

# Near Fields



Obras da coleção  
Fundação Leal Rios

18.05 \ 2017  
14.04 \ 2017

João Paulo Feliciano  
Daniel Steegmann Mangrané  
Anthony McCall  
Tristan Perich  
Pedro Diniz Reis  
Scott Short  
Rui Toscano  
Jorinde Voigt



Fundação Leal Rios

[www.lealriosfoundation.com](http://www.lealriosfoundation.com)  
Rua do Centro Cultural, 17-B  
1700-106 Lisboa, PORTUGAL

T \ +351 210 998 623  
F \ +351 218 822 574  
E \ [contact@lealriosfoundation.com](mailto:contact@lealriosfoundation.com)

# Near Fields

Obras da coleção  
Fundação Leal Rios

— PT —

18.05 \<sup>17</sup> — 14.04 \<sup>18</sup>

*Em grande medida, a percepção contemporânea é maquínica. O espectro da visão humana cobre apenas uma pequena parte dela. Cargas eléctricas, ondas rádio, sequências de luz codificadas por máquinas para máquinas deslocam-se a velocidades próximas da velocidade da luz. O acto de ver é suplantado pelo cálculo de probabilidades. A visão perde importância e é substituída por processos de filtragem, decodificação e reconhecimento de padrões.<sup>1</sup>*

— Hito Steyerl, in “A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition”

*Near Fields* é a terceira exposição colectiva com obras de artistas representados na colecção da Fundação Leal Rios. Depois de *When the Earth Spins Beneath the Stars*, em 2015, e em simultâneo *Writing Diffraction*, exposição apresentada no La Virreina Centre de La Imatge, no âmbito do festival LOOP em Barcelona, *Near Fields* inaugura uma nova etapa na investigação sobre os novos media, a desmaterialização na arte, a linguagem e cosmologia. *Octave* (2015), última aquisição da Fundação Leal Rios veio dar o mote para esta exposição, ampliando a continuidade sobre o discurso expositivo da colecção. Foi descoberta numa galeria em Barcelona, por altura de umas das visitas de preparação de *Writing Diffraction*. *Octave* despertou novas relações, partindo do ruído, do som, da abstracção, e da paisagem enquanto campo expandido de um determinado jogo e acções.

O título *Near Fields* surge da apropriação de um termo das tecnologias de comunicação – “near field” – em Português “campo próximo”, que define a região do campo electromagnético mais próxima do ponto de emissão de um determinado sinal, propagado por uma antena, ou por um altifalante ou por qualquer outra fonte de ruído. Recentemente assistimos à integração da tecnologia de “Near Field Communication” em dispositivos pessoais de uso quotidiano, como smartphones, cartões de crédito e terminais de pagamento. Esta transmissão de dados de curta distância permite a troca de informação privada e transacções económicas de forma imediata sem contacto físico, bastando aproximar o dispositivo de emissão de dados do terminal de recepção.

Desde a invenção da comunicação sem fios, como o telégrafo ou o fotofone<sup>2</sup>, no final do séc. XIX, o ser humano tem vindo a expandir os seus sentidos de forma artificial e massificada. A visão, os ouvidos, a voz e a escrita ganharam extensões como a rádio, a televisão, o telefone ou mais recentemente a internet. Este fluxo de informação e processamento obedece a um sistema de código, transmissão, decodificação, recepção, etc. Todo este fluxo de informação não é naturalmente inteligível; aos nossos sentidos este é puramente ruído se não tivermos os instrumentos necessários para separar, extrair e traduzir as linguagens e algoritmos contidos nesses fluxos. Com esta realidade em mente, *Near Fields* reúne um conjunto de obras que manifestam uma sobreposição de múltiplos campos de registo e que projectam determinadas formas de acção no espaço expositivo e mental, apresentando-se como um jogo de forças que exige do próprio observador a necessidade de interacção a diferentes níveis de proximidade, escala, posição ou movimento.

*a ideia torna-se na máquina que faz arte<sup>3</sup>*

Uma linha de doze painéis de alumínio com trezentos altifalantes incorporados forma a peça **Octave (2015)**, de onde é projectada uma massa de som ruidosa e contínua. O som emitido para cada um dos altifalantes é escrito em código binário de programação e a informação áudio de 1-Bit é processada através de um complexo circuito electrónico computadorizado, desenhado e montado pelo próprio artista. A cada um dos doze painéis corresponde uma nota musical de uma oitava completa num piano. A primeira nota é o Dó, a segunda o Dó#, a terceira o Ré, e por aí adiante até à última nota, o Si, emitido pelo décimo segundo e último painel. Cada uma das notas está ainda dividida em vinte e cinco frequências de som diferentes, constituindo um total de trezentos *microtons* diferentes, projectados em simultâneo para o espaço expositivo. A percepção da massa de som é variável de acordo com a posição e movimentação do espectador face à peça. Se estivermos perto de um dos painéis ouvimos a nota correspondente, mas se nos afastarmos o suficiente ouviremos todas as notas sem possibilidade de distinção. É curioso como esta peça nos pode remeter para a definição de luz branca, de onde deriva o próprio termo de “white noise”. Na luz branca, todos os comprimentos de onda do espectro visível são projectados em simultâneo. Este comportamento é facilmente comparável ao fenómeno físico do som, as diferentes frequências das ondas mecânicas projectadas em simultâneo no espaço dão-nos a sensação de ruído, e a projecção simultânea de todas as frequências de som é designada por “white noise”. Assim, neste caso, e porque a projecção da massa de som é dividida pelas 300 frequências, é através da movimentação ao longo dos painéis que o observador consegue

distinguir as diferentes doze notas que compõem a oitava completa. A relação entre emissão e percepção e o movimento ou deslocação entre os pontos de “comunicação”, que constitui a base da teoria do “Efeito de Doppler”, poderá ser aqui evocada, pois quanto mais rapidamente nos deslocarmos do primeiro para o décimo segundo painel ou vice-versa, mais perceptível é a diferença entre as notas. É em plena revolução industrial que vamos encontrar a semente para a incorporação da máquina e do ruído na arte. É precisamente com a invenção do comboio que foi possível realizar no ano de 1845, a primeira experiência sobre o “Efeito de Doppler”.

Nas palavras de Luigi Russolo, artista pioneiro da arte do ruído, “No século XIX, com a invenção da máquina, nasce o Ruído.”<sup>4</sup> É no legado da revolução industrial e em pleno modernismo que Russolo, entre 1910 e 1930, constrói um conjunto de peças sonoras chamadas de “Intonarumori” do italiano “Intona rumori” - “Entoa Rumores”, apresentadas pela primeira vez em 1913, a propósito do manifesto futurista. Será esta a peça que inaugurará na História da Arte Sonora, a arte com recurso ao ruído. Se num primeiro momento a bateria dos 12 painéis em fila de Perich nos poderia remeter para as máquinas de Luigi Russolo, rapidamente nos situáremos perante uma evocação minimalista de repetição de formas geométricas monocromáticas e todas iguais. Porém, a obra de Perich inscreve-se já no enquadramento da era “pós-digital”, “...na qual os artistas tomaram as torres de marfim da academia, apropriando as suas ferramentas e injectando novos sentidos estéticos na informação tecnológica... isto resulta de uma nova modulação das fronteiras e de uma des-mitologificação das barreiras que separam os artistas do microcosmo digital.”<sup>5</sup>

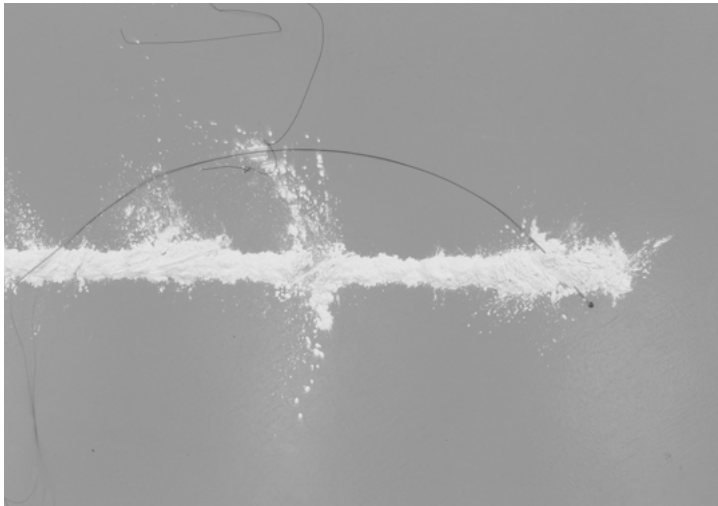
Segundo Perich, a propósito de *Microtonal Wall*, 2011, apresentada no MoMA na exposição *Soundings* em 2013 (obra muito próxima de *Octave*): “Os ouvintes estarão sempre mais próximos de alguns altifalantes do que de outros, e essas frequências serão percebidas como mais altas do que as outras. Gosto de pensar que isto abre o espectro da peça a todo o universo, já que apenas a uma distância infinita poderá o ouvinte estar à mesma distância de todos os altifalantes, ainda que nesse caso tivessem volume zero, e estaríamos muito longe de casa.”<sup>6</sup>

A dimensão de infinito está presente no nosso imaginário através da representação de imagens do espaço sideral, onde milhões de estrelas visíveis e milhões de outros astros por descobrir se estendem indefinidamente por dentro de um espaço negro aparentemente vazio. É precisamente este tipo de paisagem que podemos identificar de imediato na pintura de Rui Toscano aqui apresentada. **Messier 5 (NGC 5904) (2009-2010)** representa o aglomerado globular de

estrelas da constelação *Serpente*, descoberta em 1702 por Gottfried Kirch e catalogado por Charles Messier em 1764. Segundo o artista “A pintura *Messier 5 (NGC 5904)*, que foi a maior pintura que fiz, é muito importante para a conquista dessas noções, como se tratasse de um campo aberto onde a expansão dos limites perceptivos possa ser desenvolvida.”<sup>7</sup> Neste trabalho de larga escala, os astros são representados num fundo negro através de pequenas circunferências brancas ou quase brancas, em tons de azul, laranja e rosa muito claros. A sua distribuição na tela corresponde a uma perspectiva em profundidade, sendo o aglomerado extremamente condensado ao centro, quase como se de um foco único de luz se tratasse, e progressivamente mais espaçado e envolvente até às extremidades. Curiosamente, a teoria do “Efeito de Doppler” atrás referida, publicada em “On the Coloured Light of the Binary Refracted Stars and Other Celestial Bodies” pelo cientista austríaco Christian Doppler, tenta provar que as cores das estrelas binárias estariam relacionadas pelo facto de estarem alternadamente em movimento, mais próximas ou mais afastadas da terra – que a cor percebida era causa directa da movimentação a alta velocidade do observador ou dos astros.

**White Dust / Rusted Strings (1992)**, de João Paulo Feliciano, é uma peça de chão com a área quadrangular de cerca de três metros por três, formada por dez linhas brancas de pó de talco e sobre as quais estão “atiradas” algumas dezenas de cordas de guitarra eléctrica usadas. As linhas de pó branco e as cordas de guitarra usadas poderiam de forma imediata aludir-nos ao imaginário *Rock and Roll* e ao uso generalizado da cocaína no contexto da música pop. Há, no entanto, um resultado visual aleatório a partir do acto performativo de lançar as cordas sobre as linhas. Esta conjugação de performance e resultado visual evidencia algumas técnicas ou sistemas de composição experimental da música ou da literatura. Esta contaminação mútua de processos de aleatoriedade e automatização tem já um longo percurso na história da arte e da música. Feliciano traz para o campo da instalação o resultado de um gesto, somado a um conjunto de regras de composição da obra em que a sua própria notação/pauta, materializada em pó, que constitui a própria peça, é posteriormente desconstruída pelo resultado do movimento das cordas. Em 1991, Rafael Toral afirma em conversa com João Paulo Feliciano, a propósito do projecto musical *No Noise Reduction*, que “Em termos formais, *No Noise Reduction* é um campo de possibilidades”<sup>8</sup>. A alusão ao ruído, à indeterminação do resultado é uma constante no trabalho de João Paulo Feliciano, não sendo inocente o título *White Dust/ Rusted Strings* quando comparado com o termo “White Noise”.

Em **Stochastic Storms I + II de 2008-2010**, Joringde Voigt apresenta-nos um desenho diptico, que não fora



1 \ João Paulo Feliciano *White Dust / Rusted Strings*, 1992 (detail) © João P. Feliciano and Leal Rios Foundation

a sua escala diríamos poder tratar-se de uma notação técnica ou musical. O título transporta-nos para a tempestade (*storm*) e a aleatoriedade desta (“stochastic”, cujo significado remete para algo determinado aleatoriamente). No campo musical, o termo “Stochastic” foi apropriado pelo compositor Iannis Xenakis criador da “*Stochastic Music*”, cujas notações gráficas de música, a par das de John Cage ou Mark Lombardi, poderiam lembrar-nos os desenhos de Jorinde Voigt. No desenho de Voigt, a complexidade e repetição de registos, os seus circuitos, aglomerações de sentidos e movimentos traduzem uma dinâmica efectivamente carregada como se de facto uma tempestade pudesse ali estar à frente dos nossos olhos: posições, ângulos de visão, correntes, possíveis ventos, chuvas e nuvens, cálculos e escalas e ruído codificado numa construção algorítmica geométrica, geradora de um movimento no espaço aparentemente aleatório, impossível de decifrar, serpenteando o vazio branco do enorme campo de acção que são as folhas brancas de papel.

Na natureza, alguns dos ruídos sonoros mais reconhe-

cíveis estão associados a fenómenos meteorológicos ou geológicos, como as tempestades, chuva e vento, trovões, erupções vulcânicas, tremores de terra, ou até mesmo o som do mar, quedas de água ou a corrente de um ribeiro. A etimologia da palavra “noise”, (ruído) em Inglês e no Francês antigo, tem a sua origem no termo “náusea”, que deriva do latim “nauseam”, que por sua vez deriva do grego “naus”. A relação entre a palavra “Noise” e o mar está associada ao sintoma de enjoo na navegação, a cinetose, “resumidamente, estão relacionadas com o mar, sendo o ruído um mar de som, pura frequência...”<sup>9</sup>. Porém, o ruído visual na natureza poderá ser menos óbvio ou menos identificável como tal. Quando uma determinada superfície reflecte de forma desordenada todo o espectro visível da luz, vemos branco, o que não nos impede de distinguir as formas aí contidas. Naturalmente, não vemos o branco como ruído, no sentido da sua indefinição. Há, porém, uma comparação que poderíamos estabelecer com o ruído visual, o nevoeiro ou o fumo (na sua essência partículas líquidas, sólidas ou gasosas espalhadas no ar) e cuja formação nos impede de distinguir as formas no espaço.

É precisamente a neblina ou fumo, a matéria que vai servir de suporte físico para uma reconfiguração da escultura, do cinema ou da performance e desenho como nos mostra Antony McCall. Uma das suas peças mais icónicas, *Line Describing a Cone* de 1973 (obra da colecção da Fundação Leal Rios, na versão 2.0 de 2010) é construída no ruído visual do fumo, num campo semiopaco, em que a luz subtrai uma forma cónica no espaço. Em *Landscape for White Squares* de 1972, surge do interior de um intenso nevoeiro branco, seis lençóis quadrados suspensos por seis performers. Este filme foi gravado na Dial House em North Weald com o colectivo de Exit, elementos que mais tarde viriam a formar a banda avant-punk Crass. O movimento dos corpos entrecobertos pelos quadrados brancos faz-se de forma alinhada e rotacional ao longo de um campo lavrado, escuro, em contraste com o branco etéreo do céu enevoado. À medida que as “sheet persons” emergem da neblina, a sua posição e forma tornam-se cada vez mais evidentes. Esta peça inscreve-se no mesmo período em que Anthony McCall viria a desenvolver as “fire performances” (1972-1975), onde o jogo de ocultação e revelação, bem como a posição de diferentes elementos e corpos numa paisagem ou campo aberto, eram mediados pelo fumo provocado pelas fogueiras.

No vídeo, o ruído ocorre quando não há sinal, ou o sinal não é correctamente descodificado pelo receptor. Uma das formas mais reconhecíveis de ruído através de dispositivos analógicos é a estática, ou “formigueiro”, o resultado visual é um campo de pontos brancos e pretos de forma irregular, que oscilam a grande velocidade e de forma intermitente, formando um padrão aleatório frenético, totalmente abstracto. Na peça de



2 \ Jorinde Voigt, *Stochastic Storms I + II*, 2008-2010 (detail) © Jorinde Voigt and Leal Rios Foundation

Pedro Diniz Reis, *Zaubergesang zur Krankenheilung (Songs Of Magic to Heal Sickness)* de 2013, o ruído vídeo é utilizado e processado de forma intencional. Neste caso, o ruído não é produzido por uma ausência de sinal, mas na manipulação intencional de um dispositivo de reprodução defeituoso com consequências visíveis no alinhamento da imagem. O resultado não é a “estática” a preto e branco, mas um campo vermelho aparentemente aguado, cor filmada previamente em Betacam SP, onde são visíveis movimentações de blocos electrónicos de informação visual, cuja degradação foi manipulada progressivamente até ao resultado final. A edição do vídeo é posteriormente feita de modo a coincidir determinados momentos do ruído visual com interferências áudio da banda sonora. Esta faixa áudio recolhida por Bernhard Hagen<sup>10</sup> é a gravação de um ritual na ilha de Sumatra em 1905. O cântico, cujas palavras ou significado não conseguimos compreender, por se tratar de uma língua e culturas distantes, transporta-nos para um outro tempo e um outro local dos quais provavelmente não temos qualquer memória, mas também não nos serão totalmente estranhos. De alguma forma o observador está impedido de aceder a qualquer tipo de representação mais objectiva, ficando a informação visual contida num plano de abstracção por uma impossibilidade de decodificação. O título atribuído à gravação e apropriado por Pedro Diniz Reis (*Songs Of Magic to Heal Sickness*), dá-nos um indício, uma direcção para uma possível leitura dos sinais emitidos através do monitor.

Como referido anteriormente, a “estática” sonora e visual pode derivar da ausência de sinal. É esta captação de “nada”, que está na origem mas também no resultado final do processo usado por Scott Short na produção da sua pintura. Perante a imagem da tela não temos acesso a qualquer referência que lhe possa ter dado origem, uma grande mancha e pontos de cor preta surgem distribuídos de uma forma vagamente reconhecível, tendencialmente padronizados, como a margem a negro de uma fotocópia a preto e branco nas transições da tinta para o fundo branco do papel. A origem das imagens dos seus trabalhos é vaga, sendo-nos dados alguns indícios pelos títulos das obras, como por exemplo, *Untitled (green negative)* de 2010, obra apresentada em *Near Fields*, ou *Untitled (blue)*, 2012 e *Untitled (yellow negative)*, 2011, presentes também na colecção da Fundação Leal Rios. O processo começa com uma folha de papel colorido (construction paper)<sup>11</sup>, copiado a preto e branco através de uma Xerox e cuja cópia é novamente copiada, que por sua vez é copiada também, e por aí fora, tantas as vezes quantas forem necessárias até chegar ao momento de escolha do fragmento utilizado a ser transferido para pintura. Esta manipulação do ruído através da produção de sucessivas cópias de cópias explora em parte um resultado ocasional, experimental da interpretação e reprodução a preto da máquina de



3 \ Anthony McCall, *Landscape for White Squares*, 1972 (video still) © Anthony McCall and Leal Rios Foundation

fotocópias, por outro lado, exige um domínio dos processos e escolha dos resultados com vista ao registo de um determinado campo de abstracção, que afasta este processo da pura experimentação ou do total acaso. A imagem projectada através de slides sobre a tela é meticulosamente pintada. Apesar de manual, a técnica empregue é de um rigor mecânico, ou até mesmo algorítmico, se o termo de comparação fossem os meios digitais. Este método é gerador de uma progressão crescente de ruído, cópia após cópia, após cópia, o que corresponde inversamente à degradação exponencial da primeira imagem produzida através da cópia da folha colorida e cujo resultado é o ruído provocado e processado materialmente em pintura o que de alguma forma transmuta a própria abstracção numa cópia hiper-realista dela própria.



4 \ Pedro Diniz Reis, *Zaubergesang zur Krankenheilung (Songs Of Magic to Heal Sickness)*, 2013 (video still) © Pedro D. Reis

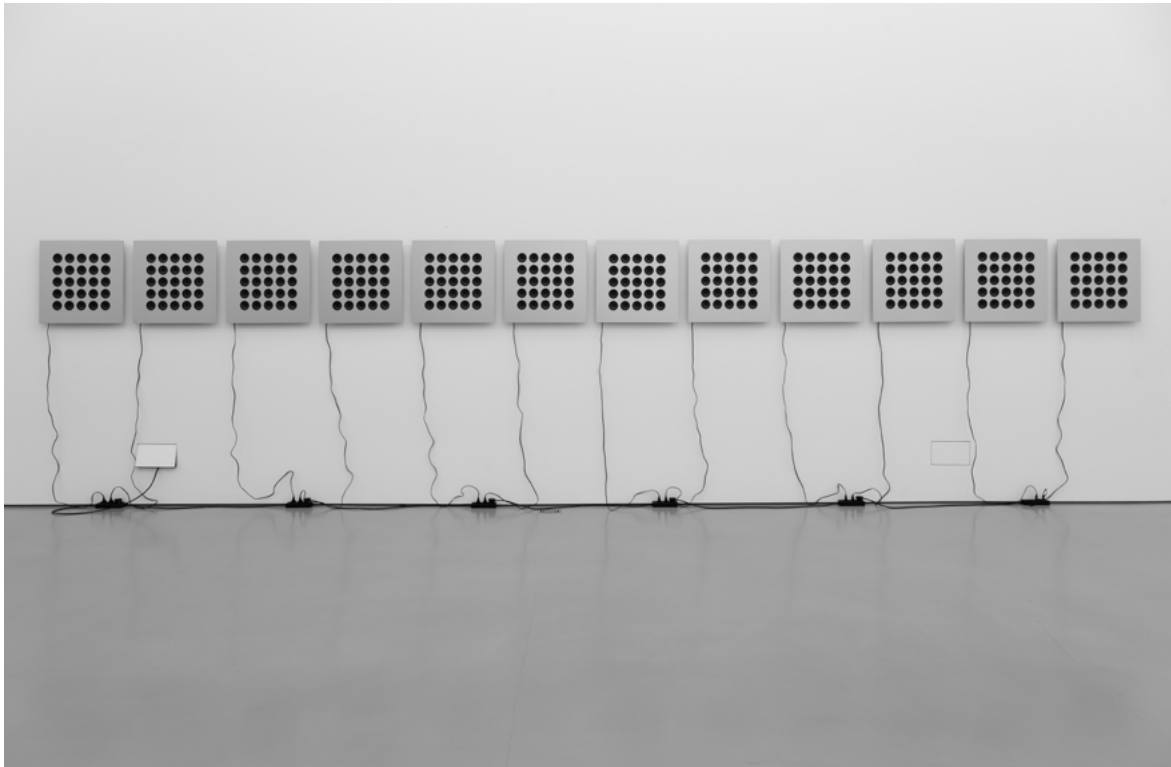
Este jogo de ilusão entre campos de detalhe, fragmentos de pintura ou registo gráfico, e a sua relação com uma primeira referência visual é também uma característica central na outra obra aqui apresentada de Rui Toscano - **To The Mountain Top (2004)**. Neste vídeo, projectado em loop, defrontamo-nos com uma aparente animação de padrões mais ou menos sugestivos de detalhes arquitectónicos feitos com marcador preto que percorrem a imagem verticalmente a uma certa velocidade. Este movimento, dependendo da velocidade, sugere por vezes uma leve vertigem. O efeito é o resultado do movimento de câmara muito aproximado sobre as diferentes superfícies de uma série de desenhos sobre a paisagem urbana da cidade de São Paulo. Alguns dos desenhos identificados são *Copan Skyline*, 2003 (também da colecção da Fundação Leal Rios) ou *Vertical 1* e *Vertical 2*, ambos de 2003. Aqui a paisagem é mencionada enquanto detalhe, mas também enquanto campo extenso para os diferentes padrões gráficos que vão surgindo na projecção, um binómio alternado entre abstracção e detalhe. Só no fim do vídeo nos revela num plano um pouco mais afastado a “skyline” da cidade de São Paulo que surge por cima do edifício Copan de Niemayer.

O desenho na sua forma expandida tem continuidade nesta exposição com **Machine Drawings (2005-2017)**, de Tristan Perich. O desenho é feito ao vivo durante o período de exposição sobre uma parede. A sua evolução é controlada a partir de código de programação através de um sistema electrónico e mecânico responsável pela transmissão do desenho pré-programado a um marcador que actua na superfície da parede. O movimento do marcador é articulado com o recurso a dois motores ligados a cabos de suspensão que funcionam como dois eixos cartesianos, permitindo ao marcador percorrer o campo aberto da parede. Os traços podem ser minúsculos e sem uma direcção aparente, criando pequenos emaranhados de linhas enroladas mais ou menos densas de onde surgem depois largos campos de linhas quase rectas, paralelas ou cruzadas entre si. Nas áreas de aspecto mais goso ou se quisermos mais ruidoso, que nos poderão fazer lembrar o desenho de uma massa de fumo ou nevoeiro, podemos verificar que a reacção de contacto entre a ponta da caneta e a superfície é estranhamente frenética. Este comportamento é determinado pelo algoritmo que permite variar a direcção do marcador através de um cálculo de probabilidades que obedece a um determinado nível de aleatoriedade. Quando o cálculo de probabilidades de mudança de direcção é menor, é quando surgem os campos largos e geométricos de linhas quase rectas. Este processo alternado e, por vezes, simultâneo entre ordem e aleatoriedade está também presente na natureza de forma transversal. Prova disso são, por exemplo, uma tempestade de areia, ou o padrão formado pelos ramos de uma árvore, sempre diferentes de árvore para árvore,

mas sempre obedecendo às leis da genética que atribuem determinadas características a essa espécie. É neste enquadramento que surgem duas peças quase iguais com o mesmo título e do mesmo ano de produção - **Ramita Partita (2016)** e **Ramita Partita (2016)** de Daniel Steegmann Mangrané. Dois ramos de ameixeira giram silenciosamente em dois tripés no centro da sala de exposições. Os ramos estão meticulosamente divididos, e a secção de divisão entre ambas as metades é mantida de forma equidistante através de discretos atilhos. Cada um dos ramos está assente num espelho circular que serve de base em rotação contínua. Cada um dos ramos divididos formam dois ramos e a sua duplicação através do reflexo do espelho cria a imagem de quatro ramos, e o somatório de ramos divididos e reflectidos dá origem a oito ramos em rotação. Através do espelho e inevitavelmente por entre o pequeno emaranhado de ramos são reflectidos fragmentos de outras obras da exposição, as paredes e luzes do espaço, mas também o observador é absorvido neste jogo de duplicação e repetição. É através do espelho, na auto observação, e através da observação duplicada do real que a sua participação neste jogo é tornada consciente.

Nas palavras de Hakim Bey, “Toda a experiência é mediada pelos mecanismos dos sentidos, da percepção, do mental, da linguagem, etc. – e toda a arte consiste certamente num alargamento dessa mediação da experiência.” (...) “Computadores, vídeo, rádio, tipografias, sintetizadores, máquinas de fax, gravadores de fita, fotocopiadoras – todas essas coisas são graciosos brinquedos, mas terríveis *inclinações*. Percebemos por fim que não conseguimos “estender o braço e tocar em alguém” que não esteja presente na carne. Estes *media* podem ser úteis à nossa arte – mas não devem possuir-nos, interpor-se, mediar, separar-nos dos nossos eus animais / animados. Queremos controlar os nossos *media* e não ser Controlados por eles. E gostaríamos de recordar certa arte marcial psíquica que sublinha a percepção de que o corpo próprio é o menos mediado de todos os *media*.”<sup>12</sup>

X



5 \ Tristan Perich, *Octave*, 2015 © Tristan Perich and Leal Rios Foundation

<sup>1</sup> Hito Steyerl, "A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition", *e-flux Journal* #72 - April 2016

<sup>2</sup> Dispositivo de telefone sem fios cujos sinais áudio são conduzidos através da modelação de feixes de luz, inventado por Alexander Bell e Charles Tainter.

<sup>3</sup> Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", in *Artforum* 5, no 10 (June 1967).

<sup>4</sup> Luigi Russolo, *The Art Of Noises*, 1913, in "The Art Of Noises, Destruction of Music by Futurist Machines", Sunvision Press, 2012, p. 55.

<sup>5</sup> Kim Cascone, statement (October 1999) on Residualism (CD issued by Ritornell in 2000), in Caleb Kelly (ed.), "Sound, Documents of Contemporary Art", Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011, p.100.

<sup>6</sup> Tristan Perich, in "Soundings", MoMa, NY, 2013, p. 60.

<sup>7</sup> Rui Toscano, Em entrevista por Nuno faria, in "Civilizações tipo I II III", p. 65.

<sup>8</sup> Rafael Toral, João Paulo Feliciano, No Noise Reduction (diálogo gravado), 29-30 Setembro 1991, in "The Possibility of Everything, João Paulo Feliciano, Obras Seleccionadas 1989-1994", Culturgest, 2006, p.88.

<sup>9</sup> Yasunao Tone, *Parasite/ Noise*, 2001, in Caleb Kelly (ed.), "Sound, Documents of Contemporary Art", Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011.

<sup>10</sup> Bernhard Von Hagen (n. 1853 em Germersheim; † 1919 em Frankfurt), antropólogo e etnólogo. A partir de 1879 realizou inúmeras expedições nas ilhas de Sumatra e Nova Guiné, e em 1905 é o primeiro director do museu Weltkulturen Museum em Frankfurt, onde depositou a sua coleção privada de objectos dos Kubu, Batak, Gayo e Alas.

<sup>11</sup> *Construction paper*, é um papel colorido de textura ligeiramente rugosa com pequenas partículas visíveis, é geralmente usado para projectos e trabalhos manuais.

<sup>12</sup> Hakim Bey, "Zona Autónoma Temporária", Lisboa: Frenesi, 2000, s.p.

# Near Fields

## Works from the Leal Rios Foundation collection

— EN —

18.05 \<sup>17</sup> — 14.04 \<sup>18</sup>

*Contemporary perception is machinic to large degrees. The spectrum of human vision only covers a tiny part of it. Electric charges, radio waves, light pulses encoded by machines for machines are zipping by at slightly subliminal speed. Seeing is superseded by calculating probabilities. Vision loses importance and is replaced by filtering, decrypting, and pattern recognition.<sup>1</sup>*

— Hito Steyerl, in “A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition”

*Near Fields* is the third group exhibition with works by artists represented in the collection of the Leal Rios Foundation. After the two simultaneous shows in 2015, *When the Earth Spins Beneath the Stars* and *Writing Diffraction*, the latter presented at the La Virreina Centre de La Imatge, in the LOOP festival in Barcelona, *Near Fields* signals a new stage in the research on new media, the dematerialization of art, language and cosmology. **Octave (2015)**, the last acquisition of the Leal Rios Foundation, was a decisive piece in setting the tone of the show, expanding the collection's exhibitive discourse. The work was discovered in a gallery in Barcelona, during a preparatory visit for the *Writing Diffraction*. *Octave* suggested new relations concerning noise, sound, abstraction, and landscape as an expanded field, where certain interactions may develop.

The title *Near Fields* appropriates a term normally used in the field of information technologies to describe the region of the electromagnetic field closest to the point of emission of any given signal, propagated by antenna, loudspeaker, or any other source of noise. Recently, the “Near Field Communication” technology has been integrated in personal devices intended for everyday use, like smartphones, credit cards, and payment terminals. This short-distance data-transmission enables the exchange of private information and economic transitions without physical contact, simply by bringing a device closer to the receiving terminal.

Since the invention of wireless communication, like the telegraph or the photophone,<sup>2</sup> in the late 19<sup>th</sup> century, humans have been trying to expand their senses with artificial and mass-produced devices. Vision, hearing, voice and writing gained extensions such as

radio, television, the telephone and, more recently, the Internet. This flux of information and processing obeys to a system of code, transmission, decoding, reception, etc. This flow of information is not naturally intelligible: without the right instruments to extract, separate and decode them, they are nothing but noise to our senses. With this reality in mind, *Near Fields* brings together a selection of works of art that overlap multiple media and project certain modes of action in the mental and in the exhibition space, presenting themselves as a play of forces that invites the viewer to interact with them at different levels of proximity, scale, position, or movement.

*idea becomes the machine that makes art<sup>3</sup>*

The piece *Octave* (2015) is composed of twelve aligned aluminum panels with three hundred loudspeakers incorporated into them, projecting a continuous, noisy, mass of sound. The sound emitted by each one of the speakers is written in a binary code and the 1-Bit audio data is processed by a complex electronic circuit, designed and built by the artist himself. To each one of these twelve panels corresponds a musical note of a complete octave in a piano. The first note is C, the second C sharp, the third D, and so on until the last note, B, which is produced by the twelfth and last panel. Each note is further divided into twenty-five frequencies of different sounds, making up for a total of three hundred different *microtones* being fed into the exhibition space. The perception of the mass of the sound varies with the spectator's position and movement in relation to the piece. Near a specific panel, we hear its corresponding note, while further away we hear all the notes as a single, indistinguishable sound. Curiously, this piece reminds us of the notion of white light, from which derives the term “white noise”. In the case of white light, all wavelengths of the visible spectrum are simultaneously projected. This can be related to the physical phenomenon of sound: different frequencies of sound waves being fed simultaneously into a space give us the sensation of noise, when these frequencies cover the entire audible spectrum, we call it “white noise.” In this case, and because the mass of sound being emitted is divided into three hundred frequencies, the observer can distinguish the different twelve notes of the octave by moving along the panels. The relation between emission, perception and the movement between points of “communication”, which forms the basis of the Doppler effect theory, can be mentioned here, since the faster we move from the first to the twelfth panel, or vice versa, the more noticeable is the difference between the notes. It is during the height of the industrial revolution that we will find the seed for the introduction of machinery and noise in art, and with the invention of the railroad, the first experiments on the Doppler effect were finally possible.

In the words of Luigi Russolo, the pioneer of the art of noise, “In the nineteenth century, with the invention of the machine, Noise was born.”<sup>4</sup> Between 1910 and 1930, with Modernism in full force and amidst the legacy of the industrial revolution, Russolo built his sound instruments, the *Intonarumori* (from the Italian “intona rumori,” “noise intoner” in English), which he presented for the first time in 1913, in the context of the Futurist Manifesto. This was the first piece in the history of sound art, art that uses noise. If at first glance Perich’s row of 12 panels may refer to the machines of Russolo, we suddenly find ourselves before a minimalist evocation of repeating geometric monochrome surfaces. However, Perich’s work is already informed by a “post-digital” era “where artists have raided the academic ivory towers, appropriated their tools, and injected new aesthetic meaning into technological data... this is resulting of a new modulation of boundaries and the de-mythologizing of barriers that distance artists from the digital microcosm.”<sup>5</sup>

Talking about his piece *Microtonal Wall* (2014), a work that shows a remarkable proximity to *Octave* and was shown at the MoMA, included in the exhibition *Soundings*, in 2013, the artist says that “Listeners will always be closer to some speakers than others, and those frequencies will sound louder than the rest. I like to think that this opens the scope of the piece to the entire universe, since only from an infinite distance would be equidistant to each speaker, though in that case they would have zero volume, and we would be very far from home.”<sup>6</sup>

The idea of infinity is present in our imaginations in the form of images of outer space, where millions of visible stars and millions of undiscovered star-like and planetary bodies extend indefinitely in a seemingly empty black space. It is precisely this kind of landscape we immediately identify in the painting by Rui Toscano presented here. **Messier 5 (NGC 5904) (2009-2010)** represents the globular cluster of the constellation Serpent, discovered in 1702 by Gottfried Kirch and cataloged by Charles Messier in 1764. According to the artist, “the painting *Messier 5 (NGC 5904)*, the largest painting I’ve ever done, is very important to the conquest of these notions, it is like an open field where we can expand our perceptual limits.”<sup>7</sup> In this large-scale work, stars are represented on a black background using small circumferences painted in white or almost white bluish, orange, and pink tones. Their distribution on the canvas corresponds to an in-depth perspective, and the cluster is extremely condensed in its center, almost as if it was a single focus of light, with the stars growing more distant towards the edge of the painting. Curiously, the theory of the Doppler effect, published under the title “On the Colored Light of the Binary Refracted Stars and Other Celestial Bodies” by the Austrian scientist Christian Doppler, attempts

to prove that the varying colors of binary stars were caused by the fact that they were moving alternately towards and away from Earth — that the perceived variation in color was the consequence of the high velocity of their movements.

**White Dust/Rusted Strings (1992)**, by João Paulo Feliciano, is a floor piece with a quadrangular area about three meters wide formed by ten white lines of talcum powder over which lie dozens of used guitar strings. At first glance, the white lines and the used guitar strings could be taken as an evocation of the universe of Rock and Roll, and of the widespread use of cocaine in the world of pop music. There is, however, a random visual outcome produced by the performative action of throwing the strings on the lines. The conjugation between performance and its visual outcome refers to some of the techniques or experimental composition systems of music and literature. This mutual contamination of random and automatic processes has a long history in the fields of art and music. Feliciano brings into the field of installation the outcome of a gesture, added to a set of compositional rules in which the piece’s notation or score — materialized in dust — becomes the body of the piece itself, as it is deconstructed by the movement of the strings. In 1991, in a conversation with João Paulo Feliciano, Rafael Toral stated that “Formally, *No Noise Reduction* is a field of possibilities.”<sup>8</sup> References to noise and to the indeterminacy of the outcome of the artistic object is a constant throughout Feliciano’s work. Comparing the title *White Dust/Rusted Strings* with the expression “White Noise,” one must conclude that this is no coincidence.

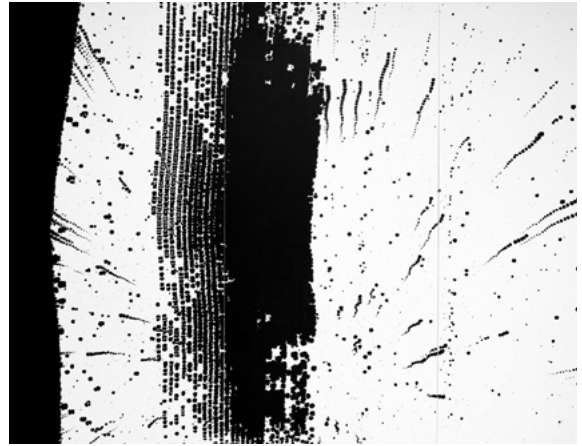
In **Stochastic Storms I + II (2008-2010)**, Jorinde Voigt presents us with a diptych drawing that, were not for its scale, could be confused with musical or technical notations. The title transports us to the ideas of storm and randomness. In music, the word stochastic was used by the composer Iannis Xenakis to title his “Stochastic Music.” Much like the ones used by John Cage or Mark Lombardi, the composer’s graphic notation system could very well remind us of the drawings by Jorinde Voigt. In her drawings, the complexity and repetition of registers, their circuits, the clusters of meanings and movements translate a charged dynamic that results in the feeling that there is, indeed, a storm before our eyes: positions, perspectives, currents, possible winds, rains, and clouds, measures, scales, and encoded noise collaborate in a geometric algorithmic construction, generating a seemingly random movement in space, impossible to decipher, spiraling through the white void of the enormous white sheets of paper.

In nature, some of the most recognizable sounds are associated with meteorological or geological

phenomena such as storms, rain and wind, thunder, volcanic eruptions, earthquakes, or even the sound of the sea, waterfalls, or a stream. The etymology of the word “noise,” in English and in ancient French, has its origins in the term “nausea,” which comes from the Latin “nauseam,” which in turn comes from the Greek “naus.” The relationship between the word “Noise” and the sea is associated with the symptom of nausea (motion sickness or kinetosis) one may feel when travelling in a ship; “[...] in short, they relate to the sea, the noise is a sea of sound, pure frequency [...].”<sup>9</sup> However, in nature visual noise can be a less obvious thing, not easily identifiable as such. Because we call white to the surfaces that reflect back to us the full range of the visible spectrum, the fact that we see white does not stop us from identifying the shapes behind that surface. Naturally, we don’t see white as a noise in the sense of undefined. There is, however, a correlation we could establish with visual noise, fog or smoke (in their essence, liquid, solid, or gaseous particles in the air), whose formation keeps us from distinguishing shapes in space.

In the piece by Anthony McCall, it is a mist, or a smoke, the matter which serves as the physical support for a reconfiguration of sculpture, of cinema, or performance and drawing. One of its most iconic works, *Line Describing a Cone* from 1973 (the piece that belongs to the Leal Rios Foundation is the version 2.0, from 2010) uses the visual noise of smoke, a semi-opaque field, from which light subtracts a cone. In ***Landscape for White Squares (1972)***, six square white sheets, held by six performers, appear from a dense white fog. This film was recorded at the Dial House, in North Weald, with the collective Exit, out of which would later be born the avant-punk band Crass. Semi covered by the white linens, the bodies move in line and rotating around a dark, plowed field, contrasting with the ethereal white of the foggy sky. As the “sheet persons” emerge from the fog, their positions and shapes become more evident. This piece is from the same period in which Anthony McCall developed his “fire performances” (1972-1975), in which the game of occultation and revelation, as well as the position of the different elements and bodies in a landscape or open field were mediated by the smoke provoked by the fires.

In video, noise happens when there’s no signal, or when the signal is not properly decoded by the receiver. One of the most recognizable forms of noise in analog devices is static, or “bugs.” The visual result is an irregular field of white and black dots rapidly oscillating, forming a random and frenetic pattern, completely abstract. In the piece by Pedro Diniz Reis, ***Zaubergesang zur Krankenheilung (Songs of Magic to Heal Sickness) (2013)***, video noise is intentionally used and processed. In this case, noise is not produced by an absence of signal, but by the intentional ma-



6 \ Scott Short, *Untitled (green negative)*, 2010 © Scott Short and Leal Rios Foundation

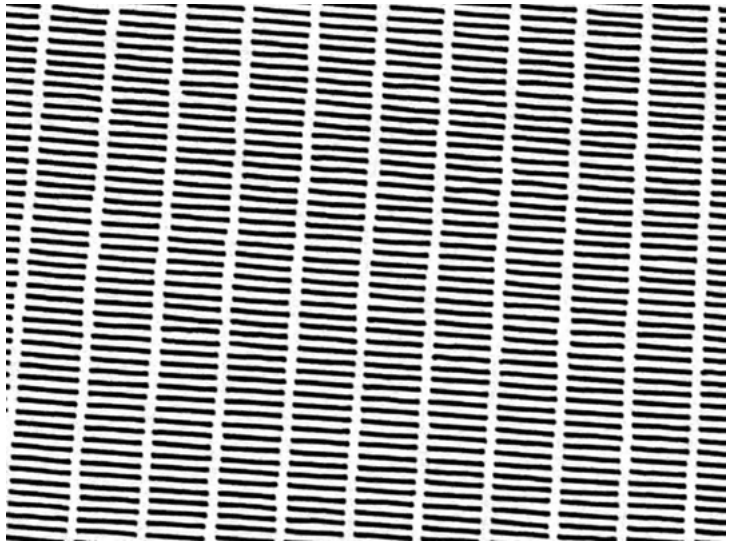
nipulation of a defective reproduction device, which has visible consequences in the alignment of the image. The result is not black and white “static,” but a red watery field. The color was previously recorded on a Betacam SP tape, and we can see the movement of electronic blocs of visual information whose degradation was progressively manipulated until the artist reached the final result. In a posterior phase, the edition incorporated the audio in a way that some moments of visual noise coincide with interferences in the sound track. Put on tape by Bernhard Hagen,<sup>10</sup> this soundtrack is a recording of a ritual in the Island of Sumatra, in 1905. The song, whose words we are unable to understand because they belong to a distant language and culture, transports us into another time and place. A time and a place of which we have no memory, but that are not completely strange to us. In some way, the observer does not have access to a more objective representation, and the visual information is contained in a plane of abstraction that is produced by our incapacity to decode those signs. Appropriated by Diniz Reis, the title of the recording (*Songs of Magic to Heal Sickness*), gives us a clue, a hint for a possible interpretation of the signals emitted by the video monitor.

As it was mentioned before, audio or visual “static” noise can be the result of the absence of a modulated signal. It is this capture of “nothing” that is at the origin, but also in the final result, of the process Scott Short uses to make his paintings. The image on the canvas offers us no clue of its origins. A great black surface and black dots are distributed in vaguely recognizable shapes, tendentially patterned, like the black margin of a black and white photocopy in the transitions between the ink and the white paper background. The origin of the images in his works is kept vague, but the artist offers us some clues in the titles of the pieces, for example: ***Untitled (green negative)***, from 2010, shown in the exhibition *Near Fields*; or ***Untitled (blue)***, 2012; and ***Untitled (yellow negative)***,

2011, also in the collection of the Leal Rios Foundation. The process starts with a piece of colored paper (construction paper)<sup>11</sup> that is copied with a black and white Xerox machine, and whose copy is copied again, and again and again until the artist finally chooses the fragment he will transfer onto his painting. This manipulation of noise through the production of successive copies of copies is, at least in part, an experimental and random process of exploring the reproduction capabilities of the Xerox machine. However, and on the other hand, it is not a purely experimental and random process because it demands a control of the processes and a selection of the images that will result in the register of a certain field of abstraction. The image is carefully painted onto the canvas with the help of a slide projector. Although manual, the technique used by the artist is one of mechanical precision — or even algorithmic, if we were to compare it with digital media. This method generates a growing progression of noise, copy after copy, after copy, which inversely corresponds to the exponential degradation of the first image produced by copying the colored paper, resulting in a manufactured noise that is later processed through painting, somehow transforming abstraction itself into a hyperrealistic copy of itself.

This play of illusions between the fields of detail, fragments of painting and graphic register, and their relation to a first visual reference is also one of the central characteristics of another piece by Rui Toscano presented in this show — **To The Mountain Top (2004)**. In this video loop, we are confronted with what seems to be an animation of patterns, more or less suggestive of architectural details, drawn with a black marker and scrolling vertically on the screen at a certain speed. Depending of its velocity, this movement sometimes suggests a moderate vertigo. The effect is the result of a camera movement, a very close shot travelling over the different surfaces of a series of drawings of São Paulo's urban landscape. Some of the identified drawings are *Copan Skyline*, 2003 (also in the collection of the Leal Rios Foundation), or *Vertical 1* and *Vertical 2*, both from 2003. Here, landscape is mentioned as a detail, but also as a wide field that includes the different graphic patterns that appear on the screen, an alternating binomial between abstraction and detail. At the end of the video, we can see a wider shot that reveals the skyline of São Paulo, above Niemayer's Copan building.

Drawing in its expanded form has another presence in this exhibition with Tristan Perich's piece **Machine Drawing 2017-05-17 9:00 AM, (2017)**. The drawing is done live on a wall throughout the duration of the show. Its evolution is regulated by a computer program that controls an electronic and mechanical system that transmits a preprogrammed draw-

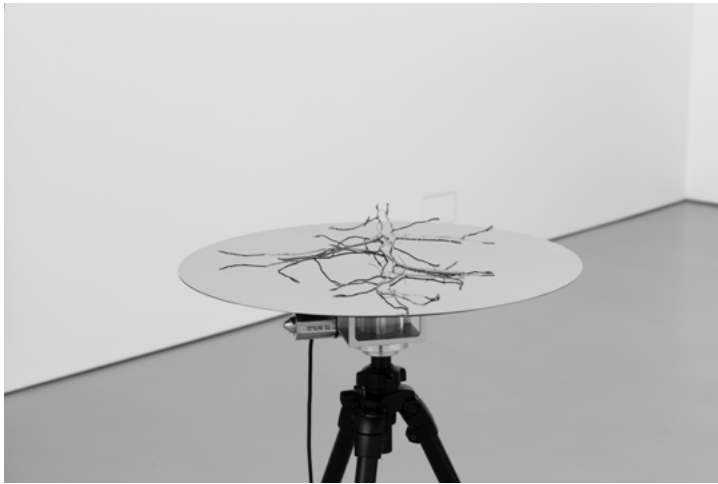


7 \ Rui Toscano, *To The Mountain Top*, 2004 (video still) © Rui Toscano and Leal Rios Foundation

ing to a marker that draws it on the wall's surface. The movements of the marker on the wall are produced by a set of two motors connected to suspension cables that function as two Cartesian axes, allowing the marker to traverse the wall's open surface. The strokes can be very small and have no apparent direction, creating small tangles of more or less dense lines from where arise large fields of almost straight parallel or intersecting lines. In the most gaseous — or noisier — areas, reminiscent of a mass of fog or smoke, we can verify that the contact reaction between the marker and the wall is strangely frenetic. This behavior is governed by the algorithm that allows for a variation in the direction of the marker using a probabilistic calculation that obeys to a certain level of randomness. When the algorithm tends to find that a change in direction is less probable, the wide and geometric fields of almost straight lines appear.



8 \ Tristan Perich, *Machine Drawing 2017-05-17 9:00 AM, 2017* (detail)  
© Courtesy àngels barcelona



9 \ Daniel Steegmann Mangrané, *Ramita Partita*, 2016 © Courtesy Múrias Centeno

This alternating and sometimes simultaneous process between order and randomness is also transversely present in nature. Proof of this is, for example, a sandstorm, or the pattern formed by the branches of a tree, always different from tree to tree, but always obeying the laws of genetics that endow that species with certain characteristics.

Framed as such, the exhibition includes two almost identical pieces, with the same title, and produced in the same year by Daniel Steegmann Mangrané: ***Ramita Partita* (2016)**, and ***Ramita Partita* (2016)**. Two prune tree branches silently turn atop two tripods at the center of the exhibition room. The branches were meticulously split in two halves and the space between them is kept equidistant with discrete ligatures. Each branch sits atop a circular mirror that serves as their rotating base. Each one of the split branches form two branches and their reflections create the image of four branches, branching into eight rotating branches. Through this jumble of branches, the viewers can see the other art works present in the room, the walls and lights of the exhibition space, but also themselves, being reflected on and absorbed by the mirror in this game of duplicates and repetition. It is on the mirror, seeing themselves looking at these duplicates of reality that they are made aware of their participation in this game.

In the words of Hakim Bey, “All experience is mediated—by the mechanisms of sense perception, mentation, language, etc.—& certainly all art consists of some further mediation of experience.” (...) “Computers, video, radio, printing presses, synthesizers, fax machines, tape recorders, photocopiers—these things make good toys, but terrible *addictions*. Finally we realize we cannot “reach out and touch someone” who is not present in the flesh. These media may be useful to our art—but they must not possess us, nor must they stand between, mediate, or separate us from our animal/animate selves. We want to control our media, not be Controlled by them. And we should like to remember a certain psychic martial art which stresses the realization that the body itself is the least mediated of all media.”<sup>12</sup>

×



10 \ Rui Toscano, *Messier 5 (NGC 5904)*, 2009-2010 © Rui Toscano and Leal Rios Foundation

text \ João Biscainho  
 April 2017

<sup>1</sup> Hito Steyerl, "A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition", e-flux Journal #72 - April 2016

<sup>2</sup> Wireless telephone device that used modulated light beams to transmit audio signals, invented by Alexander Bell and Charles Tainter.

<sup>3</sup> Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", in Artforum 5, no 10 (June 1967).

<sup>4</sup> Luigi Russolo, *The Art Of Noises*, 1913, in "The Art Of Noises, Destruction of Music by Futurist Machines", Sunvision Press, 2012, p. 55.

<sup>5</sup> Kim Cascone, statement (October 1999) on Residualism (CD issued by Ritornell in 2000), in Calleb Kelly (ed.), "Sound, Documents of Contemporary Art", Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011, p.100.

<sup>6</sup> Tristan Perich, in "Soundings", MoMa, NY, 2013, p. 60.

<sup>7</sup> Rui Toscano, interviewed by Nuno Faria, in "Civilizações tipo I II III", p. 65.

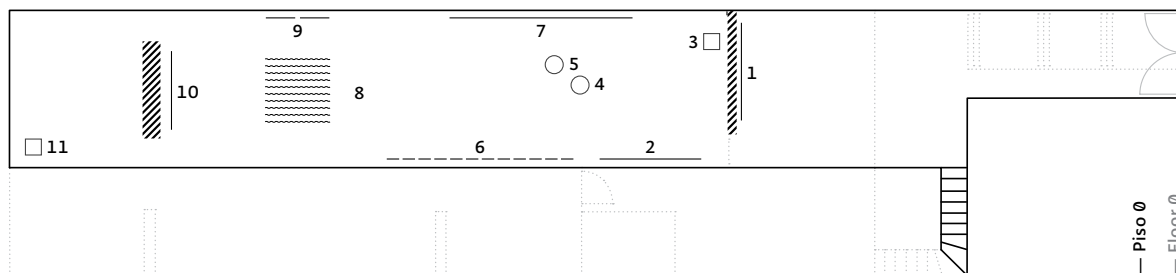
<sup>8</sup> Rafael Toral, João Paulo Feliciano, No Noise Reduction (recorded dialogue), 29-30 September 1991, in "The Possibility of Everything, João Paulo Feliciano, Obras Seleccionadas 1989-1994", Culturgest, 2006, p.88.

<sup>9</sup> Yasunao Tone, *Parasite/ Noise*, 2001, in Calleb Kelly (ed.), "Sound, Documents of Contemporary Art", Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011.

<sup>10</sup> Bernhard Von Hagen (b. 1853 in Gernersheim; † 1919 in Frankfurt), was an anthropologist and ethnologist. Beginning in 1879 he made several expeditions in the Islands of Sumatra and New Guinea. In 1905 he was the first director of the Weltkulturen Museum, in Frankfurt, where he deposited his private collection of objects from the Kubu, Batak, Gayo and Alas tribes.

<sup>11</sup> *Construction paper* is a tough, coarse, colored paper. The texture is slightly rough, and the surface is unfinished. It is used for projects or crafts.

<sup>12</sup> Hakim Bey, *Immediatism*, AK Press, Edinburg, 1994



## Legenda:

— PT —

1 \ Rui Toscano

*To The Mountain Top*, 2004

Vídeo, som

10'55"

2 \ Scott Short

*Untitled (green negative)*, 2010

Óleo sobre tela

220 x 290 cm

3 \ Anthony McCall

*Landscape for White Squares*, 1972

16mm, cor, som, transferido para digital

2'20"

4 \ Daniel Steegmann Mangrané

*Ramita Partita*, 2016Ramo de ameixoeira cortado, mesa rotativa  
com espelho

110 x 80 x 80 cm

5 \ Daniel Steegmann Mangrané

*Ramita Partita*, 2016Ramo de ameixoeira cortado, mesa rotativa  
com espelho

110 x 80 x 80 cm

Cortesia Múrias Centeno

6 \ Tristan Perich

*Octave*, 2015

300 altifalantes de 1 bit e 12 painéis de alumínio

52 x 696 cm

7 \ Rui Toscano

*Messier 5 (NGC 5904)*, 2009-2010

Acrílico sobre tela

250 x 400 cm

8 \ João Paulo Feliciano

*White Dust / Rusted Strings*, 1992

Pó de talco, cordas de guitarra usadas

300 x 300 cm

## Captions:

— EN —

1 \ Rui Toscano

*To The Mountain Top*, 2004

Video, sound

10'55"

2 \ Scott Short

*Untitled (green negative)*, 2010

Oil on canvas

220 x 290 cm

3 \ Anthony McCall

*Landscape for White Squares*, 1972

16 mm, color, sound, transferred to digital

2'20"

4 \ Daniel Steegmann Mangrané

*Ramita Partita*, 2016

Cut plum tree branch, spinning table with mirror

110 x 80 x 80 cm

5 \ Daniel Steegmann Mangrané

*Ramita Partita*, 2016

Cut plum tree branch, spinning table with mirror

110 x 80 x 80 cm

Courtesy Múrias Centeno

6 \ Tristan Perich

*Octave*, 2015

300 1-bit speakers and 12 aluminium panels

52 x 696 cm

7 \ Rui Toscano

*Messier 5 (NGC 5904)*, 2009-2010

Acrylic on canvas

250 x 400 cm

8 \ João Paulo Feliciano

*White Dust / Rusted Strings*, 1992

Talc powder, used guitar strings

300 x 300 cm

9 \ Jorinde Voigt  
*Stochastic Storms I + II*, 2008-2010  
 Tinta e lápis sobre papel  
 300 x 140 cm (x 2)

10 \ Tristan Perich  
*Machine Drawing 2017-05-17 9:00 AM*, 2017  
 Electrónica, tinta sobre parede  
 415 x 250 cm  
 Cortesia àngels barcelona

11 \ Pedro Diniz Reis  
*Zaubbergesang zur Krankenheilung (Songs Of Magic to Heal Sickness)*, 2013  
 Vídeo, cor, som  
 1'50"  
 Cortesia Pedro Diniz Reis

9 \ Jorinde Voigt  
*Stochastic Storms I + II*, 2008-2010  
 Ink and pencil on paper  
 300 x 140 cm (x 2)

10 \ Tristan Perich,  
*Machine Drawing 2017-05-17 9:00 AM*, 2017  
 Electronics, ink on wall  
 415 x 250 cm  
 Courtesy àngels barcelona

11 \ Pedro Diniz Reis  
*Zaubbergesang zur Krankenheilung (Songs Of Magic to Heal Sickness)*, 2013  
 Video, colour, sound  
 1'50"  
 Courtesy Pedro Diniz Reis

#### João Biscainho (Portalegre, 1979)

Curador assistente na Fundação Leal Rios (Lisboa), desde 2012.

Licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2006) e mestrado em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa (2012), com a tese "*Experiência de Cinema: Exposição e Conservação. Em busca da "performance autêntica"*". Em 2009 cria na Imagegate, em parceria com o Diário Económico, o primeiro guia de arte contemporânea de Portugal - Gate Galleries, projeto que dirigiu até ao final de 2011. Entre 2005 e 2007 colabora com diferentes galerias e instituições em Lisboa. Enquanto artista expõe o seu trabalho, desde 2006, em mostras individuais e colectivas, tais como: "*Future Nothingness*" (SE8 Gallery, Londres, 2017), com publicação do livro homónimo pela Mulberry Tree Press; "*5/5: 5 artists, 5 Project Rooms*" (Carpe Diem Arte & Pesquisa, 2017); "*That is Me - Self-portraits by Contemporary Artists*" (Fundação Carmona e Costa, 2008); "*Lust & Luxuria - The Red Velvet Curtain Cult*" (Whitechapel Art Gallery, Londres, 2008); "*2 Stages*" (CAE Portalegre, 2007); "*White Shadows*" (Lugar Comum, 2007) e na galeria Luís Serpa Projectos entre 2006 e 2012. Em 2007 ganha o Prémio Jovens Criadores e é selecionado, pela CM Lisboa, para a residência artística Lisboa-Budapeste. O seu trabalho está representado na Coleção da Fundação Leal Rios, Coleção Safira & Luís Serpa, e em diversas coleções privadas.

#### João Biscainho (Portalegre, 1979)

Assistant curator at the Leal Rios Foundation (Lisbon), since 2012.

Degree in Painting from the Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2006) and masters in Museology at Universidade Nova de Lisboa (2012), with the thesis "*Experiencing Cinema: Exhibition and Conservation. In search of "authentic performance"*". In 2009 he created, at Imagegate, the first contemporary art guide in Portugal - Gate Galleries, in partnership with Diário Económico, a project he directed until the end of 2011. Between 2005 and 2007 he collaborates with different galleries and institutions in Lisbon. As an artist, his work has been exhibited since 2006 in individual and collective shows such as: "*Future Nothingness*" (SE8 Gallery, London, 2017), with the publication of the eponymous book by the Mulberry Tree Press; "*5/5: 5 artists, 5 Project Rooms*" (Carpe Diem Arte & Pesquisa, 2017); "*That is Me - Self-portraits by Contemporary Artists*" (Fundação Carmona e Costa, 2008); "*Lust & Luxuria - The Red Velvet Curtain Cult*" (Whitechapel Art Gallery, London, 2008); "*2 Stages*" (CAE Portalegre, 2007); "*White Shadows*" (Lugar Comum, 2007) and at Luís Serpa Projectos, between 2006 and 2012. In 2007 he won the Jovens Criadores award and was selected by Lisbon Municipality for the Lisbon-Budapest artistic residence in Budapest. His work is represented at the Leal Rios Foundation Collection, Safira & Luís Serpa Collection, and in several private collections.

**Ficha técnica**  
Credits

**Direção**  
Director  
Miguel Leal Rios

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

**Curadoria da Exposição**  
Exhibition Curators  
Miguel Leal Rios  
João Biscainho

**Agradecimentos**  
Acknowledgements  
àngels barcelona  
Cristina Guerra Contemporary Art  
Múrias I Centeno  
Pedro Diniz Reis

**Texto**  
Text  
João Biscainho

**Traduções**  
Translations  
José Roseira

**Produção**  
Production  
Fundação Leal Rios

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

**Apoio \ Support**



MR™D

**Transportes**  
Transportation

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

**Metro**  
Subway

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