

Refiguração

V Í T O R G A R C I A



FUNDAÇÃO
LAPA DO LOBO

exposição
fotografia | vídeo | som



Trabalhos em exposição

- Refiguração #1, 2017 Preparação da Bienal de Coimbra, Anozero '17
- Refiguração #2, 2017 Pormenor da exposição *FIORI NEL MARE*, de Bruna Esposito
- Refiguração #3, 2018 Pormenor da exposição *VESTÍGIO*, de Diogo Pimentão
- Refiguração #4, 2016 Pormenor da performance *THE HOLLOW INN*, de Albuquerque Mendes
- Refiguração #5, 2017 Pormenor da exposição *ENTRE/BETWEEN*, de Jorge Santos
- Refiguração #6, 2017 Pormenor da exposição *CREARE MONDI*, de Enzo de Leonibus
- Refiguração #7, 2017 Pormenor da exposição *CREARE MONDI*, de Enzo de Leonibus
- Refiguração #8, 2017 Pormenor da exposição *ANOXIA*, de Jonathan Uliel Saldanha
- Refiguração #9, 2017 Pormenor da exposição/performance *VIGILÂNCIA*, de Júlia Ventura
- Refiguração #10, 2018 Pormenor da performance *LINHA DE 3 METROS INTERROMPIDA PELA AUSÊNCIA DO AUTOR*, de Paulo Mendes
- Refiguração #11, 2017 Pormenor da montagem da exposição *UMA LOJA, CINCO CASAS, UMA ESCOLA* (diversos artistas); no lado esquerdo da fotografia, execução da linha para a performance de Paulo Mendes; à direita, obras de Xavier Almeida
- Refiguração #12, 2017 Preparação da Bienal de Coimbra, Anozero '17
- Refiguração #13, 2018 Instalação vídeo: vídeo HD, 16:9, cor, som, dimensões variáveis, 18'09" (*loop*) - entrevista a José Maças de Carvalho e Enzo de Leonibus; vídeo HD, 16:9, cor, som, dimensões variáveis, 7'51" (*loop*) - pela artista Júlia Ventura, realizado para ser apresentado no contexto deste projecto
- Refiguração #14, 2018 Instalação sonora: gravação de áudio, 7'06" (*loop*)
- Refiguração #15, 2018 Coluna de som. Oferta da artista italiana Bruna Esposito, usada na sua obra de vídeo "Otremare", 2006-2018, que integrou a exposição *FIORI NEL MARE*, apresentada no Colégio das Artes da UC (de 14.9.2018 a 25.10.2018)



Índice

Sobre o autor	6
Sobre a exposição	7
Um percurso em <i>loop</i>, por Vítor Garcia	10
Fotografar a experiência de fotografar, por António Olaio	12
O olhar de relance, por Luís António Umbelino	16
A luz como matéria, por José Maças de Carvalho	24
Novas possibilidades de leitura, por Enzo de Leonibus	30
Vídeo temporariamente sem título, por Júlia Ventura	36
A sombra como elemento artístico, por Luísa de Nazaré Ferreira	40
Sobre as obras (fotografias, vídeo e som) em exposição	44
Agradecimentos	64

Sobre o autor

Vítor Garcia nasceu em 1958 em Coimbra, onde reside. É licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e mestre em Estudos Curatoriais pelo Colégio das Artes da mesma universidade, com uma tese centrada no estudo da recepção da obra de arte pela fotografia.

Tem complementado a formação académica com outros cursos livres, designadamente o de Formação/ Criação-Instalação, Fotografia e Som (TAGV, Coimbra) e Cinemalogia - Da Ideia ao Filme (Caminhos do Cinema Português, Coimbra), no qual frequentou os módulos de direcção de fotografia, direcção de som, edição de som, montagem e design de títulos. Possui um Certificado de Aptidão Profissional do Instituto de Emprego e Formação Profissional, sendo formador na área da fotografia.

É regularmente convidado para falar sobre fotografia e realizar acções de formação em eventos promovidos

por estabelecimentos de ensino secundário e universitário, bem como por centros culturais e associações, designadamente no Núcleo de Estudantes de Arquitectura (NUDA) e no curso de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Colaborou recentemente no seminário de Questões Teóricas da Arte Contemporânea do mestrado em Estudos Artísticos. Tem uma larga experiência de trabalho fotográfico, que publicou em revistas, livros, catálogos, publicidade, jornais e na internet, e que apresentou em exposições individuais e colectivas. Interessa-se em particular pelo processo de documentação e difusão da obra de arte pela fotografia e, além das imagens obtidas em galerias e museus, o seu trabalho acolhe outros temas. A fotografia de paisagem ocupa também um lugar de destaque no seu trabalho.

Para mais informação, nomeadamente exposições e publicações, veja-se a sua página pessoal:

<http://www.visualkosmos.com>

Sobre a exposição

A exposição *Refiguração* pretende tratar, através de fotografia, vídeo e som, aspectos relacionados com o registo e documentação de obras de arte em espaço expositivo, favorecendo um tipo de registo fotográfico que, sem prejudicar a sua função documental, propõe uma abordagem que explora uma outra dimensão perceptiva, quer pela presença das sombras, criadas pela modelação da luz, quer pelos efeitos de movimento arrastado do elemento humano, num acontecimento (*happening*) imprevisível, observado em forma de relance. É neste contexto que se compreende o título *REFIGURAÇÃO*, uma vez que as imagens expostas dão destaque a elementos visuais (sombras e arrastamentos) que, na verdade, na forma em que são apresentados, apenas existem no espaço bidimensional da fotografia e não no espaço físico em que os objectos artísticos foram exibidos. Este trabalho surge na sequência, por um lado, da

actividade de documentação das exposições de Arte Contemporânea promovidas sobretudo pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, desenvolvida nos últimos anos, e, por outro, da investigação académica realizada sobre a recepção da obra de arte pela fotografia. A exposição, entendida também como um processo de investigação, está concebida de modo circular, como que em *loop*, aspecto comum às três peças que a constituem: um conjunto de treze fotografias, doze com as dimensões de 43,34 x 65 cm e uma com 30 x 40 cm, um vídeo com entrevistas feitas a dois artistas (José Maças de Carvalho e Enzo de Leonibus), que partilham as suas reflexões sobre a relevância de alguns elementos visuais nas fotografias realizadas, ou discutem o papel da luz como matéria, capaz de gerar realidades, significados simbólicos ou diferentes percepções sobre os espaços, as pessoas e as coisas, um segundo vídeo, cedido pela

artista Júlia Ventura, e uma instalação sonora. Uma das peças integrantes desta exposição (a coluna de som) fez parte da exposição *Fiori Nel Mare*, da artista italiana Bruna Esposito, que gentilmente a cedeu por ocasião da sua apresentação no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (de 14.9.2018 a 25.10.2018).

A apresentação da exposição contou com as intervenções do Doutor António Olaio, Director do Colégio das Artes da UC, e do Doutor Luís Umbelino, Professor da Faculdade de Letras da UC.

Esta exposição teve ainda o apoio científico do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

Apresenta-se ainda um conjunto de textos relacionados com o tema da exposição, da autoria destes e de outros investigadores, que em muito têm contribuído para que o processo de investigação de que esta exposição faz parte se desenvolva e consolide a cada dia.





Um percurso em *loop*

Vítor Garcia

um conjunto de treze fotografias, uma instalação vídeo e uma instalação sonora dão forma ao projecto *Refiguração*. A circularidade dos temas das imagens fotográficas que se apresentam (que começam e acabam com a adaptação de um espaço expositivo às obras a exhibir), ou a repetição de um som na instalação sonora, que desvia a atenção desse percurso visual de observação das imagens, pois outro sentido (o da audição) é activado, estimulando uma outra percepção do espaço, constituem elementos estruturantes deste projecto.

Seja através das fotografias, do som ou do vídeo, a exposição pretende “existir” através da experiência de outros.



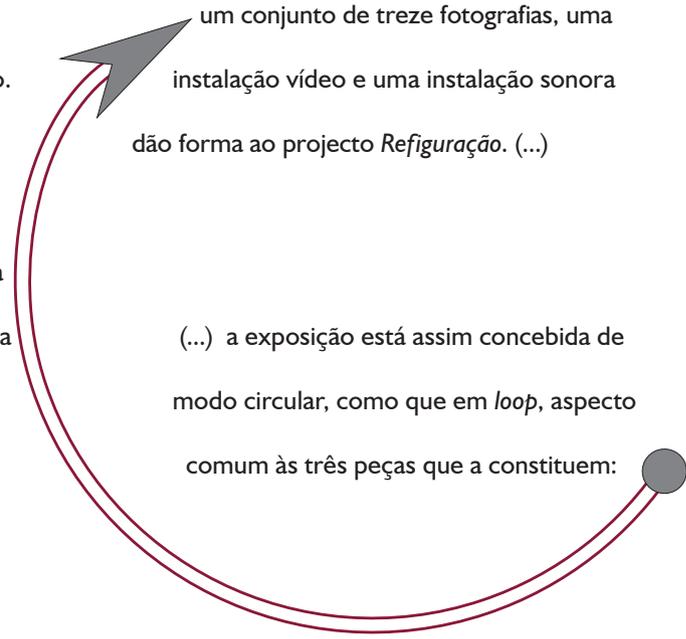
Que experiência faz viver este projecto?

A do artista que se movimenta no processo de montagem das suas obras; a do curador; a do museógrafo e a do visitante das exposições; a dos sons que foram acontecendo ao longo de todo o processo de construção e exibição da exposição; a de uma coluna de som que, num projecto artístico, tem a função que dela se espera e agora não só serve essa função, como é colocada em destaque no espaço expositivo; a daqueles que, com a sua própria investigação teórica ou prática,

propõem uma outra forma de pensar, agir, fazer, completando ou aperfeiçoando os conteúdos, assuntos e temas que me interessam e estão patentes neste trabalho. A colaboração com artistas e investigadores tem sido fundamental para entender as minhas zonas de sombra, as dúvidas, os problemas ainda não resolvidos, ajudando a perceber o que liga tudo isto nesta investigação académica e neste projecto artístico e o que deles pode resultar. A exposição está assim concebida de modo circular, como que em *loop*, aspecto comum às três peças que a constituem:

um conjunto de treze fotografias, uma instalação vídeo e uma instalação sonora dão forma ao projecto *Refiguração*. (...)

(...) a exposição está assim concebida de modo circular, como que em *loop*, aspecto comum às três peças que a constituem:



Fotografar a experiência de fotografar

António Olaio

Quando Vítor Garcia fotografa cada exposição e cada obra com o rigor que a sua documentação lhe exige, como acontece nas exposições no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, não segue qualquer manual de boas práticas, até porque não existe nem poderia existir, sobretudo para alguém que, com a sua exigência, enfrenta as especificidades de cada situação.

A sua sensibilidade leva-o a encarar cada peça e cada exposição com a sua complexidade própria, certamente pela interpretação distinta do seu olhar, mas um olhar que ao mesmo tempo como que se apaga para encontrar a melhor forma de dar a ver. Neste processo considera fundamental o contacto com os próprios artistas, vendo as obras de arte também como um elo

de ligação entre quem as vê e quem as faz.

Documentando-as, tem consciência deste seu papel como mediador e as imagens que produz transportam em si essa relação, aproximando-nos da obra e também do artista. Aqui falamos do fotógrafo como quem documenta.

Além dessa condição (mas passando por ela) está o trabalho de Vítor Garcia nesta exposição.

As obras aqui expostas não são alheias a esse ofício de documentar, serão também sua consequência, mas já serão uma outra coisa. Do rigor do registo fotográfico nasce uma relação com as obras de arte que se densifica na medida da dedicação do fotógrafo.

As imagens aqui apresentadas são resultado da

experiência estética, traduzem essa experiência, autonomizando-se da obra e das obras que registam, ao mesmo tempo que mais delas se aproximam.

A imagem da percepção das obras desdobra-se nas suas sombras, e as sombras prolongam as coisas e são expressão da sua plasticidade, das coisas que se tornam outras, que, em cada momento, poderão ser outras. A variabilidade das sombras pelas possibilidades infinitas da incidência da luz pode registrar-se fotograficamente nestas imagens.

E estas imagens são simultaneamente metáfora da transitoriedade das formas e das dinâmicas da percepção, sobretudo aqui, tratando-se de obras de arte que se reinventam ao perceber-se.



António Olaio

Nasceu em 1963, Lubango, Angola. Vive em Coimbra.

Professor no Curso de Arquitectura e Director do

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Investigador do Centro de Estudos Sociais.

As suas performances dos anos 80 levaram-no à música, num percurso onde a utilização de vários meios (pintura, desenho, vídeo, música) decorre duma forte relação com a performance.

Exposições individuais mais recentes:

2018 - Headless Crowns, Cooperativa Árvore, Porto;

Cleaning up the Vacuum – Prelude – Gabinete Edições,

Lisboa; 2017 - Cleaning up the Vacuum, Galeria

Fernando Santos, Porto; 2016 - Young people thinking

about each other - Cabeças em trânsito, Galeria João

Esteves de Oliveira, Lisboa; Livro de lembranças dos

planetas, Museu da Ciência da Universidade de

Coimbra; 2015 - Stuffing my dreams into my head,

MCO, Porto; Heading West, Appleton Square, Lisboa;

2013 - The sorrows of electricity, Filomena Soares,

Lisboa; 2012 - Square feet, Círculo de Artes Plásticas de

Coimbra; 2011 - This widow is blocking my Windows,

Museu do Chiado, Lisboa; Shall I vote for Elvis?, Teatro

Municipal da Guarda; 2010 - La Prospettiva is sucking

reality, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira; Na

cátedra de S. Pedro, Museu Grão Vasco, Viseu; 2009 - La

prospettiva, Mario Mauroner, Viena; Brrrrrain (exposição

antológica) Culturgest, Lisboa; Crying my brains out,

Filomena Soares, Lisboa; 2007 - I think differently now

that I can paint, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães;

2006 - Under the stars, ZDB, Lisboa; 2005 - Pictures

are not movies, Filomena Soares, Lisboa; 2004 - 40

years in a plane, Kenny Schachter conTEMPorary,

Nova Iorque; I'm growing heads in my head, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; 2003 - You are what you eat, Centro Cultural Andratx, Palma de Maiorca; 2002 - Telepathic agriculture, Galerie Schuster, Berlin e Frankfurt; 2001 - Foggy Days in Old Manhattan, Filomena Soares, Lisboa.



Imagem: cortesia de António Olaio

O olhar de relance

Luís António Umbelino

Eis uma questão possível: pode a fotografia fixar (ou mimetizar, talvez) um *olhar de relance*? A questão parecerá, certamente, menor ao fotógrafo paciente que assume o seu trabalho como exercício de um olhar demorado. E, no entanto, talvez seja no olhar de relance, na sua fugacidade aparentemente despreocupada, na sua leveza cúmplice do instante, nos seus lampejos selvagens que o mais enigmático da visão pode ser encontrado.

Consideremos uma primeira precisão necessária: o olhar de relance não é o *regard* sartriano, que subjuga pela vergonha. É bem menos sério, bem menos vigilante, bem menos grave. Será talvez menos um “olhar” do que uma *olhadela*. Num relance – ou de *relance* – não se subjuga e nada se impõe, não se domina e nada se violenta. O olhar

de relance exerce-se com uma leveza e calma despreocupadas e pratica-se como se o olhar estivesse inebriado pelo que, no visível, é somente indício, vestígio, sinal que faz supor, efabular, suspeitar.

Alguns dirão que nada se vê desse modo fugaz.

Enganam-se. Os mais avisados sabem bem que um olhar de relance é talvez o mais completo modo de olhar. De facto, pela subtilidade desprendida do olhar de relance percebemos o que de mais surpreendente pode revelar o olhar: há coisas que apenas se vêm de relance, que apenas se deixam olhar como indício ou vestígio, há lugares e rostos, atmosferas e ações que apenas se oferecem completas (ou seja, na respetiva inteireza profunda, densa e escondida) ao movimento breve do vislumbre.

O que se passa é isto: um olhar de relance *sorve e suga* tudo o que toca, todas as superfícies, todos os brilhos e todas as sombras. Nesta medida, fica claro que o olhar de relance *acontece menos em mim do que no mundo*; é excêntrico, mundano e, assim, ao exercer-se, permanece igualmente um princípio de descentramento do sujeito que vê. O olhar de relance arrasta quem vê para o meio do visível e, deste modo, provoca uma cisão particularmente forte na experiência costumeira da nossa identidade de ego soberano. É por isso que, como notava E. Casey¹, o olhar de relance nos pode *levar longe*. Na verdade, pode levar-nos a *qualquer lado*, na exata medida em que são os lugares que, por um lado, dão às superfícies, brilhos e sombras uma certa disposição coerente e, por outro, se *dispõem* – assim lhe fornecendo a situação – em redor da vocação do olhar para pertencer àquilo que olha (outro modo de o dizer seria este: a vocação do olhar para “se sentir olhado”, como

1 Edward S. Casey, “The World at a Glance”, in Fred Evans and Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty’s Notion of Flesh*. New York: State University of New York Press, 2000, 147.

dizia Cézanne). O mais surpreendente é que tudo isso acontece *num instante*. Melhor: tudo acontece num instante que parece capaz de *mostrar tudo*. Para compreender o aqui decisivo será útil recorrer a uma comparação entre o olhar de relance e o fragmento literário. O fragmento é sementeira de ideias que se lança “esperando que daí nasça alguma coisa”²; caracteriza-o o pudor do definitivo e a paixão dos inícios. O fragmento é – na expressão justa de Gonçalo M. Tavares – uma “máquina de produzir inícios”³, de desenlaçar “começos”. Não é tarefa pequena: é muitas vezes no início de um processo que se concentra o mais vigoroso do gesto, o mais amplo da originalidade, a maior quantidade de descobertas; se o fragmento é essa vocação do início, então poderá afirmar-se que a sua principal característica é obrigar “o relevante a aparecer logo, a não ser adiado”⁴. O olhar de relance parece-me ser o equivalente do fragmento no mundo do olhar.

2 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, Fragmentos, Imagens*. Lisboa: Caminho, 2013, 40.

3 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo*, 41.

4 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo*, 41.

Também ele, de facto, se semeia pelas superfícies do visível esperando, sem certezas e sempre de modo desprendido, que algo germine para o cativar. Uma outra semelhança julgo ser esta: o olhar de relance é igualmente uma forma de pudor do definitivo e do dilatado, do extenso e do complexo, preferindo a frescura e o viço dos começos que são toda uma forma de acelerar o olhar e, por aí, a imaginação. Poderia, então, dizer-se talvez que *o olhar de relance é uma máquina de produzir os inícios perceptíveis de todas as lonjuras*.

De onde uma segunda precisão necessária: o olhar de relance, sendo um olhar do momento e dos começos, é essencialmente distinto do olhar da ciência. Desde logo porque num relance suspende-se sempre a *apophansis*⁵, ou seja, a urgência em predicar, exaurir e classificar (esse gesto teórico que marcou uma boa parte da história do pensamento ocidental). É por via dessa suspensão que o olhar de relance nos permite regressar a uma espécie de

encontro inicial com o que *simplesmente se oferece ao olhar*. Em certo sentido, pois, o olhar de relance permite confirmar algo de decisivo: que *perceber* o mundo não é forçosamente o gesto de um sujeito soberano que se impõe inspetivamente ao real, mas outrossim a atitude de *deixa ser* (no seu aparecer) o que se mostra tal como se mostra. Talvez seja esta a “sabedoria” do olhar de relance: uma “sabedoria” (em ato) do instante inicial, do olhar que “olha como se fosse sempre a primeira vez” e, deste modo, *lança uma olhadela* até à origem do próprio visível.

A diferença em relação ao olhar do cientista é evidente. Este último olhar, justamente, como bem compreendeu Bachelard “nunca vê pela primeira vez (...). No reino da observação científica, com objetividade certa, ‘a primeira vez’ não conta. A observação pertence então ao reino das ‘várias vezes’.”⁶ O olhar da ciência é o olhar de quem já viu repetidamente, de quem considera visto apenas o que se viu reiteradamente e, assim, comprovadamente.

5 Casey, “The World at a Glance”, 148.

6 G. Bachelard, *A Poética do Espaço*, trad. port. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 164.

Outra forma de o dizer é esta: o olhar da ciência observa para quantificar observações. Neste sentido, olha para registar o que se julga fixo e, assim, sempre disponível à sucessão de observações, como se o real fosse apenas o que espera mais uma observação de uma série planificada e ilimitada. Em suma, com o olhar da ciência quantifica-se o que, então, nunca surpreenderá ou espantará, porque já se prevê.

O olhar de relance, ao contrário, segue, com o vigor dos inícios e do que, por isso, sempre espantará, sempre surpreenderá. Num relance acolhe-se o vestígio das partes de um mundo que, por mais vezes que seja observado, nunca será exaurido por um olhar repetitivo. Tais partes, na verdade, permitem perceber que o mais próprio do mundo é o de não se manifestar senão *de perfil*, como sugeria Husserl. As superfícies e lugares que o olhar de relance permite atravessar são, assim, notícia de um mundo que oculta mais do que mostra – de um mundo onde cada parte pode devir parte total sem que a totalidade do mundo chegue a apresentar-se como tal. O

que atrai o relance é esse lado oculto, lacunar do mundo, esse esconder-se do mundo na sua própria manifestação. Apenas *de relance* se pode efetivamente vislumbrar um tal mundo que – numa superfície, num brilho ou sombra, num rosto ou lugar – permanece coisa misteriosa e surpreendente, esboço súbito de presença fugidia. Eis, então, um traço distintivo do olhar de relance: o olhar de relance, na sua fugacidade viciada em *começos*, no seu movimento de *relampejo* que escorrega pelas superfícies do visível, é um olhar que, precisamente por não *repetir* e não se demorar, se revela particularmente apto a *absorver* o que, do mundo, apenas se manifesta *lateralmente* ou *em esquiva*. Dir-se-ia, deste modo, que o olhar de relance é uma forma de atenção desprendida, de atenção solta e onde vigora mais a sensibilidade do que a consciência tética. A atenção desprendida olha, mas apenas para imediatamente se desviar para outro lado; não pretende fixar ou reproduzir, mas antes começar. Por isso o olhar de relance é um *lance* que alinha o vigor dos *começos* com a densidade dos

momentos e, desse modo, consegue percorrer atmosferas de um mundo que permanece *espantoso* e surpreendente no seu aparecer.

O olhar de relance é, então, uma espécie de *sabedoria perceptiva da ocasião certa*. Dito de outro modo: é uma espécie de *vocação do momentâneo* que pode ser entendida, eis um ponto nuclear, como um modo de acesso ao tempo que o desvenda como *instante*. Ecoa nesta referência a tese de Bachelard – sustentada na esteira de Gaston Roupnel, influenciada por Einstein e motivada por um diálogo crítico com a concepção bergsoniana de *duração* – segundo a qual “a duração não passa de um número cuja unidade é o instante”. Em *L'intuition de l'instant*⁷, de facto, o instante é entendido como o emblema do tempo que, assim, se deveria entender como descontinuidade de momentos. Tal *instante*, no entanto, não pode ser entendido como pontualidade vazia de um tempo cronométrico, nem deve ser confundido com a hodierna liquidez das

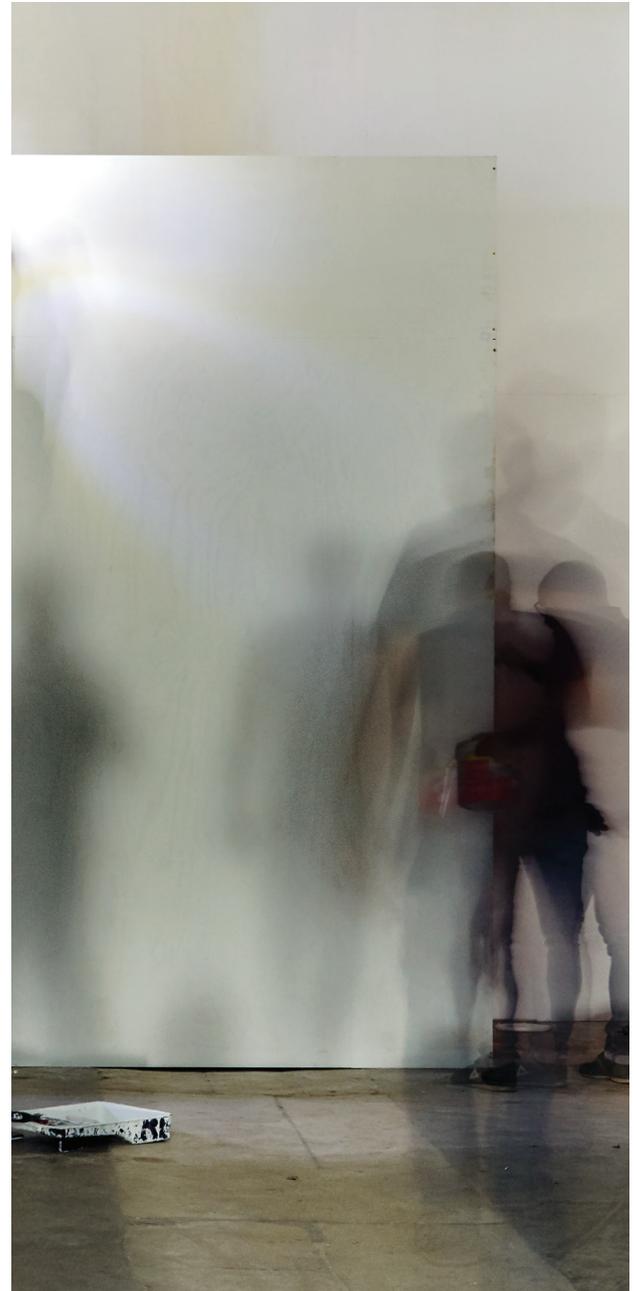
7 G. Bachelard, *A Intuição do Instante*, trad. port. Campinas: Verus, 2007.

vivências dispersas por um tempo fracionado. O instante de que aqui se trata é o *instante* da “intuição”, um “agora” absoluto, criativo, vertical, denso que segura o tempo e, assim, pode sustentar o olhar de relance como enigmática possibilidade de ver “tudo” *ao mesmo tempo*. Tal instante, como sugeriu E. Casey, poderia porventura alinhar-se com o “momento de absoluto fluxo” de Husserl⁸, que parece depender de um “conluio secreto” entre o “agora e o fluxo” para permitir que se faça a experiência do “agora” como sendo, *ao mesmo tempo*, mais do que *um tempo reduzido a um agora*. Se, de *relance*, explodimos em direção às coisas e nos descentramos será, então, porque o efeito de tal descentramento pode ser o de nos levar a toda a parte *num mesmo momento*. Algo mais se pode acrescentar aqui: o olhar de relance, que absorve a verticalidade do momento, vê sempre mais do que se julgaria possível; vê em certo sentido, potencialmente *tudo* - não objetivamente tudo, mas *imaginativamente* tudo. Eis um

8 Casey, “The World at a Glance”, 152.

aspecto essencial: o olhar de relance é uma espécie de ignição direta do devaneio. É-o porque estabelece de algum modo uma ligação direta com a imaginação a pelo menos dois níveis decisivos: primeiro ao tornar-se, em ato, um órgão onírico (sempre momentâneo) que, como todos os órgãos oníricos, existe apenas para cumprir a função de “responder imaginativamente a uma determinada percepção”⁹; depois, e no mesmo movimento, por preservar a própria imaginação do excesso de imagens que destrói.

Hoje, imaginar é quase impossível frente a um mundo feito écran universal onde o vazio, o branco, o intervalo, tonam difícil o devaneio. O olhar de relance preserva a imaginação no único espaço onde ela é possível: o espaço de afastamento mantido em relação ao que não se vê, mas intuiu. Nesse afastamento, é que o olhar de relance se faz acolhimento do momentâneo vertical num início sempre vigoroso onde *tudo e mais alguma coisa* se pode ver *agora ao mesmo tempo*.



Luís António Umbelino

Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador da Unidade I&D - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (FLUC – Portugal) e do projeto de investigação “Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor II” (FFI 2017-82272-P – Espanha). Diretor da Revista Filosófica de Coimbra. Publica regularmente em Portugal e no estrangeiro sobre a tradição reflexiva francesa (sobretudo Maine de Biran), sobre o horizonte da fenomenologia contemporânea (sobretudo M. Merleau-Ponty e Marc Richir) e sobre o contexto da Hermenêutica Filosófica (sobretudo P. Ricoeur), sendo a sua investigação centrada nos temas da corporeidade e do espaço.





A luz como matéria

José Maçãs de Carvalho

Transcrição da entrevista a José Maçãs de Carvalho, que integra a instalação vídeo apresentada na exposição.

Falar de fotografia é falar de luz em primeiro lugar. Costumo dizer que a história da fotografia, ou melhor, a proto-história da fotografia, começa no século XVI, por via de um pintor. O primeiro construtor de uma imagem potencialmente fotográfica é, parece-me óbvio, Caravaggio. A obra de Caravaggio é exemplar na história das imagens, porque percebe-se, e ele próprio percebeu, que a luz é a matéria da imagem, enfim, naquele momento da imagem pictórica e alguns séculos depois da imagem fotográfica. Portanto, falar de fotografia é falar sempre de luz, poderemos dizer que a fotografia é desenho da luz. Portanto, quando penso no desenho de luz, no desenho de luz de uma exposição ou no desenho de luz no cinema, no teatro (que tem uma história muito

curiosa e muito eficaz no desenho da luz), penso que é sempre importante falar nestas duas formas de pintar as coisas: a importância da luz e a luz como matéria. De resto, o século XV e século XVI são fundamentais nessa matéria se pensarmos nas duas principais técnicas pictóricas que são também lumínicas. Poderíamos falar de Leonardo da Vinci, na qualidade do *sfumato*, nas gradações, quer das cores quer das tonalidades, e portanto essa suavização de coisa para coisa, de objecto para objecto, de pessoa para pessoa e, por outro lado, o *chiaroscuro* (claro-escuro), o alto contraste, na obra de Caravaggio, uma obra muito singular, com muito poucos seguidores, que, do meu ponto de vista, se vem concretizar, expandir, não no campo da pintura, mas

no campo da fotografia a partir do final do século XIX e depois no início do século XX. Nesta matéria, há a possibilidade, por exemplo, de falarmos da fotografia enquanto escultura, ou seja, da fotografia conseguir construir na imagem uma atmosfera escultórica, portanto tri-dimensional. Um fotógrafo exemplar, neste campo, é o Robert Mapplethorpe (1946-1989) que, curiosamente, é um fotógrafo assumidamente influenciado por Caravaggio. Essa possibilidade de a fotografia se tornar escultórica decorre de três factores principais: em primeiro lugar, do facto de Mapplethorpe usar corpos escultóricos e, portanto, essa matriz das coisas, das pessoas, dos modelos que ele usa tem desde logo esse potencial tri-dimensional; em segundo lugar, e muito importante, o facto de usar luz artificial e luz natural de forma absolutamente fina, meticulosa, uma forma recortada que dá essa expressividade; e finalmente, uma noção muito exacta da relação entre a figura e o fundo. Eu diria, mais uma vez, que o desenho da luz é importantíssimo e faz toda a diferença. Há outros

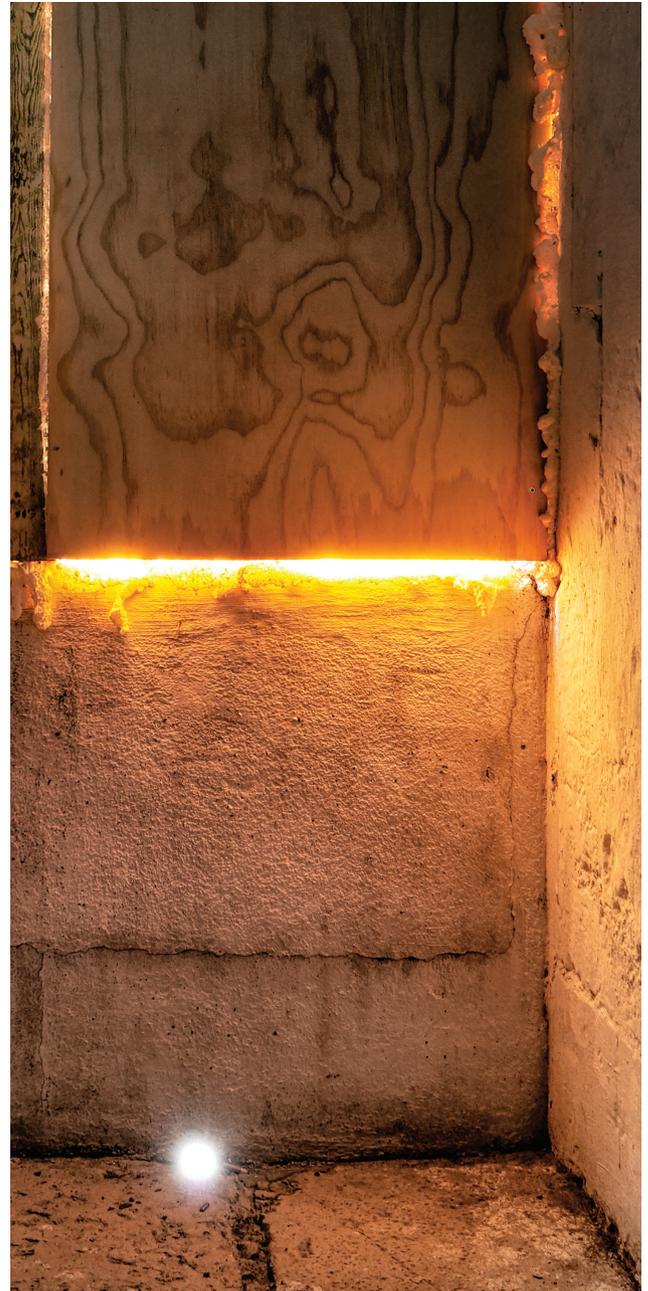
aspectos do desenho da luz muito importantes. No caso do campo museológico, há exemplos de luzes muito pouco eficazes e outros eficazes. Eu penso sempre no desenho da luz, penso sempre na sua importância, por exemplo, nos espaços museológicos religiosos, onde há muita presença da escultura, enfim, da escultura religiosa, e muitos deles são, digamos, iluminados de uma forma muito pouco eficaz, outros são iluminados de uma forma muito dramatizada. É verdade que às vezes é interessante vermos espaços desses, muito dramatizados, ou seja, com grandes contrastes e com uma iluminação muito mitigada, muito pontual. Na verdade, é preciso também uma ligação entre quem faz o desenho da luz, quem faz uma espécie de coreografia da luz e a obra ou o artista, no caso da Arte Contemporânea, quando o artista está vivo. No caso da arte sacra, por exemplo, já que o artista não está vivo, é preciso que o desenho de luz conte com o contexto da peça, ou das peças, e com o seu significado simbólico. Admite-se, obviamente, se estamos a falar

de uma representação de uma cena mitológica, que eu alargaria mais até outros campos, não só da religião, mas da mitologia clássica, por exemplo. Estamos a falar de uma cena mitológica ou religiosa, que tem um índice de tragicidade enorme, é legítimo que a iluminação acompanhe essa intensidade e, portanto, possa ser mais dramatizada. Se, ao contrário, estivermos a ver uma cena duma representação escultórica bucólica, contemplativa, aí é obvio que o significado conceptual das peças pede uma iluminação mais *sfumato*, mais suave, e portanto é preciso que haja esse cuidado.

No campo da Arte Contemporânea, na escultura e da instalação contemporânea, quando a iluminação pode ser modeladora, aí é preciso bastante cuidado. Ou seja, parece-me que até do ponto de vista ético é importante que haja uma relação próxima entre o desenhador de luz, ou aquele que faz a coreografia da luz, quer seja para documentação, quer seja para a própria recepção da obra em galeria, é preciso que haja um entrosamento entre os artistas e o iluminador, o

desenhador de luz, porque não se pode correr o risco de que, à revelia do artista, a iluminação ou a coreografia da luz mude radicalmente a percepção da obra. Esse é o grande cuidado a ter. Pode ser interessante, mas, se muda radicalmente a percepção da obra, pode estar absolutamente contra a ideia inicial do artista quando a pensou e pode nunca ter pensado a peça para ela receber uma iluminação, enfim, zenital ou dramática, ou mais coreografada. Eu diria que há aí mesmo uma questão ética que se impõe no desenho da luz nas peças da Arte Contemporânea. Portanto, é importante perceber que a luz tem estas qualidades sobre as coisas, tem esta qualidade de transformar a nossa percepção. Isso é também verdade com a luz do dia, com a luz circadiana. Ao longo do dia vamos tendo percepções diferentes se estivermos sempre no mesmo sítio, no mesmo quarto, no mesmo lugar, num espaço, enfim, doméstico, mas raramente é uma modificação radical, enfim, de minuto para minuto, de meia para meia hora. Parece-me que é preciso ter sempre esse cuidado e esse

entrosamento, ou seja, a possibilidade de a luz artificial criar uma percepção específica da obra que deve ter uma ligação obrigatória com o significado simbólico da obra, quer seja dado pelo artista, quer seja dado pela análise formal e conceptual da obra. E do meu ponto de vista não se deve nunca exceder, de modo que nunca se transforme a obra naquilo que ela não é.



José Maças de Carvalho

José Maças de Carvalho é Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2014). Estudou Literatura nos anos 80 na Universidade de Coimbra e Gestão de Artes nos anos 90, em Macau, onde trabalhou e viveu. É artista e Professor no Departamento de Arquitetura e no Colégio das Artes (Subdiretor) da Universidade de Coimbra.

Expõe fotografia desde 1990 e vídeo desde 2000. Entre 2011 e 2017 realizou várias exposições individuais em torno do tema da sua tese de doutoramento (arquivo e memória): no CAV, Coimbra; Ateliers Concorde, Lisboa e Colégio das Artes, Coimbra; Galeria VPF, Lisboa; Arquivo Municipal de Fotografia, Lisboa, Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, Museu do Chiado e MAAT, Lisboa. Publicou o livro “Unpacking: a desire for the archive”, pela Stolen Books, em 2014. Em 2015,

um livro de fotografias suas, “Partir por todos os dias”, foi publicado pela Editora Amieira. Em 2016 participou no livro “Asprela”, com fotografia sobre o campus universitário do Porto, editado pela Scopio Editions e Esmæ/IPP. Em 2017, a propósito da sua exposição “Arquivo e Democracia”, no MAAT, publicou o livro “Arquivo e Intervalo”, edição Stolen Books/Colégio das Artes-Universidade de Coimbra/MAAT, com textos de Pedro Pousada, José Bragança de Miranda, Adelaide Ginga e Ana Rito. Está representado em várias colecções institucionais e privadas.





Novas possibilidades de leitura

Enzo de Leonibus

Transcrição da entrevista a Enzo de Leonibus, que integra a instalação vídeo apresentada na exposição.

Confesso que estou muito grato pelo convite que o Vítor me fez no ano passado, no decorrer da exposição *Creare Mondi*. Perguntou-me se poderia fotografar a exposição e ainda se podia acrescentar uma outra iluminação, portanto, quero dizer, se podia entrar e interpretar as obras. Por mim, dei a minha aprovação, de modo muito favorável, por ainda não ter tido o prazer de conhecer o Vítor. Mas estava muito curioso sobre o seu pedido. Pois não era apenas o pedido de um fotógrafo para, como dizer, fotografar, ler as obras, interpretá-las, produzi-las, mas era algo mais. Isto interessou-me muito, porque era uma operação de

adição, que normalmente provém de uma obra de arte, como explicar, quase como o interior da leitura.

Entende-se perfeitamente que a relação era entre a sombra e a luz, e uma parte da exposição continha exactamente estes elementos.

O pedido de Vítor ajudou-me também a reler algumas obras, que agora terei o prazer de referir.

O que acontece relativamente a um projecto?

É como uma espécie de magia.

Quando me pediu esta entrevista pensei em como se criam as imagens, como se criam as coisas.

Um dos fascínios que sempre tive desde criança era a imensidão negra e depois a palestra do professor que

se iniciava com um primeiro sinal, uma primeira palavra, e ali iluminava-se a fantasia, portanto, um negro que ganhava luz.

E a luz de onde vem? De uma primeira necessidade de sombra, e depois ilumina uma ideia, uma visão, e esta visão contém e é inundada por novas sombras. Novas sombras como novas possibilidades de leitura.

Porque digo isto? Digo isto, porque creio que da sombra, isto é, do negro, do escuro se possa romper com uma palavra, com um sinal, com um registo, com uma cor o início de uma ideia.

E o que é uma linha senão um sinal de luz na escuridão? Quando o Vítor me enviou as minhas fotos, tive algumas surpresas, porque não tinha lido as possibilidades.

Eu tinha montado as luzes, tinha interpretado por aquilo que era a minha ideia e, em vez disso, esta nova acção levou-me a reler as possibilidades do trabalho.

E agora pensei também naquilo que normalmente ocorre também na arte, onde a experiência e sensibilidades diversas se podem unir e podem criar

novas visões das coisas, e depois quase, como explicar, como acontece na vida.

O título da exposição era “Creare Mondi” e, por isso, o que o Vítor fez nas minhas obras, além de reproduzi-las e reinterpretá-las, fê-las viver noutra dimensão.

Foi isto que apreciei muito, porque eu não acredito mais numa estaticidade das imagens, eu penso numa possibilidade de poder, como explicar, que a obra possa viver da sua também nova experiência.

Se quisermos também a nossa interferência, porque, quero dizer, torna-se interferência até o olhar, a leitura, o encontro com outro olhar ou com a posição que um tem relativamente à obra.

E por posição entendo também uma posição física, uma posição activa, uma posição dinâmica.

Uma outra coisa que me levou a, como dizer, a dar um novo sentido a este encontro ocorreu na desmontagem, porque toda esta reflexão sobre uma exposição em que pensei, que montei e que deixei de algum modo até aberta, algumas obras não tinham ainda a solução

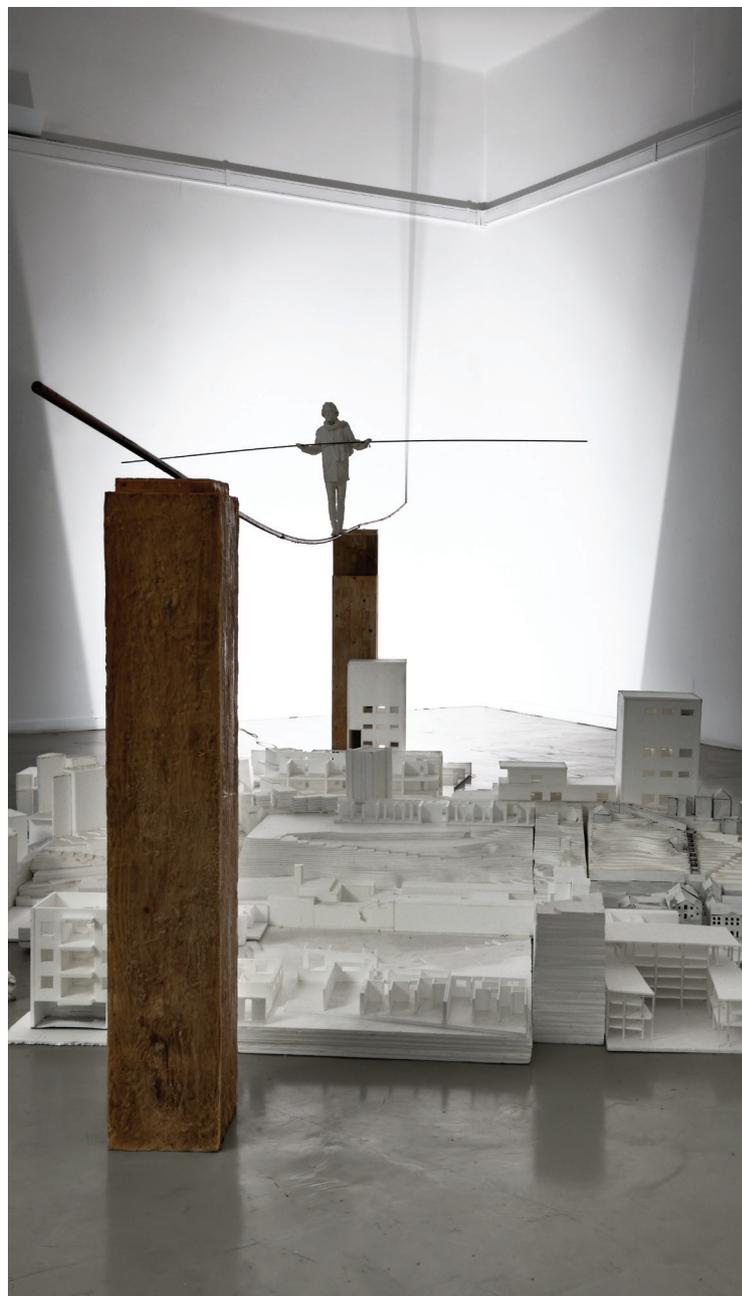
satisfatória e, de facto, enquanto desmonto, surge um clique quase como por magia, num gesto de arrumação, uma primeira obra que me importava muito como por encanto funciona.

De facto, torno a pedir a Vítor que faça novas fotografias e creio que ele notou bem a minha satisfação.

Uma outra coisa, uma intervenção que me agradou de Vítor, na fotografia ou antes no momento de criar um *backstage* para realizar a fotografia, diz respeito à obra do equilibrista, porque nesta obra ele conseguiu juntar novas possibilidades de vida, não de vida no seu sentido visual, mas às vezes até mais palpitante relativamente a um tipo de limpeza de rigor que lhes procurei dar.

Esta pequena operação fez-me pensar sempre numa coisa muito importante para mim, que é quando o saber e a sensibilidade convergem numa área e são capazes de gerar novas possibilidades de trabalho e de visão.

Tradução da entrevista de Ana Battaglia Abreu.





Enzo de Leonibus

Enzo de Leonibus frequentou (1978) cenografia na Academia de Belas Artes de Brera Milão e de L'Aquila.

Inicia em 1983 a sua actividade artística.

É professor na Academia de Belas Artes de L'Aquila.

É director artístico do Museo Laboratorio – ex manifattura tabacchi, de Arte Contemporânea da Cidade Sant'Angelo, Itália.

De 1976 a 1977 é assistente do fotógrafo Giorgio Colombo. Participa nas colecções: Panza di Biumo, Gori, Tettamanti ecc.; Biennale di Venezia 76, arte in Italia, arte Inglese oggi; para as galerias: Toselli, Ala, Annunciata, Naviglio, Marconi, Sperone ecc.; colabora na documentação de arte para Data, Flas Art, Domus, Vogue, Casa Vogue ecc. De 1977 a 1981 colabora com Alighiero e Boetti na realização de numerosos trabalhos de arte.

Em 2004 colabora com Roberto Benigni no filme “La tigre e la neve”. Em 2010 funda com Bruna Esposito,

Emanuela Barbi, Fabrizio Sartori, Franco Fiorillo “Neola Onlus”.

Realizou inúmeras exposições individuais e colectivas desde 1983, das quais apenas referimos:

1989, “Efruti”, Regensburg, Alemanha; 1999, “Dono”, Baghdad, Iraq; 2011, “Il corpo delle parole”, Instituto italiano di cultura, Strasburgo, França; 2013, “una Verità Superiore”, Palazzo Lucarini Contemporary, Trevi, Itália; 2015, “Necessità di vista”, Museo Vittoria Colonna, Pescara, Itália; 2018, “Creare Mondi”, Colégio das Artes, UC, Coimbra, Portugal.





Creare Mondi, Enzo de Leonibus, Colégio das Artes da UC, Coimbra, 2017

Júlia Ventura

Still de vídeo, temporariamente sem título e ainda em produção, cedido pela artista para ser apresentado no contexto deste projecto artístico e de investigação.





Júlia Ventura

Nasceu em Lisboa, 1952. Formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e tem o curso de Vídeo Arte da Universidade de Concórdia, Montreal, Canadá.

Começou a expor individualmente os seus trabalhos fotográficos no fim dos anos 70.

Entre 1980 e 1995 viveu na Holanda, tendo a partir daí dividido o seu lugar de trabalho entre Lisboa, Amsterdão e Nabeul (Tunísia).

Fez residências, na Concordia University, Montreal, 1984, Art Metropol, Toronto, 1985, Villa Arson, Nice, 1988/1989.

A sua obra tem sido exibida em Portugal e no estrangeiro.

Entre as suas mais representativas exposições contam-se: "Met Verve Belicht", Museum Fodor, Amsterdão, 1984, "Fotografisch Werk", Gemeentemuseum

Arnhem, 1987, "Concept et Imagination", Stedelijk Museum, 1988, Amsterdam, Two Ways of Life, Centro Cultural de Belém (1997), Lisboa, Untitled Landscapes (1986-1989), 2001, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001, Porto, MAMCO, 2002, Geneve, Marcar, Imprimir, Expor (1982-2003), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, e Museum Kröller Muller, Otterlo (1882-2003), 2005, MAMCO, Geneve, 2006.

Tem trabalhos nas colecções: Museu de Serralves, Porto, Museu de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Stedelijk Museum, Amsterdão, Gemeentemuseum, Arnhem, Kröller Muller Museum, Otterlo, MAMCO, Geneve, Ellipse Foundation, Lisboa, Amsterdam Koopt Kunst, Amsterdão, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Colecção ABN – AMRO Bank, Holanda, entre outras.



Vigilância, Júlia Ventura, Colégio das Artes da UC, Coimbra, 2017

A sombra como elemento artístico

Luísa de Nazaré Ferreira

No livro XXXV da sua enciclopédia *História Natural*, dedicado principalmente à pintura, o escritor romano Plínio, o Antigo (23-79 d.C.), regista uma conhecida lenda que, pelo menos em parte, se relaciona com aspectos da criação artística que assumem relevo nas fotografias exibidas nesta exposição por Vítor Garcia. Escreve o autor romano que o oleiro grego Butades, natural de Sícion, a quem atribui inovações no domínio da decoração arquitectónica, como a introdução de ornamentos em relevo nos telhados dos edifícios (antefixas), teria sido o primeiro a descobrir a modelação de figuras a partir da argila, a chamada arte da coroplástica ou escultura em terracota (*plastike [techne]*). Tal invenção ocorrera em Corinto, graças à sua filha que, tomada pelo amor de um jovem, quando ele partiu para o estrangeiro, “circunscreveu com traços a sombra

(*umbra*) da face dele projectada na parede pela luz de uma lucerna”. Aplicando argila a esses traços delineados na parede, Butades criou uma figura ou imagem (*typos*) que colocou com outras peças de olaria a endurecer ao fogo. Sobre essa obra plástica, observa Plínio, dizia-se que havia sido preservada em Corinto, no Nymphaeum (ou Nymphaion, construção dedicada às Ninfas, por vezes com a função de fontanário), até ao saque da cidade pelos Romanos (146 a.C.), do que se pode depreender que teria tido alguma importância ou popularidade, mas o famoso enciclopedista não chega a explicar em que condições aquela obra transitara para um espaço público (Plin. *Nat.* 35.43).

Sobre o lendário Butades de Sícion, que os estudiosos situam em plena época arcaica (c. 600 a.C.), não nos chegou mais nenhuma informação, e embora as fontes

antigas não sejam abundantes nem seguras sabemos que outros artistas gregos do período clássico, como Apolodoro de Atenas, que ficou conhecido como “o pintor das sombras” (*skiagraphos*), e Parrásio de Éfeso, aprenderam a trabalhar com as sombras e com o sombreado, técnica que os pintores romanos desenvolveram com mestria, como testemunham os frescos que se preservam. Por outro lado, se a exploração do contraste entre luz e sombra é matéria constante nos autores gregos, desde os Poemas Homéricos, não deixa igualmente de estar muito presente no mito, como mostra o seguinte passo da *Teogonia* de Hesíodo (vv. 123-128, na tradução de Ana Pinheiro¹): “De Caos nasceram Érebo e a negra Noite,/ e da Noite, por sua vez, nasceram o Éter e o Dia,/ que ela deu à luz, unindo-se com amor ao Érebo./ A Terra gerou, em primeiro lugar, um ser de dimensão

semelhante à sua,/ o Céu, coberto de estrelas, para que a cobrisse, toda inteira,/ e fosse dos deuses bem-aventurados a eterna e segura mansão.”

Do imenso vazio inicial (*Chaos*) surgem seres sombrios (o Érebo, as trevas infernais, e a Noite), dos quais nascem seres luminosos (o Éter e o Dia), e só depois aparece Urano (o Céu), gerado por Gaia (Terra). Portanto, no pensamento mítico grego, o binómio luz/ sombra faz parte dos elementos divinos primordiais.

Ainda a propósito da origem da coroplástica, Plínio, o Antigo, observa que a sua invenção fora também atribuída a outros artistas, mas o papel real que Butades teve na história da arte é o que menos interessa agora, pois antes importa examinar alguns aspectos do relato que o autor romano nos transmitiu.

Em primeiro lugar, um evento familiar e íntimo leva à criação de uma obra que chega a ser exibida em público, seguramente uma situação comum à génese de muitos objectos artísticos. Em segundo, a invenção atribuída a

1 A. E. Pinheiro e J. R. Ferreira, *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias*. Lisboa: IN-CM, 2014, 2ª ed.

Butades tem origem em processos pouco definidos, que têm suscitado alguma discussão. De facto, a sombra da face do jovem projectada na parede é delineada quase de memória, quando ele está prestes a viajar. A partir desta matriz pouco nítida (a imagem de uma sombra), Butades conseguiu moldar uma representação em terracota que tinha os traços de verosimilhança suficientes para retratar ou recordar o amado da sua filha (para Victor I. Stoichita trata-se muito mais de uma “imagem” ou “figura de substituição”²), tal como um rosto gravado numa moeda. Numa versão posterior desta história, citada pelo apologista cristão Atenágoras (século II d.C.)³, que não identifica o nome do oleiro, a jovem delimita a sombra projectada na parede enquanto o seu apaixonado está a dormir, e não no momento em que ele parte, como em Plínio. Num óleo sobre tela realizado em 1785 pelo pintor neo-clássico francês Jean-Baptiste Regnault (1754-

1829), intitulado *L'origine de la peinture*, aparentemente baseado neste tema clássico, a captura da sombra ocorre durante o dia e o jovem está acordado⁴.

A história transmitida por Plínio, da qual não está ausente um certo grau de fantasia, leva-nos a pensar nas sombras chinesas, na pintura de retrato e também na fotografia, que tem a capacidade excepcional de tornar mais presente um rosto ausente. Mas o mais importante parece ser esta ideia fundamental de que algo tão fluido como uma sombra projectada numa parede se pode tornar na matéria criadora de uma obra que se autonomiza: o resultado final não é simplesmente um desenho em esboço, mas uma peça que se destaca da parede e ganha vida própria. Penso que esta lenda antiga oferece um bom ponto de partida para uma reflexão sobre o jogo de sombras e arrastamentos que ocorre nas fotografias apresentadas por Vítor Garcia.

2 V. I. Stoichita, *Breve história da sombra*. Trad. R. P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2016, 15-19, esp.

3 Vide K. Jex-Blake and E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. London-New York: Macmillan, 1896, 224-227.

4 Uma versão mais fiel ao relato de Plínio é a pintura *The Origin of Painting (The Maid of Corinth)*, realizada em 1775 pelo artista escocês David Allan (1744-1796). Vide E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. New Haven-London: Yale University Press, 2014, plate 36.

Luísa de Nazaré Ferreira

É investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos e professora auxiliar do Departamento de Língua, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A sua pesquisa e docência têm incidido nas áreas de Poesia Grega Arcaica, Religião, Mitologia e Arte Gregas, e Estudos de Recepção. Em 2013 publicou o livro *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Com Carlos Alcalde Martín coordenou o volume *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (2014) e, com Ana Iriarte, *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga* (2015). A investigação principal centra-se actualmente no estudo de fontes literárias e iconográficas sobre a situação da criança e da mulher no mundo grego, sobre os deuses gregos, bem como na influência dos temas clássicos em tapeçarias francesas e flamengas que integram colecções de Portugal.



Hardwick Hall, Derbyshire, UK, 2014



**Trabalhos
em exposição**

13 fotografias

1 instalação vídeo

1 instalação sonora

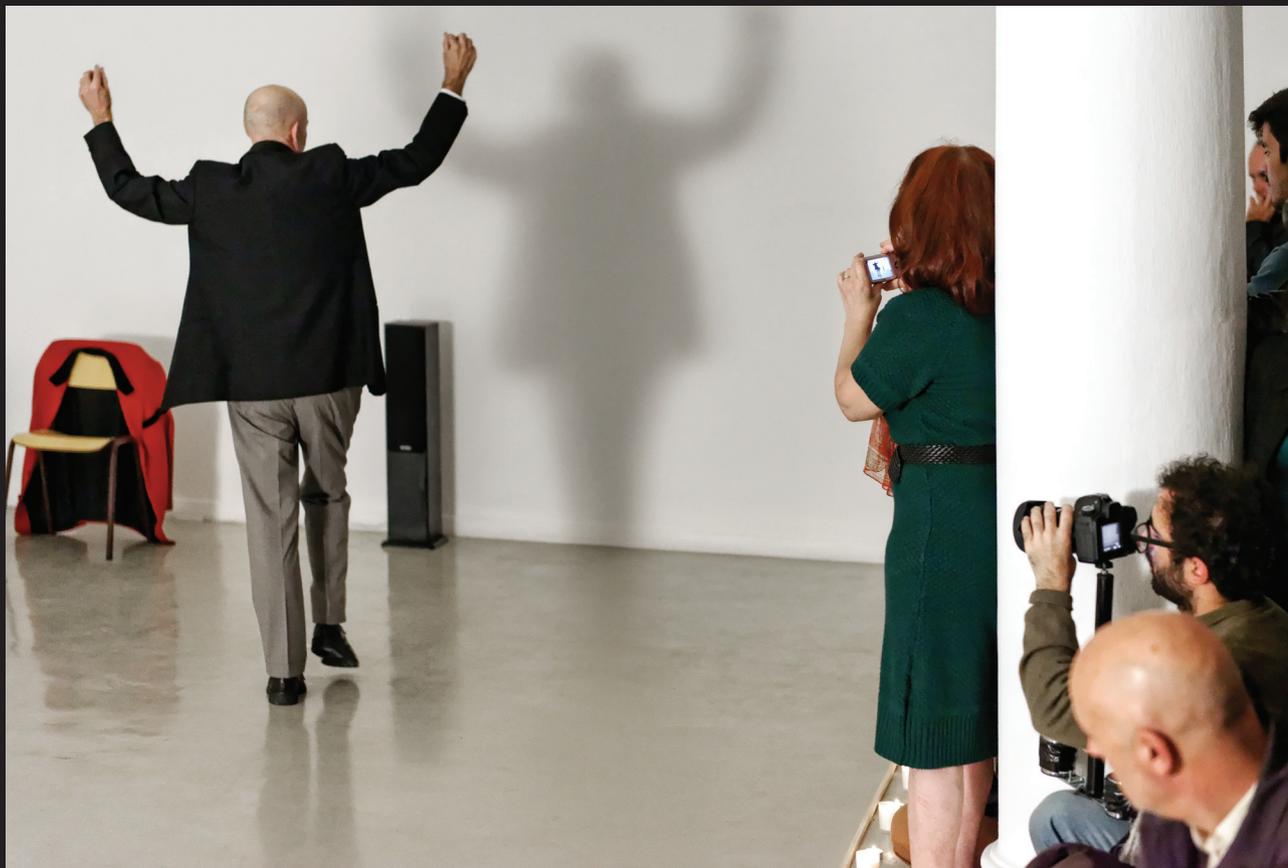
Fotografias em exposição

O núcleo central da presente exposição é composto por um conjunto de doze fotografias, com a dimensão de 43,34 x 65 cm, realizadas em contexto expositivo, em diferentes momentos da montagem e exibição das obras de arte, no período compreendido entre Abril de 2017 e Setembro de 2018. Apresenta-se ainda uma fotografia, com a dimensão de 30 x 40 cm, de uma coluna de som que foi usada na reprodução do som de um vídeo na exposição *Fiori nel Mare*, de Bruna Esposito (2018).







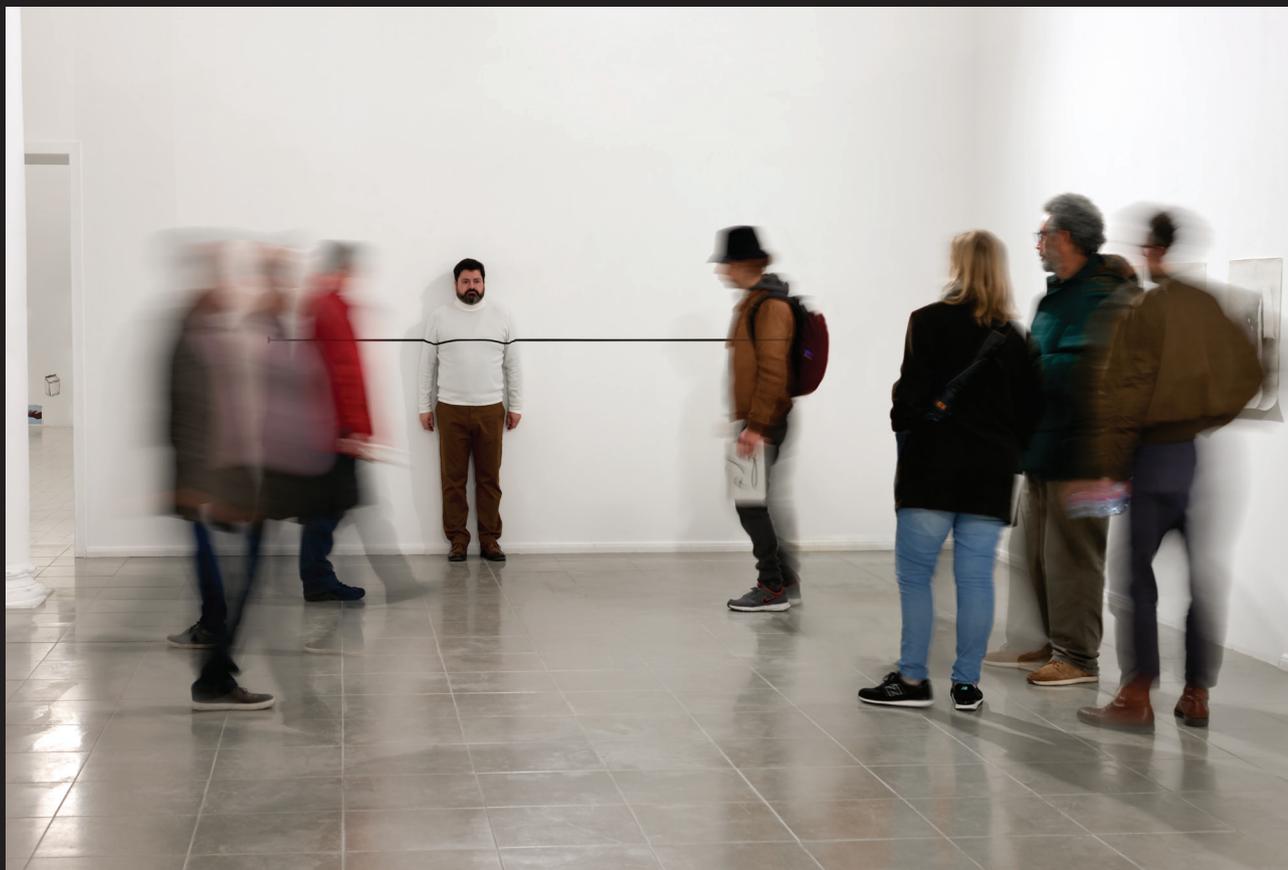




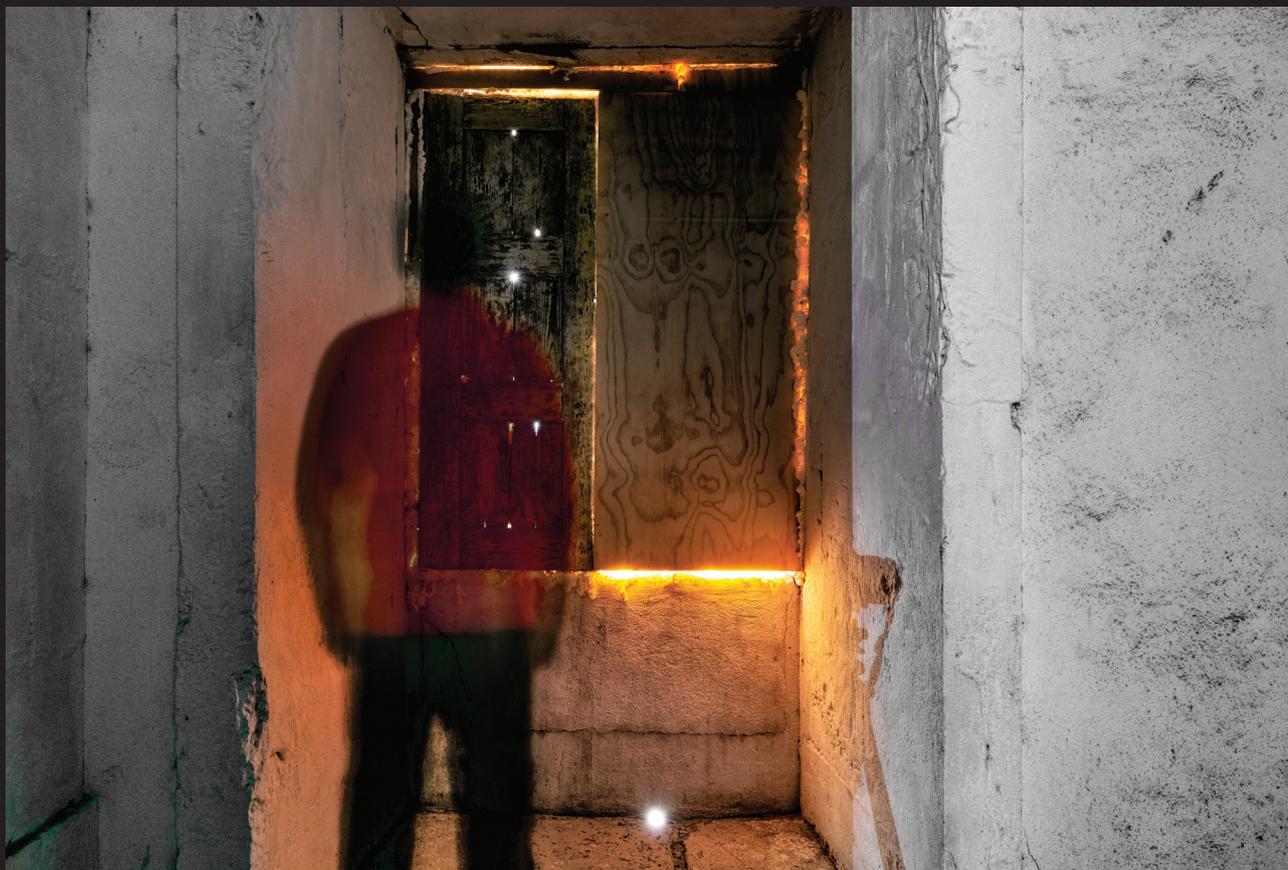














Instalação vídeo

A segunda peça desta exposição foi produzida com a colaboração de três artistas, entre Setembro e Novembro de 2018.

A entrevista de José Maçãs de Carvalho foi gravada numa sala do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra em Outubro e a de Enzo de Leonibus foi gravada no claustro do Colégio das Artes em Setembro.

As filmagens com Júlia Ventura foram realizadas no Jardim da Sereia, em Coimbra, em Novembro.

José Maçãs de Carvalho e Enzo de Leonibus: vídeo HD, 16:9, cor, som, dimensões variáveis, 18'09" (*loop*)

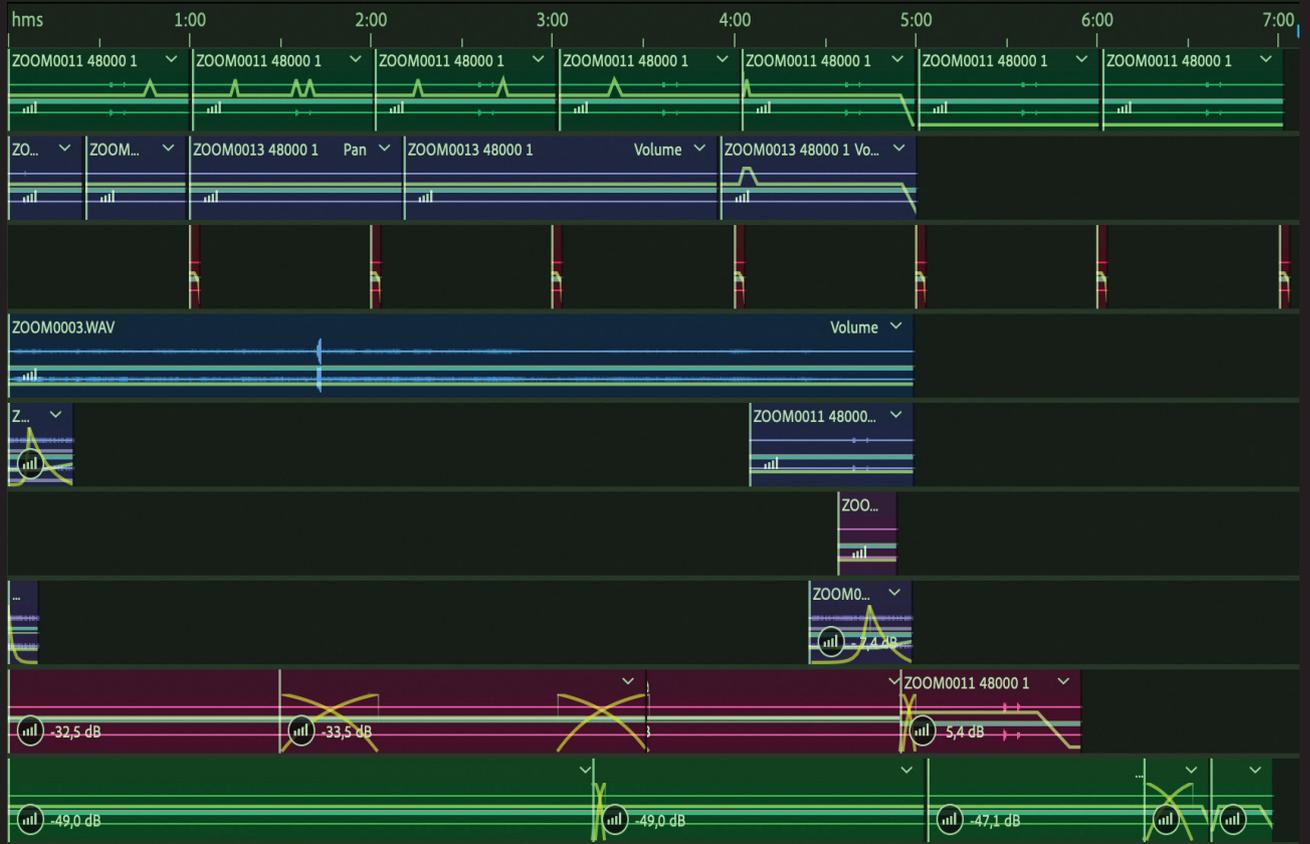
Júlia Ventura: vídeo HD, 16:9, cor, som, dimensões variáveis, 7'51" (*loop*)



Instalação sonora

Complementa a exposição uma instalação sonora, apresentada na sala principal, que resulta de um trabalho de recolha de sons produzidos em diferentes momentos, entre Abril de 2017 e Setembro de 2018, em espaços associados com a montagem e exibição de obras artísticas. Do fundo sonoro fazem também parte os temas *Abandoned*, de Jan Baars, e *Forests*, de Ben Winwood, ambos licenciados por Artlist.io, e sons provenientes da peça musical que António Caramelo executou na inauguração da exposição *Uma loja, cinco casas, uma escola*.

Gravação áudio, 7'06" (*loop*)



Agradecimentos

Expresso a minha gratidão a todos os artistas e investigadores que gentilmente acederam a participar neste projecto.

Agradeço aos artistas cujas obras estão representadas nas fotografias expostas e aos que acolheram o convite para participarem no vídeo, bem como aos investigadores que, com as suas reflexões, deram um contributo fundamental a este projecto artístico e de investigação. Agradeço igualmente às instituições que deram o seu apoio, em particular à Fundação Lapa do Lobo, que promoveu e acolheu esta exposição.

A todos estou profundamente grato.

Albuquerque Mendes, Ana Abreu, António Olaio, António Caramelo, Arnaldo Carvalho, Bruna Esposito, Diogo Pimentão, Enzo de Leonibus, Jonathan Uliel Saldanha, Jorge Santos, José Maças de Carvalho, Júlia Ventura, Luís António Umbelino, Luísa de Nazaré Ferreira, Mariana Torres, Miguel Mesquita, Paulo Mendes, Pedro Pousada, Sónia Simão, Xavier Almeida, Fundação Lapa do Lobo, CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Colégio das Artes e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Exposição *Refiguração*

Autor: Vítor Garcia

Edição: Fundação Lapa do Lobo

Coordenação: Fundação Lapa do Lobo, Vítor Garcia e
Luísa de Nazaré Ferreira

Curadoria: Vítor Garcia

Montagem: A. Carvalho, M. Mesquita e V. Garcia

Revisão científica: Pedro Pousada

Fotografia, vídeo e som: Vítor Garcia

Projecto gráfico: Vítor Garcia

Impressão: Grafinelas, Artes Gráficas Lda - Nelas

ISBN (suporte papel): 978-989-98163-7-4

ISBN (suporte digital): 978-989-98163-8-1

Depósito Legal: 450225/18

© Janeiro 2019, Fundação Lapa do Lobo e Autores

A ortografia dos textos é da responsabilidade dos Autores.



FUNDAÇÃO
LAPA DO LOBO



Círculo de
Artes Plásticas
de Coimbra

CECH CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
CRIADO EM 1967

Unidade de I&D financiada por
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
Projeto UID/ELT/00196/2013

FCT