

# *As The Earth Spins Beneath The Stars*

---

26.03  
27.06 \ 2015

Max Frey  
Detanico Lain  
Adelina Lopes  
Anthony McCall  
Jonathan Monk  
Matt Mullican  
Allan Sekula  
Lawrence Weiner

# As The Earth Spins Beneath The Stars

—  
 Max Frey  
 Detanico Lain  
 Adelina Lopes  
 Anthony McCall  
 Jonathan Monk  
 Matt Mullican  
 Allan Sekula  
 Lawrence Weiner

— PT —      26.03 \<sup>15</sup> — 27.06 \<sup>15</sup>

“The place which my body occupies within the world, my actual Here is the starting point from which I take my bearings in space. It is, so to speak, the center 0 of my system of coordinates. Relatively to my body I group the elements of my surroundings under the categories of right and left, before and behind, above and below, near and far, and so on. And in a similar way my actual Now is the origin of all the time perspectives under which I organize the events within the world such as the categories of fore and after, past and future, simultaneity and succession, etc.”

— Alfred Schutz, “On Multiple Realities”, 1945

Desde tempos imemoriáveis que o homem tem procurado compreender, através da observação das estrelas, as leis e forças que regem o universo. A partir de então, o céu estrelado converteu-se num mapa cuja leitura e registo se manifestaram estruturais para a compreensão do espaço e do tempo, e consequente manipulação do meio.

“As The Earth Spins Beneath The Stars” é um expressão que podemos encontrar frequentemente na descrição do registo fotográfico astrofísico, em que o obturador da câmara fotográfica, apontada ao céu escuro e limpo, é deixado aberto o tempo suficiente para fixar o arrastamento das estrelas, criando assim uma imagem composta por linhas de luz concêntricas, como resultado do movimento rotacional da Terra. Por cada 60

minutos que o obturador está aberto forma-se um rastro estelar de 15°. Se, por um lado, esta imagem regista algo que nos é imperceptível, por outro, o efeito visual criado pelo movimento parece “distorcer” a realidade, pelo menos a que nos é familiar, ao transformar pontos de luz em linhas.

O que é afinal a realidade? Desde a antiguidade que esta questão ocupa pensadores das mais variadas áreas, sendo objecto de inúmeras teorias. Enquanto umas defendem que a realidade é ontologicamente independente de factores mentais e culturais, outras afirmam que esta é uma construção, resultado de percepções, crenças, linguagem e outros sistemas culturais.

É interessante notar que em alguma da produção artística contemporânea encontram-se ecos destes debates. Não queremos com isto sugerir que tais propostas artísticas tenham como ponto de partida as referidas teorias ou que de algum modo as ilustrem, mas sim, que ao aprofundarem diferentes dimensões da realidade e a relação do ser humano com o que o rodeia (incluindo a própria arte), acabam por ser influenciadas por elas.

“As The Earth Spins Beneath The Stars” reúne uma selecção de obras da colecção da Fundação Leal Rios, colocando em diálogo o trabalho de artistas de duas gerações distintas. Uma primeira, da qual fazem parte nomes como Lawrence Weiner, Anthony McCall, Matt Mullican, que tiveram um importante papel na emergência e desenvolvimento da arte conceptual e pós-conceptual nas décadas de 1960 e 1970, aos quais se junta, Allan Sekula, cuja obra contribuiu fortemente para a reinvenção do documentário; e uma segunda, que agrupa artistas, como Jonathan Monk, a dupla Detanico e Lain, Adelina Lopes e Max Frey, que têm desenvolvido um trabalho assente no legado conceptual da primeira.

A presente mostra parte de uma das “cosmologias” de Matt Mullican e propõe um percurso por uma série de propostas artísticas que, com recurso a diferentes media, pesquisam e questionam o real, as problemáticas ligadas à percepção da realidade, bem como, à sua interpretação ou representação através da análise de sistemas de conhecimento, significado e linguagem. Na sua maioria, as obras em exposição exigem uma participação activa por parte do observador. Este é desafiado a criar imagens, a descodificar mensagens, a participar na produção de significado, sendo os seus sentidos, por vezes, postos à prova.

<sup>1</sup> SCHUTZ, Alfred – On Multiple Realities. In *Collected Papers I*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962, pp. 222-223.

**“Untitled (Cosmology)” (2003)** de Matt Mullican abre a exposição. Uma série de peças em vidro, de formas e dimensões distintas encontram-se cuidadosamente dispostas e combinadas com o recurso a ligações de arame numa mesa de madeira. Os corpos transparentes são animados por desenhos lineares a caneta compondo diferentes signos que fazem parte do léxico individual do artista e constituem a base de um sistema cosmológico no qual o mesmo tem vindo a trabalhar desde os anos de 1970. Em pinturas, *charts* e desenhos retirados dos seus cadernos e incluídos em painéis de afixação, Mullican procura trazer à tona imagens mentais da sua visão do mundo, algumas delas provenientes da sua infância, as quais adquirem muitas vezes a forma de esquemas dinâmicos de linhas e pictogramas, indecifráveis na ausência de orientação. Normalmente desenvolvidos em superfícies verticais estes esquemas ganham tridimensionalidade na segunda metade dos anos de 1990, quando surgem as primeiras esferas, cilindros ou placas em vidro com desenhos a caneta e dispostas em mesas. Se numa fase inicial assistia-se à homogeneização da forma das peças, cuja superfície servia de suporte para o desenho de infinitas versões dos mesmos modelos cosmológicos, esta é progressivamente quebrada, quando as peças em vidro passam a simbolizar elementos da própria cosmologia. Este é um dos traços marcantes na obra de Mullican, ou seja, o aprofundamento dos diversos resultados que uma mesma ideia explorada através de diferentes media e materiais pode alcançar.

“Untitled (Cosmology)” é dividida em três núcleos de natureza distinta em termos simbólicos. No centro encontra-se representado o mundo imediato do quotidiano (*‘world unframed’*) sob a influência do *‘destino’*, o qual actua através de combinações, favoráveis ou desfavoráveis, de espaço e tempo. O ponto de contacto entre o *‘world unframed’* e o *‘tempo’* (forma semicircular) corresponde ao momento presente, ao aqui e agora, posicionado algures entre o início e o fim da vida. Os outros dois núcleos, enquanto planos diametralmente opostos, desenvolvem-se nos extremos da mesa. Um deles corresponde ao céu e à sua origem, assistindo-se a uma série de formações e transformações que envolvem *‘pequenos paraísos’*, *‘Deus’*, *‘anjo e demónio’*. Neste, toda e qualquer referência ao mundo material extingue-se, enquanto que no outro, está concentrada toda a matéria desprovida de significado, é o chamado *‘nível dos elementos’*, o qual é associado ao inferno. Com claras referências à representação medieval do céu e do inferno, este modelo cosmológico possui aspectos singulares: o céu de Mullican não é bom, nem o seu inferno é mau. O nível transcendente

é simultaneamente origem de vida antes do nascimento e destino da alma depois da morte. O plano elementar é, por sua vez, a última morada do corpo após a morte, mas também de onde parte a matéria que encontra a vida no plano superior após a concepção. Assim, a dinâmica do universo surge na mente do artista assente num movimento contínuo, de constante regeneração, que o mesmo procurou, uma vez mais, materializar em “Untitled (Cosmology)”, explorando as potencialidades do material escolhido. A tradução do complexo mundo de representações internas em esquemas pictográficos configura-se para Mullican como processo de compreensão da realidade, ou melhor da sua realidade. Deste modo, os níveis de entendimento e de identificação com a obra variam consoante a experiência pessoal do espectador mas também a sua familiarização com a linguagem simbólica utilizada.

O mundo quotidiano, cujo ritmo veloz, como refere Mullican, raramente deixa espaço para o seu questionamento, é o tema central da obra de Allan Sekula. Partindo de situações concretas do quotidiano controlado pelo capitalismo, o artista repensa o documentário e desenvolve um trabalho que combina fotografia documental e narrativa com o objectivo de “incorporar e incitar um diálogo político”<sup>2</sup>. Texto, imagens e sua organização no espaço funcionam como um todo, visando alcançar um “certo *realismo*”<sup>3</sup>, diferente dos modelos tradicionais. A partir dos finais dos anos de 1980 Sekula centra a sua análise no universo da indústria marítima, desenvolvendo um trabalho minucioso, no qual foi abordando em séries sucessivas as ligações entre cidades portuárias, o tipo e a importância das cargas para o funcionamento da economia à escala global, as rotas, as reacções fisiológicas desencadeadas a bordo de um navio, as condições de trabalho e segurança.

**“Radiation Hazard” (2008)** é uma das fotografias da série “Methane for All”, que o artista produziu, a convite do MACBA, para a mostra “Universal Archive - The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia” (2008). Tendo como desafio apresentar uma abordagem sobre a transformação da cidade de Barcelona nos últimos anos, Sekula decide regressar a um lugar que lhe era familiar e que tinha anteriormente fotografado: o porto da cidade. Tendo na memória a sua primeira incursão fotográfica pelo local, em 1990, Sekula depara-se com um novo cenário e novas realidades resultantes do desenvolvimento do capitalismo global. É a partir do confronto das suas memórias daquele lugar com a nova experiência aí vivida que

<sup>2</sup> SEKULA, Allan - *Photography against the grain – Essays and Photo Works 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. x.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.x



1 \ Allan Sekula, *Radiation Hazard*, 2008, Impressão Cromogénica  
40,9 x 60,5 cm © Fundação Leal Rios

nasce o relato foto-textual intitulado “Methane for All”. Esta série destaca os “bastidores” da distribuição de gás natural e consequentemente o que as imagens corporativas ocultam. Uma série de vistas gerais são intercaladas com imagens de pormenor que aludem para a existência de dois mundos, um exterior, do conhecimento público, e um interno, apenas conhecido por alguns, aqueles que nele vivem. “Radiation Hazard” (2008) foi captada no interior do Sestao Knutsen, um navio-tanque ao serviço de uma companhia multinacional, líder no sector de gás natural, com sede em Barcelona. Esta fotografia foca uma área de perigo de radiação pela proximidade de uma antena ou radar, um pormenor quase insignificante, tendo em conta a natureza da carga transportada: gás metano em forma de GNL (gás natural líquido), uma substância incolor e praticamente sem odor, mas altamente inflamável. No entanto, esta imagem passa a fazer todo o sentido quando sabemos, através do texto escrito por Sekula, que tais navios deixaram de indicar de forma visível a carga que transportam, aumentando o seu nível de perigosidade. Deste modo, “Radiation Hazard” remete, por um lado, para a nossa vulnerabilidade perante uma série de realidades que nos são alheias, e por outro, realça os meios que permitem uma “visão” do invisível.

Por volta do final dos anos de 1960, Lawrence Weiner elege a linguagem como material escultórico. O seu carácter menos “impositivo”<sup>4</sup>, como o próprio artista afirma, dá espaço a infinitas realizações e referências contextuais para lá de determinado tempo e espaço. Deste modo, cada receptor pode usar a obra de forma

<sup>4</sup> WEINER, Lawrence – *Having been said: Writings and interviews of Lawrence Weiner 1968-2003* (ed. Gerti Fietzek e Gregor Stemmrich). Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Publishers, 2004, p.156.

diferente, estabelecendo uma relação única e irrepetível com o seu conteúdo. As questões ligadas à recepção da obra e ao modo como esta é usada pelo espectador nos diferentes locais e sistemas culturais onde é introduzida estão assim na base do seu trabalho. Após o seu livro “Statements” (1968), Weiner foi experimentando muitos outros modos de apresentação, distribuição e recepção da sua obra até chegar à aplicação directa dos *statements* na parede. Uma rápida trajetória pelos seus trabalhos revela igualmente evoluções no uso da linguagem, através da introdução de sinais ortográficos como os parêntesis, do aparecimento de caixas de texto e outros elementos gráficos.

#### “ENCROACHED UPON WITH SALINE SOLUTION”

(2007) descreve uma acção precisa, que surge como facto. A informação apresentada resume-se ao estado e à condição de algo, bem como às propriedades empiricamente observáveis da matéria. Ou seja, sabe-se que algo foi “apoderado com solução salina” ou “semearado com sal” e que a referida solução salina é água salgada que escorre de algo que esteve mergulhado no mar. Tal como é habitual nas formulações de Weiner, aqui o sujeito não é especificado, sendo a informação disponibilizada intencionalmente vaga o suficiente para que cada observador construa o seu significado. Outro aspecto fundamental é a natureza banal dos materiais enunciados e das suas relações, os quais são facilmente reconhecidos praticamente em qualquer contexto. Para além do contexto ou “ponto de recepção”, usando as palavras de Weiner, também o modo de apresentação está intimamente ligado ao conteúdo. Na obra aqui exposta o artista joga com o espaço, estendendo a área de instalação da parede ao chão. Na parede são dispostos, lado a lado, dois blocos de texto, um em inglês e a sua tradução em português, alinhados à esquerda, impressos em vinil preto no tipo de letra Margaret Seaworthy Gothic e rematados por uma linha curva prateada contornada a preto. Sob esta última, no chão, surge entre parêntesis uma forma de expressão alternativa que traduz o material resultante da combinação doutros. No geral todos estes elementos contribuem para uma concisa e eficaz comunicação da acção, que deve ser “completada” pelo observador.

Enquanto o *statement* de Weiner traduz uma materialidade concreta, do mundo exterior, que só existe plenamente no momento da recepção por parte do observador/leitor, a linguagem simbólica de Mullican surge como tentativa de duplicação externa de uma construção do seu mundo interior à qual o observa-

dor “assiste de fora” e procura descodificar. Deste modo, o último parte do subjectivo pretendendo alcançar alguma objectividade, e o primeiro oferece algo pretensamente objectivo que permite múltiplas e simultâneas relações subjectivas.

A dupla Angela Detanico e Rafael Lain tem vindo a trabalhar sobre os limites da representação da realidade, levando a cabo uma série de transposições de sistemas de notação. As suas pesquisas gráficas conduziram-nos aos mapeamentos do universo, às representações do movimento ondulatório do mar, da luz e do som, à classificação dos ventos, às secções geológicas que mostram a estratigrafia das superfícies rochosas. No entanto, como os artistas constataam, todos os fenómenos naturais existem para além da sua nomeação, categorização, ordenação e sentido que o ser humano lhes possa atribuir. É a partir do questionamento dos sistemas convencionais de representação, da escrita (“a escrita é uma ilusão óptica”<sup>5</sup>), da capacidade de leitura da realidade (“é possível ler o céu?”<sup>6</sup>) que se desenvolve o seu trabalho, centrandose portanto na linguagem e na sua codificação, no símbolo e na sua materialidade. A partir daí nascem e multiplicam-se os seus alfabetos (Helvetica Concentrated, Pilha e Wave Form), através dos quais as palavras escritas ganham novas formas que se estendem no espaço, suscitando novos sentidos.

Em “**Onda**” (2010) a palavra “onda” é escrita com sal em “Wave Form”, um alfabeto baseado na forma sinusoidal das ondas sonoras em que a letra A corresponde à onda de menor amplitude e a letra Z à de maior amplitude. É, portanto, a ondulação da matéria que define o significante e que simultaneamente projecta o sentido. Nesta transposição a ideia de movimento ao longo do tempo e do espaço toma forma, visualmente perceptível, tornando-se “reflexo do sentido”. A sua leitura não está, desde modo, exclusivamente dependente do código ou orientação fornecidos. A ligação da percepção visual e sentido verbal é explorada noutras obras para além de “Onda”, no entanto a relação entre a matéria que constitui a imagem e o seu significado nem sempre é tão evidente como na obra em exposição. A densa camada de sal que a constitui remete claramente para a natureza da onda em questão, mas também para a sua existência. É como se o sal tivesse cristalizado com a forma da onda, como um registo natural, que de algum modo eterniza-a, reforçando a ideia de que “as coisas existem sem um observador, eventos acontecem. as ondas chegam na praia deserta. o tempo passa no meio do oceano,



2 \ Detanico Lain, *Onda*, 2010, texto composto em wave form, sal, 250 x 518,5 cm © Fundação Leal Rios

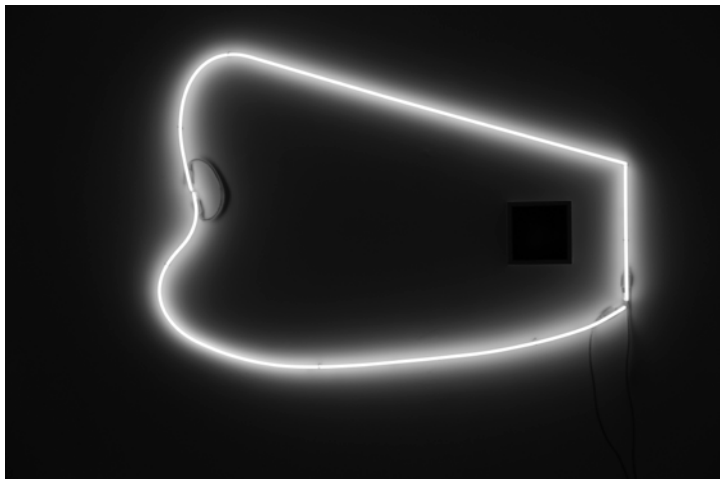
mesmo que ninguém esteja lá para contá-lo”<sup>7</sup>. Com esta instalação os artistas prosseguem a sua reflexão sobre a impossibilidade de nomear, contabilizar e registar a realidade, neste fluxo contínuo que é a vida, pois como afirmam, “uma onda nunca é igual à outra”.

A linguagem verbal e a realidade extralinguística que aquela supostamente representa são colocadas em confronto na obra de Adelina Lopes, através de uma estratégia que nos faz lembrar certas “manobras” de Magritte e de Duchamp. A uma imagem ou objecto simples a artista faz corresponder um título que sugere sentidos alternativos, ou mesmo contraditórios, pondo em questão a aparente evidência daquilo que se encontra perante o espectador. Esta dissonância sugere igualmente que a relação entre significante e significado não é estanque. Para este processo de expansão de significados contribuem fortemente os materiais que a artista usa recorrentemente (o vidro, a água, o espelho, a pedra) e as intervenções ou manipulações a que os sujeita (adição, duplicação, fragmentação). “**Variações para um copo**” (2004) apresenta as imagens de um copo (intacto), de um copo partido e de um copo colado. O resultado das acções de destruição e reconstrução a que o copo foi sujeito levantam a questão sobre o que define na realidade um objecto. Ao observarmos com atenção os três momentos fotografados estes revelam-nos que independentemente da transformação da forma e consequente afastamento da função original, o objecto mantém-se “presente” mediante a permanência da matéria. Por conseguinte, a palavra usada para referir a totalidade dos seus fragmentos ou a versão fragmentada de si,

<sup>5</sup> DETANICO, Angela, LAIN, Rafael – de alfa a ômega de omega a alfa. In *Alfabeto Infinito* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, s.p.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s.p.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s.p.



3 \ Jonathan Monk, *Broken Glass in Pool VIII*, 2008, Óleo sobre madeira, néon azul © Fundação Leal Rios

é a mesma que remete para o seu estado original. Esta questão pode ser igualmente associada à nossa tendência para restaurarmos o equilíbrio de uma qualquer forma fragmentada, completando-a ou reconstruindo-a mentalmente, de modo a recuperar a imagem percebida, conferindo-lhe de novo o seu sentido inicial. Da mesma forma, ao vermos estas imagens lado a lado segundo a ordem determinada pela artista, tendemos quase que de imediato a atribuir-lhes uma sequência cronológica, recriando mentalmente uma possível sucessão de acontecimentos, em que uma forma dá origem a outra, e cujo resultado é um copo colado. No entanto, uma vez mais o título vem sugerir uma outra leitura, na qual as imagens não são encaradas como registos de fases transitórias mas como uma realidade em si, ou seja, três “estados” possíveis e concomitantes de existência daquele objecto. O desfazamento entre aquilo que o título transmite e aquilo que o espectador considera ver na realidade confunde-o. “Variações para um copo” (2004) chama assim a atenção do observador para as armadilhas da linguagem visual e verbal, apontando igualmente para as diferenças entre os processos de “ver” e “ler” e diferentes níveis de liberdade a eles associados.

A ideia de criação de narrativas e conjecturas a partir de uma sequência de imagens está igualmente subjacente em **“Broken Glass in Pool VIII” (2008)** de Jonathan Monk. Neste caso, o artista, dando continuidade a uma prática que lhe é cara, apropria-se de **“Nine Swimming Pools and a Broken Glass” (1968)** de Edward Ruscha, subvertendo-a. Os *photo books* que Ruscha produziu ao longo das décadas de 1960-70 reuniam variações de uma mesma realidade ou

cenário comum na Califórnia, com especial incidência para aspectos particulares da paisagem urbana de Los Angeles. Na obra em questão, o artista retratará de forma irónica o estilo de vida típico de LA através de uma série de fotografias (tipo *snapshots*) a piscinas. Esse conjunto de ambientes idílicos, cenários de lazer, descontração e diversão é, no final, “manchado” pela imagem de um copo partido, que inserido nesse contexto actua de forma perturbadora e inquietante sobre o observador/leitor. Este questiona-se sobre o significado daquele copo, especulando sobre o que poderá ter acontecido e em qual dos cenários. Ao rever as fotografias, já não as encarará com o mesmo olhar, procurando nelas alguma pista ou revelação para recriar o que terá ocorrido. A introdução da imagem do copo partido deixa-o ficar na dúvida, se aquelas serão meramente fotografias a piscinas banais ou algo mais. Com **“Broken Glass in Pool VIII” (2008)**, Jonathan Monk parece defender com algum humor negro a primeira hipótese. No interior de cada uma das suas piscinas, “traçadas” em diferentes formas com néon azul, o artista coloca a mesma imagem do copo partido usada por Ruscha. Aquela imagem que tinha servido para quebrar a uniformidade dos cenários fotografados em LA, é agora o elemento unificador das nove piscinas de Monk. Simultaneamente, a noção de tempo (sucessão de acontecimentos) que esta imprimira na série de Ruscha é transformada, nesta nova “versão”, na ideia de permanência, associada ao copo que se mantém no fundo da piscina como uma realidade aparentemente suspensa. Este exercício pode assim ser visto como a destruição de qualquer ideia de enigma ligada à obra de Ruscha em questão, através da afirmação de que, há sempre um copo partido no fundo de todas as piscinas em LA.

A produção artística de Anthony McCall ao longo da década de 1970 é marcada por um forte interesse sobre o tempo, a duração e a sua relação com a percepção. As obras deste período, para além da sua estrutura temporal, têm como característica comum a representação de formas simples e geométricas com recurso a diferentes materiais, como a luz, o carvão, o fogo. O desenho, enquanto elemento central dos filmes e performances de McCall, é por ele encarado como uma actividade no tempo. Nos seus “solid light films”, como **“Line Describing a Cone 2.0” (2010)**<sup>8</sup> pertencente à colecção da FLR, os sólidos de luz existem somente no momento em que a projecção é experienciada pelo observador, ou seja, enquanto este permanece entre o feixe de luz e a superfície onde são “desenhadas” as formas (circunferência, linhas curvilíneas), de modo a assistir à ilusão da formação de planos de luz no espaço (cones, sólidos irregulares de paredes côncavas e convexas).

<sup>8</sup> Versão digital de “Line Describing a Cone” (1973), o primeiro “solid light film” de McCall. A experimentação das potencialidades dos media digitais é uma das marcas do trabalho mais recente deste artista.



Desta forma, é a passagem do tempo que permite que os desenhos assumam tridimensionalidade e que a obra “aconteça”.

Noutros casos, como em **“Five Minute Drawing” (1974-2011)**, é no tempo de execução do desenho e correspondente processo que consiste a obra. Nesta performance, apresentada pela primeira vez a 18 de Junho de 1974, no Art Meeting Place em Londres, o artista, perante o público presente e acompanhado por um assistente, executa o desenho. McCall começa por afixar na parede em sentido ascendente seis folhas de papel branco, procurando seguir, apesar de não usar quaisquer instrumentos de medição, a norma estabelecida. De seguida, o artista e o seu assistente pegam numa corda, que fora previamente revestida a carvão. Enquanto o segundo fixa uma das extremidades dessa mesma corda no ponto central do limite esquerdo da folha de papel, o primeiro enrola a outra extremidade num pau de carvão e com a corda totalmente esticada traça um arco. Por fim, McCall direcciona a corda para o centro do arco e após conferir que a mesma está bem esticada puxa-a ligeiramente de forma a que o seu embate na parede marque uma linha recta. Esta corresponde, por sua vez, ao raio de uma circunferência que apesar de não se encontrar delineada na sua totalidade é mentalmente intuída. A noção de tempo, de duração da acção, é enfatizada pelo estalido da corda ao tocar na parede, que soa como um ponto final. Deste modo, o desenho finalizado condensa em si aqueles cinco minutos específicos de determinado dia em dado local. Após a performance, aquilo em que outrora se centrara a acção – o desenho – torna-se vestígio de uma sequência de gestos. A decisão de desenhar sobre papel e não directamente na parede, de forma a que o desenho fosse conservado, manifesta por parte do artista um interesse pelas questões da documentação que a performance enquanto *medium* de natureza efémera levanta, mas também pela defesa da ideia de que a duração não é uma dimensão exclusiva dos *time-based media*. Como o próprio afirma: “A piece of paper on the wall is as much duration as the projection of a film. Its only difference is in its immediate relationship to our perception.”<sup>9</sup> “Five-Minute Drawing” (1974-2011) e o vídeo da *performance* que esteve na sua origem são portanto dois documentos com características particulares, nos quais a acção e correspondente duração ficaram gravados de forma distinta. A sua exposição conjunta desafia o espectador a reflectir sobre as relações entre duração, observação, atenção e o modo como a obra é experienciada pelo observador.

As questões da duração, da percepção e do comportamento do espectador estão fortemente presentes

na obra de Max Frey. Com um interesse particular pela energia eléctrica e a sua transformação em diferentes formas, o artista tem explorado essencialmente as potencialidades do movimento e da luz na criação de diferentes imagens. Através da construção de mecanismos mais ou menos complexos, Frey produz surpreendentes “jogos” de movimento, luz e ilusão óptica, que em alguns casos se estendem pelo espaço, chegando mesmo a transformá-lo. O movimento de rotação aliado a lâmpadas de cor está na base dos desenhos, planos, sólidos e espaços de luz gerados pelos *rotors* e *lichträume* que o artista começou a desenvolver a partir de 2007. As sensações que estes provocam no espectador podem variar entre o desconforto, a desorientação e o fascínio. Nestes trabalhos encontramos claras alusões a algumas obras fundamentais que fizeram uso do movimento para a criação de imagens ilusórias, como “Rotative plaque verre (optique de précision)” (1920) de Marcel Duchamp, e que através da sua conjugação com a luz invadiram o espaço, enchendo-o de formas e cores, refiro-me a “Licht-Raum Modulator” (1922-1930) de Laszlo Moholy-Nagy e “Lichtraum (Homage à Fontana)” (1964) do grupo Zero.

**“Rotor d220” (2009)**, tal como os outros *rotors* de Frey, gera uma sequência alucinante de imagens em permanente mudança. Estas figuras de luz, linhas circulares, arcos de circunferência concêntricos, de diferentes espessuras e cores, aparecem e desaparecem a um ritmo acelerado. O referido efeito não é de modo algum aleatório, sendo controlado por três discos de programação. Nestes encontram-se “gravados” diferentes desenhos em cobre. Enquanto material de elevada condutividade eléctrica, o cobre ao ser tocado por um *sliding contact*, faz com que a respectiva lâmpada LED ligada à placa de alumínio que se encontra em rotação, se acenda. O arrastamento desse ponto de luz cria uma linha circular, cujo comprimento depende da extensão da área de cobre, dando forma à passagem do tempo. Este mecanismo procede assim à tradução em luz dos desenhos gravados nos discos de programação, originando uma sequência intermitente de composições multicolores. O efeito visual criado parece reproduzir em tempo real os desenhos de luz aparentemente criados pelas estrelas, e que revelam o movimento de rotação da terra, fenómeno imperceptível aos nossos olhos mas possível de registar através da fotografia. E assim regressamos novamente à questão basilar com que abrimos este texto. “Rotor d220” coloca-nos em confronto com os complexos mecanismos da visão e os limites da percepção da realidade, remetendo-nos para um imenso “universo” do invisível.

×

<sup>9</sup> “Notes on Duration”, parte da obra “Long Film for Ambient Light” (1975).

# As The Earth Spins Beneath The Stars

—  
**Max Frey**  
**Detanico Lain**  
**Adelina Lopes**  
**Anthony McCall**  
**Jonathan Monk**  
**Matt Mullican**  
**Allan Sekula**  
**Lawrence Weiner**

— PT —

26.03 \<sup>15</sup> — 27.06 \<sup>15</sup>

“The place which my body occupies within the world, my actual Here is the starting point from which I take my bearings in space. It is, so to speak, the center 0 of my system of coordinates. Relatively to my body I group the elements of my surroundings under the categories of right and left, before and behind, above and below, near and far, and so on. And in a similar way my actual Now is the origin of all the time perspectives under which I organize the events within the world such as the categories of fore and after, past and future, simultaneity and succession, etc.”

— Alfred Schutz, “On Multiple Realities”, 1945

From time immemorial mankind has sought to understand, through the observation of the stars, the laws and forces governing the universe. Since then, the sky has become a map whose record and interpretation proved to be structural to our understanding of time and space, and the subsequent manipulation of our environment.

“As The Earth Spins Beneath The Stars” is an expression we often find in the description of astrophotography images in which the camera shutter is left open enough time to record the movement of the stars, creating an image composed by concentric lines of light – an effect that results from the earth’s rotational movement. For every 60 minutes the shutter is open, a 15° star trail is formed. If, on the one hand, this image

registers something that is imperceptible to us, on the other hand the visual effect created by the movement seems to “distort” reality, at least the one familiar to us, as it transforms dots of light into lines.

What is reality anyway? This question has troubled thinkers from the most diverse fields of knowledge since ancient times, and was the object of numerous theories. While some defend that reality is ontologically independent of mental and cultural factors, other argue that reality is a construct, the result of perception, beliefs, language, and other cultural systems.

It is interesting to note that we can find the echoes of these debates in some contemporary artistic production. We are not suggesting that these artistic proposals are based on these same theories, or that they somehow illustrate them, but that they are influenced by them as they deepen different dimensions of reality and the relationship between humanity and what surrounds it (including art).

“As The Earth Spins Beneath The Stars” comprises a selection of works from the Leal Rios Foundation’s art collection. The exhibition establishes a dialogue between the works of two different generations. The first includes names such as Lawrence Weiner, Anthony McCall, and Matt Mullican, essential artists in the rise and advance of conceptual and post-conceptual art in the 1960s and 1970s, and also Allan Sekula, who greatly contributed to the reinvention of documentary. The second is represented by a selection of artists, such as Jonathan Monk, the duo Detanico and Lain, Adelina Lopes, and Max Frey, who have developed work based on the conceptual legacy of the first generation.

With one of Matt Mullican’s “cosmologies” as its starting point, the present show suggests a journey through several artistic proposals that, using different media, probe and question the real, the problems inherent to the perception of reality, as well as its interpretation and representation through the analysis of knowledge, language, and signifying systems. Most of the works on display require the active participation of the viewer, challenging them to create images, decode messages, to participate in the creation of meaning, and, sometimes, putting their senses to the test.

Matt Mullican’s “**Untitled (Cosmology)**” (2003) opens the exhibition. A number of glass objects of various shapes and dimensions are carefully arranged and combined using wire on a wooden table. The trans-

<sup>1</sup> SCHUTZ, Alfred – On Multiple Realities. In *Collected Papers I*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962, pp. 222-223



parent bodies are animated by linear drawings that compose different signs, part of the artist's individual lexicon and the base of a cosmological system he has been working on since the 1970s. In paintings, charts, and drawings taken from his notebooks and introduced in billboards, Mullican seeks to bring to light mental images of his world view. Some of these images refer to his childhood, and often acquire the form of dynamic schemas using lines and pictograms, indecipherable in the absence of some orientation. Usually produced on vertical surfaces, these schemas will extend into three-dimensionality in the second half of the 1990's, with the appearance of the first spheres, cylinders, or glass sheets drawn in pen and placed on tables. If at first the shape of the pieces was identical, and their surface used as the support for drawings representing the infinite versions of the same cosmological models, this will gradually change, as the glass pieces start symbolizing – by themselves – these elements of his cosmology. This is one of the distinguishing features of Mullican's work, this is, the exploration of the different results that can be achieved by exploring an idea using different media and materials.

"Untitled (Cosmology)" is divided into three sections of different symbolic nature. At the center, we can see the representation of the immediate world of daily life (*'world unframed'*) under the influence of *'destiny'*, actuating through favorable or unfavorable space and time combinations. The contact point between *'world unframed'* and *'time'* (semi-circular shape) corresponds to the present moment, the here and now, somewhere between the beginning and the end of life. The other two sections, diametrically opposite planes, develop at the ends of the table. One corresponds to the sky and its origin, and we can see a number of formations and transformations involving *'little paradises'*, *'God'*, *'angel and demon'*. While this section is void of all references to the material world, the third section concentrates all matter that is void of meaning. It is the *'level of the elements'*, referring to hell. Having clear references to the medieval representations of paradise and hell, this cosmological model possesses singular aspects: Mullican's sky is not good, nor his hell is evil. The transcendent is both the origin of life before birth and the destiny of the soul after death. On the other hand, the elemental plane is both the body's last address in the afterlife, and the origin of the matter that will be bestowed with life in the superior plane, after conception. Thus, the dynamic of the universe appears in the artist's mind based on a continuous movement of constant regeneration,

which Mullican tries to materialize in "Untitled (Cosmology)", exploring the potential of the materials he chose. The translation of the complex world of internal representations into pictographic schemas configures a process used by Mullican to understand reality, this is, his reality. As such, the levels of understanding and identification with the work vary depending on the spectator's personal experience, but also on their familiarity with the symbolic language being used.

The quotidian world, whose rapid pace, as stated by Mullican, rarely leaves space to questioning, is the central concern of Allan Sekula's work. Based on concrete situations of a daily life formatted by capitalism, the artist rethinks documentary and develops a work that combines documentary photography and narrative in order to "incorporate and encourage a political dialogue."<sup>2</sup> Text, images and their arrangement in space function as a whole in order to achieve "a certain realism"<sup>3</sup>, different from the traditional models. From the late 1980's, Sekula focuses his analysis on the maritime industry universe, producing a thorough work in which he addressed, in successive series, the connections between port cities, the typology and the importance of the cargoes to the global economy, the routes, the physiologic reactions happening aboard a ship, working and safety conditions.

"Radiation Hazard" (2008) is one of the photographs from the series "Methane for All", produced by the artist following an invitation by the MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) to participate in the show "Universal Archive – The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia" (2008). Aiming to present an approach on the transformation of the city of Barcelona in the last years, Sekula decides to return to a familiar place, one he had already photographed: the city's port. Having in memory his first photographic foray in the place, in 1990, Sekula comes upon a new scenario and new realities, the result of the development of global capitalism. It is from the confrontation of his memories and the new experience of the port that arises the photo-textual work titled "Methane for All". The series highlights the "behind the scenes" of the natural gas distribution and, consequently, what is obscured by corporate images. A number of wide views are interspersed with detail shots suggesting the existence of two worlds, an exterior, within the domains of public knowledge, and an internal, only known to those who live in it. "Radiation Hazard" (2008) was shot in Sestao Knutsen, a tanker employed by a multinational corporation, a leader in the sector of natural gas and based in

<sup>2</sup> SEKULA, Allan - *Photography against the grain – Essays and Photo Works 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. x.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.x

ENCROACHED UPON WITH SALINE SOLUTION  
DRIPPING FROM THAT WHICH  
CAME FROM THE SEA



APODERADO COM SOLUÇÃO SALINA  
ESCORRIMENTO DAQUILO QUE  
VEIO DO MAR



(SOWN WITH SALT)

(SEMEADO COM SAL)

4 \ Lawrence Weiner, *Encroached Upon With Saline Solution*, 2007, language + materials referred to, variable dimensions (instructions plan) © Lawrence Weiner

Barcelona. This photo shows a radiation hazard area, close to an antenna or radar – an almost insignificant detail, taking into account the nature of the cargo being transported: methane gas in the form of LNG (Liquified Natural Gas), a highly flammable, colorless and virtually odorless substance. However, the image starts making perfect sense when, reading the text by Sekula, we are informed that these ships no longer visibly indicate the load they are carrying, which increases their dangerousness. In this way and on the one hand, “Radiation Hazard” refers to our vulnerability to a number of realities we are alien to, and, on the other hand, reveals the means that allow for a “vision” of the invisible.

By the late 1960s, Lawrence Weiner chose language as sculptural material. Its less “impositional”<sup>4</sup> character, as is stated by the artist, opens the space to infinite realizations and contextual references, beyond any determined time and space. In this way, each receptor can use the work differently, establishing a single and unique relation with the content. Issues pertaining to the reception of the piece and how it is used by the viewer in the different places and cultural systems where it is introduced can be identified on the basis of his work. After his book, “Statements” (1968), and until he arrived to the direct application of his statements on the wall, Weiner experimented with many other modes of presentation, distribution, and reception of his work. A rapid overview of his works also reveals a gradual evolution of his use of language, introducing punctuation marks and other elements, such as parenthesis, text boxes, and other graphic elements.

#### “ENCROACHED UPON WITH SALINE SOLUTION”

(2007) describes a precise action, presented as a fact. The bestowed information is limited to the state and condition of something, and to empirically observable properties of matter. This is, one knows that something was “encroached upon with saline solution” or “sown with salt”, and that this saline solution is sea water dripping from something that had been immersed in the sea. As usual in Weiner statements, the subject is not specified, and the information made available is intentionally and sufficiently vague in order to allow each viewer to imagine its meaning. Another fundamental aspect is the banal nature of the named materials and relations, easily recognizable in almost every context. In addition to the context or “point of reception”, using Weiner’s words, the choices made for the presentation of the work are intimately connected to its contents. In the piece here exhibited, the artist plays with space, extending the installation area from the wall to the floor. On the wall we can see, side by side, two blocks of text, one in English and the other its Portuguese translation. Both are aligned to the left, printed in black vinyl in Margaret Seaworthy Gothic font type and topped by a silver curved line with black contour. Below this line, on the floor, we can see, in brackets, an alternative expression that translates the resultant mix of other materials. Overall, all these elements contribute to a concise and effective communication of the action, which must be “completed” by the viewer.

While Weiner’s *statement* translates a concrete materiality, pertaining to the outside world, that only fully

<sup>4</sup> WEINER, Lawrence – *Having been said: Writings and interviews of Lawrence Weiner 1968-2003* (ed. Gerti Fietzek e Gregor Stemrich). Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Publishers, 2004, p.156.

exists in the moment the viewer/reader perceives it, Mullican's symbolic language appears as an attempt of an external duplication of a construction of his internal world, which the observer "sees from the outside" and tries to decode. In this way, while the latter departs from the subjective and aims to attain some kind of objectivity, the first offers something that is apparently objective and allows for multiple and simultaneous subjective relations.

The duo Angela Detanico and Rafael Lain has been working on the limits of representation of reality, producing a series of rearrangements of notation systems. Their graphic investigation has progressively led them into the efforts to map of the universe, to the representations of the wave motion of the sea, light, and sound, to the classification of winds, geological sections showing stratigraphy of rock surfaces. However, as the artists realize, all natural phenomena exist beyond and despite their names, categories, order, or meaning humans may attribute them. Focused on language and on its codification, on the symbol and on its materiality, the artists develop their work based on the questioning of the conventional systems of representation, of writing ("writing is an optical illusion"<sup>5</sup>), and of the capacity to interpret reality ("is it possible to read the sky?"<sup>6</sup>). With this as starting point, their alphabets are born and multiply (Helvetica Concentrated, Pilha, and Wave Form), and, through them, written words acquire new forms that extend through space, creating new meanings.

In "Onda" (2010) the word "wave" is written in salt using "Wave form", an alphabet based on the sinusoidal shape of sound waves. In this alphabet, "A" corresponds to the lower amplitude wave and "Z" to the higher. As such, it is the undulation of matter that both defines the signifier and projects the meaning. In this transposition, the idea of movement through time and space takes shape, it is visually perceptible, and becomes a "reflection of meaning". In this way, its interpretation is not exclusively dependent of any given code or orientation. Even if the link between visual perception and verbal meaning is explored in other works, the relation between the matter that constitutes the image and its meaning it is not often as evident as in "Onda", the work here exhibited. The dense layer of salt that constitutes the piece clearly refers to the nature of this particular wave, but also to its existence. It is as if the salt crystallized in the shape of the wave, as a natural record that somehow perpetuates it, reinforcing the idea that "things exist without an observer, events happen. waves arrive

<sup>5</sup> DETANICO, Angela, LAIN, Rafael – de alfa a ômega de omega a alfa. In *Alfabeto Infinito* (exhibition catalogue). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, s.p.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s.p.



5 \ Adelina Lopes, *Variations for a Glass*, 2004, Lambda prints 100 x 100 cm (x3) (detail) © Adelina Lopes

at the deserted beach. time goes by in the middle of the ocean, even if there is nobody there to measure it."<sup>7</sup> With this installation, the artists continue their reflection on the impossibility of naming, measuring, and recording reality in this continuous flux we know as life because, as they say, "there are no two waves alike."

In the work by Adelina Lopes, verbal language and the extra-linguistic reality that it supposedly represents are placed in confrontation using a strategy that is reminiscent of certain "maneuvers" by Magritte and Duchamp. To an image or simple object the artist gives a title that suggests alternative or even contradictory meanings, questioning the nature what apparently is in front of the viewer. This dissonance also suggests that the relation between signifier and signified is not stable. The materials the artist uses repeatedly (glass, water, mirror, stone) and the actions or manipulations she subjects them to (addition, duplication, fragmentation) strongly contribute to this process of expansion of meanings.

**"Variações para um copo" (2004)** presents the images of a drinking glass (intact), a broken glass, and a glued glass. The result of the actions of destruction and reconstruction the glass was subjected to raise

<sup>7</sup> *Ibidem*, s.p.

the question of what actually defines an object. Carefully observing the three photographed moments, they reveal us that, independently of the transformations of the object's shape and its deviation from its original function, the object remains "present" as long as its "matter" remains. As such, the word used to refer to the totality of its fragments, or to its fragmented version is the same we use to refer to the original object. This question can also be associated with our tendency to restore the equilibrium of any fragmented shape, mentally completing or reconstructing it in order to recover the perceived image, giving it back its original meaning. Similarly, when we see these images side by side in the order determined by the artist, we have an almost inevitable tendency to attribute a chronological sequence to them, mentally creating a possible sequence of events in which a shape originates the other, and whose result is a glued drinking glass. However, the title suggests another interpretation, in which the images are not seen as the register of transitional phases, but as realities in themselves, this is, three possible and concomitant "states" of existence of that object. The distance between what the title conveys and what the spectator believes to see is confusing. "Variações para um copo" (2004) draws the attention of the viewers into the trappings of verbal and visual language, pointing out the differences between the processes of "seeing" and "reading", and to the different levels of freedom associated with them.

The idea of creating narratives and conjectures from a sequence of images is also present in Jonathan Monk's piece **"Broken Glass in Pool VIII"**. In this case, the artist gives continuity to a practice dear to him and appropriates Edward Ruscha's "Nine Swimming Pools and a Broken Glass" (1968), subverting it. The photo books produced by Ruscha throughout the 1960s and 1970s combined variations of the same reality or common Californian scenery, with a particular focus on Los Angeles specific urban scenes. In this piece, the artist ironically portrays LA's typical lifestyle in a series of photos (snapshot style) depicting swimming pools. This set of idyllic environments, these pleasurable, relaxing and playful scenarios are "stained" by the image of a broken glass, which, inserted into this context has a disturbing and alarming influence on the viewer/reader. A doubt is created: what is the meaning of that glass, what may have happened, and in which scenario? Reviewing the images, the spectator will not face them with the same gaze, and will try to find some clue in an attempt to recreate whatever happened to the glass. By introducing the image of the broken drinking glass, the artist creates a doubt in the viewer: are those just simple swimming pool pho-

tos, or something more than that? In "Broken Glass in Pool VIII" (2008), Jonathan Monk seems to defend, with some dark humor, the first hypothesis. He places Ruscha's broken glass in all "his" swimming pools, with their different shapes drawn in blue neon. The same image that had been used to break from the uniformity of the LA scenes is now the unifying element between Monk's nine pools. Simultaneously, the idea of time (sequence of events) that this image gave to Ruscha's series is transformed, in this new "version", in an idea of permanence, associated with the glass that remains at the bottom of the swimming pool as a seemingly suspended reality. Stating that there is always a broken glass at the bottom of every pool in LA, this exercise can be seen as the destruction of any idea of mystery that could possibly be associated with this particular work by Ruscha.

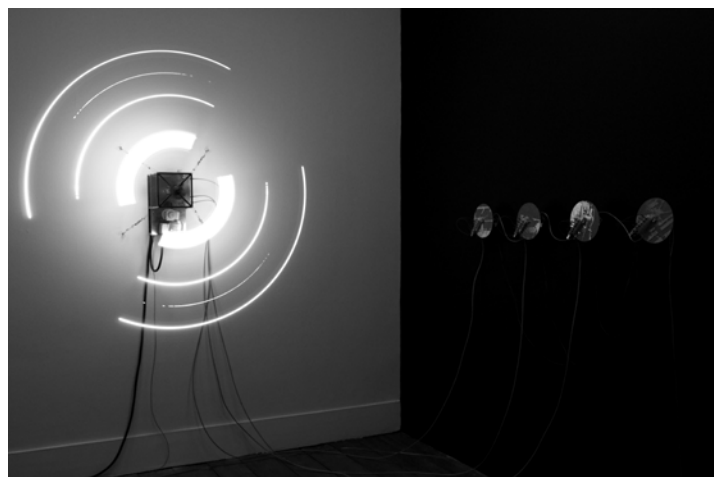
Anthony McCall's artistic production throughout the 1970's is marked by a strong interest in time, its duration and its relation to perception. His pieces dating from this period, in addition to their temporal structure, have as a common characteristic the representation of simple and geometric shapes using different materials, such as light, charcoal, and fire. As the central element of McCall's films and performances, drawing is seen by the artist as an action in time. In his "solid light films", such as "Line Describing a Cone 2.0" (2010)<sup>8</sup>, currently in the FLR's collection, the solids produced with light exist only in the moment in which the projection is seen by the viewer – this is, while they remain between the beam of light and the surface where the shapes (a circle, curved lines) are "drawn" – in order to allow for the illusion of the formation of planes of light in space (cones, irregular solids with concave and convex faces). In this way, the passage of time is what allows the drawings to assume their three-dimensionality, and for the work to "happen".

In other cases, as in **"Five Minute Drawing" (1974-2011)**, the work consists of the time of the drawing's production and the correspondent process. In this performance, first presented by the artist in June 18, 1974, at the Art Meeting Place in London, the artist produces the drawing in front of an audience and accompanied by an assistant. McCall starts by placing six white paper sheets on the wall, side by side and in ascending order, while he tries to follow the established norm, despite the fact that he does not use any measuring tools. The artist and his assistant then use a rope, previously coated in charcoal, and fix one of its extremities to the center left extremity of the lower sheet. The second extremity is winded on a charcoal stick and, with the rope stretched, he draws a curved

<sup>8</sup> Digital version of "Line Describing a Cone" (1973), the first "solid light film" by McCall. The exploration of the potential of digital media is one of the characteristics of the artist's most recent work.

line. Finally, McCall directs the rope into the center of the curve and, after assuring that it is fully stretched, he pulls it so that it will produce a straight line as it bounces back against the wall. This line corresponds to the radius of a circumference that, despite not being drawn in its entirety, is mentally intuited. The notion of time, of the action's duration, is emphasized by the sound produced by the rope as it hits the wall, marking the end of the performance. In this way, the final drawing condense those specific five minutes, in a determined place and day. After the performance, the center of the action – the drawing – becomes the vestige of a sequence of actions. The decision to draw on paper and not directly on the wall, in order to allow for the conservation of the drawing, reveals the artist's interest on the questions pertaining documentation that are raised by performance (as an ephemeral medium), but also his defense of the idea that duration is not an exclusive dimension of time-based media. As the artist said: "A piece of paper on the wall is as much duration as the projection of a film. Its only difference is in its immediate relationship to our perception."<sup>9</sup> "Five-Minute Drawing" (1974-2011) and the video of the performance that originated it are two documents with particular characteristics, in which the action and its duration were recorded in distinct forms. Showing them together challenges the spectator to reflect on the relationships that exist between duration, observation, attention, and how the work is experienced by the observer.

The issues pertaining to time, perception and the behavior of the spectator are particularly present in the work by Max Frey. Having a singular interest in electric energy and its transformation in different forms, the artist has been essentially exploring the potential of movement and light in the creation of different images. Constructing more or less complex mechanisms, Frey produces surprising "plays" with movement, light, and optical illusions that, in some cases, extend in space and can even transform it. A rotational movement combined with color lamps is the base for his drawings, planes, solids, and spaces of light produced by the *rotors* and *lichträume* the artist started developing in 2007. The sensations they produce in the viewer can vary between discomfort, disorientation, and fascination. In these pieces we can find clear references to some fundamental works that made use of movement to create illusory images, such as "Rotative plaque verre (optique de précision)" (1920) by Marcel Duchamp, and that, through their conjugation with light invade space, filling it with shapes and colors, I'm referring to "Licht-Raum Modulator" (1922-1930) by Laszlo Moholy-Nagy and "Lichtraum (Hommage à Fontana)" (1964) by the group Zero.



6 \ Max Frey, *Rotor d220*, 2009, Aluminium plate, circuit board, motor, LED lamps, 220 cm (diameter) © Max Frey

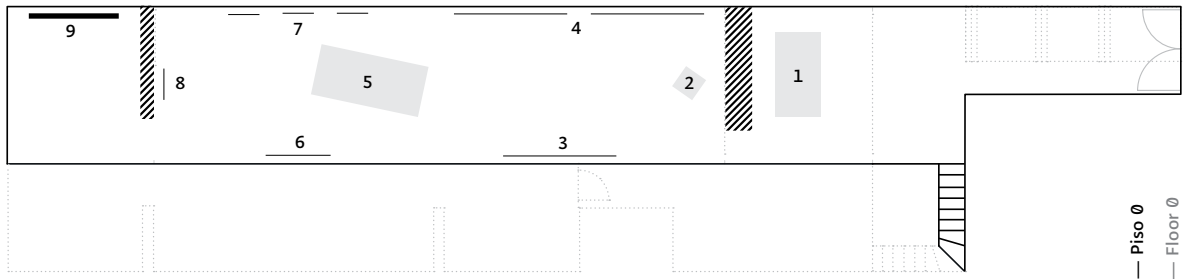
"**Rotor d220**" (2009), like other rotors by Frey, generates a dizzying, constantly changing, sequence of images. These figures made of light, circular lines, concentric curves, of different widths and colors, appear and disappear at a rapid pace. The effect is not random, and is controlled by three programming discs in which different drawings are "engraved" in copper. Because it is a highly conductive material, when the copper is touched by a sliding contact, it turns on a LED lamp, which in turn is connected to the rotating aluminum board. The rotation of this point of light creates a circular line whose length is defined by the extension of the copper area, giving form to the passage of time. This mechanism translates the drawings engraved in the programming discs into light, originating an intermittent sequence of multicolored compositions. The visual effect seems to reproduce in real time the drawings created by the apparent movement of the stars, which reveal Earth's rotation, a phenomenon that is imperceptible to our eyes but possible to register with photography. And, as such, we are back to the fundamental question with which we opened this text. "Rotor d220" confronts us with the complex mechanisms of vision and the limits of our perception of reality, invoking a huge "universe" of the invisible.

×

text \ Mariana Roquette Teixeira  
January 2015

<sup>9</sup> "Notes on Duration", a part of the piece "Long Film for Ambient Light" (1975).





## Legendas e notas do artista:

— PT —

1 \ Matt Mullican  
*Sem Título (Cosmology)*, 2003  
 Vidro, marcador, arame e mesa de madeira  
 133 x 100 x 200,5 cm

2 \ Anthony McCall  
*Performance Five Minute Drawing*, Galeria Luciana Brito, 9 de Maio 2011, São Paulo  
 (Realizada pela primeira vez no Art Meeting Place em Londres, a 18 de Junho 1974)  
 Vídeo, cor, som  
 7' 50"

3 \ Anthony McCall  
*Five Minute Drawing*, 1974/2011  
 Carvão sobre papel  
 130 x 330 cm

4 \ Lawrence Weiner  
*Apoderado Com Solução Salina*, 2007  
 Linguagem + materiais referidos.  
 Dimensões variáveis

5 \ Detanico Lain  
*Onda*, 2010  
 Texto composto em *wave form*, sal  
 250 x 518,5 cm

6 \ Jonathan Monk  
*Broken Glass in Pool VIII*, 2008  
 Óleo sobre madeira, néon azul  
 102 x 148 cm

7 \ Adelina Lopes  
*Variações para um copo*, 2004  
 Impressão lambda  
 100 x 100 cm (x3)

8 \ Allan Sekula  
*Radiation Hazard*, 2008  
 Impressão Cromogénica  
 40,9 x 60,5 cm

9 \ Max Frey  
*Rotor d220*, 2009  
 Chapa de alumínio, placa de circuito, motor,  
 lâmpadas LED  
 220 cm (diâmetro)

## Captions and notes by the artist:

— EN —

1 \ Matt Mullican  
*Untitled (Cosmology)*, 2003  
 Felt-tip marker on glass, wire and wooden table  
 133 x 100 x 200,5 cm

2 \ Anthony McCall  
*Five Minute Drawing* performance at Galeria Luciana Brito, São Paulo, 9 May, 2011  
 (First realized at Art Meeting Place, London, 18 June, 1974)  
 Video, color, sound  
 7' 50"

3 \ Anthony McCall  
*Five Minute Drawing*, 1974/2011  
 Charcoal on paper  
 130 x 330 cm

4 \ Lawrence Weiner  
*Encroached Upon With Saline Solution*, 2007  
 language + materials referred to  
 variable dimensions

5 \ Detanico Lain  
*Onda*, 2010  
 Text composed in *wave form*, salt  
 250 x 518,5 cm

6 \ Jonathan Monk  
*Broken Glass in Pool VIII*, 2008  
 Oil on wood, blue neon  
 102 x 148 cm

7 \ Adelina Lopes  
*Variations for a Glass*, 2004  
 Lambda prints  
 100 x 100 cm (x3)

8 \ Allan Sekula  
*Radiation Hazard*, 2008  
 Chromogenic print  
 40,9 x 60,5 cm

9 \ Max Frey  
*Rotor d220*, 2009  
 Aluminium plate, circuit board, motor, LED lamps  
 220 cm (diameter)

**Mariana Roquette Teixeira (1984)** é investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa e doutoranda em História da Arte – Museologia na FCSH/UNL, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Entre 2013 e 2014 levou a cabo a investigação para a sua tese, “Expor a História: O passado no presente. Paris-New York 1908-1968 (1977) e Monte Verità 1870-1970 (1978)”, em instituições como Getty Research Institute (Los Angeles), Pôle Archives du Centre Pompidou (Paris), Archives nationales - Site de Pierrefitte-sur-Seine (Paris), Archivio di Stato del Cantone Ticino (Belinzona). Em 2014 participou no “Colloque International Histoires d'expositions” (organizado pelo Centre Pompidou, Université Paris 8, INHA) com o *paper* “History of exhibitions on display: “Paris-New York” (1977) and the beginnings of a new practice”, que integrará uma publicação com edição de Bernadette Dufrêne e Jérôme Glicenstein, com lançamento previsto para a Primavera de 2015. Enquanto *project researcher* no Getty Research Institute, foi convidada para participar no “Szeemann Workshop” (Junho de 2014), onde apresentou os resultados da sua investigação sobre a exposição “Monte Verità” (1978) desenvolvida no GRI e “Grossvater: Ein Pionier wie Wir” (1974) levada a cabo em 2009 no arquivo pessoal de H. Szeemann, à data ainda na Fabbrica Rosa (Valle Maggia, Suíça). Depois de ter estagiado no Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian (2009-2011) e no Museu do Chiado (2007), colaborou no estudo da coleção de arte moderna e contemporânea da Caixa Geral de Depósitos (2009). Em 2009 foi-lhe atribuído o prémio de literatura Prémio Branquinho da Fonseca Expresso/Gulbenkian. Ao longo dos últimos anos tem escrito textos para exposições.

**Mariana Roquette Teixeira (1984)** is a researcher at the Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa and is currently enrolled in a PhD program in Art History - Museology at the FCSH / UNL, as the recipient of a grant by the FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). Between 2013 and 2014 she worked on her research and thesis “Expor a História: O passado no presente. Paris-New York 1908-1968 (1977) e Monte Verità 1870-1970 (1978)” in institutions such as the Getty Research Institute (Los Angeles), Pôle Archives du Centre Pompidou (Paris), Archives nationales - Site de Pierrefitte-sur-Seine (Paris), Archivio di Stato del Cantone Ticino (Belinzona). In 2014, she participated in the “Colloque International Histoires d'expositions” (organized by the Centre Pompidou, Université Paris 8, INHA) with the paper “History of exhibitions on display: “Paris-New York”(1977) and the beginnings of a new practice” which will integrate a publication edited by Bernadette Dufrêne and Jérôme Glicenstein, scheduled for release in the spring of 2015. While project researcher at the Getty Research Institute, she was invited to participate in the “Szeemann Workshop” (June 2014), where she presented the results of her research and study of the exhibition “Monte Verità” (1978), developed at the GRI, and “Grossvater: Ein Pionier wie Wir (1974)” a research dating from 2009, focused on H. Szeemann personal files, at the time still in Fabbrica Rosa (Valle Maggia, Switzerland). After an internship at the Fine-Arts department of the Calouste Gulbenkian Foundation (2009-2011) and at the Museu do Chiado (2007), she collaborated in the research of the modern and contemporary art collection of the Caixa Geral de Depósitos (2009). In 2009 she was awarded the literary prize Prémio Branquinho da Fonseca Expresso/Gulbenkian. In the past years she has written numerous texts for art exhibitions.

Ficha técnica  
Credits

**Direção**  
Director  
Miguel Rios

**Desenho Gráfico e Paginação**  
Layout and Graphic Design  
MIGUELRIOS™ DESIGN

**Texto**  
Text  
Mariana Roquette Teixeira

**Traduções**  
Translations  
José Roseira

**Produção**  
Production  
Fundação Leal Rios

**Assistente de Curadoria e Produção**  
Curatorial and Production Assistant  
João Biscainho

**Apoio à produção**  
Production assistance  
Belvana Lda.  
X-LOG Lda.  
Paula Rocha  
João Salvaterra (Neolux)

**Agradecimentos**  
Acknowledgement  
Dr. Thomas Stelzer  
Dr. Manuel Falcão Malzbender

**Fundação Leal Rios**

[www.lealriosfoundation.com](http://www.lealriosfoundation.com)  
Rua do Centro Cultural, 17-B  
1700-106 Lisboa, PORTUGAL  
T \ +351 210 998 623  
F \ +351 218 822 574  
E \ [contact@lealriosfoundation.com](mailto:contact@lealriosfoundation.com)

**Visitas à exposição**  
Exhibition visits

**Quintas a Sábados**  
14:30h — 18:30h  
—  
Thursdays untill Saturdays  
2:30 pm. — 6:30 pm.

**Transportes**  
Transportation

**Autocarros**  
Buses  
717 — 731 — 735 — 745  
— 750 — 755 — 767

**Metro**  
Subway

**Linha Verde (Estação: Alvalade)**  
Green Line (Station: Alvalade)

Produção \ Production



Apoio \ Support

