

Luís Paulo Costa

—

Part One: One Another

26.11 \ 2015
07.05 \ 2016



Fundação Leal Rios

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

Luís Paulo Costa

Part One: One Another

— PT —

26.11 \¹⁵ — 07.05 \¹⁶

Costumava-se fazer arte para iludir; hoje ela é feita de ilusões.¹

No séc. XXI a arte manifesta-se principalmente através do seu modo expositivo, com a exposição como o seu principal instrumento. O termo *exposição*, do latim *exhibere*, significa literalmente “segurar à vista de todos”, mas também «demonstrar» ou «pôr em cena». Mas ao contrário do palco teatral, no qual a ideia de um *alhures* — na forma de um local ou de um conjunto de adereços — está geralmente contida, neste caso os espectadores são convidados a interpretar o *guião* do artista movendo-se através dos trabalhos, cuja presença material desempenha o papel de «âncoras de realidade» experienciáveis.

Com a duração total de um ano, a exposição de Luís Paulo Costa na Fundação Leal Rios é composta por duas secções: *Part One: One Another* e *Part Two: One and Other*, os títulos já anunciando um território no qual as noções de repetição, sistema, ideia e linguagem se misturam e combinam.

A exposição toma a forma de um ensaio artístico, é «uma encenação momentânea de objectos que estão em movimento constante enquanto fazem o seu percurso entre o estúdio, o museu, a galeria, a colecção, a sua reprodução, etc. Cada encontro e cada contacto adiciona uma camada de experiência, puxando a obra de arte do passado para uma série de tempos presentes. Uma exposição pode documentar ou experimentar. Um documento procura mostrar aquilo que é considerado como verdade; uma experiência não pede que se aceite como verdadeiro ou certo o que propõe, mas que se admita apenas o necessário para perguntar “e se?”² Esta postura proposicional liga os trabalhos de cada secção e a sua apresentação foi cuidadosamente calibrada pelo artista de modo a garantir uma ressonância entre eles, enquanto a separação das peças em duas mostras separadas é reveladora de elementos da atitude curatorial do artista.

A diferenciação Kantiana entre *Vorstellung* — uma imagem mental ou ideia — e *Darstellung* — uma representação — é útil na medida em que é uma elaboração sobre a relação entre inovação e a apre-

sentação de algo que já é presente.³ A oscilação entre a imaginação (de algo novo) e o dado adquirido (uma repetição), fornece-nos uma dialéctica que é central ao trabalho do artista.

No seu trabalho, Costa utiliza a pintura, escultura, fotografia, vídeo, imagens digitais e a instalação. A sua arte é, no entanto, a arte do ilusionista relutante: ora ocultando ora revelando. Utilizando técnicas de *over-painting*, oclusão, citação e trocadilhos, o artista apaga os traços do seu processo artístico apenas o suficiente para despertar a curiosidade do espectador, convidando-o a descobrir a metodologia que lhe é inerente.

Trabalhando com imagens banais da Internet, Costa reenquadra-as, recorta-as e manipula-as até que, eventualmente, as imprime sobre tela. Finalmente, cada imagem é escurposamente pintada em acrílico; a acção sugere um paradoxo de simultaneidade: com cada gesto, o acto de pintar tanto revela como oculta a imagem.

Mas cada pintura reproduz a imagem sobre a qual é pintada de acordo com a qualidade da reprodução. Isto explica o facto de as pinturas terem superfícies assaz distintas e diferentes. No entanto, nenhum dos trabalhos é inteiramente plano, já que o trabalho da pintura é sempre visível na subtil textura das pinceladas, e mesmo da tela. Por conseguinte, o artista revela a «acção» de pintar em si mesma, uma aglomeração texturada de gestos pintados. Mas os gestos são despojados de maneirismos, não servem para demonstrar a virtuosidade ou imaginação do pintor, mas sim a aplicação consistente de um determinado princípio conceptual. Não é um trabalho focado no pintor, mas sim na (ideia de) tinta.

Embora a sua metodologia permaneça sempre consistente, o trabalho de Luís Paulo Costa é estilisticamente heterogéneo. Além disso, incorpora uma «estética administrativa» adoptada pelos artistas conceptuais para contornar ou abordar a comodificação da arte, como afirma o crítico Benjamin Buchloh. Este ponto de vista é reforçado pela afirmação do artista Daniel Buren, em 1970:

«Despojado de estilo, o seu produto poderia ter sido produzido, isto quer dizer, feito, por qualquer um... Na sua natureza, a sua relação com o seu produto é semelhante à relação entre um demonstrador de mercadorias e a mercadoria que está a demonstrar.»⁴

À medida que avançamos para o presente esta abordagem pragmática e inexpressiva pode ser vista como o suporte do trabalho das gerações de artistas que emergiram na esteira da Estética Relacional proposta pelo teórico Nicolas Bourriaud no final do século passado, que sugeriu que o papel do artista seria o de seleccionar e apresentar, e não o de criar ou ino-

var. A capacidade técnica não diminui necessariamente, mas torna-se oculta ou camuflada, um meio para chegar a um fim, um série de acções automáticas que servem para apresentar um conjunto de ideias.

A estratégia da camuflagem faz uso da cor para tornar os objectos indistinguíveis do seu meio circundante, e Costa estende a sua pintura até incluir objectos reais. Mas ao invés de os fundir com o seu entorno, o artista faz desaparecer o original através de uma duplicação precisa, escondendo-os à vista de todos. *It can be anything (office)* (2007) é uma instalação composta por um quadro verde e uma cadeira de escritório preta. A pintura replica a tonalidade de um fundo verde, geralmente utilizado para filmar pessoas e objectos que podem depois ser digitalmente inseridos numa outra cena.

A cadeira foi pintada pelo artista, replicando a sua superfície original. O espectador debate-se no esforço de completar a cena, ainda que esta se afirme ostensivamente vazia. Partilha este aspecto de despojamento com muitas obras de arte contemporânea, cujo tema é frequentemente escondido por trás de uma aparência tautológica ou de alheamento.

Pamela M. Lee escreve que «A jóia da coroa desta era global é a ideia de *contemporâneo*, celebrada na capacidade que a arte tem de plasticizar como imagem a própria contemporaneidade»⁵. Lee refere-se à arte dos nossos dias como uma superfície pura que se representa apenas a ela própria, um espelho que se reflecte a si próprio indefinidamente. A replicação acontece através do olhar do espectador e consumidor, através de um olhar ávido e narcisista que hesita rapidamente entre o objecto desejado e o próprio olho.

A construção do desenho é um tema presente no trabalho *I haven't been there but it looks great in photos* (2003), cujo título se refere a um conjunto de fotografias que, ausentes, supostamente documentam um local ausente. A predilecção de Costa por promessas quebradas e por trocadilhos joga com os códigos e convenções da arte. O trabalho é composto por uma etiqueta fixada à parede e duas escáfulas de metal aparafusadas a ela usando buchas cor de laranja, quase invisíveis, para aumentar a sua tracção. Seguindo as convenções da galeria de arte, a etiqueta lista informação referente a uma obra que parece não estar presente. No entanto, a etiqueta não é impressa, mas pintada à mão, e as escáfulas e as buchas são pintadas por cima de forma a simular o material do qual são feitas: aço e plástico cor de laranja.

«As coisas transformam-se em arte quando se encontram num espaço onde ideias fortes sobre arte se focam nelas», escreve o crítico Brian O'Doherty. «De facto, o objecto torna-se com frequência o meio através do qual essas ideias se manifestam.»⁶ Nesta

linha, o trabalho de Costa alude à importância da arena onde o discurso da arte contemporânea encontra o seu lugar, i.e. a galeria, que é a referência ou modelo para a ideia de arte como uma forma de *exposição*.

Experenciamos a arte sob determinadas condições — informativas e institucionais. A nossa experiência é fortemente mediada e o trabalho dos artistas mais relevantes é deliberadamente determinado por essas condições. Mas estas circunstâncias podem também limitar o acesso ao trabalho a apenas alguns. O historiador de arte Camiel van Winkel afirma que a arte de hoje representa:

«...um acto adiado de luto pela ideia de uma autenticidade da experiência... que gira em torno da consciência melancólica de que a cultura é feita de signos que referem outros signos, um jogo inelutável de ilusões e enganos. Esta consciência colocaria os 'especialistas' de arte contemporânea — conservadores, historiadores, curadores, escritores e críticos — numa posição ambivalente. Eram eles que possuíam... o conhecimento especializado necessário à descodificação do conteúdo escondido ou secreto; a 'mensagem' que comunicavam era, precisamente, que o segredo deixara de existir — que já não havia mensagem a decifrar... que já não havia conteúdo a comunicar.»⁷

Na exposição de Costa o trabalho subordina a *codificação* da arte conceptual e a sua crítica institucional ao hermetismo do processo da pintura. Mas, ao invés de promover uma dupla exclusão (do obscurantismo teórico e do silêncio da pintura) a abordagem do artista favorece uma compressão do trabalho e do seu contexto através de um processo de aplicação e demonstração. O escritor Kenneth Goldsmith argumenta que «quando segues a via do fazer algo e não a do propor algo, acontecem algumas coisas verdadeiramente maravilhosas.»⁸ A performatividade é uma ferramenta poderosa precisamente porque aplica aquilo que prega, oferecendo afirmações que conduzem a acções, e assim produzem mudança.

«par le mot *par* commence donc ce texte»⁹
(com a palavra *com* começa este texto)

O curto poema *Fable*, do poeta Francis Ponge, inicia-se com a demonstração de uma aparente contradição que, de acordo com o filósofo Jacques Derrida, é irresolúvel. Derrida defende a existência de dois modos: «O constativo — descobrir ou revelar, apontando ou dizendo o que é — e o performativo — produzir, instituir, transformar.»¹⁰

O poema de Ponge «descreve o que produz e produz o que descreve».¹¹ O primeiro *com* é afirmado, o segundo é citado. Apresenta uma demonstração performativa da própria coisa que afirma.

Esta contradição entre produção e descrição é central ao regresso de Costa a imagens idênticas. Isto acontece nas suas imagens sobrepintadas, nas quais o artista reafirma, representando-a, a mesma imagem que elimina, mas também quando repinta e apresenta uma mesma imagem numa exposição. *All lights before the second* (2011) e *All lights after the first* (2011) representam duas paisagens nocturnas, aparentemente semelhantes, onde são visíveis iluminações de rua distantes. Reproduzindo a mesma situação duas vezes, o artista alude ao jogo entre o original e a cópia, ainda que nunca seja claro qual das acções é representada, e por qual imagem.

A representação de um sujeito sentado em retrato é uma das maiores convenções da história de arte; segundo Derrida esta imitação dos indivíduos imortaliza o modelo, impedindo a passagem do tempo. Adicionalmente, o retrato estabiliza e fixa o *acontecimento* que tem lugar entre o artista e o modelo. Pode dizer-se que a peça *Naked Girl* (2015) rompe com alguns dos aspectos chave desta relação. A pintura, pertencente a uma séria mais alargada, mostra-nos um *close-up* do rosto de uma mulher jovem; o título oferece-nos informação adicional que não pode ser verificada recorrendo apenas à imagem, já que não temos forma de saber se a mulher está ou não nua. Costa evidencia as presunções que fazemos sobre as imagens, e o papel dos mecanismos, como títulos e textos escritos, que usamos para que sejam melhor compreendidas. Em arte «nu» é o termo pelo qual se opta geralmente para designar a representação do corpo nu, especialmente se o corpo é feminino. O termo encerra em si um conjunto de relações de poder entre o corpo supostamente passivo e aqueles que o olham activamente. Costa reforça esta situação fazendo referência aos hábitos do espectador da era digital, na qual as imagens são bens de consumo desobrigados da reciprocidade de intimidade. Com efeito, o modelo de Costa pertence ao vasto catálogo daqueles que entregaram os seus retratos à Internet, para circularem sem rumo sob a forma de informação até serem seleccionadas aleatoriamente por estranhos.

O historiador de arte James Elkins descreve as diferentes funções da visão em classes que incluem o vislumbre, o olhar de relance, o contemplar e o olhar fixamente. Olhar de relance, ele argumenta, é um olhar rápido que não vê muito — mas que procura um retorno. «Talvez o vislumbre seja o olhar de relance de um objecto — é a forma que o objecto tem de olhar para nós.»¹² Talvez seja este o verdadeiro intuito da peça *Naked Girl*, um indivíduo que é mediado de forma a tornar-se imagem pura; o nosso olhar não é respondido pela rapariga, mas é-nos devolvido como olhar fixo pelo objecto ou imagem na qual ela se tornou.

«Olhar fixamente talvez seja um sinal que uma obra de arte falhou: parou o meu pensamento, abrandou-me, paralisou-me de tal forma que mal me consigo mexer... olhar fixamente é algo próximo da cegueira — um estar a pensar noutra coisa qualquer, provocado por um excesso de imagens.»¹³ *Naked Girl* pode ser visto como uma espécie de vazio, apenas compreensível através das convenções que rodeiam a imagem — a sua *moldura*.

Jacques Derrida utiliza o termo *parergon*¹⁴ para examinar o discurso da *moldura*, questionando a divisão binária entre interior e exterior; Derrida propõe, como alternativa, uma permeabilidade entre trabalho e *moldura*, uma oscilação entre o trabalho e o seu suporte. A peça *In case of contact with the eyes, rinse immediately* (2002) sublinha o processo de percolação entre objecto, imagem e espaço que está no cerne da instalação como disciplina artística. Neste caso, uma luz industrial de halogénio é colocada sobre uma tela dobrada. A sombra cinzenta projectada pela lâmpada é pintada na tela, que por sua vez é pintada com a cor de calicó cru. A luz implacável que ilumina a parede branca adjacente é remanescente de uma projecção fílmica em branco.

A historiadora de arte Juliane Rebentisch argumenta que «a instalação devolve ao cinema, senão genuinidade ou originalidade, pelo menos uma *singularidade aurática*.»¹⁵ Uma vez transposto para o ambiente da galeria, o cinema adquire a aura da arte. A ambiguidade entre materialidade e conteúdo (literal) é expandida em *See and See Not* (2005-2006), uma instalação que apresenta uma acumulação de rolos de fita de vídeo extraída das suas caixas-cassete, e utiliza o mesmo material para escrever o título da peça na parede.¹⁶ Com a fita literalmente exposta no espaço, a audiência não pode aceder ao conteúdo dos filmes. Assim, o conteúdo é deferido de um contentor para o outro, do cinema para o espaço da galeria de arte.

«Acredito que existe uma fascinação na tecnologia que deriva do simples facto de haver sempre um espaço escondido — uma sala de controlo, uma cabine de projecção, uma fonte de luz de algum tipo — de onde aparece a imagem... o local de onde surge a imagem é sempre alhures»¹⁷ afirma o crítico Donald Kuspit. Mas a instalação de Costa não permite a presença desse espaço externo, colapsando a dualidade espacial do filme. O espaço irrepitível do *aqui e agora* é transformado num mausoléu dedicado a uma velha tecnologia devolvida à sua pura materialidade, e o espectador reconfigurado como carpideira vagueando em torno dos seus destroços.



texto \ Nicolas de Oliveira e Nicola Oxley
 Novembro 2015

In Case Of Contact With The Eyes, Rinse Immediately, 2002, © Luís Paulo Costa,
 cortesia Cristina Guerra Contemporary Art
In Case Of Contact With The Eyes, Rinse Immediately, 2002, © Luís Paulo Costa,
 courtesy Cristina Guerra Contemporary Art
 Fotografia \ Photography: João Biscainho

¹ Brian O'Doherty, *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*, Martins Fontes, São Paulo, p.109.

² Lisa LeFeuvre, *Tooth House*, in *Ian Kiaer: Tooth House*, Henry Moore Institute, Leeds, 2014, p.41.

³ F. Scott Scribner, *Matters of Spirit: J. G. Fichte and the Technological Imagination*, University of Pennsylvania Press, PA, 2010, op. cit.

⁴ Daniel Buren, *It rains, it snows, it paints*, in: Gregory Battcock (ed), *Idea Art*, EP Dutton, 1973, p.179.

⁵ Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, MIT Press, Camb. Mass. e Londres, 2012, p.2-3.

⁶ Brian O'Doherty, *ibid*, p.14.

⁷ Camiel van Winkel, *During the Exhibition the Gallery Will be Closed: Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Valiz, Amsterdão, 2012, p.95-6.

⁸ Kenneth Goldsmith, Kenny GS, entrevista com Philip Davenport, NYC 2011.

⁹ Francis Ponge, *Fable*.

¹⁰ Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other, Vol 1*, Stanford University Press, 2007, p.12.

¹¹ Charlie Gere, *Art, Time and Technology*, Berg, Oxford e Nova Iorque, 2006, p.25.

¹² James Elkins, *The Object Stares Back*, University of Chicago Press, p.206.

¹³ James Elkins, *ibid*, p.213.

¹⁴ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington e Ian McLeod, University of Chicago Press, 1987, op. cit.

¹⁵ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Nova Iorque, 2012, p.175.

¹⁶ O título evoca Ezequiel 12:2, na tradução inglesa da Bíblia (King James Bible): «*Son of man, thou dwellest in the midst of a rebellious house, which have eyes to see, and see not; they have ears to hear, and hear not: for they are a rebellious house.*» Na tradução de João Ferreira de Almeida a passagem lê-se: «*Filho do homem, tu habitas no meio da casa rebelde, que tem olhos para ver e não vê, e tem ouvidos para ouvir e não ouve; porque é casa rebelde.*»

¹⁷ Donald B. Kuspit, *Looking up at Jeff Wall's Modern 'Appassionamento'*, Artforum, Vol.20, N.º.7, Março 1982.

Luís Paulo Costa

Part One: One Another

— EN — 26.11 \¹⁵ — 07.05 \¹⁶

Art used to be made for illusion; now it is made from illusions.¹

In the Twenty-First Century art manifests itself chiefly through its display mode, and the exhibition is its principal instrument. The term *exhibition*, from the Latin *exhibere*, means literally 'to hold forth', but also 'to demonstrate' and 'to stage'. But unlike on the theatrical stage, in which the idea of an *elsewhere* - in the form of a location or a series of props - is generally referred to, viewers are invited to interpret the artist's *script* by moving amongst the works themselves, whose material presence serve as 'reality anchors' to experience.

The year-long exhibition of the work of Luís Paulo Costa at the Leal Rios Foundation is comprised of two sections: *Part One: One Another* and *Part Two: One and Other*. The titles alone point towards the territory inhabited by the artist in which notions of repetition, system, idea and language comingle.

The exhibition takes the form of an artistic essay, it is 'a momentary staging of objects that are constantly in motion as they make their journey between the studio, museum, gallery, collection, reproduction and onwards. Each encounter and each contact adds experience, pulling the artwork out of the past into a series of presents. An exhibition can either report or experiment. A report seeks to show what is held to be true; an experiment does not ask for an acceptance that what is being proposed is either true or right, rather it requests an acceptance of only what is necessary in order to ask "what if"?'² This propositional stance links the works in each section and their display has been carefully calibrated by the artist to resonate with one another, whilst the separation of the pieces into two separate showings reveals aspects of the artist's curatorial stance.

The Kantian differentiation between 'Vorstellung' -a mental picture or idea- and 'Darstellung' -a representation- is useful since it elaborates on the relationship between innovation and presentation of something already present.³ The oscillation between the imagination (of something new) and what is already

given (a repetition) provides a central dialectic in the artist's work.

Costa's work employs painting, sculpture, photography, video, digital imagery and installation; however, his is an art of the reluctant conjuror: obscuring and revealing in turns. Through strategies of overpainting, erasure, quotation and punning he covers the traces of the artistic process just enough to stimulate the viewer's curiosity to uncover the methodology of its lineage.

Working with unremarkable images from the internet, Costa frames, cuts and manipulates them, eventually inkjet-printing the results onto canvas. Finally, each image is scrupulously repainted in acrylic; the action presents a paradox of simultaneity: the act of painting both reveals *and* obscures the image with each gesture.

But each painting reproduces the image beneath according to the quality of the reproduction. This accounts for the paintings having quite distinct and different surfaces. However, none of the works are entirely flat, since the labour is always rendered visible by the subtle texture of the brushstrokes, and indeed of the canvas. Accordingly, the artist reveals the 'action' of painting itself, a textured agglomeration of painted gestures. But the gestures are not mannered, they do not serve to demonstrate the painter's virtuosity or imagination, but rather the consistent application of a certain conceptual principle. It is not about the painter but the (idea of) paint.

Costa's work is stylistically heterogeneous, although its methodology remains consistent throughout. Moreover, it incorporates an 'administrative aesthetic' adopted by Conceptual artists to address the commodification of art, according to critic Benjamin Buchloh. This view is underscored by artist Daniel Buren's statement from 1970:

'His product, devoid of style, could by extrapolation have been put out, that is to say, made, by anyone... His relation to his product is similar in nature to the relation between a demonstrator and the product he is demonstrating.'⁴

As we fast-forward to the present, this pragmatic, unexpressive approach can be seen to underpin the work of the generations of artists succeeding Relational Aesthetics promulgated by theorist Nicolas Bourriaud in the twilight of the last Millennium, who contended that the role of the artist was to be one of selecting or presenting, rather than making or innovating. Technical skill does not necessarily diminish, but becomes hidden or camouflaged and turned into a means-to-an-end, a perfunctory range of actions that serve to present a set of ideas.

The strategy of camouflage employs colour to render objects indistinct from their environment, and Costa extends his painterly surfaces from the canvas to include actual objects. But rather than making them meld with their surroundings, the artist makes the originals disappear through precise duplication by hiding them in plain sight. *It can be anything (office)* (2007) presents an arrangement consisting of a green painting and a black office chair. The painting replicates the hue of a green screen, used as a background to record subjects, which can then be digitally reinserted into another scene. The chair has been given a skin of paint by the artist, replicating its original surface area. Though ostensibly empty, the viewer struggles to complete the setting. It shares this aspect of vacancy with many works of contemporary art, whose subject matter is concealed beneath a seemingly unresponsive or tautological surface.

'The jewel in the crown of this global age is the idea of the *contemporary*, celebrated in art's ability to plasticize contemporaneity itself as an image,'⁵ writes Pamela M. Lee. Lee refers to today's art as a pure surface that represents only itself, a mirror that does not know when to stop. Replication takes place through the gaze of the viewer and consumer, through a grasping, narcissistic look that see-saws relentlessly between the eye and the object of desire.

The construction of desire is referenced in the work *I haven't been there but it looks great in photos* (2003); the title refers to a set of absent photographs supposedly documenting a missing location. Costa's predilection for empty promises and puns plays on the coded statements and conventions of art. The work comprises a label fixed to the wall and two metal hooks inserted into the surface, the orange rawlplugs, used to offer grip, remaining just visible. The label lists the information related to a work of art according to gallery conventions, but the artwork appears to be missing. However, the label is not printed but hand-painted, while the hooks and plugs are overpainted to simulate



I haven't been there but it looks great in photos, 2003 (detail)
© Luís Paulo Costa \ Leal Rios Foundation \
Photography: João Biscainho

the precise material – steel and orange plastic – from which they are made.

'Things become art in a space where powerful ideas about art focus on them', writes the critic Brian O'Doherty. 'Indeed, the object frequently becomes the medium through which these ideas are manifested.'⁶ Accordingly, Costa's work references the importance of the arena within which the discourse of contemporary art takes place, namely the gallery, which is a marker or placeholder for the idea of art as a form of *exhibition*.

We experience art under a range of conditions – the informational and the institutional. Our experience is strongly mediated, and the most relevant artists' work is deliberately determined by these conditions. But these very circumstances can also preclude access to the work by all but a selected few. The art historian Camiel van Winkel writes that today's art represents:

'...a postponed act of mourning for an authenticity of experience...around the melancholic awareness that culture is a matter of signs referring to other signs, a game of illusions and ineluctable deceit. This awareness would place contemporary art "specialists" – conservators, historians, curators, writers and critics – in an ambivalent position. They were the ones who possessed... the specialist knowledge needed to decipher the intricate web of symbols and codes. [But] the specialists could not use their secret knowledge to decipher the hidden content or secret meaning; the "message" they communicated was, precisely, that such a secret no longer existed – that there was no message left to decipher...that there was no content left to communicate.'⁷

In Costa's exhibition, the work harnesses the *codification* of conceptual art and its institutional critique, to the hermeticism of a painterly process. But instead of promoting a double exclusion (from theoretical obscurantism and painterly silence) the artist's approach foments an understanding of the work and its context through application and demonstration. The writer Kenneth Goldsmith argues that 'some wonderful things happen when you do go through the process of having done it instead of proposing it.'⁸ Performativity is a powerful tool precisely because it applies what it preaches, providing statements that lead to actions and thus effecting change.

'par le mot *par* commence donc ce texte'⁹
(with the word *with* this text thus begins')

The poet Francis Ponge's short poem *Fable* begins with a demonstration of a seeming contradiction, which, according to philosopher Jacques Derrida, can never be resolved. He argues that there are two modes: 'The constative – discovering or unveiling, pointing out or

saying what is – and the performative – producing, instituting, transforming’.¹⁰

Ponge’s poem ‘describes what it produces and it produces what it describes’.¹¹ The first *with* is stated, the second is quoted. It presents a performative demonstration of the very thing it is saying.

This contradiction between production and description lies at the heart of Costa’s return to identical images. This is the case with his overpainted images where he restates, through depiction, the very image it obliterates, but also on those occasions when he repaints and presents the same image in an exhibition. *All lights before the second* (2011) and *All lights after the first* (2011) show two seemingly identical nocturnal landscapes with distant streetlights. In rendering the subject twice, the artist alludes to a game of original invention and quotation, though it is never clear which action is performed by which picture.

The representation of a sitter through portraiture is one of the oldest conventions in the history of art; these likenesses of individuals immortalize the model by arresting the passage of time, according to Derrida. Moreover, the portrait steadies and fixes the *event* taking place between artist and model. Arguably Costa’s *Naked Girl* (2015) breaks down key aspects of this relationship. The painting, one of a larger series, shows a close-up of a young woman’s face; the title purports to give additional information that cannot be verified in the image, since we have no way of ascertaining whether the girl is indeed naked. Costa points to the assumptions we make about images, and the role given to framing devices such as written texts and titles in aiding their comprehension. In art the term ‘nude’ is generally preferred when describing the depiction of a naked body, especially if the body is female. The term is emblematic of a set of power-relations between the supposedly passive body and those actively gazing at it. Costa enhances this situation by referencing the habits of the viewer in the digital age where images are goods to be consumed without the need for reciprocal exchanges of intimacy. Indeed Costa’s model belongs to the vast catalogue of those who have pledged their portraits to the internet, to circulate aimlessly as information until randomly selected by strangers.

The art historian James Elkins describes the different functions of seeing, ranging from glimpsing, glancing and gazing, to staring. Glancing, he argues, is a quick look that sees relatively little – but looks for a return. ‘Perhaps a glimpse is the glance of an object – it is the way an object glances at us.’¹² Perhaps that is the purpose of *Naked Girl*, an individual mediated to become pure image; our glance is not returned by the girl in question, but returned as a stare by the object or image she has become.

‘Perhaps staring is a sign that an artwork has malfunctioned: it has arrested my thinking, slowed me down, paralysed me so I can barely move...staring is thus close to blindness – thinking of something else, caused by an excess of images.’¹³

Naked Girl can thus be seen as a kind of void, understood only through the conventions that surround the image – its frame.

Derrida uses the term *parergon*¹⁴ to examine the discourse of the frame, questioning the binary division between inner and outer; instead, he argues for a slippiness between the work and the frame, an oscillation between the work and its support. The work *In case of contact with the eyes, rinse immediately* (2002) underscores the leaching between object, image, and space that is at the heart of installation art. Here, an industrial halogen-light is positioned on a folded canvas. The grey shadow cast by the lamp is painted onto the canvas, which is overpainted the colour of raw calico. The unforgiving light thrown onto an adjacent white wall is reminiscent of an empty film projection.

The art historian Juliane Rebentisch argues that ‘installation restores to film, if not the quality of genuineness or originality, then at least an auratic *uniqueness*.’¹⁵ Once transposed to the gallery environment, cinema acquires the aura of art.

The ambiguity between materiality and (literal) content is extended in *See and See Not* (2005–2006), an installation featuring an accumulation of rolls of videotape extracted from their tape-boxes, with the title spelled out using the same material on the wall.¹⁶ In exposing the actual footage in the space, the content of the films can no longer be viewed by the audience, thus deferring *content* from one container to another, from the cinema to the gallery space.

‘I think there is a basic fascination in technology which derives from the fact that there’s always a hidden space – a control room, a projection booth, a source of light of some kind – from which the image comes... the site from which the image originates is always elsewhere’¹⁷ argues critic Donald Kuspit. But Costa’s installation does not allow for the presence of such an external space, collapsing film’s spatial duality. The single space of the *here and now* becomes a mausoleum to old technology returned to pure materiality, the audience being recast as the mourners wandering around the remains.

×

¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, p.109.

² Lisa LeFeuvre, *Tooth House*, in *Ian Kiaer: Tooth House*, Henry Moore Institute, Leeds, 2014, p.41.

³ F. Scott Scribner, *Matters of Spirit: J. G. Fichte and the Technological Imagination*, University of Pennsylvania Press, PA, 2010, op.cit.

⁴ Daniel Buren, *It rains, it snows, it paints*, in: Gregory Battcock (ed), *Idea Art*, EP Dutton, 1973, p.179.

⁵ Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, MIT Press, Camb.Mass and London, 2012, p.2-3.

⁶ Brian O'Doherty, *ibid*, p.14.

⁷ Camiel van Winkel, *During the Exhibition the Gallery Will be Closed: Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism, Valiz, Amsterdam, 2012*, p.95-6.

⁸ Kenneth Goldsmith, Kenny GS, interview with Philip Davenport, NYC 2011.

⁹ Francis Ponge, *Fable*.

¹⁰ Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other, Vol 1*, Stanford University Press, 2007, p.12.

¹¹ Charlie Gere, *Art, Time and Technology*, Berg, Oxford and New York, 2006, p.25.

¹² James Elkins, *The Object Stares Back*, University of Chicago Press, p.206.

¹³ James Elkins, *ibid*, p.213.

¹⁴ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, University of Chicago Press, 1987, op.cit.

¹⁵ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, New York, 2012, p.175.

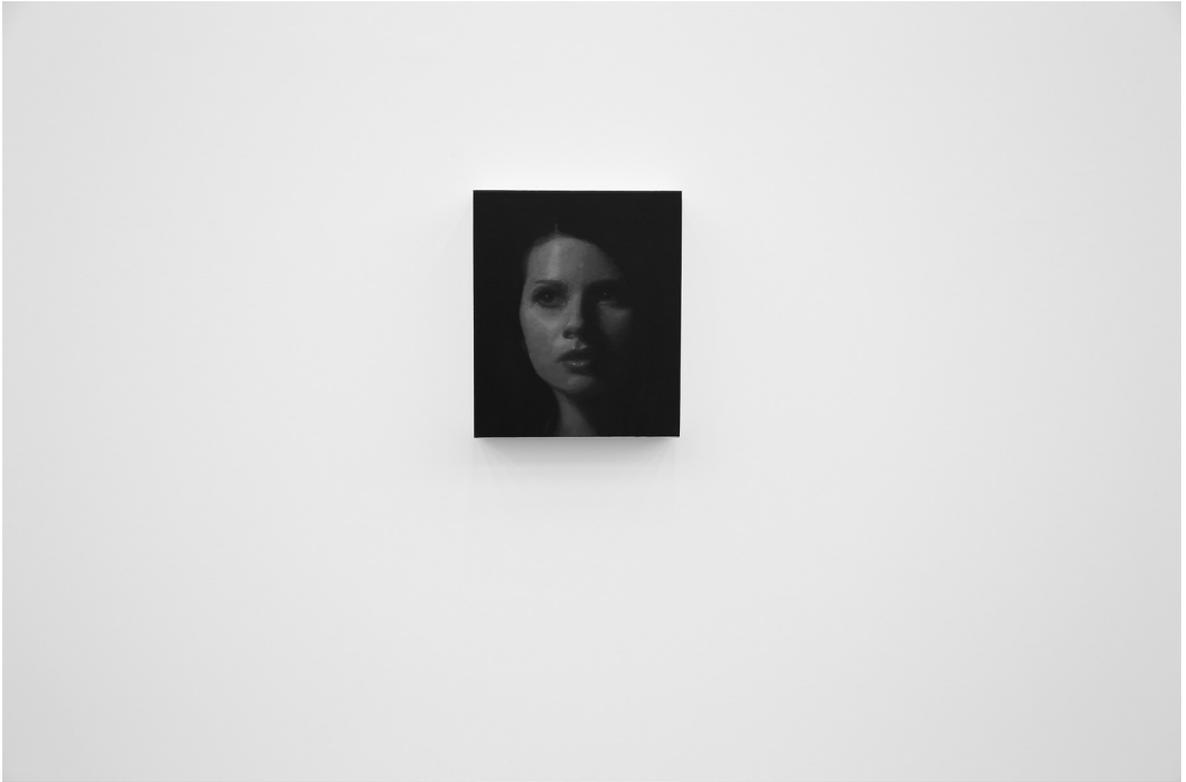
¹⁶ The title arguably alludes to Ezekiel 12:2 in the King James Bible: 'Son of man, thou dwellest in the midst of a rebellious house, which have eyes to see, and see not; they have ears to hear, and hear not: for they are a rebellious house.'

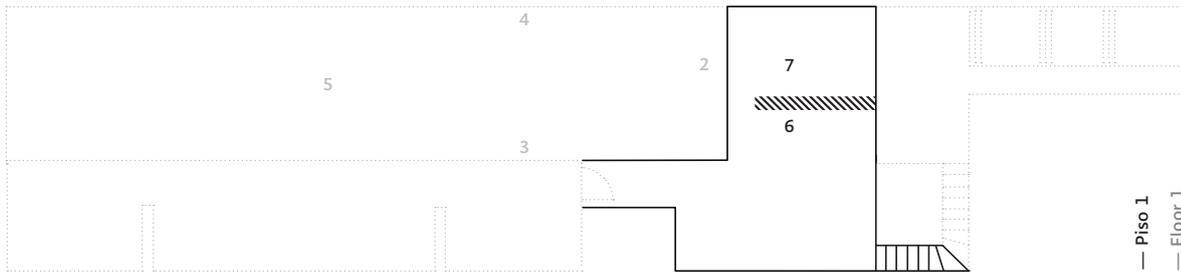
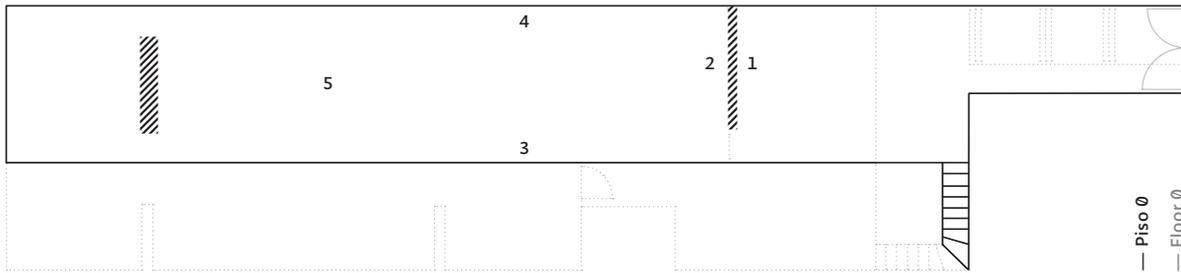
¹⁷ Donald B. Kuspit, *Looking up at Jeff Wall's Modern 'Appassionamento'*, *Artforum*, Vol.20, No.7, March 1982.





It can be anything (office), 2007 © Luís Paulo Costa \ Fundação Leal Rios
It can be anything (office), 2007 © Luís Paulo Costa \ Leal Rios Foundation
Fotografia \ Photography: João Biscainho





Legenda:

— PT —

Piso 0

1 \ *Todas as Luzes Antes da Segunda (all lights before the second)*, 2011, acrílico sobre impressão a jato de tinta sobre tela, 123 x 172 cm

2 \ *Todas as Luzes Depois da Primeira (all lights after the first)*, 2011, acrílico sobre impressão a jato de tinta sobre tela, 123 x 172 cm

3 \ *Naked Girl (N)*, 2015, óleo sobre impressão a jato de tinta sobre tela, 30 x 25 x 4 cm
Cortesia Cristina Guerra Contemporary Art

4 \ *It can be anything (office)*, 2007, tinta acrílica sobre cadeira, tinta verde chroma sobre tela, 200 x 280 x 77 cm

5 \ *See and See Not*, 2005/2006, fita de vídeo BETA e VHS (514 filmes), pregos, dimensões variáveis

Piso 1

6 \ *I haven't been there but it looks great in photos*, 2003, acrílico sobre papel, aço e plástico, dimensões variáveis

7 \ *In Case Of Contact With The Eyes, Rinse Immediately*, 2002, projector de halogénio, acrílico sobre tela, dimensões variáveis
Cortesia Cristina Guerra Contemporary Art

Captions:

— EN —

Floor 0

1 \ *Todas as Luzes Antes da Segunda (all lights before the second)*, 2011, acrylic over inkjet print over canvas, 123 x 172 cm

2 \ *Todas as Luzes Depois da Primeira (all lights after the first)*, 2011, acrylic over inkjet print over canvas, 123 x 172 cm

3 \ *Naked Girl (N)*, 2015, oil on inkjet print on canvas, 30 x 25 x 4 cm
Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art

4 \ *It can be anything (office)*, 2007, acrylic paint on chair, green chroma paint on canvas, 200 x 280 x 77 cm

5 \ *See and See Not*, 2005/2006, BETA and VHS video tape (514 films), nails, variable dimensions

Floor 1

6 \ *I haven't been there but it looks great in photos*, 2003, acrylic on paper, steel and plastic, variable dimensions

7 \ *In Case Of Contact With The Eyes, Rinse Immediately*, 2002, halogen light, acrylic on canvas, variable dimensions
Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art

Luís Paulo Costa

Luís Paulo Costa é natural de Abrantes, Portugal, 1968. Vive e trabalha em Portugal. 1990–1996 Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Exposições individuais (selecção)

2015 *Naked Girls*, Sismógrafo, Porto. *Naked Girls*, Ermida, Lisboa. *É sobre uma coisa*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. *Sem Título (pastel de nata)*, A Montra, Lisboa. 2014 *Uma e outra vez*, Pavilhão Branco, Museu da Cidade de Lisboa. 2012 *Uma noite*, Empty Cube, Appleton Square, Lisboa. *Queimado pelo sol (Serviço de esplanada)*, Espaço Campanhã, Porto. *Some Things on the Wall Some Things on the floor*, 102–100 Galeria de Arte, Castelo Branco. *Uma e Outra Vez - Galeria Pedro Oliveira*, Porto. 2011 *Pintado por Cima*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2010 *Palavras Essenciais*, Appleton Square, Lisboa. 2008 Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2007 *The full picture*, ELB, Espaço Lá de Baixo, Tomar. *Drums*, Cristina Guerra Contemporary Art, Specific Project, DC, Dusseldorf Contemporary Art Fair. *It can be anything*, Galeria Pedro Oliveira, Porto. 2006 *Eye Level*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2004 *Título a Anunciar*, Galeria Pedro Oliveira, Porto. *Do Not Disturb, post-it*, Porto. 2003 Cristina Guerra Contemporary Art, Specific Project, Feira de Arte de Lisboa. *A Curiosidade Não Matou O Gato*, Livraria Assírio & Alvim, Lisboa. 2002 *Some Works*, Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor. 2001 *Nothing to Declare*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2000 *Entra e fecha a porta*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra.

Exposições coletivas (selecção)

2015 *Afinidades Electivas*, Museu da Electricidade, Lisboa. *Eu e os Outros*, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. *Consequência do Olhar, paisagens na colecção MG*, Alvito. 2014 *Sem Quartel Without Mercy*, Sismógrafo, Porto. *Peónias*, Galeria Diferença, Lisboa. *Uma Sala Duas Pinturas Um Cartaz Duas Pinturas Uma Sala*, Parkour, Lisboa. *A boca do inferno/The mouth of hell*, Sismógrafo, Porto. *Mercadoria Chinesa*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2013 *Music and Words: Works from the Serralves Collection I* Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto. 2012 *Riso*, Fundação EDP, Lisboa. *First Avenue: One Way Street I* Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto. 2011 *all to wall (parte I)*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2010 *Look Up! Natural Porto Art Show - Porto*. 2009 *Uma Mesa e Três Cadeiras*, ETIC, Lisboa. 102–100 Galeria de arte, Castelo Branco. *Volto Já - Uma Exposição Documental*, Sala Poste-ite, Porto. 2008 *I Can't go on, I'll go on*, Sala Bebê, Lisboa. 2003 Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. 2002 Biennale Europea Arti Visive La Spezia, Premio del Golfo, 2002, La Spezia. Está representado em várias colecções públicas e privadas tais como: Colecção Museu de Serralves (Portugal); Fundação Leal Rios (Portugal); Colecção Teixeira de Freitas (Portugal); Colecção António Albertino (Portugal); Colecção MG (Portugal); Colecção Norlinda e José Lima (Portugal); Colecção Julião Sarmiento (Portugal); Colecção Alberto Caetano (Portugal); Colecção Bruno Spaas (Bélgica); Colecção Fred and Nancy Poses (E.U.A.)

Luís Paulo Costa

Luís Paulo Costa was born in Abrantes, Portugal, in 1968. He currently lives and works in Portugal. Education: 1990–1996 Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Solo Shows (selection)

2015 *Naked Girls*, Sismógrafo, Porto; *Naked Girls*, Ermida, Lisbon; *É sobre uma coisa*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; *Sem Título (pastel de nata)*, A Montra, Lisbon; 2014 *Uma e outra vez*, Pavilhão Branco, Museu da Cidade de Lisboa; 2012 *Uma noite*, Empty Cube, Appleton Square, Lisbon; *Queimado pelo sol (Serviço de esplanada)*, Espaço Campanhã, Porto; *Some Things on the Wall Some Things on the floor*, 102–100 Galeria de Arte, Castelo Branco; *Uma e Outra Vez*, Galeria Pedro Oliveira, Porto; 2011 *Pintado por Cima*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2010 *Palavras Essenciais*, Appleton Square, Lisbon; 2008 Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2007 *The full picture*, ELB, Espaço Lá de Baixo, Tomar; *Drums*, Cristina Guerra Contemporary Art, Specific Project, DC, Dusseldorf Contemporary Art Fair; *It can be anything*, Galeria Pedro Oliveira, Porto; 2006 *Eye Level*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2004 *Título a Anunciar*, Galeria Pedro Oliveira, Porto; *Do Not Disturb, post-it*, Porto; 2003 Cristina Guerra Contemporary Art, Specific Project, Feira de Arte de Lisboa; *A Curiosidade Não Matou O Gato*, Livraria Assírio & Alvim, Lisbon; 2002 *Some Works*, Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor; 2001 *Nothing to Declare*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2000 *Entra e fecha a porta*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra.

Group Shows (selection)

2015 *Afinidades Electivas*, Museu da Electricidade, Lisboa; *Eu e os Outros*, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisbon; *Consequência do Olhar, paisagens na colecção MG*, Alvito; 2014 *Sem Quartel Without Mercy*, Sismógrafo, Porto; *Peónias*, Galeria Diferença, Lisbon; *Uma Sala Duas Pinturas Um Cartaz Duas Pinturas Uma Sala*, Parkour, Lisbon; *A boca do inferno/The mouth of hell*, Sismógrafo, Porto; *Mercadoria Chinesa*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2013 *Music and Words: Works from the Serralves Collection I* Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto; 2012 *Riso*, Fundação EDP, Lisbon; *First Avenue: One Way Street I* Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto; 2011 *all to wall (parte I)*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2010 *Look Up! Natural Porto Art Show - Porto*; 2009 *Uma Mesa e Três Cadeiras*, ETIC, Lisbon. 102–100 Galeria de arte, Castelo Branco; *Volto Já - Uma Exposição Documental*, Sala Poste-ite, Porto; 2008 *I Can't go on, I'll go on*, Sala Bebê, Lisboa; 2003 Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon; 2002 Biennale Europea Arti Visive La Spezia, Premio del Golfo, 2002, La Spezia. His work is represented in several public and private collections, from which stand out: Colecção Museu de Serralves (Portugal); Leal Rios Foundation (Portugal); Colecção Teixeira de Freitas (Portugal); Colecção António Albertino (Portugal); Colecção MG (Portugal); Colecção Norlinda e José Lima (Portugal); Colecção Julião Sarmiento (Portugal); Colecção Alberto Caetano (Portugal); Bruno Spaas Collection (Belgium); Fred and Nancy Poses Collection (USA)

Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley (PT)

Baseados em Londres, Nicolas de Oliveira e Nicola Oxley desenvolvem carreira nas áreas da escrita e da curadoria. Entre os seus livros incluem-se títulos como *Installation art* e *Installation art in the New Millennium: Empire of the Senses*, (Thames & Hudson, 1994 e 2003), dois importantes estudos sobre instalação em arte.

A sua escrita actual não vê a obra de arte como ponto de chegada, mas sim como um ponto de partida, questionando problemáticas que intersectam os campos da literatura, cinema e filosofia em projectos que muitas vezes resultam em colaborações com artistas. Escreveram uma série de livros de artista e também monografias sobre Hans Op de Beeck (Bélgica), Stefan Brüggemann (México) e Patrick Jolley (Irlanda). Contribuíram com textos para livros académicos e escreveram inúmeros ensaios para catálogos de exposições em instituições como o Museum of Modern Art, Oxford, Sammlung Goetz, Munique, Kunsthalle Lissabon, Lisboa, Kunsternes Hus, Oslo, e Vestfossen Kunstlaboratorium, Bergen.

O seu primeiro trabalho de ficção, uma novela com o título «Sand», foi publicado no livro *Hans Op de Beeck: Sea of Tranquillity*. O livro «The Door Ajar», uma pequena ficção sobre Antonin Artaud feita em colaboração com o artista Patrick Jolley, foi publicado pela Gandon Press.

Directores fundadores do Museum of Installation (1990–2003), comissariaram mais de 200 projectos de instalação, individuais e colectivos, em Londres, Berlim, Bruxelas, Cidade do México, Los Angeles e outros lugares. Actualmente são co-directores do SE8, um projecto Londrino, e da editora independente Mulberry Tree Press.

A sua maior exposição retrospectiva, *A Book of Burning Matches: Collecting Installation Art Documents*, foi apresentada em 2015 na Me-Collector's Room/Olbricht Foundation, em Berlim.

Nicolas de Oliveira é ainda director de curso do MA Curating the Contemporary, um programa colaborativo entre a London Metropolitan University e a Whitechapel Gallery, e director de pesquisa e de projectos curatoriais na Montabonel & Partners.

Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley (ENG)

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley are London based writers and curators. Their books include *Installation art*, and *Installation art in the New Millennium: Empire of the Senses*, (Thames & Hudson, 1994 and 2003), two major international surveys of the practice.

Their current writing takes the artwork as a point of departure, rather than as an end point, thus engaging in a range of different enquiries relating to literature, cinema and philosophy, often leading to close collaborations with artists. They have written a series of artist's books and monographs on Hans Op de Beeck (Belgium), Stefan Brüggemann (Mexico) and Patrick Jolley (Ireland). They have contributed texts and conference papers to academic books as well as writing numerous essays for exhibition catalogues with Museum of Modern Art, Oxford, Sammlung Goetz, Munich, Kunsthalle Lissabon, Lisbon, Kunsternes Hus, Oslo, and Vestfossen Kunstlaboratorium, Bergen.

Their first novella, entitled 'Sand' was published as part of the book *Hans Op de Beeck: Sea of Tranquillity*. Their short fiction book on Antonin Artaud, 'The Door Ajar', a collaboration with artist Patrick Jolley, is published by Gandon Press.

They were founding directors of the Museum of Installation (1990–2003), curating over 200 individual and collective installation projects in London, Berlin, Brussels, Mexico City, Los Angeles and other locations. Currently they co-direct SE8, a London-based project, and the independent imprint Mulberry Tree Press.

Their major retrospective exhibition *A Book of Burning Matches: Collecting Installation Art Documents*, was shown in 2015 at Me-Collector's Room/Olbricht Foundation in Berlin.

Nicolas de Oliveira is course leader of the MA Curating the Contemporary, a collaborative programme of London Metropolitan University and Whitechapel Gallery, and the director of research and curatorial projects at Montabonel & Partners.

Ficha técnica
Credits

Direção
Director
Miguel Leal Rios

Desenho Gráfico e Paginação
Layout and Graphic Design
MIGUELRIOS™ DESIGN

Texto
Text
Nicolas de Oliveira e
Nicola Oxley

Traduções
Translations
José Roseira

Produção
Production
Fundação Leal Rios

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

Produção \ Production



Fundação Leal Rios

Visitas à exposição
Exhibition visits

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

Fundação Leal Rios

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

Apoio \ Support



Cristina Guerra
Contemporary Art

Transportes
Transportation

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

Metro
Subway

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