

Luís Paulo Costa

—

Part Two: One and Other

27.05

01.10 \ 2016

Luís Paulo Costa

Part Two: One and Other

— PT —

27.05 — 01.10 \¹⁶

As ideias não seguem necessariamente uma ordem lógica. Podem apontar em direcções inesperadas, mas uma ideia tem forçosamente de estar completa na mente antes de dar lugar à seguinte.¹

Quando uma coisa acaba, outra começa: *One and Other* toma o lugar de *One Another*. O quarto princípio do Hermetismo, o «Princípio da Polaridade», diz-nos que «tudo é dual; toda a coisa tem o seu oposto, e os opostos são idênticos na sua natureza e distintos no seu grau.»

A segunda parte da exposição é o oposto da primeira, mas é também a mesma. A primeira parte da exposição é substituída pela segunda, mas continua vívida nas nossas mentes, como um palimpsesto cuja superfície, uma vez apagada e reescrita, carrega agora a acção invisível de todas as escritas anteriores.

É normal que se tente garantir a continuidade de um capítulo, de uma parte da exposição para a outra, mas a insistência de Luís Paulo Costa na repetição literal é inesperada. É como se o artista, tendo introduzido o público aos princípios do seu trabalho com *One Another*, repita agora o processo em *One and Other*.

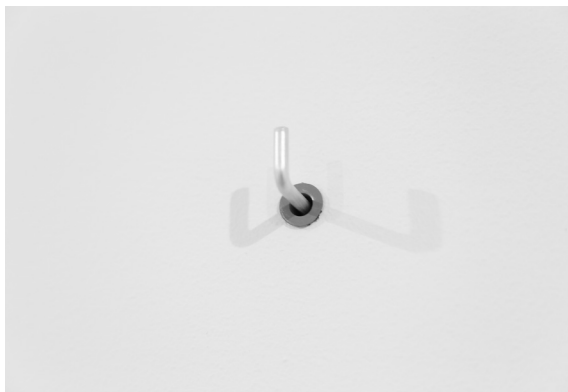
O primeiro trabalho que vemos quando entramos na exposição é *Untitled (it happens)* (2003), que à primeira vista parece idêntico a um trabalho exposto em *One Another*. Olhando com atenção percebemos que

é apenas a sua execução ou metodologia que é semelhante — uma parede branca com duas escáfulas, respectivas buchas e etiqueta pintadas à mão. O trabalho anterior *I haven't been there but it looks great in photos* (2003) reaparece nesta segunda parte da exposição, ainda que noutra lugar²; é exibido nas costas da parede onde podemos ver *Untitled (it happens)*.

A famosa máxima de Heráclito «não nos podemos banhar duas vezes no mesmo rio» dá-nos os contornos da dificuldade da repetição. A sua interpretação mais frequente põe a ênfase na natureza fluente do rio, mas não inclui o corpo do indivíduo — que envelheceu, ainda que muito pouco — nem a pessoa ela própria, que é alterada pelo simples acto de entrar na água corrente.

Da mesma forma, o reinstalar desta peça numa outra altura e num outro local, perante um público «mudado», oferece uma *experiência* inteiramente diferente daquela que era oferecida pela sua iteração anterior. Costa sublinha a natureza fenomenológica da repetição apontando para a sensação espaciotemporal das coisas que são apercebidas pelo indivíduo como uma atmosfera infinitamente intermutável, que deve ser vivenciada e não pensada. Adicionalmente, começamos a perceber que o plano de Costa é pensar as suas peças em modo expositivo, isto é, como partes integrantes do evento da exposição. Aqui, o artista ocorre como criador e curador.

O teórico russo Boris Groys argumenta que a arte Contemporânea é hoje largamente entendida como uma «prática expositiva», impulsionada pela presença generalizada da galeria de arte como extensão do espaço público. Fazer e mostrar arte são hoje sinónimos. Para Groys, a Instalação como prática artística é uma força democratizante no contexto da arte pelo seu «acto simbólico de privatizar o espaço público da exposição, que precede o acto de abrir o espaço da instalação a uma comunidade de visitantes.» Por outro lado, numa exposição tradicional, «o curador gere e organi



Untitled (it happens), 2003 (detalhe)
© Luís Paulo Costa \ Fundação Leal Rios \
Fotografia: João Biscainho



Untitled (it happens), 2003 (detalhe)
© Luís Paulo Costa \ Fundação Leal Rios \
Fotografia: João Biscainho

za o espaço público», enquanto o visitante «permanece no seu território, como o proprietário simbólico do espaço»³ onde os trabalhos são expostos.

Inversamente, a Instalação privatiza simbolicamente o espaço público — o espaço é o próprio material da instalação, e é cooptado pelo artista através do evento (limitado no tempo) da instalação. Assim, «o espaço de uma instalação artística é, simbolicamente, a propriedade privada do artista», fazendo do visitante um «exilado... que se submete necessariamente a uma lei estrangeira». A amalgamação que Costa faz dos papéis de artista e curador conduz a uma ruptura com a ordem do espaço tal como ela é comumente aceite. Esta «violência soberana» perpetrada pelo artista é, segundo Jacques Derrida, o acto original da ordem democrática. De forma a democratizar o espaço, o artista tem de assinalar uma ruptura simbólica com o espaço público.

«O local é agora estruturado (inter)textualmente e não espacialmente, e o seu modelo não é o mapa mas sim o itinerário, uma sequência fragmentada de eventos e acções através de espaços... uma narrativa nómada cuja trajectória é articulada pela passagem do artista.» escreve o teórico Miwon Kwon, aplicando as distinções espaciais do filósofo Michel de Certeau.⁴ De Certeau diferencia a estase do inventário espacial, o *mapa*, do movimento implicado no *percurso* ou *viagem*. O primeiro permite que todo um território seja assimilado em apenas um relance, enquanto o último exige que a exploração do lugar seja feita através de um envolvimento.

Talvez esta distinção se possa aplicar num exame das diferenças entre exposições e instalações. Uma exposição é geralmente um inventário de artefactos distintos exibidos pelo curador numa determinada sequência. Ao visitante é oferecido um mapa através do qual pode identificar os artefactos e navegar entre eles na ordem correcta. As instalações não oferecem este tipo de sinalética, já que nelas há apenas um único *espaço artístico* que não requer explicação.

Em suma, o estratagema de Costa resulta na actualização de um *Gesamtkunstwerk* que se expressa através destas duas exposições. De facto, o que está aqui em jogo é um evento continuado, durativo, que sinaliza a presença de um trabalho expandido, do qual a exposição é simultaneamente o meio e a mensagem.

Se o jogo inicial de Luís Paulo Costa convida o público a reflectir nas implicações mais abrangentes da exposição, o trabalho *For More Accuracy* (2000) faz uso da tática oposta, uma estratégia de observação rigorosa. Uma tela pintada de cor de calicó cru é disposta no chão, um dos seus lados sustentado por cliques metálicos ligados a uma lupa, um dispositivo simples que

é utilizado por joalheiros para examinar detalhes; a tela é levantada e oferecida ao exame do vidro, mas não pode ser vista porque o lado inferior da lupa foi pintado — uma vez mais — da cor do calicó cru.

Tanto o título como a lupa prometem uma relação próxima com o trabalho, uma espécie de escrutínio. Mas, uma vez que esta expectativa é despoletada, o artista volta atrás ou invalida a promessa original. Adicionalmente, a grande escala da tela e as dimensões diminutas da lente formam um par assaz desigual, o que desencoraja o espectador de se envolver numa tarefa que lhe é apresentada como aparentemente impossível.

Há um jogo de revelação e recuo que é central à estratégia de Costa — mas não é um jogo que use de malícia ou engano; muito pelo contrário, é um jogo que pede ao espectador que considere a expectativa do que há para ver. Esperamos uma imagem clara, mas o que recebemos é uma imagem que se impõe à imagem que está a ser vista. Além disso, esta nova imagem procura activamente replicar a imagem da nossa expectativa. O artista emprega aqui a técnica do «mise en abîme», que é tão eficazmente utilizada no cinema⁵ e na literatura. Na crítica literária este infinito retorno é o paradigma da natureza intertextual da linguagem, o modo como a linguagem nunca chega a atingir os fundamentos da realidade porque é sempre, em si, referente a outra linguagem que, por sua vez, se refere ainda a outra linguagem.

O uso hábil que Costa faz da repetição inclui também o *emparelhamento*, uma subtil mas importante distinção. Tal como as crianças gémeas, os pares podem ser idênticos ou distintos um do outro. A história da arte está repleta de emparelhamentos, especialmente no campo da pintura, que se expressam frequentemente na forma de *dípticos*, uma expressão originária da palavra grega que significa *dobrar em dois*. Originalmente, um díptico era uma peça de altar ou um par de tábuas enceradas que eram exibidas na sua posição aberta, e guardadas na posição fechada.

Face a face, as peças *Almost Naked* (2003) e *Almost Nothing* (2003) parecem à primeira vista não estar relacionadas. No entanto, uma análise mais cuidada revela aspectos comuns que de outra forma permaneceriam ocultos. *Almost Nothing* apresenta um grande espelho cravejado com vários visores de porta. Estes dispositivos ópticos têm também a função de fixar o espelho à parede, fundindo forma, conteúdo e mecanismo de visualização. Estes instrumentos aparentam oferecer uma possibilidade de escrutínio ou análise, uma característica recorrente no trabalho de Costa. No entanto, e mais uma vez, esta revela-se uma promessa sem consequência: os visores não oferecem qualquer vista, já que se encontram ancorados

na opacidade da parede e, ainda pior, as lentes estão montadas ao contrário. Invertendo a função destes mecanismos telescópicos, o artista parece apontar na direcção de uma ambiguidade entre o que está *aqui* e o que está *ali*. Na era da telemática, habituamo-nos a saltar continuamente entre diferentes locais geográficos, ou mesmo entre diferentes fusos horários. A oscilação entre localizações que daí resulta despoleta uma armadilha que agarra um espectador incapaz de particularizar a sua posição.

O historiador de arte Jonathan Crary argumenta que a nossa cultura 24/7 nos exige atenção constante⁶ e, conseqüentemente, a produtividade e o consumo que lhe são inerentes.⁷ O capitalismo tardio prende-nos num ciclo de trabalho, de forma a garantir a visibilidade da nossa integração no sistema, e depois permite-nos ampliar esta visibilidade através do consumo de bens produzidos por outros. Somos assim apanhados numa situação de exposição permanente que nos torna passivos e complacentes. Talvez as lentes «improdutivas» de Costa, que prometem acesso privilegiado e individual mas que no fim não revelam nada, sirvam para fazer-nos reflectir sobre a natureza do ver e permitir-nos escapar, ainda que temporariamente, à tirania da visão.

Almost Naked é um espelho com as mesmas dimensões mas que, em vez de estar preso à parede, está deitado no chão com a face para baixo. O seu reverso cinza escuro é pontuado por uma série de visores de porta que correspondem àqueles que podemos ver em *Almost Nothing*, e estão ligados entre eles por linhas brancas semelhantes a giz. Os visores correspondem a vários furos na parede adjacente, sugerindo que o espelho foi removido da sua posição anterior e recolocado no chão. O artista convida-nos a visualizar a acção requerida para mover o trabalho de um sítio para o outro.

Os trabalhos *Sem título (depois da quarta)*, *Sem título (depois da quinta)*, *Sem título (depois da sexta)*⁸ (todos de 2003) transportam a discussão do tema da repetição para o da serialidade. Os títulos indicam um processo de enumeração, cada um remetendo para o trabalho que lhe é anterior na série enquanto estabelece literalmente a sua posição na sequência: *depois do quarto, quinto, e sexto*.

A crítica de arte Shirley Ann Jordan escreve que «sendo possível definir com uma acção vários objectos numa relação de reciprocidade, nada nem ninguém pode ser definido em isolamento. Nada é cognoscível em si mesmo, mas apenas na sua relação com outros objectos.»⁹ Isto é particularmente verdade quando tratamos de séries de trabalhos ou objectos, que são subordinados a um único conceito ou taxonomia. As três peças em questão, retiradas de um corpo de trabalho

mais extenso, tomam a forma de placas acrílicas, vermelhas e translúcidas, penduradas na parede umas ao lado das outras. A sua estética simples sublinha a importância da essência material, da *plasticidade*, um assunto chave no livro seminal do filósofo Roland Barthes, *Mitologias*:

«Assim, mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita, é a ubiquidade tornada visível, como o seu nome vulgar o indica; e, por isso mesmo, é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza. O plástico fica inteiramente impregnado desse espanto: é menos um objecto do que o vestígio de um movimento. E, como esse movimento é, nesse caso, quase infinito, transformando os cristais de origem numa variedade de objectos cada vez mais surpreendentes, o plástico é, em suma, um espectáculo a decifrar: o próprio espectáculo dos seus resultados.»¹⁰

Nesta perspectiva, estes materiais mutáveis são uma espécie de excedente que deve ser utilizado, o que leva o historiador de arte Dietmar Rübél a argumentar que estes são vestígios disruptivos que representam a «ruptura com o nosso desejo de modernidade».¹¹

Em 1856 o químico William Perkin inventou o primeiro corante sintético, Malva, enquanto tentava produzir quinina. Nove anos depois um bloco do composto purpúreo era exposto em lugar de destaque na Exposição Internacional do Palácio de Cristal em Londres. Dizia-se então que era suficiente para tingir 300 milhas (480 quilómetros) de tecido de seda. Este momento, precipitado pela revolução sintética, é o ponto a partir do qual «a materialidade se torna um evento e ganha a sua própria conceptualidade»¹², quando o material deixa de ser subordinado e adquire a sua própria capacidade expressiva.

Nesta perspectiva, as placas acrílicas vermelhas utilizadas por Costa deixam de ser um simples material a ser moldado pelo artista; pelo contrário, não há distinção entre o acrílico e a sua tinteira, e poderemos argumentar que, tal como o cubo de Perkins, este é um objecto feito de cor pura. Esta linha de raciocínio é interrompida pela inserção de visores de porta em cada uma das superfícies, visores que servem também para os fixar e afastar da parede. Afastando o olho da sedução da cor, o artista regressa a uma reflexão sobre a relação entre objecto, suporte, e parede.

O termo português «artes plásticas», que é hoje utilizado para designar o campo das artes visuais, brindamos com o jogo de palavras final de Luís Paulo Costa. Se «plástico» e «plasticidade» se referem a uma materialidade, a expressão «Artes Plásticas» é uma transposição linguística que descreve todo um campo de pro-

dução e conhecimento. O trabalho do artista é então o resultado da capacidade para unir habilidade formal e rigor conceptual, enquadrado pela sua apresentação na galeria. Daqui resulta que a galeria é a fusão de um local específico com as forças que regem todos estes lugares no contexto da economia social alargada que constrói o mundo das artes. Hoje, medimos a relevância dos trabalhos artísticos pelo grau com que são capazes de revelar e definir as preocupações materiais e conceptuais do artista no contexto de uma rede de poderosos vectores culturais. Mas aquilo que é valorizado acima de tudo é a busca do impossível: «Uma invenção... deve apresentar-se como a invenção daquilo que não parecia ser possível; de outra forma só tornará explícito um programa de possibilidades numa economia do mesmo».¹³ Quando aplicado ao trabalho do artista, a frase de Derrida é um convite para abraçar o impossível, *repetindo sem repetição*.

×

¹ Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art», in: *In the Holocene*, João Ribas (ed.), MIT List Visual Arts Center, Sternberg Press, Berlim, 2014, p. 256.

² O trabalho, originalmente mostrado na sua própria sala autocontida no primeiro piso da Fundação Leal Rios, é agora revisitado no piso principal, no rés-do-chão; a peça ecoa, literalmente, um outro princípio do Hermetismo — o que está em cima está em baixo — uma referência à natureza recíproca das coisas.

³ Boris Groys, «The Politics of Installation», in: *Going Public*, Sternberg Press, 2010, p.51.

⁴ Miwon Kwon, *One Place after Another*, MIT Press, 2002, p.29

⁵ O filme de Luís Buñuel, *O Charme Discreto da Burguesia* (1972), é um filme frequentemente associado com a técnica de meter histórias dentro de histórias que geralmente se denomina como *mise en abîme*. O guião do filme centra-se num grupo de indivíduos da classe burguesa preparando-se para jantar numa casa de campo e inclui várias histórias interligadas, e também sonhos dentro de sonhos.

⁶ Crary defende que a ideia de atenção tem o seu fundamento na evolução do olho como um dispositivo que pode ser treinado. O escópico tornou-se no sentido mais importante na cultura de consumo, já que é tão susceptível ao espectáculo e às suas seduções visuais.

⁷ Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso Books, Londres, 2014, op. cit.

⁸ *Untitled (after the fourth)*, *Untitled (after the fifth)*, *Untitled (after the sixth)*.

⁹ Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, W.S. Maney & Son Ltd, 1994, p.32.

¹⁰ Roland Barthes, «O Plástico», *Mitologias*, Paris, 1957, trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001, p.111-112.

¹¹ Dietmar Rübél, «Plasticity: An Art History of the Mutable», in *Materiality*, Documents of Contemporary Art, MIT Press e Whitechapel Gallery, Londres, 2012, p.96.

¹² Dietmar Rübél, *ibid*, p.96.

¹³ Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other*, in L.Waters and W.Godzich (eds), *Reading de Man Reading*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, p.43.

Luís Paulo Costa

Part Two: One and Other

— EN —

27.05 — 01.10 \¹⁶

Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.¹

As one thing closes, another opens: *One and Other* takes the place of *One Another*. The fourth principle of Hermeticism, the 'Principle of Polarity' tells us that 'everything is dual; everything has an opposite, and opposites are identical in nature but different in degree'. The second part of the exhibition is the opposite of the first, but it is also the same. The first part of the exhibition is superseded by the second, but it remains fresh in our minds, in the manner of a palimpsest whose surface, once wiped and inscribed anew, bears the now invisible accretion of all previous writings.

To maintain a sense of continuity from one chapter, from one part of the exhibition to another, is to be expected, Costa's insistence on literal repetition is not. It is as if the artist, having introduced the audience to the principles of his work in *One Another*, he begins by doing so again in *One and Other*.

The first work encountered on entering is *Untitled (it happens)* (2003), which appears, at first sight, identical to a work displayed in *One Another*. On further examination it is only its execution or methodology that offers resemblance – a white wall with painted picture hooks, dowels, and a painted label. The earlier work *I haven't been there but it looks great in photos* (2003) reappears in this second installment of the exhibition, albeit in another place²; it is displayed on the back of the wall, which shows *Untitled (it happens)*.

Heraclites's notable dictum 'we cannot step in the same river twice' outlines the difficulty of repetition. Its more usual interpretation highlights the flowing nature of the river, but this does not factor in the limb of the individual – which has aged, even if infinitesimally – nor the actual person, who is changed in the very act of entering the stream. Accordingly, to reinstall this work at another time, in a different location, before a 'changed' public, provides an entirely different *experience* from its earlier iteration. Costa highlights the phenomenological nature

of repetition by pointing to the spatio-temporal sensation of things perceived by the individual as an infinitely mutable atmosphere, which must be experienced rather than conceived of. Moreover, one begins to realise that Costa's plan throughout is to consider his works in exhibition mode, that is, as integral parts of the *event* of the exhibition. Here, the position of the artist as creator and curator coincide.

The Russian Theorist Boris Groys argues that Contemporary art, is today largely understood as an 'exhibition practice', driven by the pervasive presence of the gallery as an extension of public space. Making and displaying art have become synonymous. For Groys, Installation art is a democratizing force in art through the 'symbolic act of privatizing the public space of the exhibition, which precedes the act of opening the installation space to a community of visitors.' By contrast, in the traditional exhibition, the curator manages and organises public space', whilst the visitor 'remains on his or her own territory, as a symbolic owner of the space'³ where works are displayed.

Contrariwise, Installations symbolically privatize public space – space is the very material of installation and is coopted by the artist through the event of the (time-bound) installation. Therefore, 'the space of an artistic installation is the symbolic private property of the artist', rendering the visitor an 'exile...who must submit to a foreign law'. Costa's amalgamation of the artistic and curatorial roles leads to a break with the accepted order of space. This 'sovereign violence' perpetrated by the artist is, according to Jacques Derrida, the very act that firstly installs democratic order. To democratize space, the artist must therefore signal a symbolic break with public space.

'The site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions through spaces...a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist.' writes the theorist Miwon Kwon, applying the spatial distinctions of philosopher Michel de Certeau.⁴ De Certeau discerns the stasis of the spatial inventory, *the map*, from the movement entailed in the *route* or *tour*. The former allows for the entire territory to be taken in at a glance, whilst the latter is a whole sensory experience, in which the location is explored through engagement

Perhaps this distinction might apply when examining the differences between exhibitions and installations. An exhibition is usually an inventory of separate artifacts displayed by the curator in a certain sequence. The visitor is provided with a map to identify the artifacts and to navigate them in the correct order. Installations do not warrant such signage, since there is only a single *artistic* space which requires no further elucidation.

In short, Costa's stratagem results in a latter-day *Gesamtkunstwerk* expressed through both exhibitions. What is at stake, then, is a sustained, durational event, which highlights the presence of a further, overarching work in which the exhibition is both medium and content.

If Costa's opening gambit invites the audience to reflect on the larger implication of the exhibition, the work *For More Accuracy* (2000) employs the opposite tactic, one of close observation. A canvas painted the colour of unprimed raw calico is displayed on the floor, one of its edges is held up by metal clips attached to a magnifying glass, a simple apparatus used by jewelers to examine detail; the canvas is lifted and offered up to the glass, but cannot be viewed, as the underside of the lens is painted - once more - the colour of raw calico.

Both the title and the magnifying glass promise a close engagement with the work, a form of scrutiny. But, once offered up, the artist withdraws or nullifies the promise once made. Additionally, the large scale of the canvas and the diminutive lens make for an unequal pairing, discouraging the viewer from this seemingly hopeless task.

The game of revelation and withdrawal is central to Costa's schema - but it is not undertaken through mischievousness or pranking; rather, he asks the viewer to consider the expectation of what is to be seen. We expect a clear image, but what we get is an image interposing itself before the image being viewed. Further, this new image strives to replicate the one we were expecting. The technique of 'mise en abîme' used so powerfully in cinema⁵ and literature, is employed here. In literary criticism this infinite regress is the paradigm of the intertextual nature of language, the way language never reaches the foundation of reality because it refers in a frame-in-frame way to another language, which, in turn, refers to yet another language.

Costa's strategic use of repetition also includes *pairing*, a subtle, but important distinction. Pairs may be identical, or distinct from one another, in the way of twin infants. Art history is replete with pairings, in particular in the field of painting, often expressed in the form of the *diptych*, originating from the Greek words 'two' and 'fold'. A diptych was originally a hinged altarpiece or pair of wax tablets, which could be displayed open or kept closed.

Shown facing each other the works *Almost Naked* (2003) and *Almost Nothing* (2003) appear unrelated at first glance. Closer inspection, however, reveals sibling aspects hitherto hidden. *Almost Nothing* features a large mirror studded with a number of door viewers. These optical devices also double up as the fittings that fix the mirror to the wall, melding form, content,

and display mechanism. The devices appear to offer close scrutiny, a central theme of Costa's work, but once again, it proves an empty promise; they lack a viewpoint since they are set into the thickness of the wall, and, to add insult to injury, the lenses are set back-to-front. By reversing the function of these simple telescopic devices, the artist appears to point towards an ambiguity between what is *here* and what is *there*. In an era of telematics we have become accustomed to seesawing constantly between distinct geographic locations, and indeed, timezones. The resulting oscillation between locations sets a trap in which the viewer is caught, unable to specify a position.

The art historian Jonathan Crary argues that our 24/7 culture expects constant attention⁶, and therefore productivity and associated consumption.⁷ Late Capitalism locks us in a cycle of work, to be visibly accountable, and then extends this visibility by engaging in the purchase of goods made by others. We are thus caught in a predicament of permanent display that renders us acquiescent and passive. Perhaps Costa's 'unproductive' lenses that promise individual, privileged access, but reveal nothing, serve to make us reflect on the nature of sight, and escape, if only for a moment, the tyranny of vision.

Almost Naked is a mirror of the same dimensions, but this time it is not fixed to the wall but is presented face-down on the floor. Its dark grey flipside is punctuated with a corresponding set of door viewers as in *Almost Nothing*, which are linked by white chalk-like lines. The viewing mechanisms' positions correspond to a number of holes drilled in the adjacent wall, suggesting that the mirror has been removed from its earlier position and replaced on the floor. The artist invites us to visualise the past action required to move the work from one place to another.

The works *Sem título (depois da quarta)*, *Sem título (depois da quinta)*, *Sem título (depois da sexta)*⁸ (all 2003) move the discussion from juxtaposition to seriality. The titles refer to enumeration, by referring to the previous work in the series, literally establishing their respective positions in the sequence: *after the fourth, fifth and sixth*.

The critic Shirley Ann Jordan writes that 'while several objects may be mutually defined at once, no one may ever be defined in isolation. Nothing is knowable in itself, but only in its relationship with other objects.'⁹ This is especially the case with series of works or objects, which are subordinate to a single concept or taxonomy. The three works in question, drawn from a more extensive body, take the form of red, translucent acrylic sheets hung on the wall in close proximity to one another. Their simple aesthetic foregrounds the importance of material essence, of *plasticity*, a key

subject in philosopher Roland Barthes seminal book *Mythologies*:

'More than a substance, plastic is the very idea of its infinite transformation; as its everyday name indicates, it is ubiquity made visible. And it is this...which makes it a miraculous substance: a miracle is always a sudden transformation of nature. Plastic remains impregnated throughout with this wonder; it is less a thing than the trace of a movement. And as the movement here is almost infinite transforming the original crystals into a multitude of more and more startling objects plastic is...a spectacle to be deciphered: the very spectacle of its end-products.'¹⁰

Accordingly, these mutable materials are a kind of surplus to be used up, leading art historian Dietmar Rübél to argue that these are disruptive remnants, which are 'the fall-out of our desire for modernity'.¹¹

In 1856 the chemist William Perkin invented the first synthetic colour dye, Mauve, whilst attempting to develop quinine. Nine years later a block of the deep purple dye was prominently displayed in the International Exhibition at the Crystal Palace in London. It was reported that it was sufficient to dye 300 miles of silk fabric. This moment, brought about by the synthetic revolution, is the point at which 'materiality becomes an event and obtains its own conceptuality'¹², when material is no longer subordinate but develops its own expressive agency.

Understood in this way, the red acrylic sheets employed by Costa are no longer dumb material to be shaped by the artist; instead, there is no distinction between the acrylic and its tint, and one might argue that, like Perkins's cube, it is an object made from pure colour. This line of argumentation is interrupted by Costa's insertion of door viewers into each surface, which also serve to both fix to- and lift away from the wall. By leading the eye away from the seduction of colour, the artist returns to the reflection on the relationship of object, support, and wall.

The Portuguese term 'Artes Plásticas' which serves to denote today's Visual Art presents us with Costa's final wordplay. If 'plastic' and 'plasticity' refer to materiality, the expression 'Plastic Arts' is a linguistic transposition to describe an entire field of production and knowledge. The artist's work is then the result of the ability to meld formal skill with conceptual rigour, enframed by its presentation in the gallery. It follows that the gallery is the conflation of a specific site, and of the forces governing all such locations within the larger social economy of the artworld. Today, we measure the relevance of artworks by the degree to which they are able reveal the artists' sharply defined material and conceptual concerns held within a web of existing powerful cultural forces. But what is most prized is the pursuit of the impossible:

'An invention has to declare itself to be the invention of what did not appear to be possible; otherwise it only makes explicit a program of possibilities within the economy of the same'.¹³ When applied to the work of the artist, Derrida's statement is an invitation to embrace the impossible by *repeating* without *repetition*.



Sem título (depois da quarta), 2003 (detail)
© Luís Paulo Costa \ Leal Rios Foundation \
Photography: João Biscainho

×

¹ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in: *In the Holocene*, João Ribas (ed.), MIT List Visual Arts Center, Sternberg Press, Berlin, 2014, p. 256.

² The work, originally shown on its own in a self-contained room on the first floor at the Leal Rios Foundation, is resited in the main exhibition hall at ground level; it echoes, quite literally another principle of Hermeticism – *as above, so below* – and refers to the reciprocal nature of things.

³ Boris Groys, *The Politics of Installation*, in: *Going Public*, Sternberg Press, 2010, p.51.

⁴ Miwon Kwon, *One Place after Another*, MIT Press, 2002, p.29

⁵ Luis Bunuel's *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1972) is a film strongly associated with the technique enfolding stories within stories termed *mise en abîme*; the plot, centres on a group of well-to-do individuals preparing to dine in a country house and features a number of interlinked stories and dreams within dreams.

⁶ Crary argues that the idea of attention is based on the evolution of the eye as an apparatus that can be trained. The scopic has become our most important sense in consumer culture, since it is so susceptible to the Spectacle and its visual seductions.

⁷ Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso Books, London, 2014, op.cit.

⁸ *Untitled (after the fourth)*, *Untitled (after the fifth)*, *Untitled (after the sixth)*.

⁹ Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, W.S. Maney & Son Ltd, 1994, p.32.

¹⁰ Roland Barthes, *Plastic, Mythologies*, Paris, 1957, trans. Annette Lavers, New York, Hill & Wang, 1972, Vintage Books, 2009, p.117-19.

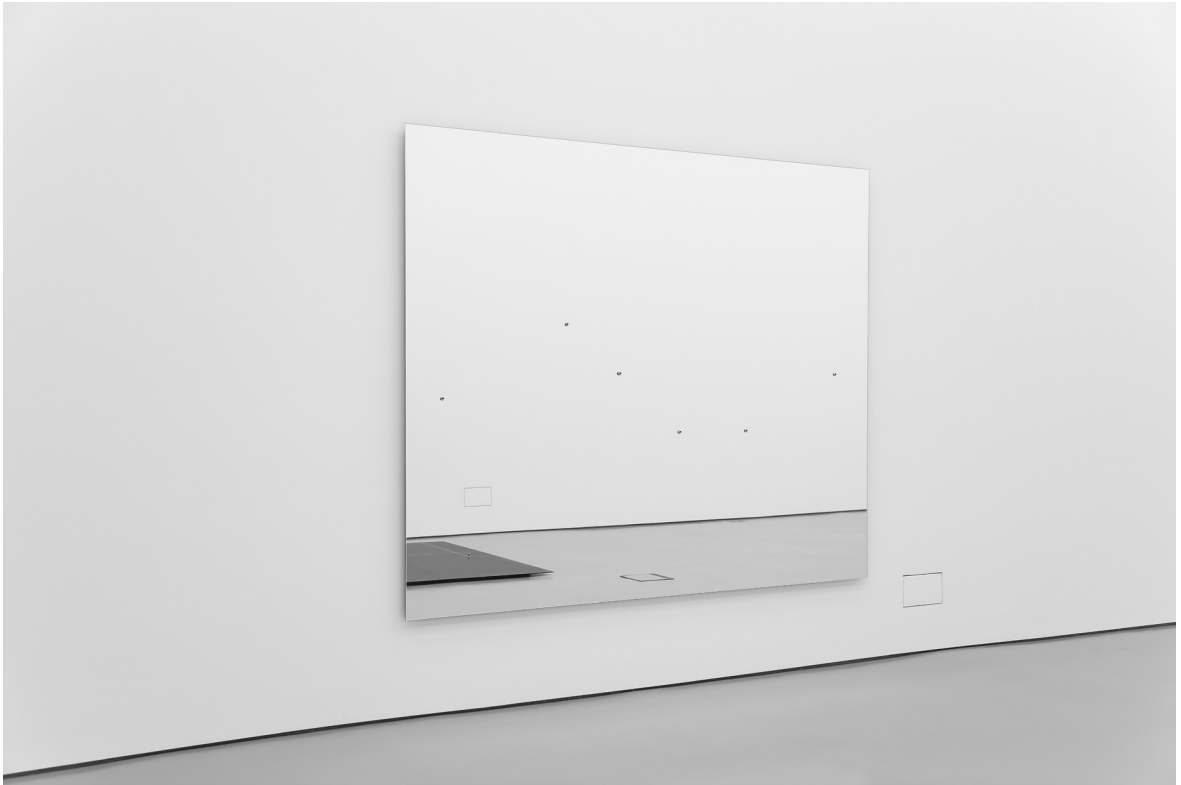
¹¹ Dietmar Rübél, *Plasticity: An Art History of the Mutable*, in *Materiality, Documents of Contemporary Art*, MIT Press and Whitechapel Gallery, London, 2012, p.96.

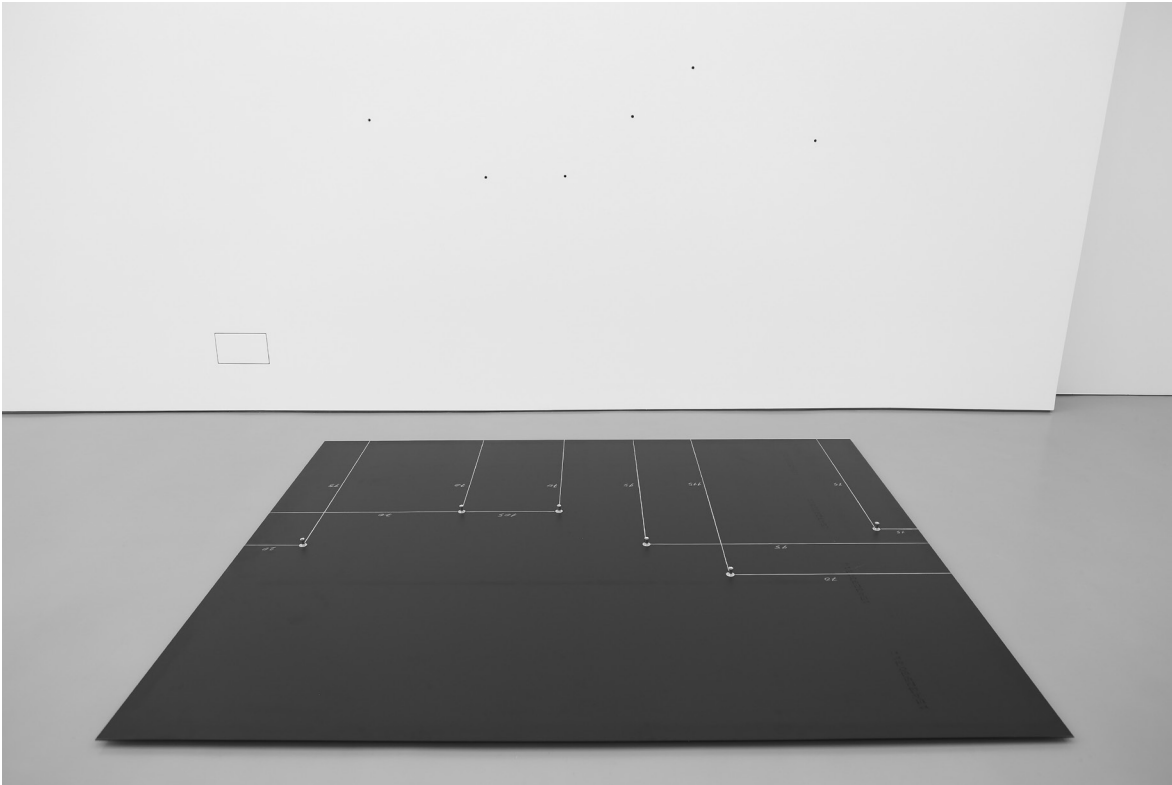
¹² Dietmar Rübél, *ibid*, p.96.

¹³ Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other*, in L.Waters and W.Godzich (eds), *Reading de Man Reading*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, p.43.

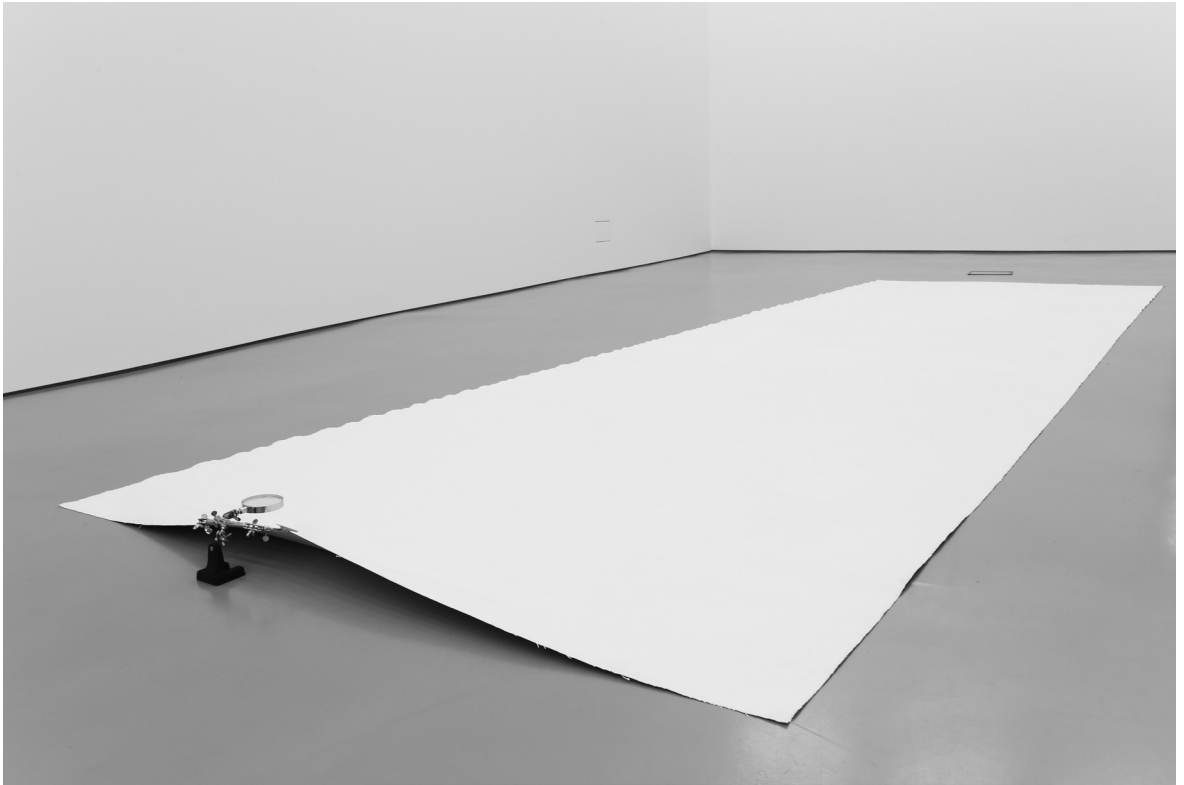


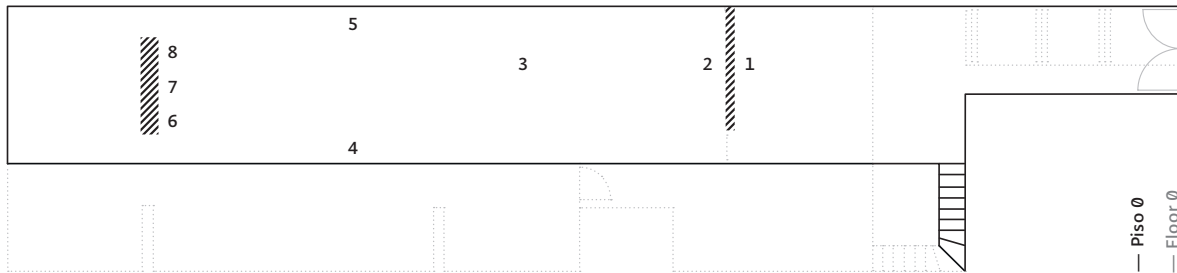
Lúis Paulo Costa, *Part Two: One and Other (vista da exposiçãõ)*, 2016 © Lúis Paulo Costa \ Fundação Leal Rios
Lúis Paulo Costa, *Part Two: One and Other (exhibition view)*, 2016 © Lúis Paulo Costa \ Leal Rios Foundation
Fotografia \ Photography: João Biscainho





Almost Naked, 2003 © Luís Paulo Costa \ Fundação Leal Rios
Almost Naked, 2003 © Luís Paulo Costa \ Leal Rios Foundation
Fotografia \ Photography: João Biscaíno





Legenda:

— PT —

Piso 0

- 1 \ *Untitled (it happens)*, 2003
acrílico sobre papel, aço e plástico
dimensões variáveis
- 2 \ *I haven't been there but it looks great in photos*,
2003, acrílico sobre papel, aço e plástico
dimensões variáveis
- 3 \ *For More Accuracy*, 2000
lupa com pinças, acrílico sobre tela
11 x 500 x 170 cm
- 4 \ *Almost Naked*, 2003
espelho, visores de porta, furos na parede
189,8 x 230 x 4,5 cm
- 5 \ *Almost Nothing*, 2003
espelho, visores de porta
189,8 x 230, 3,4 cm
- 6 \ *Sem título (depois da quarta)*, 2003
acrílico vermelho translúcido, visores de porta
100 x 100 x 2,3 cm
- 7 \ *Sem título (depois da quinta)*, 2003
acrílico vermelho translúcido, visores de porta
100 x 100 x 2,3 cm
- 8 \ *Sem título (depois da sexta)*, 2003
acrílico vermelho translúcido, visores de porta
100 x 100 x 2,3 cm

Captions:

— EN —

Floor 0

- 1 \ *Untitled (it happens)*, 2003
acrylic on paper, steel and plastic
variable dimensions
- 2 \ *I haven't been there but it looks great in photos*
2003, acrylic on paper, steel and plastic
variable dimensions
- 3 \ *For More Accuracy*, 2000
magnifying glass with tweezers, acrylic on canvas
11 x 500 x 170 cm
- 4 \ *Almost Naked*, 2003
mirror, door viewers, holes on the wall
189,8 x 230 x 4,5 cm
- 5 \ *Almost Nothing*, 2003
mirror, door viewers
189,8 x 230, 3,4 cm
- 6 \ *Sem título (depois da quarta)*, 2003
red translucent acrylic, door viewers
100 x 100 x 2,3 cm
- 7 \ *Sem título (depois da quinta)*, 2003
red translucent acrylic, door viewers
100 x 100 x 2,3 cm
- 8 \ *Sem título (depois da sexta)*, 2003
red translucent acrylic, door viewers
100 x 100 x 2,3 cm

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



MR™D

CristinaGuerra
Contemporary Art

Transportes
Transportation

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

Metro
Subway

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