou um testemunho de história segundo a existência de outrem.





1 de 32 desenhos sobre papel de tamanhos variáveis.
Grafite, lápis de cor, aguarela, tinta acrílica, tinta ink.
Dimensões aproximadas de 8 x 12 cm
2012

Tiago Batista

Isto não é um Rembrandt falso

Núcleo Actual
Sala Luis XIV

A peça em questão “Isto não é um Rembrandt falso” centra-se no estatuto da imagem e de como esta é percebida pelo público em geral.

Em primeiro lugar, temos a imagem de uma pintura apresentada por dispositivos electrónicos, o que por si só nos permite pensar na lógica do consumo das imagens artísticas sem acesso ao original. Por outro lado, a possibilidade do original estar presente enfatiza esta diferença entre original e reprodução.

Em segundo lugar, a questão da pintura original ser um Rembrandt autêntico ou não, recoloca-nos de novo perante a questão da peça – para que imagem estamos a olhar? Desta vez a dúvida não é sobre o medium mas sobre a autenticidade da imagem e portanto do seu estatuto enquanto origem desta imagem em particular.



Ecrãs digitais
2012

Xana Sousa

*Florales*³

Núcleo Actual
Escadaria Principal

O projecto *Florales*³ destaca a subtilidade das diversas recordações que constituem a nossa memória, bem como as memórias vincadas na Fundação Casa-Museu Medeiros e Almeida, que se complementam e criam um discurso estratificado comum a qualquer indivíduo. Intima um processo que é contínuo e que implica desvios sobre um passado existente, um presente que existe e um futuro que existirá. As questões que fazem parte do problema dividem-se em diversos núcleos – Sujeito, Objecto, Espaço – inter-ligados pelo conceito de memória, chegando a construir um trabalho que, pela tentativa de compreender inquietudes interiores, analisando-as, as possa aplicar através dos meios técnicos que utilizo, numa tentativa de inventar lugares próprios e pessoais, que ajudam a construir uma identidade.

Construídas a partir de objectos pessoais/familiares e influenciadas pelos motivos florais muito presentes no percurso expositivo da Casa-Museu, as imagens são produzidas através do desenho, da técnica fotográfica cianotípia e da aplicação

de cera de abelha, criando diferentes camadas que conferem à obra diferentes graus de opacidade. Instaladas sobre as três grandes janelas situadas junto às escadas que ligam o 1º andar ao 2º andar, vivem através da luz exterior, permitindo que se obtenham transparências e zonas lumínicas. Este lugar permite a aproximação do espectador à obra e diversos pontos de observação necessários ao jogo de transparências que a obra oferece a fim de se reconhecer a imagem reproduzida.

Segundo uma visão pessoal pretendo investigar a relação que o sujeito tem em determinados espaços e como esses espaços, habitados por diversos elementos, contribuem para a formação e amplitude do indivíduo. Como através de um inquietante comportamento de expressão criativa posso extrair até ao suporte criativo intenções e reflexões, como tudo o que apreendemos do exterior, passando por um interior, pode ser traduzido num trabalho plástico.



Desenho, Cera de Abelha e Cianotípiã s/ tecido
400 x 120 cm (cada)
Acompanhado de *Estudos para Florales*³
Diário gráfico, livros de artista e herbário em vitrine
2012

Lista de obras em exposição

Núcleo Histórico

p.60 **Ângelo de Sousa** (1938)

Sem título
1964

Acetato de polivinilo e pigmentos
150 × 100 cm.

Assinado e datado no verso
Colecção particular, Lisboa

Exposições e reproduções:

· Bernardo Pinto de Almeida, *Ângelo de Sousa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, nº7.

p.61 **Jorge Pinheiro** (1931)

Sem título
1968

Óleo industrial sobre madeira e ferro (escultura)
175 × 99,5 × 3 cm.

Assinado e datado
Colecção particular, Lisboa

Exposições e reproduções:

· *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (catálogo), Lisboa: Palácio Galveias, Outubro 1994, não paginado (núcleo «Estruturas oscilantes»).

· *Jorge Pinheiro, 1961-2001* (catálogo), Fundação Calouste Gulbenkian, CAM-JAP, 2001, p.87, nº23, 23 A.

· João Pinharanda, *Jorge Pinheiro*, Edições ASA, 2002, p.42, nº31.

· Carlos Vidal, *Jorge Pinheiro. Pressentimento das imagens*, Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp.21, 34 (nº6).

· *Aula Extra* (catálogo), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 25 Outubro a 31 Dezembro 2006, nº5.

p.62 **António Areal** (1934-1978)

Debussy, o pianista
1972

Óleo esmalte sobre platex
67 × 91 cm

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

· *António Areal – Primeira Retrospectiva*

(catálogo), Porto: Fundação de Serralves; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1990, p.137.

· *Anos 60, 70, 80 – Pintura Portuguesa e Carlos Henrich, Nelson Cardoso, Shintaro Nakaoka – Escultura* (catálogo), Galeria Antiks Design, Lisboa, 2000, nº6, p.4.

· *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.

p.63 **António Areal** (1934-1978)

...obra tão respectivamente ...
1973

Óleo esmalte sobre platex
85,6 × 60 cm

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

· *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.

p.64 **Carlos Calvet** (1928)

O Lápis Revelador
1967

Óleo sobre platex
78 × 170 cm

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

· Rui Mário Gonçalves; “Carlos Calvet ou a antinarração”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº17, Abril 1974, p.46.

· AA.VV., *Carlos Calvet. 60 anos de pintura*, ACD Editores, 2003, p.205, nº332.

· *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.

p.65 **Costa Pinheiro** (1932)

D. Duarte Melancólico
1966

Óleo sobre tela
150 × 110 cm.

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

· Jürgen Claus; “Costa Pinheiro: perguntas que devem ser formuladas”,

- in *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº10, Dezembro 1972, p.7.
- *Exposição de Artistas Modernos Portugueses* (catálogo), Lisboa: Galeria Quadrum, Novembro 1973, pp.3, 28.
 - *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, retrospectiva* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990, nº8.
 - *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, retrospectiva* (catálogo), Galeria de Exposições Temporárias do Leal Senado de Macau, 8-20 Junho 1990, nº8
 - *Os Reis 1964-66, retrospectiva de Costa Pinheiro* (catálogo), Porto: Fundação de Serralves, 8 Novembro 1990 a 6 Janeiro 1991, nº8.
 - *Exposição de Pintura Portuguesa – Séc. XIX a XXI e Escultura Contemporânea* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2004, nº13.
 - *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.66 **Eduardo Luiz** (1932-1988)
Le Baphomet
1974
Óleo sobre tela
162 x 69 cm
Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
- *Eduardo Luiz* (catálogo), Lisboa: YGreco, Galeria de Arte, 12 Abri a 2 Maio 1989, p.45, nº32.
 - *Eduardo Luiz 1932-1988* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Centro de Arte Moderna, (Julho) 1990, não paginado e sem número de catálogo, p.20, nº1.
 - *8ª Exposição de Pintura Portuguesa na Cidade do Porto* (catálogo), Porto: Antiks Design na Fund. Dr. António Cupertino de Miranda, 2002, nº9.
 - *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.67 **Joaquim Rodrigo** (1912-1997)
Memórias V
1988
Óleo sobre platex
89 x 130 cm
Assinado e datado
- Exposições e reproduções
- Hector Obalk, *Joaquim Rodrigo*, 1991, nº33.
 - Joaquim Rodrigo, *Pintar Certo*, Lisboa: Edições Salamdra, 1995, nº25.
 - *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné* (catálogo), Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.79, nº382.
 - *Exposição de Pintura Portuguesa – Séc. XIX-XXI – Escultura Contemporânea* (catálogo), Lisboa gAD Galeria Antiks Design, 2004, nº28.
 - *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.68 **Jorge Martins** (1940)
Uma História da Minha Vida
1973
Óleo sobre tela
70 x 200 cm
Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
- *Moderna Mästare* (catálogo), Malmo (Suécia): Galerie Börjeson, 1978, p.234.
 - *Jorge Martins. Pintura 1958/93* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Novembro 1993 a Janeiro 1994, p.72, nº43.
 - *8ª Exposição de Pintura Portuguesa na Cidade do Porto* (catálogo), Porto: Antiks Design na Fund. Dr. António Cupertino de Miranda, 2002, nº3.
- p.69 **Jorge Martins** (1940)
Aktion licht
1975
Óleo sobre tela
Diâmetro 80 cm
Assinado e datado
Inclui trecho de Poema de Elliot

- Exposições e reproduções:
 · *A Coleção... de Columbano a Paula Rego* (catálogo), Lisboa: gAD Galeria Antiks Design, 2007, nº15.
 · *Arte Lisboa 08* (catálogo), gAD galeria Antiks Design, 2008, p.28.
 · *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.70 **Júlio Pomar** (1928)
Superfície laranja com ruptura cinzenta oblíqua em forma de silhueta de nú 1972
 Óleo sobre tela
 81 × 65 cm
 Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
 · *Pomar 69/73* (catálogo), Lisboa: Galeria 111, Dezembro 1973, nº21.
 · *Anos 60, 70, 80 – Pintura Portuguesa e Carlos Henrich*, Nelson Cardoso, Shintaro Nakaoka.
 · *Escultura* (catálogo), Galeria Antiks Design, Lisboa, 2000, p.37, nº52
 · *Júlio Pomar. Catálogo «Raisonné» II. Peintures et assemblages, 1968-1985, de Ingres à Mallarmé*, Paris: La Différence, 2001, nº45.
 · *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.71 **Júlio Pomar** (1928)
Tableaux Égyptien 1974
 Acrílico sobre tela
 81 × 100 cm
 Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
 · *Júlio Pomar. Catálogo «Raisonné» II. Peintures et assemblages, 1968-1985, de Ingres à Mallarmé*, Paris: La Différence, 2001, p.100, nº99.
 · *Pomar: Autobiografia* (catálogo), Sintra: Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo, Millennium BCP, Assírio & Alvim, 8 Maio a 7 Novembro 2004, p.62, nº9.
 · *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.72 **Júlio Pomar** (1928)
La Visitation I 1977
 Colagem, acrílico e objectos s/ tela
 56 × 77 cm
 Coleção particular, Lisboa
 Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
 · *Júlio Pomar* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Porto: Museu Nacional Soares dos Reis; Maison de la Culture de Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas, 1978, nº83.
 · *Pomar et la Littérature* (catálogo), Charleroi (Bélgica), Hôtel de Ville, 1999.
 · *Júlio Pomar* (catálogo), Macau: Fundação Oriente, Centro de Arte Contemporânea de Macau, 16 Dezembro de 1999 a 13 Fevereiro 2000, nº10.
 · *8ª Exposição de Pintura Portuguesa na Cidade do Porto* (catálogo), Antiks Design na Fund. Dr. António Cupertino de Miranda, 2002, nº2.
- p.73 **Paula Rego** (1935)
Gorgona 1964
 Colagem e óleo sobre tela
 100 × 150 cm
 Coleção particular
 Assinado e datado
- Exposições e reproduções:
 · IX Bienal de Tóquio, 1967. nº182.
 · *Paula Rego expõe* (catálogo), Lisboa: Galeria S. Mamede, Abril 1971, nº4.
 · Victor Willing, «The "Imagiconography" of Paula Rego», in *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril, 1971, nº2, p.46.
 · John Mc Ewen, *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores, 1992, p.74, nº66.
 · *Antiks Design – Pintura Portuguesa*, Lisboa: Hotel Ritz, Novembro 1995
 · *Exposição de inauguração da Galeria Antiks Design*, Lisboa: gAD – Galeria Antiks Design, (21) Nov 1996
 · Paula Rego, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997 [extra-catálogo]
 · *What is Portuguese in Portuguese Modern Art* (panfleto-desdobrável; texto de Rui Mário Gonçalves), Lisboa: Palácio Foz, 1998, pº 4.

· *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa* (catálogo; texto de Rui Mário Gonçalves), Lisboa: Palácio Foz, Junho-Setembro 1998, p.95.

p.74 **Ana Vieira** (1940)

Perfis

1966

Madeira recortada e pintada.

51 × 86 × 1,5 cm

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

- *Ana Vieira – Muros de Abrigo* (catálogo), Açores: Museu Carlos Machado, 2010; Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, nº9.
- *15 anos – 15 Artistas* (catálogo), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2011, p.29.

p.75 **Ana Vieira** (1940)

Passagem da Senhora M.I.T.

(*Parece-me um «L»*)

1967/2007

Madeira e acrílico

84 × 75 × 118 cm

Assinada e datada

Exposições e reproduções:

- *Exposição de Maio* (catálogo), Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 27 Maio a 11 Junho 1967.
- Liliana Coutinho, *Ana Vieira – O que ocorre nos interstícios da figura?*, Lisboa: Editora Caminho, 2007, p.27
- *15 anos – 15 Artistas* (catálogo), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2011, p.30.

p.76 **Ana Vieira** (1940)

Objectos / Mesa de Chá

1973

Técnica mista

103 × 70 × 19 cm

Assinada e datada

Exposições e reproduções:

- *Exposição 73. 73 artistas de hoje* (catálogo), Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1973.
- José Luís Porfírio, *Diário de Lisboa*,

20 Dezembro 1973, p.12.

- José Luís Porfírio; “Crítica de Artes Plásticas. Pintura «em caixa»”, in *Diário de Lisboa*, 21 Fevereiro 1974, p.8.
- *Arte Lisboa 2006* (catálogo), Feira de Arte Contemporânea, gAD galeria Antiks Design, 2006, p.28.
- Liliana Coutinho, Ana Vieira – *O que ocorre nos interstícios da figura?*, Lisboa: Editora Caminho, 2007, pp.16-17.
- *Ana Vieira – Muros de Abrigo* (catálogo), Açores: Museu Carlos Machado, 2010; Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, nº33.
- *15 anos – 15 Artistas* (catálogo), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2011, p.28.

p.77 **Eduardo Nery** (1938)

Estrutura VI

1968

Acrílico sobre platex com relevos em madeira

80 × 62 × 8 cm

Assinado e datado

Exposições e reproduções:

- *Eduardo Nery. 16 Estruturas* (catálogo-desdobrável), Lisboa: Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, Abril 1968.
- *Eduardo Nery. 1956-1996* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Arte Pública), Culturgest (Arte Atelier), 7 Outubro a 21 Dezembro 1997, p.235, nº2.
- *Eduardo Nery – Optical Arte e Arte Concreta – 1965-70* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2005, p.54, nº13.
- *Arte Lisboa 08* (catálogo), gAD galeria Antiks Design, 2008, p.28.

p.78 **Eduardo Nery** (1938)

Estrutura XV

1968

Cubos de madeira sobre espelho pintado

50 × 100 × 7 cm

Assinado e datado

Colecção particular

- Exposições e reproduções:
 · *Eduardo Nery. 16 Estruturas* (catálogo-desdobrável), Lisboa: Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, Abril 1968.
 · *Eduardo Nery – Optical Arte e Arte Concreta – 1965-70* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2005, p.68, nº19.
- p.79 **Eduardo Nery** (1938)
Espaço Ilusório I
 1969
 Acrílico sobre madeira com relevos
 135 × 83 × 12 cm
 Assinado e datado
 Coleção particular, Lisboa
- Exposições e reproduções:
 · *Eduardo Nery / Noronha da Costa* (catálogo), Paris: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 1973, nº11.
 · *Rocha de Sousa, Eduardo Nery*, Coleção Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p.106.
 · *Eduardo Nery – Optical Arte e Arte Concreta – 1965-70* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2005, p.60-61, nº16.
 · *Eduardo Nery. 1956-1996* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Arte Pública), Culturgest (Arte Atelier), 7 Outubro a 21 Dezembro 1997, p.71, nº43 e p.246.
 · *Eduardo Nery, Arte Atelier 1956-1996* (jornal da exposição), Lisboa: Culturgest, 1997, nº46.
 · *Eduardo Nery* (catálogo), Tomar: Galeria dos Paços do Concelho, 2004, nº8.
- p.80 **Eduardo Nery** (1938)
Espaço Absurdo II
 1970
 Têmpera vinílica e folha de ouro sobre platex e molduras
 119 × 89 × 7 cm
 Assinado e datado
 Coleção particular, Lisboa
- Exposições e reproduções:
 · *Eduardo Nery* (catálogo), Lisboa: Galeria Buchholz, Junho 1969.
 · *Eduardo Nery expõe na Galeria Zen* (catálogo), Porto: Galeria Zen, Maio 1971 p.6.
 · *Três + Três*, Lisboa: Galeria Quadrante, 1972.
 · *Eduardo Nery / Noronha da Costa* (catálogo), Paris: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 1973, nº2.
 · *Rocha de Sousa, Eduardo Nery*, Coleção Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 (capa).
 · *Eduardo Nery, Arte Atelier 1956-1996* (jornal da exposição), Lisboa: Culturgest, 1997, nº58 (capa).
 · *Eduardo Nery. 1956-1996* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Arte Pública), Culturgest (Arte Atelier), 7 Outubro a 21 Dezembro 1997, p.76, nº55.
 · *Eduardo Nery – Optical Arte e Arte Concreta – 1965-70* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2005, pp.72, 74, nº21.
- p.81 **Helena Almeida** (1934)
 Sem título
 1973
 Acrílico sobre tela
 130 × 97 cm
 Assinado e datado
 Coleção particular, Lisboa
- p.82 **Helena Almeida** (1934)
Pintura habitada
 Fotografia e tinta acrílica
 1975
 43 × 54 cm
 Assinado e datado
 Coleção Particular, Lisboa
- Exposições e reproduções:
 · *Helena Almeida* (catálogo), Galerie d'Art Contemporaine du Cente Saint-Vicent (França), 1990, não paginado.
 · *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 14 Janeiro a 19 Março

2000; Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 5 Maio a 30 Junho 2000, p.101.
· *Wack! Art and the Feminist Revolution* (catálogo; organização de Connie Butler), The Geffen Contemporary at Moca, L.A. (USA); National Museum of Women in the Art, Washington D.C. (USA); P.S. 1 Contemporary Centre, Long Island City, New York (USA); Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C. Canadá, 2007-2009 (referência).
· *Arte Portuguesa – Séc. XXI, XX e XXI; uma coleção particular* (texto de João Lima Pinharanda), Editora Franciscana, 2007, pp.249, 293.

p.83 **José Escada** (1939-1980)

S.O.S.

1971

Assinado e datado

Técnica mista e colagem sobre papel (de Calendário)

146 × 74 × 12 cm

Colecção Particular, Lisboa

p.84 **José Escada** (1939-1980)

Relief n°2

1965

Assinado e datado

Folha de ferro recortada e pintada

66,5 × 45,5 cm

Colecção Particular, Lisboa

Exposições e reproduções:

· *José Escada* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2003, n°4.

p.85 **José Escada** (1939-1980)

Cravo

1975

Assinado e datado

Técnica mista com colagem

21 × 20 cm

Inscrição: “25 de Abril, Portugal 75 – O Povo está com o M. F. A.”

Exposições e reproduções:

· *José Escada* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2003, n°26.

p.86 **Lourdes Castro** (1930)

Sombra projectada de Maurice Henry
1967

Assinado e datado

Plexiglas pintado

60 × 40 × 4 cm

Colecção Particular, Lisboa

Exposições e reproduções:

· *Lourdes Castro, “Além da Sombra”* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.93.

· *Exposição de Pintura Portuguesa – Séc. XIX a XXI e Escultura Contemporânea* (catálogo), Lisboa: Galeria Antiks Design, 2004, n°14.

· Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em coleções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.188.

· “À luz da sombra”, *Lourdes Castro e Manuel Zimbro* (catálogo), Porto: Museu de Serralves, 2010.

p.87 **Lourdes Castro** (1930)

Sombra projectada para Um Outro Guarda-Roupa
1966

Assinado e datado

Plexiglas recortado sobre tela

195 × 97 × 6 cm

Ex-colecção Becht, Naarden, Holanda.

Exposições e reproduções:

· *Lourdes Castro* (catálogo-desdobrável), Paris: Galerie Edouard Loeb, 18 Maio a 2 Junho 1966.

· *Drie collectives: three blind mice* (catálogo), Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (Holanda), 6 Abril a 19 Agosto 1968, n°100.

· *Drie collectives: three blind mice*, Gent: Sint Pietersabdij, 15 Junho a 15 Agosto 1968.

· *Pop Art, Nieuwe Figurative, Nouveau Realism*, Casino Knokke-Heist, XXIII Belgische Zomerfestival (Bélgica), Junho-Setembro 1970.

· *Collectie Becht : Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Fritz Becht = The Brecht Collection : visual art from the Agnes and Frits Becht collection*,

Amsterdão (Holanda): Stedelijk Museum, 1984.

- *Collectie Becht : Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Fritz Becht = The Brecht Collection : visual art from the Agnes and Frits Becht collection*, Breda (Holanda): Museu de Beyerd, 1984.
- *Collection Agnès et Frits Becht*, Centre d'Art Contemporain Midi Pyrénées (França), Setembro 1987 a Abril 1988.
- *Collection Agnès et Frits Becht*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq (França), 1988.
- *Europália 91 – “Artistas Portugueses nas Coleções Belgas”*, Bruxelas: Musée Louvain-de-la-Neuve.
- *Novembro-Dezembro 1991. Lourdes Castro, “Além da Sombra”* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.93.
- *KWY – Paris 1958-1968* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001, p.195, 440-441, nº87.
- *Woody van Amen & Collectie Becht – van Pop Art tot Nieuwe Romantiek*, Nijmegen (Holanda): Museum Het Valkhof, 2003.
- *Arte Lisboa 2006* (catálogo), gAD galeria Antiks Design, Lisboa, 2006, p.39.
- Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em coleções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.188.
- *“À luz da sombra”, Lourdes Castro e Manuel Zimbro* (catálogo), Porto: Museu de Serralves, 2010.
- *15 anos – 15 Artistas* (catálogo), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2011, pp.32-33.

Lourdes Castro (1930)

Sombra projectada de Mílvia Maglioni 1967

Assinado e datado

Plexiglas recortado pintado – 4 placas
80 x 60 cm

Ex-colecção Becht, Naarden, Holanda

Exposições e reproduções:

- *Drie collectives: three blind mice* (catálogo), Stedelijk van Abbemuseum,

Eindhoven (Holanda), 6 Abril a 19 Agosto 1968, nº101.

- *Drie collectives: three blind mice*, Gent: Sint Pietersabdij, 15 Junho a 15 Agosto 1968.

- *Pop Art, Nieuwe Figurative, Nouveau Realism*, Casino Knokke-Heist, XXIII Belgische Zomerfestival (Bélgica), Junho-Setembro 1970.

- *Collectie Becht : Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Fritz Becht = The Brecht Collection : visual art from the Agnes and Frits Becht collection*, Amsterdão (Holanda): Stedelijk Museum, 1984.

- *Collectie Becht : Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Fritz Becht = The Brecht Collection : visual art from the Agnes and Frits Becht collection*, Breda (Holanda): Museu de Beyerd, 1984.

- *Collection Agnès et Frits Becht*, Centre d'Art Contemporain Midi Pyrénées (França), Setembro 1987 a Abril 1988.

- *Collection Agnès et Frits Becht*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq (França), 1988.

- *Europália 91 – “Artistas Portugueses nas Coleções Belgas”*, Bruxelas: Musée Louvain-de-la-Neuve, Novembro-Dezembro 1991.

- *Lourdes Castro, “Além da Sombra”* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.95.

- *Woody van Amen & Collectie Becht – van Pop Art tot Nieuwe Romantiek*, Nijmegen (Holanda): Museum Het Valkhof, 2003.

- *Arte Lisboa 2009* (catálogo), gAD galeria Antiks Design, 2009, p.29.

- Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em coleções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.179.

- *Confrontos* (comissária da exposição: Rajele Jain), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.

- *“À luz da sombra”, Lourdes Castro e Manuel Zimbro* (catálogo), Porto: Museu de Serralves, 2010.

- *15 anos – 15 Artistas* (catálogo), Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2011, pp.34-35.

- p.89 **Lourdes Castro** (1930)
Ombres transparentes
1967
Livro de Artista, Edição KWY, 23/30
Assinado e datado
Plexiglas e vinil recortado
37 × 35 × 2 cm

Exposições e reproduções:
· “*A luz da sombra*”, *Lourdes Castro e Manuel Zimbro* (catálogo), Porto: Museu de Serralves, 2010, p.90.
- p.90 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
Sem título
1967
Assinado e datado 1967
Madeira e garrafas de vidro pintadas a têmpera vinílica, acrílico, vidros espelhados e espelhos
164 × 26 × 16,5 cm (x2)

Exposições e reproduções:
· «*Paisagens*». *Noronha da Costa* (catálogo-desdobrável), Lisboa: Galeria 111, 25 Novembro a 13 Dezembro 1967.
· *Noronha da Costa revisitado. 1965-1983* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 7 Novembro 2003 a 19 Fevereiro 2004, pp.84-85 (foto documental, pp.76-77).
- p.91 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
Sem título
1968
Assinado e datado
Madeira pintadas a têmpera vinílica, vidros despolidos espelhados e espelhos
190 × 110 × 30 cm

Exposições e reproduções:
· *Noronha da Costa* (desdobrável), Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14-31 Dezembro 1970
· *Noronha da Costa revisitado. 1965-1983* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 7 Novembro 2003 a 19 Fevereiro 2004, p.94.
- p.92 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
Sem título
1968
Assinado e datado
Tinta celulósica sobre espelho
38 × 48 cm
Colecção Particular, Lisboa

Exposições e reproduções:
· *Noronha da Costa revisitado. 1965-1983* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 7 Novembro 2003 a 19 Fevereiro 2004, p.114, nº1.
- p.93 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
Sem título
1968
Assinado e datado
Tinta celulósica sobre aglomerado
130 × 80 cm
Colecção Particular, Lisboa

Exposições e reproduções:
· *6ª Exposição de Pintura Portuguesa na Cidade do Porto* (catálogo), Porto: Antiks Design na Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, 2000.
- p.94 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
Sem título
1970
Assinado e datado
Tinta fluorescente sobre rede plástica e luz negra
Rede 189 × 95 × 18 cm

Exposições e reproduções:
· *Noronha da Costa* (catálogo-desdobrável), Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14-31 Dezembro 1970.
· *Noronha da Costa revisitado. 1965-1983* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 7 Novembro 2003 a 19 Fevereiro 2004, pp.170-173.
· *Bernardo Pinto de Almeida, Noronha da Costa ou a consciência do tempo*, Caminho, 2006, nº16.

- p.94 **Noronha da Costa, Luís** (1942)
 Sem título
 1970
 Assinado e datado
 Tinta fluorescente sobre rede
 plástica e luz negra
 Rede 189 × 95 cm
- Exposições e reproduções:
 · *Noronha da Costa* (catálogo-desdobrável), Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14-31 Dezembro 1970.
 · *Noronha da Costa revisitado. 1965-1983* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 7 Novembro 2003 a 19 Fevereiro 2004, pp.170-173.
 · *Bernardo Pinto de Almeida, Noronha da Costa ou a consciência do tempo*, Caminho, 2006, nº16.
- p.95 **René Bertholo** (1935-2005)
Formations Jeune et Rose
 1963
 Assinado e datado
 Óleo s/ tela
 100 × 81 cm
- Exposições e reproduções:
 · *Bertholo; Chemay* (catálogo), Paris: Galerie du Dragon, 1963.
 · Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em colecções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.117, nº2.
 · *Confrontos* (catálogo), por Rajele Jain, Lisboa: gAD galeria Antiks Design, 2010.
- p.96 **René Bertholo** (1935-2005)
Deux Nuages
 1967
 Assinado e datado
 Chapa de Alumínio pintado, motor eléctrico
 65 × 100 × 19 cm
 Colecção Particular, Lisboa
- Exposições e reproduções:
 · *René Bertholo, Peintures, Modeles Reduits* (catálogo), Copenhaga: Gal. Birch 1968.
 · René Bertholo; “Seven «Small-scale Models». *Drawings and explanations*”, in *The Paris Review*, Paris, nº46, Verão 1969, p.133.
 · *3e Salon international des Galeries pilotes. Artistes e découvreurs de notre temps* (catálogo), Lausanne, 1970, nºE1.
 · *3e Salon international des Galeries pilotes. Artistes e découvreurs de notre temps* (catálogo), Paris, 1970, nºE1.
 · Reprodução in *Colóquio Artes*, nº2, Abril 1971. (capa e desenho de projecto do objecto na p.3).
 · *Modêls Reduits*, Lisboa: Galeria 111, 1972 (com o título Nuages).
 · *René Bertholo, Lourdes Castro, Sérvulo Esmeraldo, Raymond Guidot* (catálogo), Saint-Étienne, 1972, p.5.
 · *René Bertholo* (catálogo), Porto: Casa de Serralves, 7 Abril a 28 Maio, 2000, p.239.
 · *KWY – Paris 1958-1968* (catálogo), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001, p.159, 434-435, nº49.
 · *Filomena Serra, René Bertholo. Pintura, objectos e mozikas*, Lisboa: Caminho, 2006, nº7.
 · Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em colecções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.111, nº1.
- p.97 **René Bertholo** (1935-2005)
Nuage Azagury
 1971
 Assinado e datado
 5 placas de Alumínio e motor aleatório
 90 × 100 × 18 cm (superfície variável)
 Ex-Colecção Arq. Azagury (Paris/Marrocos)
 Colecção Particular, Lisboa
- Exposições e reproduções:
 · Vítor Pires Vieira, *Nouveaux Realistes / KWY – obras em colecções portuguesas*, Lisboa: Editora Proteína, 2009, p.117, nº1.

Núcleo Actual

p.102 **Ana Rebordão**

Converti a voz em brilho lácteo
2012

Vídeo e áudio, 2'00" em loop
dispositivo tablet inserido em cerâmica
63 x 45 cm

p.104 **Ana Vieira**

Quarto – Porta Entreaberta
Vista através de um espelho de
corpo inteiro pertencente a um armário
guarda-roupa, uma mulher experimenta
vários vestidos
2004

Fragmento de Casa Desabitada, 2004,
Produzido pelos Artistas Unidos, Lis-
boa: Rua Ivens (6 de Maio a 6 de Junho
2004), Porto: Rua nossa Senhora de
Fátima (Novembro 2004)
Reinstalação: Lisboa: Casa-Museu
Medeiros e Almeida, Maio-Julho
2012p.106 **Carlos Henrich**

Atto-Exação
2012

Resina de poliéster, madeira, chapa
de inox, projetor e vídeo de fractais
150 x 50 x 50 cm

p.108 **Helena Ferreira**

Encontro catróptico num plano
inesperado
2012

Instalação de vídeo, fotografia,
espelhos e mobiliário

p.110 **Inês Teles**

Imagem sobre informação “Leiteira”
2012

Óleo sobre tela
15 x 15 cm

p.112 **Joana Gomes**

Thunder box (It's still
the same old story)
2012

Projecção de Vídeo s/ Fotografia
Digital com Intervenção Plástica;

Apropriação de Bacio de Viagem com
instalação de soldadinhos coloridos;
Instalação de Som (com a colaboração
da actriz Mafalda Jara)

p.114 **Jorge Catarino**

Sem título
2012

Acrílico sobre papel
Dimensões variáveis
(14 x 14 cm cada pintura)

p.116 **Júlio Almas**

Céu interior
2012

Dimensões variáveis
Instalação de desenho

p.118 **Magda Delgado**

Charneira de Observação
2012

Pastel seco sobre vidro suportado
por estrutura de madeira pintada
18 x 77cm

p.120 **Margarida Mateiro**

Amimética
2012

Polaroid
8,8 x 10,7 cm
Video, cor, s/som
2'00"

p.122 **Maria Sassetti**

Pela Noite Dentro:
As bordadeiras e o fio de Ariadne
2012

Instalação de pintura e bordados,
40 apoios de pés
10 x 34 x 34 cm (cada)

p.124 **Paulo Lourenço**

Sem título
2012

Instalação (Objet trouvé; 16 caixas
de acrílico contendoplaças de polipro-
pileno impressas em serigrafia, sobre
mesa de madeira)
Dimensões variáveis

- p.126 **Pedro Cabral Santo**
Ictu oculi (Percebido pelos olhos)
2012
Televisor, imagem projectada
- p.128 **Pedro Henriques**
Sem título [*ulterior*]
2011
3 impressões em película fujitrans
montadas em caixa de luz
50 × 70 cm (cada caixa)
- p.130 **Sara Bichão**
Cume
2012
1 de 32 desenhos sobre papel
de tamanhos variáveis. Grafite,
lápis de cor, aguarela, tinta acrílica,
tinta ink
Dimensões aproximadas de 8 × 12 cm
- p.132 **Tiago Batista**
Isto não é um Rembrandt falso
2012
Ecrãs digitais
- p.134 **Xana Sousa**
*Florales*³
2012
Desenho, Cera de Abelha
e Cianotíпия s/ tecido
400 × 120 cm (cada)
Acompanhado de
*Estudos para Florales*³
Diário gráfico, livros de artista
e herbário em vitrine

Biografias

Ana Rebordão 1986, Lisboa.

(1986) Vive e trabalha em Lisboa. Participa no Programa de estudos independentes da Maumaus – Escola de Artes Visuais (2012). Mestrado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2012). Licenciatura em Pintura pela FBAUL (2009). Bolseira Erasmus na cidade de Turim (2008/2009). Exposições: Uma América, Galeria 9ocre e Galeria Municipal – Montemor-o-Novo (2011). Ai lati, anagrammi d'Italia, Igreja de Santa Madalena – Alba, Itália (2011). O Chiado, a Baixa e a esfera pública, Museu Arqueológico do Carmo – Lisboa (2011). Zip Bung, Museu de História Natural – Lisboa (2011), d'Après Nuno Gonçalves, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa (2011). Chiado (Efervescência urbana, artística e literária de um lugar), Basílica dos Mártires – Lisboa (2010). Finalistas Pintura, Palácio Galveias – Lisboa (2010). Prémio Anteciparte 6ªed., Museu do Oriente – Lisboa (2009). Vista e Suono, Igreja de São Gregório – Cherasco, Itália (2009). Seis cadeiras e uma mesa, Galeria Municipal de Almada – Almada (2009).

Ana Vieira 1940, Coimbra.

Participou em várias exposições colectivas em Portugal e no Estrangeiro. Das várias individuais destacamos: os dois primeiros “Ambientes”, na Galeria Quadrante, Lisboa, em 1968 e 1971. “Ocultação/Desocultação”, na G. Quadrum, Lisboa. “Corredor”, na G. Quadrum, Lisboa. “Janelas”, um diaporama apresentado no Pequeno Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1977. A exposição antológica, realizada pela Fundação de Serralves, no Porto, em 1998/99. “Casa Desabitada” e “Close-Up” (Lisboa e Porto), em 2004. “In/visibilidade” com “As Chaves”, mais um vídeo e “Atravessar o visível”, na Porta 33, Funchal em 2008. “Moradas” na Fundação Carmona e Costa, em Lisboa em 2008. Exposição antológica no Museu Carlos Machado, Ponta Delgada 2010 e no Centro de Arte Moderna, F. C. Gulbenkian, em Lisboa em 2011.

Carlos Henrich 1965, Baden.

Com dupla nacionalidade, brasileira e alemã, Carlos Henrich nasce em Baden, Suíça indo com 1 ano de idade para São Paulo. Em 1982 frequenta o curso de Ferramentaria Mecânica com especialização em moldes

de injeção plástica em Durlach, Alemanha. Entre 1985 e 1990 faz o curso de Pintura, Escultura e Artes Visuais com o Professor Rainer Küchenmeister na Academia de Belas Artes de Karlsruhe, Alemanha. Paralelamente, desenvolve trabalhos em Vila Viçosa e Évora, Portugal. Em 1988 recebe o grau de "Aluno Mestre" em pintura pela Art Academy of Karlsruhe. Desde 1990 vive e trabalha em Lisboa. É representado pela gAD galeria Antiks Design, em Lisboa desde 1993. Em 1999 funda a casa/atelier "Fundação Moranguinho" em Lisboa. Desde 1986 tem participado em várias exposições individuais e colectivas. Em 2010 concebeu e organizou com Rajele Jain o projecto “Arte Ocupa Lisboa, Paris.. e também Hamburgo” com co-curadorias locais em “Le Suisse Marocain” e Gora Jain, no Pavilhão 28, CHPL – Júlio de Matos – Lisboa, “59 Rivoli” – Paris, “Gängenviertel” – Hamburgo. Participou em 2012 na “Africando”, exposição articulada à Bienal de São Tomé e Príncipe, curadoria de Adelaide Ginga.

Fernando Rosa Dias 1964, Caldas da Rainha.

Doutoramento em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) com o tema *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*. Mestre em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) com o tema *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940)*. Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Professor Auxiliar da Área de Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde exerce actualmente funções de Vice-Presidente do Conselho Científico e é membro da Assembleia da Faculdade. Assistente Convidado (entre 1998-2003) na FCSH-UNL, no Departamento de História de Arte. Investigador integrado no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) – Secção de Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda*. Tem organizado colóquios e exposições, editado livros e artigos, e coordenado edições, em torno de questões como a arte portuguesa do século XX, a Investigação em Arte, a Imagem, as vanguardas culturais, entre outras.

Helena Ferreira 1982, Lisboa.
Licenciada em Escultura pela FBAUL (2008).
Frequenta o Mestrado de Educação Artística na FBAUL (2011). Docente no Ensino Secundário desde 2009. Colaboração na organização expositiva do evento Arte & Natureza em parceria com a FBAUL (2009). Assistente de exposições na Galeria Arte Contempo em Lisboa (2004). Exposições: La Casa Grabada, Centro de Cultura Contemporânea da Universidade de Granada, ES (2010); Centelhas de Arte, Gosto de Partilha, Natal no Chiado 2009, Lisboa, PT; Exposição/Concurso Internacional de Litografia – Goldener Kentaur Award, Munique, DE (2009); XIV BCJEM, Skopje, MK, (2009); Casa Gravada, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, PT (2009); Mostra Nacional de Jovens Criadores, Lisboa, PT (2007). Conferência e ensaio publicado: «A apropriação espetacular da natureza na arte contemporânea», Ciclo de Conferências Arte & Natureza. Lisboa, FBAUL.

Inês Teles 1986, Évora.
Frequência no Mestrado de Pintura na Slade School of Arts, em Londres (2011-13); Pós-graduação em Artes Plásticas na Byam Shaw School of Art@CSM, em Londres (2010-11); Licenciatura em Pintura na FBAUL (2004- 2008). Desde 2009, tem participado em várias exposições colectivas de que se destacam as do colectivo Tempos de Vista de que faz parte. Em Londres participou em exposições: Civil Notions – 272 Gallery, Londres (2010); Beware of Beauty, Concourse Gallery, Byam Shaw School of Art, Londres (2011); Pataphors, Islington Art Factory, Londres (2011); Lapptopp Barometer – Concourse Gallery, por Stephen Williams (2011); Short Time Replay, na galeria Acquire Arts, por Caitlin Heinz e Jenny Lewis, Londres (2011); Final Show, Byam Shaw School of Art @ CSM, Londres, (2011). Exposições individuais: Vórtice, na Fabrica Braço de Prata, Lisboa (2009); L'Autre . Personne, Maison du Portugal, CIUP, Paris (2010); Intervenção no Espaço – Festival Internacional de Dança Contemporânea, Évora (2010).

Joana Gomes 1986, Lisboa.
Especializada em Pintura e Gravura Artística, Joana Gomes iniciou o seu percurso académico em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas-Artes em Lisboa, prosseguindo com um Mes-

trado em Pintura na mesma instituição. Ao longo da sua carreira profissional foi colaboradora na plataforma cultural Carpe Diem onde colaborou na organização e produção de exposições. Integra ainda o Colectivo Tempos de Vista, que realiza programas expositivos da Curadora à Produção Artística desde 2008 tendo sido subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2011. Em 2012, realizou a sua primeira exposição individual, intitulada 'Pillow Shots', no Espaço Cultural das Mercês em Lisboa após participações em exposições e conferências colectivas nacionais e internacionais, nomeadamente, Tempos de Vista, o espaço em paralaxe, Observatório Astronómico de Lisboa, 2011; Identidade e Transcendência, Basílica dos Mártires, Lisboa, 2011; 2011; Casa Gravada, Sala Aljibe – Carmen de la Vitória, Granada (Espanha), 2010; InShadow – Festival Internacional (1ª Edição), Teatro São Luiz, Lisboa, 2009; Goldener Kentaur, Casa de Artistas de Munique, Alemanha, 2009. É formadora de Drawing na Odd School.

Jorge Catarino 1985, Lisboa.
Mestre em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), 2012, Licenciatura em Pintura pela FBAUL, 2008; Bolsa ERASMUS no Tampereen ammatikorkeakoulu – TAMK, Tampere, Finlândia, 2006. Exposições Colectivas: Gravura/ Instalação/ Poesia: A Alegria de um Reencontro, Capela da FBAUL, Lisboa, 2012; O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, 2011; Chiado: Efervescência Urbana [...], Estação Metro Baixa-Chiado, Lisboa, 2010; Casa Gravada, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2009; Finalistas Pintura 2007'08, Galeria do Palácio Galveias, Lisboa, 2009; Goldener Kentaur 2009, Münchner Künstlerhaus, Munique, 2009, Trópicos, Galeria 59, Lisboa, 2009. I Prémio no Concurso de Cartoon do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora (FIBDA), em conjunto, 2010; II Prémio no Concurso de Cartoon do FIBDA, 2009; Menção Honrosa no Concurso de Cartoon do FIBDA, em conjunto, 2008; Participação no livro Novos Estatutos Ontológicos da Imagem coord. José Quaresma, Fernando Rosa Dias e Juan Carlos Guadix, com o artigo "Misfits – os híbridos na produção artística contemporânea"; Membro da DACOLECTIVA, Associação Cultural de Jovens.

Júlio Humberto Campos Almas 1972, Lisboa. Licenciado em Pintura pela FBAUL. Especialização na Tecnologia de Gravura. No atelier de Gravura da FBAUL frequenta em Abril de 2008 um workshop de Colografia no Atelier de Gravura ministrado por Maria Pilar Garcia e em 2010 um workshop de fotopolímero ministrado por Henrique Lopes e Juan Carlos Guadix. Prémios e distinções: Accésit (2º lugar) no V Premio de Grabado “Jesus Nuñez”, 2010; Seleccionado na Bienal Internacional de Grabado Caixanova 2010; Menção no Prémio Oriente/Ocidente Miscigenações, 2010; 3º Prémio no Concurso Internacional de Grabado “Carmen Arozena”, 2009; 1º Prémio no Concurso de Grabado Internacional “Máximo Ramos”, 2008; Seleccionado no II Premio de Grabado “Jesus Nuñez”; Seleccionado no Premio de “Grabado Carmen Arozena”. Desde 2004 tem participado em diversas exposições em localidades como Lisboa, Évora, Almada, Granada, Madrid, Málaga, Corunha, entre outras. Encontra-se representado no Museu Arqueológico do Carmo.

Magda Delgado Lisboa, 1980.

Vive e trabalha em Lisboa desenvolvendo trabalho artístico em parceria com arquitectos. Realizou residência artística no Observatório Astronómico de Lisboa no âmbito da Exposição “Tempos de Vista, o Espaço em Paralaxe” no OAL, ao abrigo do Programa de Apoio à Valorização e Divulgação Artísticas da Fundação Calouste Gulbenkian. Mestrado em Pintura pela FBAUL (2012). Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura pela FBAUL (2008). Frequentou o 3º ano de Arquitectura na FAUTL em 2004. Desde 1998 tem participado em exposições colectivas destacando-se a colaboração com o colectivo Tempos de Vista. Prémios: Vencedora do Concurso Jovens Criadores 2009 na área de Artes Plásticas; seleccionada no concurso Cena D’Arte’04, na área de Ilustração; Menção Honrosa – Cerâmica, no Concurso Cena D’Arte ’98; seleccionada no concurso Cena D’Arte ’98, na área de Gravura. Em Abril de 2012 inaugurou a primeira exposição individual na Casa Fernando Pessoa em Lisboa com o título “Imagens de Contemplação e o reencontro com o Mestre Alberto Caeiro”.

Margarida Mateiro 1983, Lisboa.

Desde Julho de 2011 estagia no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, pelo Programa Inov-Art. Concluiu o Mestrado em Pintura da FBAUL, em 2011, com a tese teórico-prática intitulada “Como o cão”, com orientação da Professora Catedrática Isabel Sabino. Licenciatura de Artes Plásticas – Pintura pela FBAUL, em 2008, com especialização em Desenho (nível VIII), Ilustração e Projecto de Fotografia. Concluiu o 1º ano do curso de Pintura do Ar.co., e o 1º ano do curso de Iniciação ao Desenho da SNBA, ambos em 2003/2004. Frequentou o 2º ano da Licenciatura de Arquitectura da FAUL, entre 2001 e 2003. Desde 1998 tem participado em várias exposições destacando-se a colaboração com o colectivo Tempos de Vista de que faz parte. Prémios: 2009, Menção Honrosa do concurso Animais de Rua, na área de Fotografia, da Associação Agir pelos Animais, Coimbra. 2011, Bolseira da 3ª edição do Programa Inov-Art, pela DGArtes, desde 2011. Em 2009 integrou o júri do InShadow – 1º Festival Internacional de vídeo, performance e tecnologias, no Teatro São Luís, Lisboa.

Maria Sasseti 1986, Lisboa.

Vive e trabalha em Lisboa. Postgraduate Diploma em Fine Art, Chelsea College of Art and Design, 2010. Licenciatura em Belas Artes, Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Realizou um estágio profissional, ao abrigo do programa Inov Art, nas áreas de curadoria/produção de exposições no centro cultural Wave Hill, em Nova Iorque, USA. Integra o colectivo de artistas plásticas Tempos de Vista, tendo participado na residência artística no OAL em 2011. Trabalhou como assistente nas áreas de produção e curadoria no espaço Carpe Diem Arte e Pesquisa, Palácio Pombal, Lisboa. Foi monitora no serviço educativo da Fundação Calouste Gulbenkian, na oficina Um Novo Palco para Pulcinella. Tem participado em várias exposições sendo de destacar a colaboração com o colectivo Tempos de Vista. Em 2011 realizou as exposições individuais Moía as Marés, Galeria Municipal de Corroios; e Sabiá Fugiu da Janela, Espaço Arte São Mamede, Lisboa.

Pascal Krajewski

Ingénieur en Aérospatiale de formation, Pascal Krajewski s'est reconverti pour devenir Conservateur de bibliothèque. Il exerce aujourd'hui à la Bibliothèque de Toulouse où il est responsable du service "Gestion et Développement Informatiques". Parallèlement, il a entrepris des études universitaires en Sciences de l'art à l'Université d'Aix-Marseille, sous la direction de Michel Guérin. Après un Master consacré à la figure du Mutant dans l'art contemporain, il a entrepris une thèse sur l'art technologique, intitulée: "Les appareils à l'oeuvre: l'art au risque de la technologie" (soutenue en 2012). Il tente de suivre les nombreux effets artistiques causés par les appareils quand ils s'immiscent dans les oeuvres d'art: impacts sur l'artiste et son faire, sur l'oeuvre et son régime d'existence, sur la réception esthétique et ses attendus. Une nouvelle forme, avec un imaginaire spécifique, semble émerger de l'analyse: celle d'un véritable art technologique, si nouveau et insaisissable soit-il. Pascal Krajewski a participé à des ouvrages collectifs sur la transparence et sur l'ontologie des nouvelles images. Il a publié dans diverses revues autour de la technologie, des gestes et du Temps réel.

Paulo Lourenço 1965, Lisboa.

Frequenta a licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Desde 2001 participou em cerca de setenta Exposições Colectivas de Gravura em Portugal, Espanha, Holanda e Japão.

Exposições individuais: 2006 – Évora, (Galeria Teoartis) "*Desigual*", Gravura; Lisboa, (Galeria Diferença) "*Entre Variáveis*", Gravura. 2008 – Lisboa, (Associação de Gravura Água Forte) "*Ambientes-Feéricos*", Gravura. 2009 – Proença-a-Nova, "*Crossover*", Gravura; Lisboa, (Galeria Diferença) "*Genios Loci*", Pintura.

Prémios: 2004 – Évora, Prémio Exposição Individual do 4º festival Internacional de Évora – Bienal Internacional; 2007 – Lisboa, Medalha de Bronze do I Salão de Artes Plásticas de Portugal; Beja, Menção Honrosa, (Museu Jorge Vieira), XV Concurso/Exposição Galeria Aberta; 2009 – Beja, Menção Honrosa, (Museu Jorge Vieira), XVII Concurso/Exposição Galeria Aberta. Representações: Holanda, Amesterdão, Vereniging Voor Originele Grafiek, (VOG).

Portugal, Lisboa, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. Japão, Okinawa, Sakimi Art Museum. Representado em colecções privadas em Portugal, Brasil, Espanha, Holanda e Japão.

Pedro Cabral Santo 1968, Lisboa.

Estudou Pintura e Escultura nas Faculdades de Belas-Artes de Lisboa e Porto, especializando-se em instalação e vídeo-instalação. Tem desenvolvido actividades de artista plástico e comissário, destacando-se os eventos Tilt (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), O Pedro e o Lobo (Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira), II Communication (com Carlos Roque, Sala do Veado, Lisboa), X-Rated/Autores em Movimento (Galeria ZDB, Lisboa), O Império Contra-Ataca (co-comissariado, Galeria ZDB/Instituto La Capella (MACBA), Lisboa e Barcelona), Espaço 1999 (co-organizador, Museu de História Natural, Lisboa), Fernando Brito 1983-2010 (Centro Cultural Vila Flor, Guimarães). Expôs no Museu do Chiado (2011) a obra Sem Dó, com Ré (homenagem a Sá de Miranda), nas comemorações dos painéis de São Vicente de Nuno Gonçalves, em parceria com Lula Pena. Foi fundador dos projectos artísticos Autores em Movimento (Greenhouse/Jetlag/X-Rated) e featuring (Unlovable). Está representado em diversas colecções privadas e institucionais como Portugal Telecom; Colecção/Depósito Fundação Serralves; Colecção Convento de São José/Lions Algarve; Museu do Neo-Realismo; Fundação Calouste Gulbenkian; CAPC; Colecção/Depósito Museu do Chiado; Arquivo da Cinemateca Nacional.

Pedro Henriques 1985, Porto.

Licenciatura em Pintura na Faculdade Belas Artes Lisboa.

Exposições Individuais: 2010 – *A primordial noite era exactamente igual à anterior noite primordial*, Sala Bebê (Espaço Avenida), Lisboa; 2009 – *The Quiet Messenger*, Round The Corner, Lisboa Exposições Colectivas; 2012 – *O Fim do Mundo*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster, Luxemburg 2011; *Centro*, Assirio & Alvim, Lisboa; *Uma América*, Galeria Nove Ocre, Montemor o Novo; *Zip Bung*, Sala do Veado, Lisboa; *Nada em Comum*, Edifício Banco de Portugal, Leiria; 2009 – *Anteciparte 2009*, Museu do Oriente, Lisboa; *Arte e Natureza*, Jardim Botânico,

Lisboa; *Uma Mesa e Três Cadeiras*, Edifício Etic, Lisboa; *Voyeur Project View*, Espaço VPV, Lisboa; *Junho das Artes*, Óbidos; 2008 – *O intervalo entre Pesos*, Espaço Avenida, Lisboa; *A proximidade da cópia*, Espaço Avenida, Lisboa; *Bang – Festival de Artes Digitais*, Fabrica Features, Lisboa; Festivais/Screenings: *SUBTEX* – Bergamo, 2012; *SuperStereo Demonstration Art Screening #3* – FBAUL, Lisboa 2012; *Fuso – Anual Video Arte Lisboa*, 2010; *Substance*, Spike Island, Bristol, 2008.

Sara Bichão 1986, Lisboa.

Artista residente na RESIDENCY UNLIMITED em Nova Iorque, em 2012. Concluiu em 2011 o Mestrado em Pintura na FBAUL e a Licenciatura em Pintura na mesma Faculdade em 2008. Exposições Individuais: 2012 – “OPEN GATES”, Rooster Gallery, Nova Iorque; 2011 – “Inventei um romance”, Round the Corner, Lisboa. Exposições Colectivas (selecção): 2011 – “ADUANA”, MNHNC, Lisboa; “O Espaço em Parallaxe”, OAL, Lisboa; “ZIP BUNG”, Sala do Veado, MNHMC, Lisboa; 2010 – “Hotch Potch”, Lxfactory, Lisboa; “D’après Nuno Gonçalves”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; 2009 – “Anteciparte’09”, Fundação do Oriente, Lisboa; “Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores”, Chiado 8, Lisboa. Prémios: 2011 – Subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian para produção artística, com o grupo “Tempos de Vista”, Lisboa; 2009 – “Anteciparte’09”, Artista Seleccionada; “Fidelidade Mundial – Prémio Jovens Pintores”, Menção Honrosa; 2008 – BPI / FBAUL em Pintura, Vencedora. Colecções Públicas: Culturgest – Fidelidade Mundial, Lisboa; Colecção Telo de Moraes.

Tiago Batista 1967, Lisboa.

Frequenta a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na qual termina o curso de Artes Plásticas – Pintura. Durante a licenciatura trabalha para a CGTP – Intersindical na pintura de cenários e faixas para comícios, no seguimento deste trabalho vai para a Holanda trabalhar em cenários para teatro e televisão. Mais tarde, de volta a Lisboa, funda com mais três colegas, Pedro Cabral-Santo, Paulo Carmona e José Quaresma o grupo *Autores em Movimento*, responsável pela produção e comissariado de várias exposições nos anos noventa, entre as quais: *Jetlag*, na

Reitoria da Universidade de Lisboa, *Greenhouse Display* na Estufa-fria, *X-rated* na Galeria Zé dos Bois. Participou em várias exposições colectivas desde o princípio dos anos noventa tendo realizado uma exposição individual, *One Week Show* na Sala do Veado em 2004. Em 2007, realiza uma intervenção no âmbito da Art Building com o título *War/Work*, produto de um concurso realizado pela empresa Mainside. Actualmente lecciona na Licenciatura de Artes Visuais da Universidade do Algarve.

Xana Sousa 1986, Lisboa.

Lisboa. Mestrado Criação Artística, Universidade de Barcelona (FBAUB), 2010; Licenciatura Pintura, FBAUL, Lisboa 2008. Bolsa Leonardo Da Vinci, Galeria Carme Espinet, Barcelona 2009-2010. Exposições: Exposição Tempos de Vista – O espaço em Parallaxe, OAL, Lisboa 2011; Procediments Pictòrics, Les Bernardes, Girona 2010; Posicionaments 2010, Galeria Carme Espinet, Barcelona 2010; Minúsculs, Galeria Carme Espinet, Barcelona 2009; Tempos de Vista – Seis perspectivas em torno do lugar, Reservatório da Mãe d’Água, Lisboa 2009; Finalistas Pintura 2008, Palácio das Galveias, Lisboa 2009; Work in Progress: Espaço/Memória, Espaços do Desenho, Lisboa 2009. Performance Xocolata d’Artista, Galeria Carme Espinet, Barcelona 2009; Pintura dependendo do Tempo e do Espaço, FBAUL, Lisboa 2005. Workshops Curadoria de Arte Contemporânea; Shadow Curating: A Colectividade, FBAUL, 2008-2009; Fundamentals of Hot Glass Forming, Michael E. Taylor; New Techniques for Glass Works and Glass Blowing, Joost Cane, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciência e Tecnologia, 2007. Publicação *Materiais e Técnicas de Pintura*, Rosa Codina, UB 2010.

Organização



Casa-Museu

MEDEIROS
E ALMEIDA

ANTEKS[®]
DESIGN
gAD galeria
arte moderna e contemporânea



Faculdade de Belas-Artes
Universidade
de Lisboa

**CIE
B.P**