



**X+1**

**APPLETON SQUARE**

Dedicado a João Appleton, um pai para a Appleton Square  
*Dedicated to João Appleton, a father to Appleton Square*

<b>Conteúdos</b>		<b>Contents</b>
p. 6 / 10+1	Fatima Marques Pereira	10+1 / p. 9
p. 14 / <b>Uma nova Appleton</b>	Vera Appleton	<b>A new Appleton</b> / p. 16
p. 20 / <b>A fábrica</b>	João G. Appleton	<b>The factory</b> / p. 21
p. 24 / <b>O esplendor do sensível</b>	Rui Horta	<b>The splendour of perception</b> / p. 25
p. 28 / <b>Persistência e invenção</b>	Nuno Crespo	<b>Persistence and invention</b> / p. 29
p. 32 / <b>Appleton Square O outro lado do espelho</b>	João Appleton	<b>Appleton Square The other side of the looking glass</b> / p. 34
p. 38 / <b>Appleton Recess Jogo, encontro, intervalo</b>	Ana Anacleto & Bruno Marchand	<b>Appleton Recess Play, encounter, recess</b> / p. 42
p. 48 / <b>Vera, a Alma da Appleton Square</b>	Ana Nobre de Gusmão	<b>Vera, the Soul of Appleton Square</b> / p. 50
p. 54 / <b>A cultura é quem nos acompanha</b>	Nicolas de Oliveira & Nicola Oxley	<b>Culture is the Company we keep</b> / p. 60
p. 66 / <b>“If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.” 10 anos de Appleton Square</b>	David Silva Revés	<b>“If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.” 10 years of Appleton Square</b> / p. 68
p. 121 / <b>Função disfunção: afectologia de um espaço (in)comum</b>	Ana Cristina Cachola	<b>Function dysfunction: an affectology of an (un)common space</b> / p. 156
<b>ENTREVISTAS</b>		<b>INTERVIEWS</b>
p. 124 / <b>Susana Mendes Silva</b>		<b>Susana Mendes Silva</b> / p. 159
p. 131 / <b>Pedro Cabrita Reis</b>		<b>Pedro Cabrita Reis</b> / p. 166
p. 138 / <b>Nuno Sousa Vieira</b>		<b>Nuno Sousa Vieira</b> / p. 172
p. 146 / <b>José Pedro Croft</b>		<b>José Pedro Croft</b> / p. 180
p. 190 / <b>Uma fábrica sem fumo</b>	David Barro <b>Una fábrica sin humo</b> p. 194	<b>A factory without fumes</b> / p. 192

# 10+1

Fatima Marques Pereira

“A velocidade é importante? – perguntei.

**Violet olhou-me bem nos olhos e retorquiu: – Velocidade e estratégia, agora é isso que conta. [...]”**<sup>1</sup>

Vera, obrigada pelo convite para escrever este texto sobre a Appleton Square e obrigada pelo tempo que esperaste por ele.

Desde já, faço uma declaração: eu e a Vera somos amigas, no entanto nunca trabalhamos juntas. Acompanhei, particularmente, desde o ano de 2008, (ano em que nos conhecemos pessoalmente), o percurso da Appleton Square. Conversámos e conversamos “horas a fio” sobre os nossos trabalhos, que indubitavelmente se tocam, se cruzam ou se assemelham pelo(s) seu(s) objecto(s) de trabalho, e, acima de tudo, pelos sujeitos.

Interessou-me escrever este texto pela reflexão que ele me obrigou ao nível de uma “identificação” conceptual e formal da Appleton Square enquanto espaço cultural e artístico contemporâneo. Coloco “identificação” entre aspas, porque sinto que a palavra que cada vez mais me acompanha é a dúvida, particularmente porque quer o trabalho que a Vera desenvolve na Appleton Square, quer o trabalho que desenvolvo, atualmente, no ARQUIPÉLAGO – Centro de Artes Contemporâneas passa por um “experimentalismo” constante e em *continuum*.

<sup>1</sup> Siri Hustvedt – *Aquilo Que Eu Amava*. Lisboa: D. Quixote, 2014, p. 86.

Todavia, este “experimentalismo” não é sinónimo de *limbus*. A Appleton Square, a meu ver, não actua nem vive na “margem”. Hoje, a Appleton Square “ganhou” o seu lugar em Lisboa, e afirma-se pela sua génese, tal como o seu *website* refere:

“[...] é um espaço polivalente, vocacionado para diversas manifestações artísticas e para a partilha de experiências multidisciplinares. [...]”<sup>2</sup>

Aliás, basta analisarmos a programação deste espaço cultural para verificarmos o reconhecimento do mesmo no meio da Arte e da Cultura contemporâneas.

Penso e olho para a Appleton Square como uma plataforma expositiva e de artes performativas que, para além da permanente e regular produção e co-produção artística que nos apresenta, se preocupa, do mesmo modo, com o Conhecimento Contemporâneo, particularmente aquele que se cruza com a arte, a cultura e a inovação.

O tempo do trabalho que desenvolvemos tem diferentes vertentes e, de facto, confronta-se com a *Velocidade* que caracteriza a Sociedade Contemporânea. Por vezes, o nosso tempo laboral, não é o tempo dos outros. Por vezes, os outros não compreendem o nosso tempo laboral. Uma coisa é certa: não podemos perder a noção

<sup>2</sup> <http://www.appletonsquare.pt/about.html>. 15.10.2018

da *Velocidade* da época contemporânea, mas não podemos também permitir que essa *Velocidade* ultrapasse o que nos propusemos fazer, aquilo com que nos comprometemos.

Se a percepção do nosso tempo laboral tem diferentes entendimentos, o mesmo se passa com a percepção do nosso espaço laboral, e aqui, entenda-se espaço laboral aos níveis conceptual e formal.

Falar de espaços que trabalham com a cultura e a arte contemporâneas não é fácil, porque o entendimento de cultura e arte metamorfoseiam-se, fazendo com que uma linguagem que permite mudança possa criar ambiguidades. Este foi, e é, o desafio da Appleton Square.

Gosto do desafio/ambição da Appleton Square, um projeto transdisciplinar que se centra na produção e difusão artística e do conhecimento e que estrutura a sua programação a partir da transdisciplinaridade e da transversalidade artística e cultural da Sociedade Contemporânea. Para fazê-lo é necessário um rumo, tomar opções, criando, naturalmente, uma *Estratégia* que cimente o rumo.

Se a Appleton Square atinge os 10 anos querendo partir para o + 1 como sendo um ano de *passagem* conceptual e formal ao nível da sua programação artística, não posso deixar de referir que tudo isto se deve a uma *Estratégia* pensada, desde a sua origem, com um programa global. Isto é, quer a ideia de projeto cultural e artístico, quer o programa arquitetónico foram pensados de raiz para responder às necessidades e aos “desejos” da Appleton Square. Deste modo, criou-se a *atmosfera* do território conquistado por este espaço

privado de Lisboa, que está, por um lado aberto à produção e co-produção artística e à difusão da cultura e conhecimento contemporâneos, e por outro, que vive em diálogo com a firme mutabilidade social, geopolítica, cultural e económica, e a ininterrupta dinâmica que caracterizam o século XXI. Doutra forma, seria um salto para o abismo, e jamais se poderia pensar numa *passagem*, num outro ciclo. Acresce que este entendimento entre o projeto cultural e artístico e o programa arquitetónico resulta de uma *afinidade* entre dois irmãos: Vera Appleton e João Appleton. Tal como Goethe afirma:

“O carácter, a individualidade, as inclinações, a orientação, o lugar, o ambiente e os hábitos constituem, em conjunto, um todo, no qual cada homem paira como num elemento, numa atmosfera, só ali ele encontra a sua comodidade e o seu bem-estar”<sup>3</sup>

A forma como a Vera propõe aos artistas a possibilidade de desenvolverem os projetos naquele espaço é, também, do meu ponto de vista, um ato que é simultaneamente de liberdade e libertador. De liberdade para quem executa a produção artística, e libertador para quem faz a programação. A partir do momento em que a proposta é aceite por ambas as partes, aquele espaço passa a ser um espaço de criação do(s) artista(s) e não somente um espaço para os artistas apresentarem/exporem as suas obras. Quando converso com a Vera sobre os projetos de produção ou co-produção da Appleton Square, constato a preocupação da partilha do espaço com os artistas, onde a total “abertura” para a criação e produção

<sup>3</sup> Johann W. Goethe – *As Afinidades Electivas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

da obra é a *essência* daquilo que a Vera quer para ele: que seja um *acolhimento*, uma *residência* temporária.

Com isto, não pretendo de forma alguma *rotular* a Appleton Square. Quero, apenas, referir a opção conceptual e formal de um espaço privado que se rege/situa, a meu ver, tal como referi anteriormente, como um *Lugar* que acima de tudo é uma plataforma de arte, cultura e conhecimento contemporâneos, onde a preocupação assenta na exibição de projetos individuais, colaborativos e educativos aos níveis da arte, da cultura e do conhecimento contemporâneos.

De facto, a *passagem* para o + 1, onde a palavra mudança vai ser a constante, era inevitável na sequência desta travessia de 10 anos em que a Appleton Square *viagou* pelo “experimentalismo”, ganhou conhecimento, se estruturou na e a partir da gestão das artes e da cultura, cresceu a partir da sua própria *travessia* que a obrigou a estar atenta ao percurso que foi desenvolvendo comparativamente com o que se ia passando, e com o que se passa em espaços que têm na sua génese o trabalho com a arte e a cultura contemporâneas e que, intrinsecamente, levou a Appleton Square a fazer uma reflexão.

Esta reflexão levou a Vera a pensar e a querer uma *transição* para o seu espaço. E, como já mencionei, se não é fácil falar de espaços que trabalham com a cultura e a arte contemporâneas, não é, igualmente, fácil *gerir* e programar estes espaços. Portanto, Vera, parabéns pelos 10 anos e força para o + 1. E, para terminar, não te esqueças, que tal como a Julia Schulz-Dornburg afirma:

*Uma passagem é como uma visita guiada que oferece uma rota particular ou uma visão específica de uma travessia. A perseverança de quem empreende a viagem acrescenta uma qualidade ritual à passagem. Algumas destas viagens têm como objetivo o próprio ato de se mover, enquanto outras contam com o poder da memória e da associação para evocar uma leitura mais complexa da travessia. Algumas produzem uma conexão entre uma série de lugares ou eventos desejáveis, enquanto outras precisam apenas de uma mudança mínima de escala ou ângulo de visão para proporcionar uma nova vista daquilo que é familiar. Uma viagem pode ser medida pela distância percorrida, pela energia gasta para completá-la, ou pelo tempo empregado. “A passagem, no entanto, não envolve apenas a dimensão física ou temporal, também nos expõe a novas experiências e nos oferece temas para a reflexão”.*<sup>4</sup> □

**“A Appleton Square *viagou* pelo ‘experimentalismo’, ganhou conhecimento, se estruturou na e a partir da gestão das artes e da cultura, cresceu a partir da sua própria *travessia*”**

<sup>4</sup> Julia Schulz-Dornburg – *Arte Y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 34.

# 10+1

Fatima Marques Pereira

“Speed is important?” – I said to her.

**Violet fixed her eyes on mine and said: ‘Speed and strategy. That’s what matters now.’ [...]**<sup>1</sup>

Vera, thank you for inviting me to write this text about Appleton Square and thank you for your patience while waiting to receive it.

I’d like to begin with a disclaimer: Vera and I are friends, but we have never worked together. I have followed the journey of Appleton Square closely since 2008 (when we met in person). We have spent – and continue to spend – countless hours discussing our respective work, which unquestionably shares specific points, intersecting with and resembling that of the other due to the purpose of the work and, above all, the topics.

I was keen to write this text in order to force me to reflect on a conceptual and formal ‘identification’ of Appleton Square as a cultural and contemporary art space. I write ‘identification’ in inverted commas, because I feel that the word which comes closer for me is doubt, especially since both the work which Vera undertakes at Appleton Square and the work which I am currently engaged in at ARQUIPÉLAGO – Contemporary Arts Centre is characterised by a constant, ongoing ‘experimentalism’.

<sup>1</sup> Siri Hustvedt – *What I Loved*. London: Sceptre, 2003, p. 59.

However, this ‘experimentalism’ is not synonymous with *limbus*. Appleton Square, in my view, neither acts nor exists on the ‘margins’. Today, Appleton Square has ‘earned’ its place in Lisbon, and this is confirmed by its conception, as described on its website:

“[...] it is a versatile space, intended to house different artistic displays and to share multidisciplinary experiences. [...]”<sup>2</sup>

Besides, the programme for this cultural space in itself provides ample confirmation of its recognition on the contemporary art and culture scene.

I think of and view Appleton Square as a platform for exhibitions and performing arts which, besides the ongoing, regular artistic production and co-production which it presents, is equally concerned with contemporary knowledge, particularly that which is linked to art, culture and innovation.

The time of the work we produce has various aspects and clashes somewhat with the *speed* which characterises contemporary society. At times, our working rhythms are not in time with others. At times, others do not understand our working rhythms. One thing is certain: we cannot lose the notion of *speed* in our contemporary era, but nor

<sup>2</sup> <http://www.appletonsquare.pt/about.html>. 15.10.2017

can we allow that *speed* to dominate our plans and our commitments.

While our working rhythms may be understood in various ways, the same may be said of perceptions of our workspaces, and here, ‘workspace’ is considered both conceptually and formally.

It is not easy to speak of spaces which work with contemporary art and culture, because our understanding of culture and art metamorphose, creating a language which permits change but which also allows for ambiguities. This was, and continues to be, the challenge of Appleton Square.

I like the challenge/ambition of Appleton Square, a transdisciplinary project which focuses on the production and dissemination of art and knowledge, and which bases its programme on the artistic and cultural transdisciplinarity and transversality of contemporary society. To do this, it is necessary to find a direction, to make choices, creating a *strategy* which naturally cements its course.

As Appleton Square celebrates its 10th anniversary and heads into +1 as a year of conceptual and formal *passage* in its artistic programming, I cannot help but note that this is all down to a well-thought-out *strategy*, with a comprehensive plan in place from the very beginning. This means that both the idea of a cultural and artistic project and the architectural programme were originally designed to respond to the needs and ‘desires’ of Appleton Square. In this way, the *atmosphere* of the territory conquered by this private space in Lisbon was created, open on the one hand to artistic production and co-production and to the dissemination of contemporary

culture and knowledge, and existing, on the other hand, in dialogue with unwavering social, geopolitical, cultural and economic mutability, and the round-the-clock dynamic which characterises the 21st century. Otherwise, it would be a leap in the dark, and it would be impossible to consider a *passage*, another cycle. Moreover, this alliance between the cultural and artistic project and the architectural programme is the result of an *affinity* between two siblings: Vera Appleton and João Appleton. As Goethe declares:

“Character, individuality, inclinations, orientation, place, environment and habits jointly constitute a whole, in which each man floats as if in an element, in an atmosphere, the only place where he experiences comfort and wellbeing”.<sup>3</sup>

The way in which Vera offers artists the possibility of developing projects in that space is also, in my opinion, an act which is simultaneously free and freeing. Free for the person carrying out the artistic production, and freeing for the person who undertakes the programming. As soon as the proposal is accepted by both parties, the space becomes a space for creation by the artist(s) and not only a space for artists to present/exhibit their works. When I discuss the production and co-production projects at Appleton Square with Vera, I can see her concern with sharing the space with the artists, in which full ‘openness’ to the creation and production of the work is the *essence* of what Vera seeks: to *welcome*, to offer a temporary *residence*.

<sup>3</sup> Johann W. Goethe – *As Afinidades Electivas*. Lisbon: Relógio d’Água, 1999. (N.T. our translation based on the Portuguese version in the original essay)

With these words, I in no way wish to *label* Appleton Square. I merely wish to note the conceptual and formal choice of a private space which, in my view, as I stated above, embodies/positions itself as a *place* which is a platform for contemporary art, culture and knowledge above all, where the focus is on the exhibition of individual, collaborative and educational projects involving contemporary art, culture and knowledge.

Indeed, the *passage* into the +1, where the word change will be ever present, was inevitable in the sequence of this 10 year *journey* in which Appleton Square *travelled* through ‘experimentalism’, gained knowledge, organised itself around the management of art and culture, grew from its own *journey* which obliged it to be attentive to the trajectory which was emerging in comparison with that which was happening, and is happening, in spaces which are born of work with contemporary art and culture, prompting Appleton Square to reflect.

This reflection prompted Vera to ponder and seek a *transition* for her space. And, as I’ve already mentioned, it is no easier to speak of spaces which work with contemporary art and culture than it is to *manage* and programme for these spaces. And so, Vera, congratulations for these 10 years and all the best for the +1. To conclude, don’t forget that, in the words of Julia Schulz-Dornburg:

*A passage is like a guided tour which offers a particular route or specific vision of a journey. The perseverance of the traveller adds a ritual quality to the passage. In some of these journeys, the aim is movement itself, while others call for the power of memory and association to evoke a more complex interpretation of the journey.*

*Some create a connection between a series of desirable places or events, while others need little more than a tiny change in scale or angle of vision to provide a new vision of that which is familiar. A journey may be measured by the distance travelled, by the energy expended to complete it, or by the time taken. The passage, however, involves not only the physical and temporal dimensions, but also exposes us to new experiences and offers us matters for reflection.*<sup>4</sup> □

**“It is no easier to speak of spaces which work with contemporary art and culture than it is to manage and programme for these spaces”**

<sup>4</sup> Julia Schulz-Dornburg – *Arte Y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 34. (N.T. our translation based on the Portuguese version in the original essay)

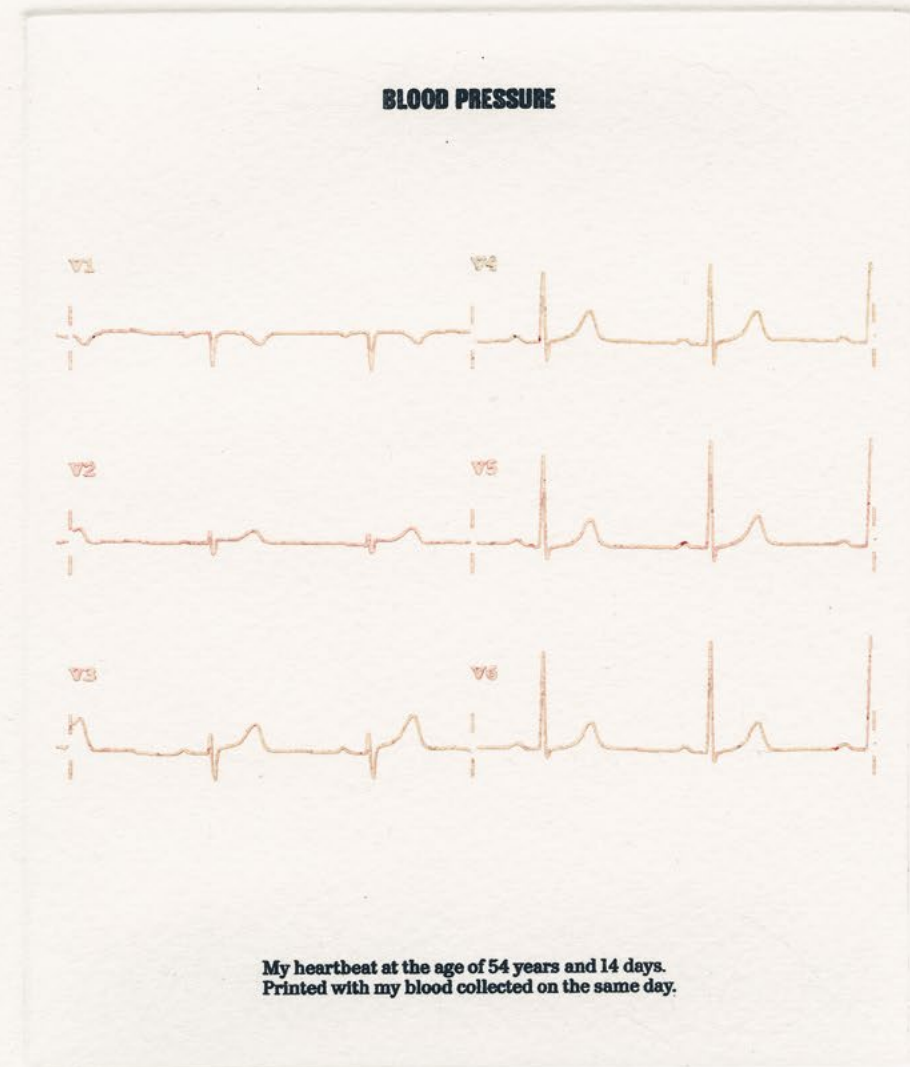
# João Paulo Feliciano

Sem Título / Untitled, 2017

Fotogravura, tintagem "à la poupée" com sangue do artista, sob papel 300 g somerset softwhite  
Photoetching, "à la poupée" printing with the artist blood, on 300 g somerset soft white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 11,6x13,9 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# Uma nova Appleton

Vera Appleton

**A**o fim de dez anos é importante reflectir, analisar os pontos fortes e fracos do nosso trabalho, do projecto que efectivamente conseguimos concretizar. Verificar se atingimos a metas iniciais e se nos desviámos no bom ou no mau sentido.

É então altura de parar para enfrentar a “passagem” necessária.

A Appleton Square fez dez anos e nesses dez anos organizou cerca de noventa exposições, além de programas pontuais, de ciclos curatoriais tais como *Appleton Recess*, *Empty Cube*, *Tryout*, *WhiteBox*, *Filmarte*, cursos, conferências e conversas. Tudo isto tendo sempre como objectivo primordial garantir uma oferta cultural exigente e de qualidade ao público. A Appleton Square foi vivendo e existindo sem que a premissa comercial marcasse a sua atitude e as suas escolhas programáticas, o que tornou a necessidade de apoios e mecenas fundamental.

Foi durante estes dez anos um espaço onde a liberdade de criação era óbvia e inevitável, considerado embrionário por muitos artistas, onde nasceram, cresceram e acabaram projectos artísticos de excepção, únicos na sua especificidade de ligação ao lugar. Essa liberdade inspiradora, que permitiu que quase tudo fosse possível tornou-se então uma das características mais marcantes da Appleton Square.

Perante a intenção de terminar um ciclo e iniciar outro, tendo como referência

a passagem dos dez para os onze anos, é certo que essa característica é a única que deve permanecer inalterável: que se mantenha um lugar onde os artistas podem (e devem) fazer o que nunca poderiam fazer numa galeria comercial ou numa instituição.

Um espaço híbrido, “in between”, com uma energia muito própria.

Este livro encerra assim o ciclo dos dez, onze anos de história da Appleton Square, e chama-se por isso “dez mais um” (X+1). A partir daqui inicia-se um outro ciclo, com o *kick-off* programado para Setembro/Outubro de 2018.

A partir dessa altura será a Appleton Square num formato ligeiramente diferente, e passará a chamar-se simplesmente Appleton. O seu estatuto será alterado juridicamente para “sem fins lucrativos”, afirmando assim uma das suas intenções principais: mostrar arte (e não vender arte).

A nova Appleton passará a ter duas linhas programáticas autónomas. A *Appleton Square* na sala do piso superior e a *Appleton Box* na sala do piso inferior. A *Square* apresentará menos exposições por ano e de duração mais longa. O carácter destas exposições será institucional, baseado no princípio de ocupação total do espaço, com um critério de programação um pouco mais específico. A *Box* estará disponível para apresentações pontuais na área da performance, dança, música, teatro, vídeo,

**“Qualquer modelo, por muito dinâmico e eficaz que seja, corre o risco de se esgotar. Dez anos é tempo suficiente para que a necessidade de mudança surja quase diariamente”**

cinema ou multimedia, algumas das quais enquadradas em processos de residências nacionais e internacionais. Estará preparada com infraestruturas de som e imagem que facilitem não só a concretização desses projectos artísticos como a continuação da habitual programação de cursos, conferências e conversas.

Qualquer modelo, por muito dinâmico e eficaz que seja, corre o risco de se esgotar. Dez anos é tempo suficiente para que a necessidade de mudança surja quase diariamente.

Será uma nova Appleton mas não deixará de ser a actual Appleton Square.

A ideia de mudar é interessante, desafiante, ambiciosa. É uma renovação.

É procurar chegar um pouco mais longe mesmo que isso signifique apenas percorrer um outro caminho, mesmo ali ao lado. □

---

A autora não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# A new Appleton

Vera Appleton

**A**fter ten years, it is important to reflect and to analyse the strong and weak points of our work and of the project which we have successfully set in motion. This is an opportunity to evaluate whether we have achieved our initial objectives and whether or not we are heading in the right direction.

It is time to stop and tackle the necessary transition.

Appleton Square is celebrating its tenth anniversary, and during these ten years, it has organised around ninety exhibitions, as well as other very specific events and curatorial cycles such as *Appleton Recess*, *Empty Cube*, *Tryout*, *White Box*, *Filmarte*, courses and talks. The main aim in all of this was to offer discerning, high quality cultural events to the public. Appleton Square continued to operate without being influenced in its approach and programming choices by commercial concerns, which created a need for financial support and sponsors.

Throughout the last ten years, Appleton Square has been a space where creative freedom was evident and inevitable, considered embryonic by many artists, where exceptional artistic projects with a unique connection to the venue were conceived, developed and completed. This inspiring freedom, which made everything possible, became one of the most striking characteristics of Appleton Square.

With a view to closing one cycle and beginning another, based on the transition from ten to eleven years, it is clear that this characteristic is the only one which must remain unchanged: Appleton Square must remain a place where artists can (and must) do what they could never do at a commercial gallery or institution. A hybrid, in-between space with a highly distinctive energy.

This book brings the cycle of ten, eleven years of history at Appleton Square to a close, and for this reason it is entitled 'ten plus one' (X+I). From this moment on, a new cycle begins, whose launch is planned for September/October 2018.

The format of Appleton Square will be slightly different in this new cycle, and it will be known simply as Appleton. Its legal status will be changed to 'non-profit', thus affirming one of its main aims: to display art (and not to sell art).

The new Appleton will have two independent programming strands. *Appleton Square* in the ground-floor room and *Appleton Box* in the basement room. The *Square* will exhibit fewer exhibitions per year for longer periods of time. These exhibitions will be institutional in nature, and will occupy the entire space in accordance with rather more specific programming criteria. The *Box* will be available for temporary events in the areas of performance, dance, music,

**“It is an attempt to go a little further, even if that means little more than taking another path, right next to this one”**

theatre, video, cinema and multimedia, some of which will be linked to national and international residencies. It will be equipped with sound and image equipment which will facilitate not only the production of these artistic projects, but also the continuation of the normal programme of courses, lectures and talks.

No matter how dynamic and effective they are, all formats run the risk of beginning to wear thin. Ten years are sufficient for the need for change to arise almost daily.

This will be a new Appleton, which will nonetheless continue to be the current Appleton Square.

The idea of change is interesting, challenging, ambitious. It is a renewal.

It is an attempt to go a little further, even if that means little more than taking another path, right next to this one. □

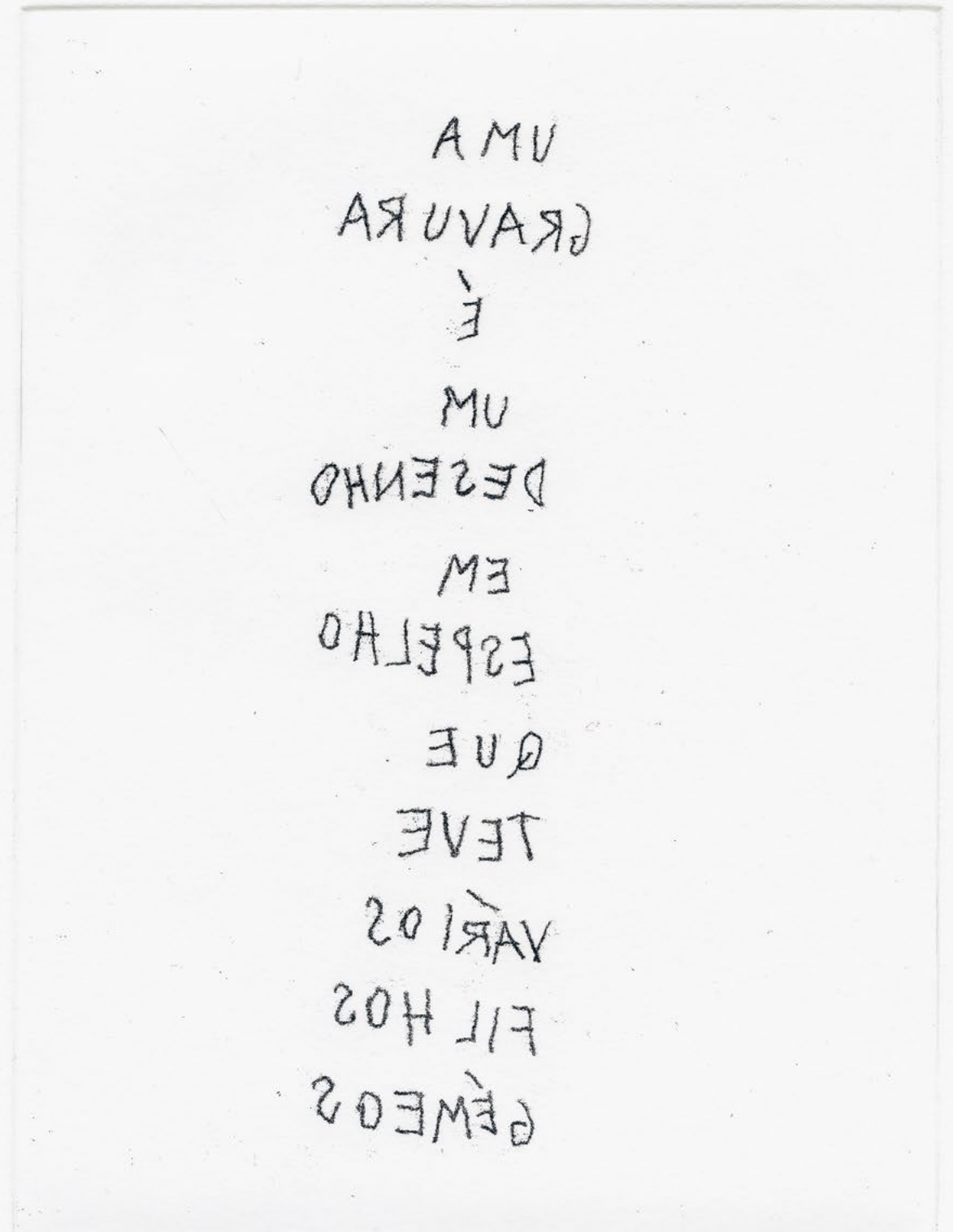
# Susana Mendes Silva

*O que uma gravura é / What an etching is, 2017*

Verniz mole, sob papel 300 g somerset white  
Soft ground, on 300 g somerset white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 15x20 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# A fábrica

João G. Appleton

A primeira vez que visitámos o edifício onde viria a ser a Appleton Square este ainda estava ocupado por uma fábrica de passamanarias. A visita começou pelos andares superiores onde se amontoavam prateleiras carregadas de novelos de lã, de enormes carros de linhas de algodão, de seda, de franjas, cordões, borlas e pompons das cores e texturas mais diversas. O negócio estava “fora de moda, já não se usava na decoração” e os principais clientes eram agora “gente do teatro, dos cenários e dos figurinos, mas que compravam pouco” explicou-nos o proprietário velho e cansado.

O edifício parecia banal, apesar de localizado num local familiar e no bairro onde havíamos crescido, mas, a visita ainda não terminara. Na entrada, no rés-do-chão onde estava estacionado um velho Renault, por trás das portas duplas que ocultavam um espaço ainda desconhecido, ouvia-se um ruído constante e mecânico, um tricotar – tric-trac-tric-troc-tic-tic-tac. Este vinha de uma sala, de pé-direito duplo, onde estavam instaladas grandes máquinas, metálicas, com bastidores altos de madeira que se elevavam para o teto. Quando ali entrámos tudo estava em movimento. Ganchos metálicos, estreitos e flexíveis, elevavam-se para o teto e suspendiam fios de todas as cores que ocupavam o espaço e brilhavam com os raios de luz poente que entravam pelas frestas estreitas e altas. O ambiente era mágico e ficámos ali muitos

minutos, andando entre as máquinas, hipnotizados pela sua música “tricoteante” e pela multiplicidade das linhas coloridas que preenchiam o espaço dando-lhe uma materialidade diáfana. Quando visitou aquela sala, o nosso pai disse que tinha de ser reservada para qualquer coisa especial. E assim foi. Na obra que depois se fez, aquele compartimento ficou em espera. E só passados alguns anos foi encontrado um projeto para ele. A ideia da Vera para a Appleton Square foi assim, desde o início, determinada, ou influenciada, pelo espaço – aquele espaço fortemente matérico e musculado onde, antes, misteriosas máquinas antigas teciam as suas vibrantes teias.

O projeto de arquitetura foi, por vocação e por indicação da Vera e da Cristina Guerra, destinado a ser um *white cube*. No entanto pretendeu-se que as vigas, os pilares e pórticos de betão armado não deixassem de estar presentes. Assim, foi desenhada uma nova “pele”, solta da estrutura principal da sala, com 9 x 9 m de planta e 3,5 m de altura. Uma praça interior quadrada, onde tudo poderia “ser”. E assim tem sido. Apesar de os teares elétricos terem sido desmontados de surpresa silenciando abruptamente aquela vida maravilhosa, ao longo destes dez anos foram vários os momentos, em que, com a mesma sensação de magia e de encantamento, percorremos aquele espaço. □

# The factory

João G. Appleton

The first time we visited the building that would eventually host Appleton Square, it was still occupied by a trimmings factory. The visit began by the upper floors, where there were shelves lined with balls of woollen yarn, huge spools of cotton and silk thread, fringes, laces, tassels and pompoms of every shade and texture. The tired old owner explained the business was “old fashioned, no longer so relevant for decoration” and that the main customers were “theatre people who work in scenery and costumes, but only buy a little bit as needed.”

While the building seemed normal enough – it was located in a familiar place in a neighbourhood we had grown up in – the visit had more surprises in store. At the ground-floor entrance, where an old Renault was parked, the double doors concealed an as-yet-unknown space that emitted a constant, mechanical noise like knitting: *tric-trac-tric-troc-tic-tic-tac*. It came from a room that housed large metal machines in wooden frames that almost reached the two-storey ceiling. We entered a room in which everything was moving. Flexible narrow metal hooks were attached to the ceiling, supporting the multi-coloured threads that filled the space and glowed with the rays of the setting sun coming in through the narrow openings extending up the walls. The atmosphere

was magical and we spent several minutes walking around the machines, mesmerised by the music of their “knitting” and the multiplicity of colourful lines that filled the space and gave it a diaphanous materiality. While visiting the room, our father expressed a view that it had to be reserved for something special. And so it was: the room was left untouched during the initial remodelling work and it was only a few years later that we found a purpose for it. From the outset, Vera’s idea for Appleton Square was driven, or at least influenced, by that densely muscular space in which the mysterious old machines had woven their vibrant webs.

The architectural design was always intended to be a white cube, by vocation and by indication of Vera and Cristina Guerra. However, the intention was that the beams, columns and reinforced concrete porticos would remain visible. To this end, a new “skin” was designed, detached from the main structure of the room, with a square floor plan of 9 x 9 m and a 3.5 m high ceiling. An inner cube where everything could simply “be”. And so it has been. Although the wonderful life of the electric looms was abruptly silenced, there have been several moments throughout these ten years in which we have passed through this space with the same sense of magic and enchantment. □

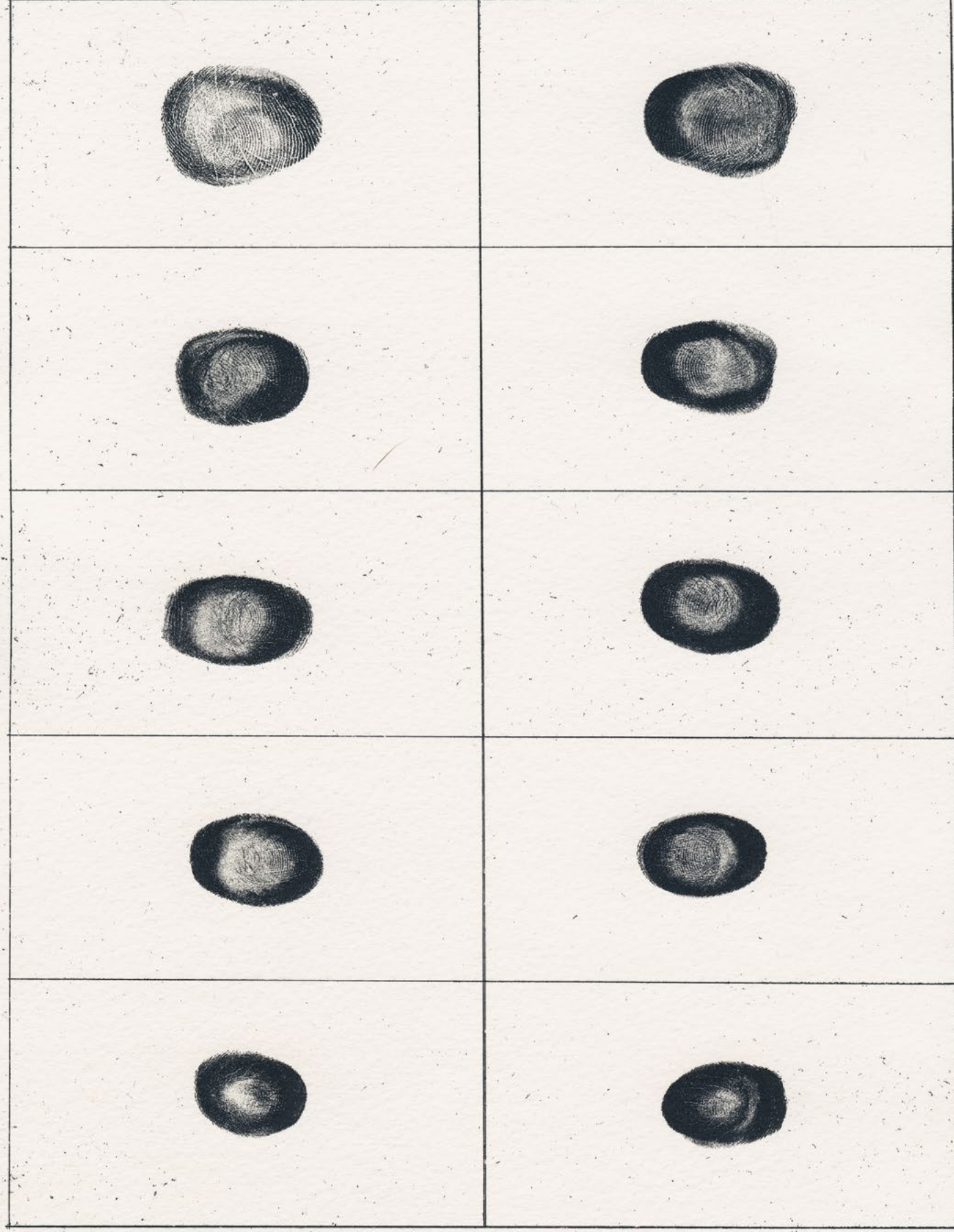
# Julião Sarmiento

Outro, 2017

Verniz duro, verniz mole, sob papel 300 g somerset soft white  
Hard ground, soft ground, on 300 g paper somerset soft white

Dim. imagem e papel / Image and paper dim. 20x25,5 cm

Ed. 10 + 3 P.A. / A.P.



# O esplendor do sensível

Rui Horta

Tento explicar a alguém o que é a Appleton Square e não funciona, tal como uma obra musical ou de dança. Não pertence ao domínio das palavras, tem que se lá ir. Um pequeno/grande mundo de encontros, intimidade, programações surpreendentes que fazem as grandes obras caber em sítios pequenos, que fazem da galeria um sítio do mundo, do imaterial e, importantíssimo, dos afectos. Na Appleton Square somos remetidos para a escala humana e para a descoberta do detalhe. Estou certo que é esse entendimento do sensível que seduz os criadores mais reconhecidos que por lá têm exposto.

Por isso, os ciclos que programei naquele espaço dialogavam com essa premissa, foram sempre insólitos, frágeis e de uma proximidade desconcertante com o espectador. Peças desconhecidas de autores conhecidos, peças de autores novíssimos, peças frágeis, peças quase impossíveis, filigranas que se dissolviam na experiência mesma do evento que lhes revelava as suas qualidades mais secretas. Foi lindo. Foi utópico. E por isso vive apenas na memória, tal como deve viver a *live art*, que sobrevive nos interstícios do pensamento, e por isso é indomável.

Ter a Tânia Carvalho, o André Teodósio, a Teresa Silva, o Vitor Roriz ou a Sofia Dias, a centímetros de nós, sentir o seu respirar e ver a gota de suor que lhes escorre do corpo, é um tributo ao efémero. E se estar na galeria é estar no lugar de encontro com a obra, então

a experiência da arte performativa, intangível por natureza, remete-nos para um lugar ainda mais fugaz do sentir. Aquele onde a proximidade e a depuração convocam um novo olhar.

Nos projectos que fizemos e nos que ainda faremos, há um espaço de liberdade que vive apenas das ideias que se cruzam e aceita essa fragilidade e escala, algo de uma enorme importância numa sociedade viciada no espectáculo e no épico. Deslocar o corpo, do palco para a intimidade da galeria é, em si mesmo, uma declaração de amor, algo de quase privado, um acto de resistência.

Vezei houve em que ouvir o José Gil, o Rui Catalão ou o Gonçalo M. Tavares, divagar sobre essas construções improváveis, remetia-nos para esse mesmo esplendor do sensível, uma espécie de amplificação da percepção operando naqueles detalhes que nos tinham escapado. Nessas viagens deliciosas, paradas no tempo da conversa, descobriam-se novas camadas da obra e associações surpreendentes. A experiência amplificava-se e não queríamos partir. No final, a tertúlia e um copo de vinho, eram a última paragem antes da rua, a última homenagem que o espaço fazia aos autores e público que acolhia. Quando, finalmente, a porta se fechava, a Vera recolhia os copos e eu os cabos. Todos ajudávamos. As equipas eram, elas mesmas, reduzidas e dedicadas, pois esse é o sentido das coisas e das causas. Afinal, o que andamos aqui a fazer?... □

---

O autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# The splendour of perception

Rui Horta

I try to explain to someone what Appleton Square is and it doesn't work, just as with a piece of music or a dance. It does not belong to the realm of words, you have to go there. A small, or a huge, world composed of encounters, intimacy and surprising programming that fits great works into small spaces, that makes the gallery a place of the world, of the immaterial and, most importantly, of the affects. At Appleton Square we are transported to a human scale and sent in discovery of detail. I am certain that it is this understanding of perception that seduces the most noted artists who have exhibited there.

The various cycles I programmed in the space thus entered into dialogue with that premise. They were always unusual, fragile and in disconcerting proximity to the viewer. Unknown pieces by known artists, pieces by emerging artists, fragile pieces, almost impossible pieces, filigrees that dissolved in the very experience of the event that revealed their most secret qualities. It was beautiful. It was utopian. And thus it lives only in the memory, as live art should live, surviving in the interstices of thought, and thus untameable.

To have Tânia Carvalho, André Teodósio, Teresa Silva, Vitor Roriz or Sofia Dias centimetres away from us, to feel their breath and see the drops of sweat that trickle down their bodies, is a tribute to the ephemeral. And if being in the gallery is being in the place of encounter with the

work, then the experience of performative art, intangible by nature, takes us to a still more fleeting place of perception. A place where proximity and simplicity lead to a new way of looking. In the projects we have completed, and in those we have yet to complete, there is a space of freedom that lives only in the ideas that come together and that accepts this fragility and scale, something of huge importance in a society addicted to spectacle and to the epic. To move the body, from the stage to the intimacy of the gallery is, in itself, a declaration of love, something almost private in nature, an act of resistance.

There were times in which hearing José Gil, Rui Catalão or Gonçalo M. Tavares muse on these impossible constructions reminded us of that same splendour of perception, a kind of amplification of the senses enacted through those details that had escaped us. On those delicious journeys, suspended in periods of conversation, new layers and surprising associations were discovered. The experience grew and we didn't want to leave. At the end, the gathering and a glass of wine were the last stop before the street, the last tribute offered by the space to the artists and the public that it hosted. When, finally, the door closed, Vera collected the glasses and I gathered up the cables. We all helped. The teams were, themselves, small and dedicated, since this is the meaning of things and of causes. After all, what else are we doing here?... □

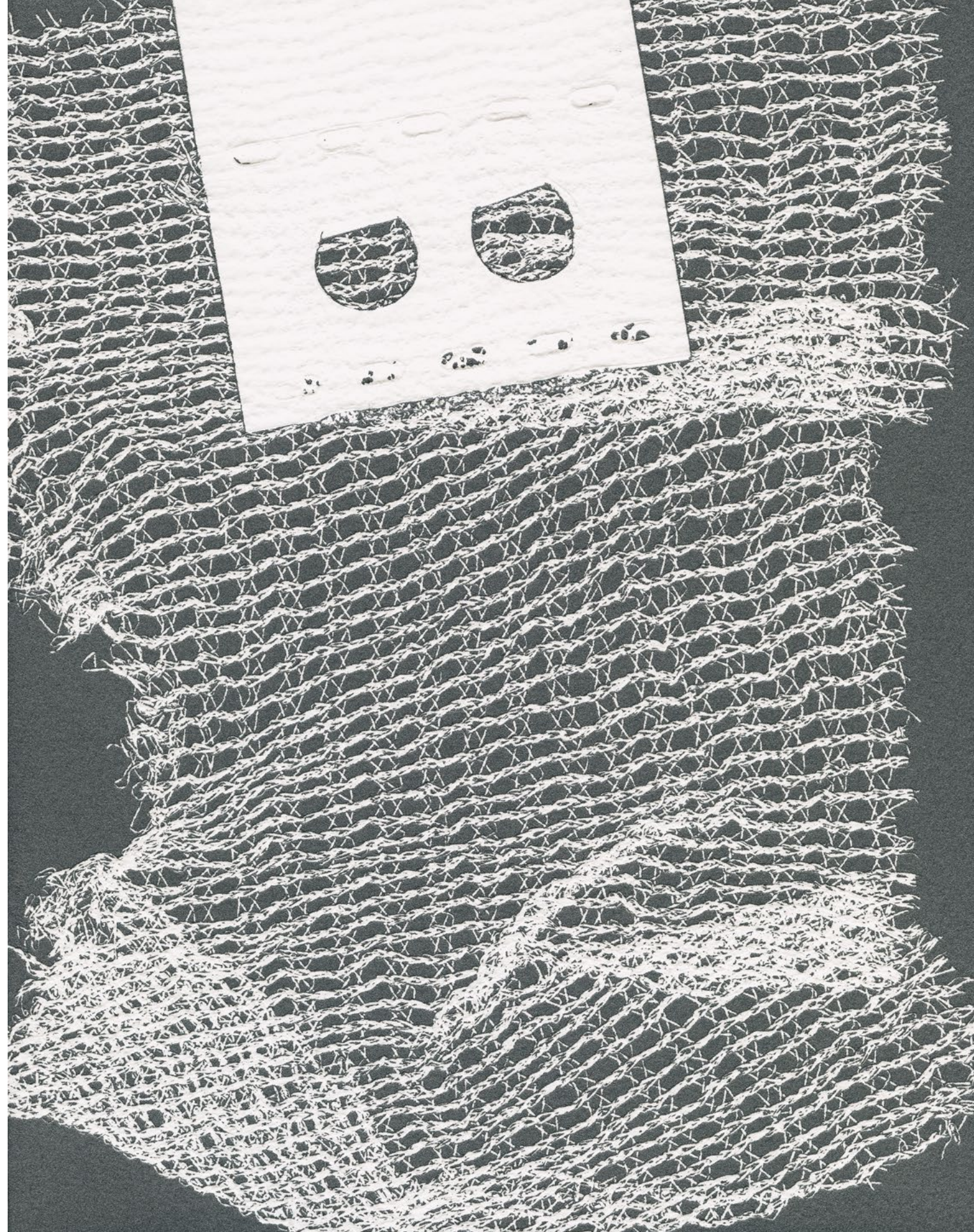
# Belén Uriel

Sem Título / Untitled, 2017

Monotipia, sob papel 300 g somerset white  
Monoprint, on 300 g somerset white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 20x25,5 cm

Ed: 10 gravuras únicas / unique prints + 3 P.A. únicas / unique A.P.



# Persistência e invenção

## Appleton Square

Nuno Crespo

É difícil escrever sobre o projecto Appleton Square – sobre a sua determinação, perseverança e inventividade – sem falar da singularidade dos projectos que a partir do seu interior chegaram à cidade. Esta indissociabilidade entre a sua caracterização espacial, as suas linhas programáticas e as obras a que deu origem – tão diferentes em tipo, escala, intensidade, formato e suporte – é a sua mais pertinente característica.

Quero com isto dizer que neste square são sempre os gestos dos artistas, dos arquitectos, dos designers, dos performers, dos músicos, que persistem e se materializam em importantes exposições que, de cada vez, transformam o espaço e o re-inventam. E este processo de permanente movimento e metamorfose é o seu corpo.

A maneira como apesar de todas as invenções, exigidas de cada vez por novas formas de compreensão do que é uma exposição e uma experiência artística, as obras persistem, transformou-se num muito pertinente programa que se traduz num duplo movimento de transformação e invenção. E é esta relação entre persistência e invenção que, de onde escrevo, constitui o desafio que enfrenta, estimula e desenvolve a cada nova exposição. □

---

O autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# Persistence and invention

## Appleton Square

Nuno Crespo

It is hard to write about Appleton Square – about its determination, perseverance and inventiveness – without talking about the singularity of the projects that, from within it, emerged into the city. This indivisibility of its spatial nature, the direction of its programming, and the works it generated – so different in type, scale, intensity, format and support – is its most relevant characteristic.

What I mean by this is that in this square, it is always the gestures of the artists, the architects, the designers, the performers, the musicians, that persist and take shape as significant exhibitions that, every time, transform and reinvent the space. And this process of permanent movement and metamorphosis is its body.

The way that works persist, despite every invention demanded by new understandings of what an exhibition and an artistic experience should be, turned into a highly relevant programme conveyed through a dual movement of transformation and invention. And it is this relationship between persistence and invention that is, to my mind, the challenge that confronts, stimulates and develops each new exhibition. □

# Ana Yokochi

Sem Título / Untitled, 2018

Verniz duro, sob papel 300 g somerset soft white  
Hard ground, on 300 g somerset soft white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm

Dim. imagem / Image dim.: 15x24,7 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# O outro lado do espelho

João Appleton

A face mais visível da Appleton Square é, sem dúvida, a que a liga à promoção e divulgação – menos à comercialização – da arte contemporânea, mas a sua essência está longe de ser representada por essa faceta mais conhecida.

A Appleton Square é, simultaneamente, um espaço polifuncional, multiusos, com vocação para acolher as mais diversas actividades, com destaque para as áreas ligadas à formação e às artes performativas, como a música, o teatro ou a dança. Mas, acima de tudo, é um projecto, uma ideia, que se foi concretizando objectivamente ao longo de dez anos num percurso único no panorama cultural nacional.

Desde o seu início, em 2007, a actividade expositiva conviveu, pacificamente ou com mais conflitualidade, com a restante programação definida para os espaços, decorrendo essas actividades em paralelo, sala abaixo e sala acima, ou entrecruzando-se, implicando exercícios quase mágicos de montagens e desmontagens “a la minute”, ou encaixando as coisas umas nas outras permitindo, por exemplo, dar um curso dentro de uma exposição e até mudar de exposição dentro de um curso.

A opção por este caminho híbrido não se revelou nunca de aplicação fácil: por um lado, a Appleton Square colocou sempre a fasquia da qualidade que exigia para as suas acções, no que se refere a formadores, oradores,

artistas, a um nível muito elevado; por outro lado, a Appleton Square nasceu com a crise financeira que, em 2007, parecia ser apenas a dos outros mas que, logo, logo, caiu em cheio sobre toda a economia nacional e com enorme brutalidade sobre as actividades culturais, “marginais” e “supérfluas”.

Apesar disso, não pode deixar de assinalar-se o enorme sucesso que tiveram, sempre, a série de cursos anuais sobre Lisboa, bem como os cursos sobre reabilitação urbana ou sobre música.

Note-se que, também na organização dos cursos, a Appleton Square se revelou muito eclética: cursos como os de reabilitação, de revestimentos decorativos ou de arquitectura tradicional tinham um claro cariz de formação profissional, outros, como os de Lisboa ou de música, são cursos de espectro largo, de informação, para todas as idades e graus de instrução, quase de entretenimento.

O mesmo ecletismo esteve presente em outras acções que decorreram nos espaços da Appleton Square: espectáculos, conversas ou conferências, mais didáticas ou mais lúdicas, mais simples ou mais complexas, com uma preocupação comum: a sua abertura ao público, a qualquer público, sem discriminações nem elitismos.

Outras acções e cursos, muito promissores, ficaram pelo caminho. Porque a crise geral não os poupou e talvez também porque o excesso de oferta nem sempre tenha

**“A Appleton Square é, simultaneamente, um espaço polifuncional, multiusos, com vocação para acolher as mais diversas actividades, com destaque para as áreas ligadas à formação e às artes performativas”**

permitido separar o trigo do joio. E, falando claro, se a Appleton Square nunca cedeu a facilidades, há muitos que nem sabem o que isso quer dizer. Ou seja, vende-se muito gato pois a lebre é espécie em vias de extinção.

Apesar de alguns “fracassos”, a Appleton Square apresenta, ao longo destes 10 anos, um curriculum invejável no que diz respeito a actividades não expositivas realizadas, mobilizando dezenas de “actores”, sempre de primeiro nível no panorama nacional e na respectiva área de acção, e muitas centenas de participantes que demonstraram activamente a forma como apreciaram a qualidade do que lhes era apresentado.

Entretanto, o balanço final é muito positivo e, apesar de no início de 2015 se ter perdido o coração da organização e dinamização dos cursos, é tempo de reprogramar actividades e de prosseguir um caminho que é um destino: manter a Appleton Square como um projecto cultural distintivo e como um espaço diferente, onde se conciliam actividades que não costumam coexistir senão em espaços de grandes dimensões. □

O autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# The other side of the looking glass

João Appleton

**W**ithout a doubt, the most visible side of Appleton Square is that connected to the promotion and presentation – and to a lesser extent the commercialisation – of contemporary art, but this more familiar aspect of the space barely scratches the surface of its essence.

Appleton Square is simultaneously a multifunctional and multi-use space geared towards accommodating very diverse activities, in particular in areas related to training and performance arts such as music, theatre and dance. Above all, however, it is a project, an idea, that via a unique trajectory over the last ten years has objectively emerged on the national cultural landscape.

Since its beginnings in 2007, exhibitions have been held, more peacefully or not, alongside the rest of the schedule defined for the space. These activities ran in parallel, up and down the stairs, intersecting, requiring “a la minute” near impossible feats of installation and dismantling exhibitions and the organisation of things around one another; allowing, for example, for a course to be held inside an exhibition or even for exhibitions to be changed during a course.

Opting for this hybrid path was never an easy task: on the one hand, Appleton Square has always set the bar very high in terms of the quality of its activities in relation to teachers, speakers and artists. On the other hand, Appleton Square came into being

during the financial crisis, which although in 2007 seemed as though it were someone else’s problem, was soon felt in full force by the national economy and had a brutal effect on – “marginal” and “superfluous” – cultural activities.

In spite of this, it is impossible not to notice the enormous success always enjoyed by the series of annual courses on Lisbon as well as the courses on urban restoration and music.

It is also noticeable that Appleton Square has proved to be very eclectic in its offer: courses such as urban regeneration, architectural cladding and traditional architecture are clearly focussed on professional training. Others, such as those on Lisbon or music are broad spectrum, informative, even entertaining courses for all ages and levels of study.

This very eclecticism is apparent in other events that have taken place in Appleton Square: shows, talks and conferences ranging from the more didactic to the more insightful, the simpler to the more complex, with one common concern: their accessibility to the public, the whole public, without discrimination or elitism.

Other very promising activities and courses fell by the wayside because the general crisis did not spare them and perhaps also because the surplus of supply has not always made it easy to separate the wheat from the chaff. To be clear, if Appleton Square has never

**“Other very promising activities and courses fell by the wayside because the general crisis did not spare them and perhaps also because the surplus of supply has not always made it easy to separate the wheat from the chaff”**

made any concessions, there are many that don’t understand the significance of this. In other words: excellence is hard to come by in a saturated market.

In spite of some “failures”, for 10 years Appleton Square has presented an enviable curriculum of non-exhibiting activities, mobilising dozens of first class “players” on a national level, experts in their respective fields, and many hundreds of participants that actively demonstrated how much they appreciated the quality of the presentations.

Overall, the final balance is very positive and in spite of the loss of the heart of the organisation and impetus of courses at the beginning of 2015; it is time to reprogramme activities and continue on the path towards a goal that is our destiny: keeping Appleton Square as a distinctive cultural project and a unique space where activities that do not usually coexist, except in very large spaces, can take place alongside each other. □

# Joana Villaverde

*Para mar / To sea, 2017*

Verniz mole, Spite bite aguatinta, ponta seca, sob papel 300 g somerset antique  
Soft ground, Spite bite aquatint, dry point, on 300 g somerset antique paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5cm  
Dim. imagem / Image dim.: 16x21cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# Appleton Recess

## Jogo, encontro, intervalo

Ana Anacleto e Bruno Marchand

**Bruno Marchand:** Porque, na altura em que surgiu o convite, as palavras mais ouvidas nas bocas dos portugueses eram crise e recessão. A onda de choque que tinha sido criada pelo Subprime e pelas subsequentes falências estava a chegar a Portugal e tudo parecia girar em torno das consequências dessa generalizada derrocada financeira. Ao mesmo tempo a ideia de *recess*, tão etimologicamente próxima de *recession*, apontava para a desaceleração expectável no enquadramento económico-social que se estava a instalar, mas também para uma ideia de intervalo, de suspensão dos trabalhos habituais para um período de jogo, de ócio, no fundo, de prazer.

**Ana Anacleto:** E foi exactamente a partir dessa ideia de suspensão temporal (de um intervalo) que surgiu este projecto.

Enquadrado na programação da Appleton Square mas simultaneamente no desvio desta, surgiu a possibilidade de concebermos um ciclo de exposições cujo comportamento, dentro da linha programática da Appleton Square, fosse exactamente o da suspensão. Foram definidas as suas coordenadas e apontados os critérios orientadores do ciclo (sobre os quais poderemos falar a seguir).

Era o trabalho com obras que admirávamos e o contacto directo com os artistas o que

nos motivava e, nessa medida, interessou-nos fortemente a possibilidade desse momento suspenso (esse intervalo) servir sobretudo para criar situações que nos pareciam possíveis mas, simultaneamente, irrepetíveis fora do contexto específico que estávamos ali a criar.

**BM:** O facto de o Appleton Recess ser um ciclo de exposições e não um evento único, permitia-nos, à partida, jogar com essa ideia de continuidade e aplicá-la a algo que era pouco ou nada explorado em Portugal: trabalhar com obras que estão integradas em colecções, públicas ou privadas, dando especial relevância àquelas que estavam há muito arredadas dos circuitos expositivos. Mais do que o já clássico período logo a seguir ao 25 de Abril – cuja historiografia era ainda muito deficitária, mas muito apetecível – interessava, também, rever alguma da produção das décadas de 1980 e 1990 e para a qual raramente houve um espaço de exposição e de estudo permanente no nosso país. Claro que a ideia não era fazer exposições de pendor histórico, e muito menos didáctico. O princípio de que partíamos era, pelo contrário, o de que estas obras – todas as obras! – são veículos para uma experiência que tem lugar “aqui e agora”, o que significa que, dentro de uma exposição, cada obra contribui na sua medida para a construção de um tempo concomitante: o tempo do seu encontro.

Daí que tenhamos optado por integrar obras de outras idades no seio de cada exposição.

**AA:** Exactamente. À definição dos critérios que balizariam este ciclo de exposições era intrínseca a possibilidade de cruzamento geracional, metodológico e disciplinar. Interessava-nos trabalhar a partir de três premissas. Num primeiro momento, partiríamos, em cada uma das exposições, da escolha de uma obra pertencente a uma colecção e sobre a qual, como referiste, não houvera até à data um olhar ou uma reflexão mais profunda muito pelo facto de estar arredada dos contextos exibicionais há já algum tempo. A partir deste dado partíamos então para a possibilidade de articulação dessa obra com um conjunto de outras obras da autoria de um artista de uma geração anterior e que pudessem estabelecer com esta um interessante diálogo. O terceiro dado na equação era introduzido pela selecção de um artista mais jovem a quem era comissionada uma obra concebida especificamente para o contexto da exposição em causa.

Nem sempre foram seguidas as premissas na sua definição original, tendo-se optado por garantir uma estrutura um pouco mais flexível que permitisse trazer surpresas e articulações inesperadas decorrentes do contacto e encontro dos vários artistas envolvidos.

Um quarto elemento, que em muito ajudaria a garantir esta flexibilidade e um envolvimento mais directo por parte de todos os artistas, prendia-se com a existência de um objecto extra-exposição ao qual chamámos “Recess Manual”. Tratar-se-ia de uma pequena publicação (de produção quase artesanal e tiragem muito reduzida), organizada em quatro

capítulos e que funcionaria como uma plataforma de apresentação de conteúdos paralelos à exposição, mas concebidos agora especificamente para o formato livro.

**BM:** Apesar do projecto ter tido apenas três edições, a experiência da sua realização pôs a nu algumas situações que inspiram reflexão. Por exemplo: o Recess, de resto como a maioria dos projectos de base curatorial que ainda vão existindo no país, teve sempre muito mais apoio por parte de privados – começando, obviamente, pela Appleton Square – do que por parte dos organismos públicos (ou congéneres) contactados para o efeito. As instituições portuguesas não só não demonstram qualquer interesse por integrar nas suas programações propostas de iniciativa civil (julgo que talvez a única excepção tenha sido o final do projecto Slowmotion que Jorge Molder acolheu na Gulbenkian), como se comportam, frequentemente, como agentes de bloqueio. Num panorama onde era particularmente difícil ter acesso a núcleos consideráveis da produção artística nacional – o que significa, para além do mais, que o que não é visto também não é, normalmente, estudado – as instituições e o Estado optam por bloquear ao invés de facilitar, estimular, apoiar.

**AA:** É um facto que essa reflexão está ainda por ter lugar de uma forma verdadeiramente conseqüente.

Condenados a uma existência breve, mas profundamente comprometidos com o seu objecto de análise, projectos deste tipo acontecem, inevitavelmente, porque a sua relevância e pertinência no nosso contexto é, felizmente, entendida por um pequeno conjunto de agentes (mais ou menos estabelecidos) que decidem arriscar na

produção e no apoio necessário, permitindo-lhes acontecer. Foi, de facto, o caso da Appleton Square que suportou integralmente o projecto no decorrer das suas três edições.

Com um olhar prospectivo em relação ao contexto da produção nacional na área das artes visuais e não só (não esquecer a presença da poesia, da música ou da *performance*), interessou-nos pensar cada uma das exposições do ciclo como um encontro. E, aqui, foi também fundamental o suporte que nos foi proporcionado pelos próprios artistas que muito reconhecidamente aderiram ao projecto e o acarinharam desde o seu lançamento.

**BM:** Foi interessante ver como esse limite de três presenças artísticas por exposição pré-estabeleceu um campo de forças peculiar para esse encontro. É uma questão de distâncias: já sendo grandes o suficiente para não se cingirem a relações biunívocas, estes grupos também não eram suficientemente numerosos para que dentro deles se criassem subgrupos autónomos, comunidades dentro de comunidades. De certo modo, esta medida, esta triangulação, pareceu beneficiar sempre mais o conjunto como *todo* do que o conjunto como *soma das partes*. Claro que a generosidade dos artistas e o seu perfeito entendimento do contexto em que estavam a participar foi determinante neste efeito. Naturalmente, isso foi mais perceptível nas contribuições dos artistas convidados a produzir trabalho especificamente para cada exposição, mas o modo como os restantes artistas acolheram e se envolveram no processo curatorial acabou por ser também determinante.

**AA:** Logo na primeira edição (Janeiro 2010) trabalhámos a partir da escolha de uma

obra do José de Carvalho (artista já falecido) pertencente à Colecção de Julião Sarmiento, articulando-a com um vasto conjunto de obras da Ana Santos (uma artista na altura com um percurso menos visível) e com a encomenda de uma obra nova aos osso exótico (colectivo constituído por Francisco Tropa, André Maranhã, Manuel Mota, Patrícia Machás e David Maranhã). Para a segunda edição contámos com o empréstimo (pela Galeria 111) de uma obra de Eduardo Batarda, que testámos em diálogo com um conjunto de textos do Miguel-Manso e com uma nova instalação comissionada à Ana Yokochi. Na terceira edição tomámos, como ponto de partida, um conjunto de obras de Jorge Pinheiro, gentilmente cedidas pela Fundação Ilídio Pinho, decidimos mostrá-las em articulação com uma instalação da Ângela Ferreira, cedida pela Fundação Leal Rios e lançámos ao Nuno da Luz o desafio de conceber uma obra nova para o contexto, que resultou na criação de um conjunto de esculturas sonoras que permitiram ainda uma apresentação de carácter performativo. Dos três momentos ficou a enorme vontade de lhes dar continuidade, para além da convicção profunda de que o trabalho da curadoria assenta, em grande medida, na descoberta e na criação do melhor contexto possível para que estes encontros possam ter lugar de uma forma verdadeiramente consequente. A felicidade inerente à certeza de que, nestas circunstâncias, estamos verdadeiramente a colaborar num processo de criação. □

---

Os autores não escrevem segundo o novo acordo ortográfico

**“De certo modo, esta medida, esta triangulação, pareceu beneficiar sempre mais o conjunto como todo do que o conjunto como soma das partes. Claro que a generosidade dos artistas e o seu perfeito entendimento do contexto em que estavam a participar foi determinante neste efeito”**

# Appleton Recess

## Play, encounter, recess

Ana Anacleto & Bruno Marchand

**Bruno Marchand:** At the time of the invitation, the words that were on everyone's lips in Portugal were crisis and recession. The shock wave that had been created by the subprime crisis and by the subsequent bankruptcies had reached Portugal and everything seemed to revolve around the consequences of this generalised financial collapse. At the same time, the idea of recess, etymologically so close to recession, pointed towards the predictable deceleration that was taking hold within the economic and social context, but also towards an idea of suspending habitual work for a period of play, of leisure, of enjoyment, essentially.

**Ana Anacleto:** And that idea of temporal suspension (of a recess) was exactly what inspired this project.

Framed within Appleton Square's programming, while simultaneously diverging from it, the possibility arose of designing a series of exhibitions whose nature was precisely suspension. We defined the series' coordinates and set out its guiding criteria (which we will shortly talk about).

What motivated us was working with pieces that we admired and having direct contact with artists and, consequently, we were very interested in the possibility of that suspended moment serving above all to create situations that we thought were possible but, at the

same time, unrepeatably beyond the specific context we were creating there.

**BM:** The fact that Appleton Recess is a series of exhibitions and not a unique event allowed us, from the start, to play with this idea of continuity and to apply it to something that had been barely explored in Portugal: working with pieces that were part of public or private collections, highlighting in particular those that had long been absent from the exhibition circuit. More than the already classic period that immediately followed the 25 April revolution – whose historiography was still very deficient, yet very enticing – we were interested in looking again at some of the work produced in the 1980s and 1990s, for which there was rarely a permanent exhibition and study space in Portugal. Obviously the idea was not to produce exhibitions of a historical – or much less a didactic – nature. The principle we started out from was, on the contrary, that these works' – all works! – were vehicles for an experience that takes place 'here and now', meaning that, within an exhibition, each work contributes in its way to the construction of a concomitant time: the time of their encounter. Which is why we chose to include works from other periods at the heart of each exhibition.

**AA:** Exactly. The possibility of generational, methodological and disciplinary encounter

was intrinsic to the definition of the criteria that would set the boundaries for this series of exhibitions. We were interested in working on the basis of three premises. First of all, we would start each exhibition by choosing a work from a collection which, as you mentioned, hadn't been looked at or examined more closely due to its being absent from the exhibition circuit for some time. We then moved on to the possibility of linking this work with a group of other works by an artist from an earlier generation with which it could establish an interesting dialogue. The third element in the equation was introduced through the selection of a younger artist who was commissioned to produce a work conceived specifically for the exhibition in question.

The premises weren't always followed in their original form, since we had opted for a structure that was a little more flexible, allowing for unexpected surprises and links that resulted from the contact and encounter between the various artists involved. A fourth element, that to a large extent helped to ensure this flexibility and a more direct involvement from all artists, had to do with what we called the 'Recess Manual', an object that existed outside the exhibitions. It was a small publication (almost handmade and with a very small print run), organised in four chapters, which would function as a stage for parallel content to the exhibition, yet designed here specifically for the book format.

**BM:** Even though the project only had three editions, the experience exposed certain situations that invite reflection. For example: Recess, like indeed the majority of curated projects in Portugal to this day, always received more support from the private sector – starting out of

course with Appleton Square – than from the public (or similar institutional) bodies that were approached for this purpose. Portuguese institutions not only showed no interest in including civil initiatives in their programming (I think that the only exception might have been the end of the Slowmotion project that Jorge Molder hosted at the Gulbenkian) but also frequently put up obstacles. In a situation in which it was particularly difficult to access significant sections of the art that has been produced in this country – meaning that, in addition, what is not seen is not generally studied either – state institutions choose to block instead of helping, encouraging or supporting.

**AA:** It's true that this idea hasn't yet been set out in a really coherent way.

Condemned to a brief existence, yet heavily engaged with their object of analysis, projects of this type inevitably happen because their relevance and pertinence in our context is, fortunately, understood by a small group of (more or less established) actors who decide to take risks in their work and in providing the necessary support, enabling them to happen. This indeed was what happened with Appleton Square, which entirely supported the project throughout its three editions.

Taking a forward-looking approach to Portuguese visual arts, and looking beyond this field (since we chose to include poetry, music and performance), we were interested in seeing each of the exhibitions in the series as an encounter. And here too what was really crucial was the support we had from the artists themselves who thankfully participated in and cherished the project from the start.

**“Obviously the generosity of the artists and their perfect understanding of the context they were participating in was decisive in this sense”**

**BM:** It was interesting to see how limiting each exhibition to three artists pre-established a particular gravitational field for that encounter. It's a question of distances: though these groups were large enough not to be restricted to two-way relationships, they were also not numerous enough for autonomous subgroups, communities within communities, to be created within them. In a certain way, this size, this three-way dynamic, always seemed to benefit the group as a *whole* more than the group as the *sum of its parts*. Obviously the generosity of the artists and their perfect understanding of the context they were participating in was decisive in this sense. Naturally this was more evident in the contributions of artists invited to produce work specifically for each exhibition, but the way that other artists welcomed and got involved in the curatorial process also turned out to be important.

**AA:** In the first edition (January 2010) our starting point was the selection of a work by José de Carvalho (an artist who was no longer living) from the Julião Sarmiento collection, linking it to a vast group of works by Ana Santos (an artist whose career was less visible at the time) and to a new work commissioned from osso exótico (a collective consisting of Francisco Tropa,

André Maranhã, Manuel Mota, Patrícia Machás and David Maranhã). For the second edition we were loaned (by Galeria 111) a work by Eduardo Batarã, which we tried out in dialogue with a group of texts by Miguel-Manso and a new installation commissioned from Ana Yokochi. For the third edition we took a group of works by Jorge Pinheiro, kindly loaned by Fundação Ilídio Pinho, as a starting point, and decided to show them in association with an installation by Ângela Ferreira, loaned by Fundação Leal Rios, and we challenged Nuno da Luz to come up with a new work for the context, which resulted in the creation of a group of sound sculptures that also made it possible to present a performance. These three experiences left us with a great desire to carry on, and with a profound conviction that the work of curating is largely based on the discovery and creation of the best possible context for ensuring that such encounters can take place in a truly meaningful way. The happiness that comes with knowing that, in these circumstances, we are truly collaborating in a process of creation. □

**“The fact that Appleton Recess is a series of exhibitions and not a unique event allowed us, from the start, to play with this idea of continuity and to apply it to something that had been barely explored in Portugal: working with pieces that were part of public or private collections”**

# Francisco Tropa

Sem Título / Untitled, 2017

Verniz duro, chine collé em papel japonês Atsukuchi 57 g, sob papel 300 g somerset white  
Hard ground, chine collé on japanese Atsukuchi 57 g paper, on 300 g somerset white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 17x17 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# Vera, a Alma da Appleton Square

Ana Nobre de Gusmão

**A**ndo para aqui à roda, à roda, à roda  
a tentar alivianhar umas palavras sobre a Appleton Square  
uma memória, um acontecimento, um momento, uma sensação, um sentimento  
esforço-me e ando à roda, à roda, à roda  
como se o facto de a Terra ser redonda só me permitisse ter um pensamento circular  
sem ângulos rectos nem esquinas para dobrar.  
A primeira coisa que me ocorre é que, extraordinariamente, na Appleton Square tanto se anda  
à roda como se dobram esquinas.  
Não sei como dobrar esquinas num círculo, mas a Vera  
que, sendo Appleton, de *square* nada tem  
sabe.

Para mim, escrever sobre a AS é escrever sobre a Vera  
e escrever sobre a Vera é bico de obra porque  
há a Vera do tempo do Mike  
aquela miúda simpática, comunicativa, enérgica, assertiva e assim um nadinha irritante que  
eu mal conhecia, raramente via e com quem praticamente só ‘contactava’ quando o Mike me  
pedia para lhe corrigir o português dos emails que trocava com ela por causa do projecto de  
S. Isabel  
e há a Vera pós-Mike  
aquela miúda simpática, comunicativa, enérgica, assertiva e assim um nadinha irritante que  
eu mal conhecia, mas que comecei a conhecer no dia em que a simpatia se elevou a empatia.

Sei que muitas coisas interessantes aconteceram, acontecem e acontecerão na AS  
exposições, música, performance, cursos, debates, palestras, you name it.

Algumas  
poucas, muito poucas (por defeito que é feito)  
vi, ouvi, verei, ouvirei.

Assim, e já tonta de tanto andar para aqui à roda, à roda, à roda  
reconheço a minha ignorância, deixo-me de rodeios e, via Vera e via Mike, alinhavo umas  
palavras e fecho círculo sem dobrar a esquina.

**“Sei que muitas coisas  
interessantes aconteceram,  
acontecem e acontecerão  
na AS  
exposições, música,  
performance, cursos,  
debates, palestras, you  
name it”**

Uma memória - 2009

A exposição de desenhos (‘Works on paper’) que o Mike lá inaugurou e que estive na origem  
do projecto do “Céu do Mike”.

Um acontecimento - 2010

a exibição da grande maquete da igreja de S. Isabel com a aguarela do Mike.

Um momento - 2013

a morte do Mike e o que intui, quando o meu olhar se cruzou com o olhar da Vera.

Uma sensação - 2016

de felicidade com a inauguração do “Céu do Mike”, reproduzido pela Factum Foundation, no  
tecto de S. Isabel.

Um sentimento (aliás, dois) - desde 2013 (e para o resto da vida)  
de cumplicidade e de amizade. □

---

A autora não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# Vera, the Soul of Appleton Square

Ana Nobre de Gusmão

Here I am, mind spinning round and round and round,  
trying to cobble together a few words about Appleton Square  
a memory, a moment, an event, an impression, a feeling,  
trying my best but still spinning around and around and around  
as if compelled to circular thinking by the Earth's very roundness  
no right angles or squares to bend.  
Yet, if anything, at Appleton Square there's as much going around as squares being bent.  
I don't know how to bend squares into a circle  
but Vera, who's anything but square,  
knows.

For me, to write about Appleton Square is to write about Vera  
and to write about Vera is a tricky affair because  
there is Vera from the time when Mike was still around  
that friendly, outgoing, energetic, assertive and a tad bit irritating girl I hardly knew, seldom  
met and with whom I had almost no contact apart from checking Mike's Portuguese in the  
emails on Santa Isabel's project  
and then there is Vera after Mike  
that friendly, outgoing, energetic, assertive and a tad bit irritating girl I hardly knew but got  
to know as mutual empathy draw us closer together.

Although I missed, am missing and will miss most of it  
(mainly due to my not very sociable temperament)  
I'm aware that many interesting things have happened, are happening and will be  
happening in Appleton Square,  
exhibitions, music sessions, performances, courses, talks, debates, lectures, you name it.  
Therefore  
growing dizzier and dizzier from all this spinning around  
and after conceding my ignorance of the Square and its bends  
all I have left to close the circle are a few words reminiscing on things with Mike and Vera.

**“Yet, if anything, at  
Appleton Square there's  
as much going around as  
squares being bent”**

A memory - 2009

Mike's show “Works on Paper” which originated the project later nicknamed “Mike's Sky”.

An event - 2010

the exhibition of the big scale model of Santa Isabel's church with Mike's watercolour.

A moment - 2013

Mike's sudden death

and what I perceived in an emotionally charged second, when my eyes met Vera's, right after  
the posthumous ceremony in S. Isabel.

An impression - 2016

the ever lasting impression when “Mike's Sky”, a facsimile reproduced by the Factum  
Foundation, was first unveiled.

A feeling (actually two) - 2013 (and for the rest of my life)

timeless complicity and friendship that is “*inner than the bone*” in Emily Dickinson's words. □

# Alexandre Conefrey

*Felling you*, 2018

Verniz mole, em duas chapas, sob papel 300 g somerset antique  
Soft ground, in two plates, on 300 g somerset antique paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm

Dim. imagem / Image dim.: 14x18 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# A cultura é quem nos acompanha

Nicolas de Oliveira e Nicola Oxley

*Assim que um espaço fecha, abre logo outro... talvez porque tenha ficado algo por dizer, ou por fazer.<sup>1</sup>*

A Appleton Square é um projeto que tem contribuído de forma inestimável para as artes visuais em Lisboa, em Portugal, e mais além, continuando a prestar provas – se necessário fosse – que a programação curatorial inovadora e o cuidado apoio das artes são os pilares de uma prática sustentável.

A cultura vira-se para as instituições como se estas tivessem o dever de preservar os nossos valores comuns, hábitos e costumes. No setor público, essas organizações maiores são descritas como sendo os museus, os institutos e as escolas de arte, enquanto no domínio comercial são tipificadas pelas principais galerias de arte disseminadas pelo mundo.

*As instituições não são apenas estruturas físicas, mas igualmente lugares – ou palcos – nos quais se institui, ou seja, nos quais se produzem certas relações e propõem certas ideias e ideologias. [...] As instituições são tanto funcionais como ficcionais.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, David Price, *A Book of Burning Matches: Collecting Installation Art Documents*, Me-Collectors Room Berlin, Mulberry Tree Press, p. 91.

<sup>2</sup> Simon Sheikh, “Instituting the Institution”, in *Kunsthalle Lissabon: Performing the Institution(al)*, KH Lissabon e Atlas Projetos, 2012, p. 90-93.

O poder de alavancagem oferecido pelas instituições dominantes procura estabelecer uma qualidade, uma ideologia ou um modelo de negócios – reflexos altamente predefinidos e parciais da cultura visual atual. Apesar de essas instituições ditarem o discurso prevalecente da arte e dominarem a sua economia, não se encontram sozinhas na definição do ecossistema da arte; a ideia de um tal sistema implica a existência de um conjunto de relações mutáveis e complexas entre todas as suas partes constituintes. Existem, tal como foi defendido por Simon Sheikh, “outros lugares” nos quais um *instituir* significativo se encontra também ativo.

Em particular, o desenvolvimento de organizações independentes e não-lucrativas tem desempenhado um papel crucial na promoção do desenvolvimento e na disseminação da arte e dos artistas, ações que adequadamente descrevem a contribuição da Appleton Square.

No passado, essas organizações eram descritas como “espaços alternativos” – um termo cunhado pelo seminal autor Brian O’Doherty para descrever locais de exposição que se mantinham afastados da cena artística convencional, dominada pelos museus e pelo mundo das galerias comerciais. Onde quer que a arte emergente – frequentemente não reconhecida pelas instituições oficiais – tenha procurado uma abertura, materializaram-se essas organizações. Surgiam em qualquer sítio,

de Nova Iorque ou Berlim, a Londres, Buenos Aires a Moscovo. Talvez a preponderância e o impacto desproporcionado destes espaços resida na sua própria independência relativamente às fontes de poder e de financiamento. O seu comportamento fomenta ideias radicais normalmente associadas as vanguardas artísticas e ao desejo de experimentação com novas formas de arte e de colaboração. Aqueles com menos poder são sempre mais numerosos do que aqueles que o exercem, mas podem contar com a ajuda uns dos outros.

Nas décadas de 1960 e 1970, estes espaços relacionavam-se fortemente com as ideias radicais de desmaterialização que caracterizam formas de arte como a instalação, a performance e o vídeo. O influente artista Allan Kaprow anunciou a emergência de um novo tipo de espaço independente, mais apropriado para a exposição de novas formas que fundem a estética com a experiência quotidiana:

*Os ambientes expostos nas galerias tendem quase invariavelmente a ser intocáveis, contendo peças exibidas de forma estática, em concordância com a tradição das galerias. [...] A única direção frutuosa a tomar é no sentido daquelas áreas do quotidiano que são menos abstratas, que têm menos a forma de uma caixa... as formas e os temas já presentes nesses [espaços] podem indicar a ideia da obra de arte e gerar não apenas o seu resultado, mas uma relação de troca entre o artista e o mundo físico.<sup>3</sup>*

O continuado empenho da Appleton Square para com a arte da instalação – com encomendas de projetos *site-specific* –

<sup>3</sup> Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Nova Iorque, H. N. Abrams, 1966, p. 182-183.

segue a tradição de espaços como o Büro Berlin, o Museum of Installation (MOI), de Londres, ou o Storefront for Art and Architecture, de Nova Iorque, para nomear apenas alguns. Este último, um espaço projetual dirigido por uma artista experimental e um arquiteto apresenta um conjunto particular de semelhanças com a galeria de Lisboa. Embora muito diferentes em termos geométricos, os interiores altamente *sintonizados* de ambos os espaços são centrais para a apresentação dos projetos. Ambos são contentores flexíveis com um forte sentido da elegância da apresentação. O espaço principal da Appleton Square é um cubo branco autónomo alojado no interior de uma elegante instalação industrial, apresentando-se como uma espécie de vazio para ser ocupado pela obra.

## “O espaço principal da Appleton Square é um cubo branco autónomo alojado no interior de uma elegante instalação industrial”

*O objetivo desta iniciativa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico palpável nos limites de uma galeria de pintura. Por outras palavras, a criação de uma atmosfera, de um genuíno ambiente pictórico, logo, invisível.<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> Yves Klein, “Le Vide Performance”, Paris, Sorbonne, 1959, traduzido e republicado in *Yves Klein 1928-1962: a Retrospective*, Houston Institute, Rice University, 1982. (N.T.: tradução nossa a partir do texto inglês)

A celebrada obra de Yves Klein, *Le Vide* (1958), a exposição da galeria Iris Clert de Paris vazia, parece emblemática da atmosfera do cubo da Appleton, dado que ambos sugerem que se encontram simultaneamente vazios e cheios. O cubo branco, como o crítico Brian O’Doherty o pretendia, não é um espaço real, mas um não-espaço definido por uma ideia, enquanto o vazio de Klein se encontra completamente ocupado por uma arte que apresenta a particularidade de ser invisível. A obra contida, ou exposição, procura *sobrepor-se* ao espaço da galeria, mas, independentemente do seu grau de obliteração, este nunca deixa de significar enquanto definição (da arte).

## “O cubo branco, como o crítico Brian O’Doherty o pretendia, não é um espaço real, mas um não-espaço definido por uma ideia”

Quando consideramos as exposições realizadas na Appleton Square ao longo destes últimos dez anos, somos recordados de como uma “relação de afeto”<sup>5</sup> com as próprias obras precede a demonstração física das afinidades entre conceito, exposição e espaço. Esta relação tripartida parece estar em consonância com as ideias do artista e autor Rémy Zaugg, cujo livro seminal *The Art Museum of My Dreams*

5 Mary Jane Jacob, in *The Ways of Folding Space & Flying: A project by Moon Kyungwon & Jeon Joonho*, Londres, Cultureshock Media, 2015, p. 66.

concebe um espaço ideal, começando pela descrição das suas paredes:

*Todas as paredes do lugar eram lisas, verticais e brancas... nenhuma delas permanecia estranha à exposição do trabalho e ao visitante. Claras, precisas e impecáveis, óbvias e impassíveis, as paredes lisas, verticais e brancas permanecem a uma certa distância, mantêm a sua distância. Não entram em colisão com a expressão do trabalho, não competem com ele, não o alienam.*<sup>6</sup>

Em termos prosaicos, o espaço de exposição pode ser descrito como um *medium*, mas necessita de uma atividade que o imponha como tal. Talvez seja preferível considerarmos o espaço como uma espécie de prática. Tal prática, escreve o artista e romancista David Price, “é uma forma de conceber uma narrativa, mas tenta evitar a irrevocabilidade de uma narração fechada. [...] Espaços que nunca estão terminados ou nunca são definitivos são importantes para tudo isto – espaços que são terra arável; espaços plantados, ceifados e arados de modo a manterem a sua fertilidade. Mesmo durante o seu período de pousio continuam a trabalhar, preparando-se para mais obras. O espaço de uma galeria nunca está inerte, está sempre à espera que surjam novas obras que se queiram mostrar.”<sup>7</sup>

Além disso, um “espaço branco” está sempre subtilmente inacabado, nunca completamente imaculado. O espaço pode então convidar a obra a manifestar-se no seu interior com um pouco mais de

6 Rémy Zaugg, *The Art Museum of My Dreams*, Berlim, Sternberg Press, 2013.

7 David Price, “Having Work Happening”, in Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, David Price, *A Book of Burning Matches: Collecting Installation Art Documents*, op. cit., p. 91.

hospitalidade, permitindo-lhe ser sua convidada.

A estreita rede de artistas, colaboradores e visitantes da Appleton Square salienta a importância da hospitalidade. A curadora e autora Lucy Lippard sugere que uma identidade presa a um lugar consente uma experiência mais lenta e de menor escala, com muito maior ênfase numa troca face a face.<sup>8</sup> Esta ênfase na experiência sentida, mais do que mediada, é própria do trabalho de espaços independentes que gerem com especial cuidado a panóplia de relações necessárias para sustentar uma atividade frequentemente precária. As celebradas exposições de Lippard intituladas *Numbers* eram acompanhadas pelo seu documento “Care and Feeding: Daily”, um manual de instruções datilografado de duas páginas dedicado à continuada manutenção da exposição<sup>9</sup>. As suas palavras de apoio ecoam através das décadas e continuam a servir de confirmação para os curadores e diretores dos espaços independentes de hoje.

Os espaços artísticos alternativos de Nova Iorque mais cruciais de antigamente, como o 112 Greene Street depois White Columns, o Franklin Furnace, o Printed Matter, o New Museum, ou o PS1, foram pioneiros naquilo que podemos atualmente chamar de “novas encomendas”. Alguns desapareceram, enquanto outros cresceram em estatuto e perduraram, mas sem exceção foram todos construídos mediante uma estreita integração com os artistas e com as suas preocupações mais alargadas.

8 Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, Nova Iorque, New Press, 1991.

9 Cornelia Butler et al, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard’s Numbers Show 1969-74*, Exhibition Histories, Afterall Books, 2012, p. 29.

Tal como argumentado pela curadora Elena Filipovic, esse posicionamento implica “o agenciamento crítico de operações e atividades que são levadas a cabo por artistas, mas que podem não ser entendidas como ‘artísticas’ no sentido mais tradicional.”<sup>10</sup>

Da mesma forma, um espaço dedicado à arte é uma entidade viva que enquadra e sustenta tudo aquilo que entra em contacto com ele. A Appleton Square proporciona exposições, workshops, seminários e residências, e trabalha em grande proximidade com os artistas e os visitantes. Os espaços independentes têm de esforçar-se mais dado que não possuem a infraestrutura dos espaços públicos e das galerias comerciais. O programa tem de resistir a um escrutínio apertado, dado que procura inovar e inventar, em vez de ser moldado pelo discurso público ou pelas forças do mercado. A autonomia resultante implica o custo da perpétua busca de financiamento e de outros apoios. Para além disso, os líderes da organização têm de se esforçar incessantemente por inserir – uma e outra vez – o espaço e as suas preocupações numa situação de *hospitalidade* criativa, social e intelectual. “Não é que todos pensemos assim da mesma forma, é que executamos esta atividade de pensar para e uns com os outros”<sup>11</sup>, escreveu a filósofa Hannah Arendt a propósito da correspondência criativa. Arendt tinha

10 Elena Filipovic, “When Exhibitions Become Form”, in E. Filipovic (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*, Mousse Publishing/Koening Books, 2017, p. 13.

11 Em inglês, “Culture as the company we keep” Hannah Arendt, citada in Celine Condorelli, Nick Aikens, Avery F. Gordon, Johan F. Hartle, Polly Staple, *The Company She Keeps*, Londres, Bookworks, 2014, p. 15.

uma elevada consciência da importância da cultura partilhada ou comum. No mundo da arte atual, pode considerar-se que os seus argumentos subjazem a uma grande quantidade de atividades, que abrangem desde a documenta 14, em Atenas e Kassel, ou a Bienal de Liverpool, cujo programa se focava explicitamente na arte como forma de hospitalidade, até à preponderância de práticas sociais e performativas nos principais museus e galerias. Porém, num mundo da arte crescentemente profissionalizado, espaços sem objetivos lucrativos são duplamente produtivos; apesar das dificuldades que experimentam para assegurar o labor artístico e curatorial necessário para montar programas significativos, usam como alternativa a colaboração, a amizade e a comunidade para manter o seu caráter inovador. Aquilo em que os melhores espaços independentes, como a Appleton Square, são particularmente bem sucedidos é na produção de um “valor acrescentado”, instituído por uma visão abrangente e gerado por muitas mãos e muitas mentes. Criam “valor” para lá do objeto artístico – um valor que é simultaneamente estético e relacional, espelhado na expressão “A cultura enquanto quem nos acompanha”<sup>12</sup>. Este valor não procura crescer como um lucro, é partilhado como um *dividendo* entre os seus muitos membros através do programa criativo. A recompensa é fazer parte de um lugar, de acordo com o artista Vito Acconci, “um lugar de encontro, um lugar onde uma comunidade se pode constituir.”<sup>13</sup> □

12 Hannah Arendt, *ibid*, p. 16.

13 Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 6.

**“Aquilo em que os melhores espaços independentes, como a Appleton Square, são particularmente bem sucedidos é na produção de um ‘valor acrescentado’, instituído por uma visão abrangente e gerado por muitas mãos e muitas mentes. Criam ‘valor’ para lá do objeto artístico – um valor que é simultaneamente estético e relacional, espelhado na expressão ‘A cultura enquanto quem nos acompanha’”**

# Culture is the Company we keep

Nicolas de Oliveira & Nicola Oxley

*As one space closes, another opens...perhaps because something remains to be said or made.<sup>1</sup>*

Appleton Square is a project that has provided an invaluable contribution to the visual arts in Lisbon, Portugal and beyond, and continues to present proof – if it were needed – that innovative curatorial programming and the careful nurturing of art are the pillars of sustainable practice.

Culture looks to institutions to enshrine our shared values, habits and mores. In the public sector, these major organisations are described as museums, institutes and artschools, while in the commercial realm they are typified by the main galleries with showrooms across the world.

Institutions are not just physical structures, but also sites – or scenes – for instituting, meaning that they produce certain relations and posit certain ideas and ideologies. [...] Institutions are as much functional as fictional.<sup>2</sup>

The leverage wielded by mainstream institutions seeks to establish an ethos,

<sup>1</sup> A Book of Burning Matches: Collecting Installation art Documents, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, David Price- authors, Me-Collectors Room Berlin, Mulberry Tree Press, p.91.

<sup>2</sup> Simon Sheikh, *Instituting the Institution*, in: *Kunsthalle Lissabon: Performing the Institution(al)*, KH Lissabon and Atlas Projectos, 2012, p.90-93.

an ideology or a business-model – highly scripted and partial reflections of today’s visual culture. But while such institutions command art’s prevailing discourse and dominate its economy they are not alone in shaping art’s ecosystem; the idea of such a system proposes the existence of a mutable and complex set of relations between all constituent parts. There are, as stated by writer Simon Sheikh, ‘other sites’ where significant *instituting* is taking place.

In particular, the development of independent, not-for-profit organisations has had a crucial part to play in the nurturing and dissemination of art and artists, actions that aptly describe Appleton Square’s contribution.

In the past those organisations have been described as ‘alternative spaces’ – a term coined by seminal writer Brian O’Doherty, to describe exhibition venues that stood apart from the conventional artscene dominated by museums and the commercial gallery world. Wherever emerging art – often not sanctioned by official institutions – sought an outlet, organisations materialised. They were located anywhere, from New York or Berlin, to London, Buenos Aires or Moscow. Perhaps the preponderance and disproportionate impact of these spaces relies on their very independence from sources of power or funding. Such attitudes foment radical ideas usually associated with an artistic vanguard and the desire for experimentation with new artforms and

collaborations. Those with less power are always more numerous than those that wield it, but they have one another for support.

In the 1960s and 70s, these spaces hewed closely to the radical ideas of dematerialization that characterize artforms such as Installation art, Performance and Video. The influential artist Allan Kaprow heralded the emergence of a new kind of independent space, better able to exhibit new forms that melded aesthetics with everyday experience:

*Gallery exhibited environments almost invariably tend to be untouchable, static display pieces in conformity with the gallery tradition.[...] The only fruitful direction to take is toward those areas of the everyday which are less abstract, less boxlike...the forms and themes already present in these [spaces] can indicate the idea of the artwork and generate not only its outcome but a give-and-take between the artist and the physical world.<sup>3</sup>*

Appleton Square’s overarching commitment to Installation art – to commissioned site-specific projects – follows in the tradition of spaces such as Büro Berlin, the Museum of Installation (MOI), London, or the Storefront for Art and Architecture, New York, to name but a few. The latter, an experimental artist and architect-run project space has a particular number of similarities to the Lisbon gallery. Though geometrically very different, the highly *tuned* interiors of both spaces are central to the staging of projects. Both are flexible containers with a strong sense of elegant display. Appleton

<sup>3</sup> Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, H.N.Abrams, New York, 1966, p.182/183.

Square’s main space is a freestanding white cube housed within an elegant industrial dwelling; it presents a kind of void to be occupied by the work.

*The object of this endeavour: to create, establish, and present to the public a palpable pictorial state in the limits of a picture gallery. In other words the creation of an ambience, a genuine pictorial climate, and, therefore, an invisible one.<sup>4</sup>*

Yves Klein’s celebrated work *Le Vide* (1958), the display of the empty Iris Clert Gallery in Paris, seems emblematic of the ambience of Appleton’s cube since both suggest that they are simultaneously empty and full at once. The white cube, as intended by critic Brian O’Doherty, is not an actual space but a non-space defined by an idea, while Klein’s void is fully occupied by an art that happens to be invisible. The contained work or exhibition seeks to *overwrite* the gallery space, but no matter how much of the latter is obliterated, it never ceases to signify as a definition (of art).

When considering the exhibitions over ten years at Appleton Square, one is reminded of how a ‘caring relationship’<sup>5</sup> with the works themselves, precedes the physical demonstration of the affinity between concept, display and space. This tripartite relationship appears to chime with the ideas of the artist and writer Rémy Zaugg whose seminal book, *The Art Museum of My Dreams*, lays out an ideal space. He begins with a description of the walls:

<sup>4</sup> Yves Klein, *Le Vide Performance*, Sorbonne, Paris, 1959, translated and reprinted in *Yves Klein 1928-61: a Retrospective*, Houston Institute, Rice University, 1982.

<sup>5</sup> Mary Jane Jacob, in *The Ways of folding Space and flying: Moon Kyungwon & Jeon Joonho, Cultureshock Media*, London 2015, p.66

All the walls of the place are flat, vertical and white...none of them remain foreign to the exposure of the work and the beholder. Clear, precise and impeccable, obvious and impassive, the flat, vertical and white walls remain at a distance, they keep their distance. They do not enter into a collusion with the expression of the work, they do not compete with it, they do not alienate it.<sup>6</sup>

Exhibition space may be described – prosaically speaking – as a medium, but it requires an activity to render it thus. Perhaps one might then consider space as a kind of practice. Such a practice, writes artist and novelist David Price, ‘is a means of laying out a narrative, but it attempts to avoid the finality of a definitive telling.[...] Spaces that are never finished or are never definitive are important to all this – spaces that are working land; planted, harvested and turned over to maintain their fertility. Even at the moment of their lying fallow they remain working, doing the work of preparing themselves for more work. A gallery space is never inert; it is always waiting for new work to show itself.’<sup>7</sup>

Furthermore, a ‘white space’ is always subtly unfinished or not-quite whitened. The space might then invite work to speak within it a little more hospitably, allowing work to be its guest.

Hence, Appleton Square’s close network of artists, collaborators and viewers highlights the importance of hospitality. Curator and

6 Rémy Zaugg, *The Art Museum of My Dreams*, Sternberg Press, Berlin, 2013.

7 David Price, *Having Work Happening, in A Book of Burning Matches: Collecting Installation art Documents*, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, David Price - authors, Me-Collectors Room Berlin, Mulberry Tree Press, p.91.

## “A space dedicated to art is a living entity that frames and sustains everything that comes into contact with it”

writer Lucy Lippard infers that an identity bound to a place allows for a slower – smaller scale experience, with much more emphasis on a face-to-face exchange.<sup>8</sup> This emphasis on felt, rather than mediated experience is characteristic of the work of independent spaces that exercise special care over the panoply of relationships required to sustain an often precarious activity. Lippard’s celebrated *Numbers* shows were accompanied by her document ‘Care and Feeding: Daily’, a two-page, typewritten instruction manual for the ongoing upkeep of the show<sup>9</sup>. Her supportive words echo through the decades and continue to serve as a confirmation to curators and directors of independent spaces today.

Those seminal alternative New York art spaces of the period such as 112 Greene Street – later White Columns – Franklin Furnace, Printed Matter, the New Museum, or PS1 pioneered what we might call ‘new commissions’ today. Some vanished while others grew in stature and endured, but without exception were all constructed on close integration with artists and their wider concerns. As argued by curator Elena Filipovic such a stance acknowledges

8 Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, New Press, New York, 1991, op.cit.

9 Cornelia Butler et al, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard’s Numbers Show 1969 – 74*, Exhibition Histories, Afterall Books. 2012, p.29.

‘the critical agency of operations and activities that are taken up by artists but might not be seen as “artistic” in the most traditional sense.’<sup>10</sup>

Accordingly, a space dedicated to art is a living entity that frames and sustains everything that comes into contact with it. Appleton Square provides exhibitions, workshops, seminars, residences, and works closely with artists and visitors. Independent spaces have to work harder, since they do not have the larger infrastructure of either public places or commercial galleries. The programme must withstand a great deal of scrutiny as it seeks to innovate and invent, rather than be shaped by public discourse or market forces. The resulting autonomy comes at a cost levied by the perpetual search for funding and other support for the gallery. Beyond this, those at the heart of the organisation must strive ceaselessly to insert – time and again – the space and its concerns into a situation of creative, social, and intellectual *hospitality*. ‘It’s not that we think so much alike, but we do this thinking-business for and with each other’<sup>11</sup>, wrote the philosopher Hannah Arendt on the subject of creative correspondence. Arendt was highly prescient on the importance of shared or common culture. In today’s artworld her arguments can be said to underpin a great deal of activity, ranging from Documenta 14 in Athens and Kassel, or the Liverpool Biennale which were explicitly concerned

10 Elena Filipovic, *When Exhibitions Become Form*, in *The Artist as Curator: An Anthology*, E.Filipovic ed., Mousse Publishing/Koening Books, 2017, p. 13.

11 Hannah Arendt, quoted in Celine Condorelli, Nick Aikens, Avery F.Gordon, Johan F. Hartle, Polly Staple, *The Company she Keeps*, Bookworks, London, 2014, p.15.

with art as a form of hospitality, to the preponderance of social and performative practices in major museums and galleries. But in an increasingly professionalized artworld, not-for-profit spaces are doubly productive; though they struggle to afford the artistic and curatorial labour required to mount significant programmes, they instead use close collaboration, friendship and community to maintain their cutting edge. What the best independent spaces such as Appleton Square thrive on is a ‘surplus value’ instituted by great vision and generated by many hands and minds. It creates ‘value’ outside of the art object – a value that both aesthetic and relational as an expression of ‘culture as the company we keep’<sup>12</sup>. This value does not seek to grow as a profit, but it is shared out as a *dividend* to its many members through the creative programme. The reward is to be part of a space, according to artist Vito Acconci, ‘a meeting place, a place where community could be formed.’<sup>13</sup> □

## What the best independent spaces such as Appleton Square thrive on is a ‘surplus value’ instituted by great vision and generated by many hands and minds

12 Hannah Arendt, *ibid*, p.16.

13 Henry M.Sayre, *The Object of Performance: The American Avantgarde since 1970*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, p.6.

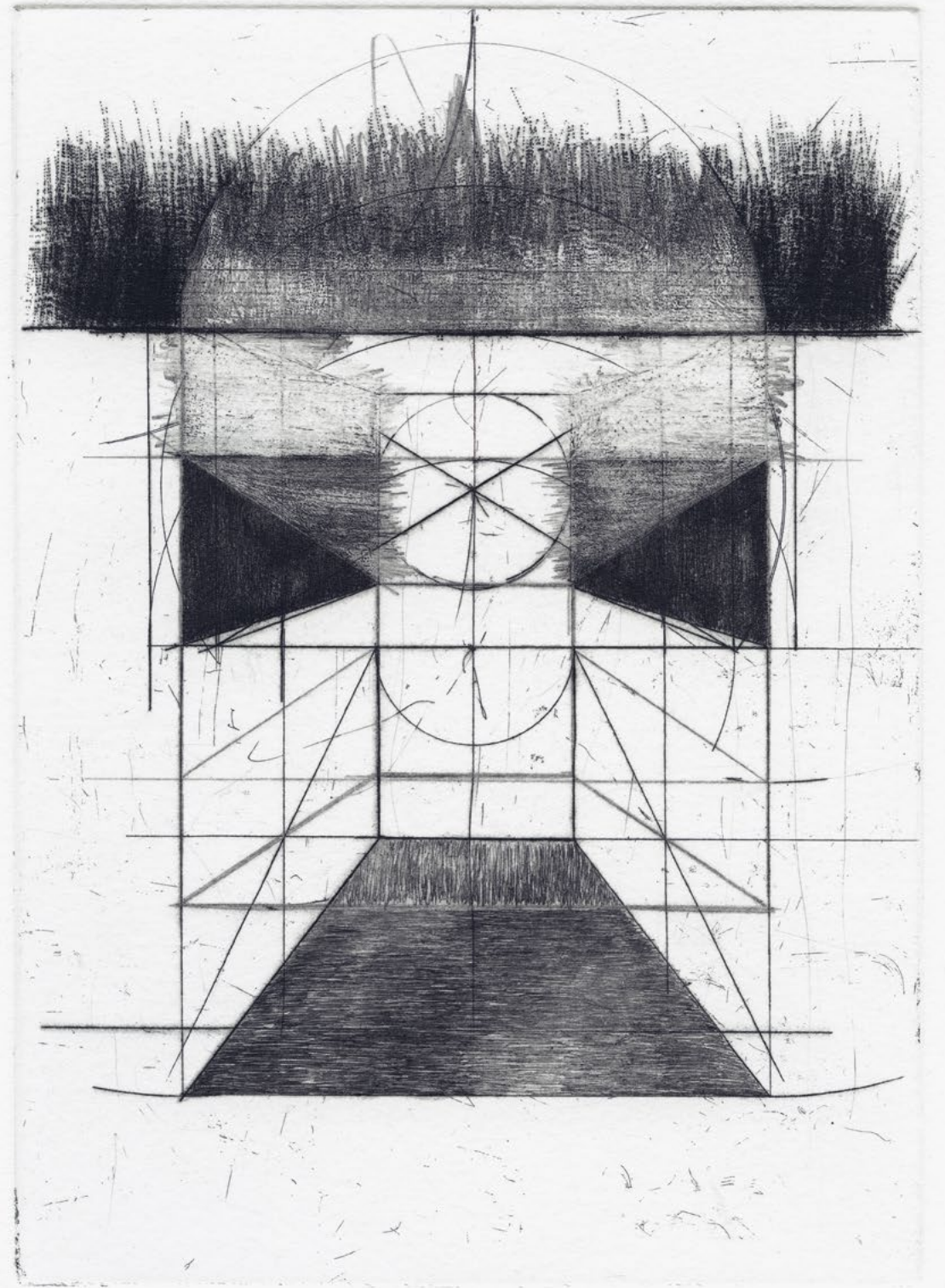
# Edgar Pires

Sem Título / Untitled, 2018

Verniz duro, ponta seca, sob papel 300 g somerset white  
Hard ground, dry point, on 300 g somerset white paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 14x20 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.



# “If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.” 10 anos de Appleton Square\*

David Silva Revés

Este é um ano especial para a Appleton Square: completa uma década de existência. Dez anos de constante actividade e permanente consolidação de uma identidade formuladora da sua presença no mundo da arte portuguesa. As devidas comemorações deve juntar-se um olhar avaliativo da forma como uma instituição (chamemos-lhe assim) que foge às tradicionais regras do mercado expositivo se consegue aguentar (e a palavra é mesmo esta – aguentar) numa conjuntura que parece impor maiores dificuldades ou barreiras operativas do que facilidades na programação e orientação de um espaço cultural. Não sendo uma galeria, a Appleton Square foge a uma categorização ontologicamente fechada, inserindo-se num território dito “alternativo” e trabalhando num plano interdisciplinar e multiforme que a transforma num palco para a criação contemporânea nas suas variadas vertentes e formas de actuação.

A Appleton Square é um lugar particular, e isso nota-se. Nota-se pela elevada qualidade das suas exposições, feitas de uma vontade entusiasta e de um descomprometimento em relação aos padrões estabelecidos – uma liberdade que passa para os artistas. Nota-se pelas actividades que desenvolve paralelamente – cursos, conversas, concertos,

performances, projectos alternativos – feitas de uma inquietude enérgica e desafiante que traz uma dinâmica viva a toda a estrutura. E nota-se, principalmente, pela atitude apaixonada, contagiante e profundamente comprometida de Vera Appleton, a sua fundadora, que todos os dias procura transcender os constrangimentos do meio artístico, abrir novas possibilidades e desenhar novos caminhos que levam a Appleton Square a afirmar-se continuamente como um dos mais estimulantes locais expositivos de Lisboa e do país. Um verdadeiro *lugar* da arte – para a arte – criado sob uma visão humanista de cultura, desvinculada de formalidades acessórias e preocupada na criação de terrenos comuns, sinergias desencadeadoras de novas potencialidades. É aí que está a sua força e diferença – um estar *com* as coisas, um estar *nas* coisas – em todos os projectos que acolhe e encara com um entusiasmo quase infantil, próprio das primeiras e mais valiosas descobertas. Isso é motivador e constrói afinidades. Uma disponibilidade que se sente. Uma disponibilidade na qual se trabalha.

Não acompanhei este projecto do início. A minha relação com ele é mais recente – sensivelmente de há dois anos para cá – e parte, principalmente, das relações de amizade que ali encontro. Do carinho, atenção

e motivação mas, sobretudo, aprendizagem, tão importantes para mim nesta aproximação a “qualquer coisa” que procuro iniciar no mundo da arte. Seria, pois, injusto não falar na Leonor, o braço direito e o braço esquerdo da Vera. A incansável, hiperactiva e sempre pronta Leonor, que se multiplica em tantas, tantas outras.

A minha experiência não seria aqui trazida a não ser pelo facto de revelar uma forma de estar que transversalmente encontro na Appleton Square e que, certamente, fará com que estes últimos dez anos se redobrem noutros dez (e outros tantos, espero). Porque falo agora do futuro, será sobre o futuro da Appleton Square que avanço neste texto e sobre a forma como ela própria avança sob novas formas de se reinventar. Ou melhor, de se redefinir e prolongar em novas intenções.

O *timing* não poderia ser mais perfeito (é a Vera que o diz): 2017 é também o ano em que a Appleton Square dá início à sua parceria com a galega DIDAC - DARDO Instituto do Deseño e das Artes Contemporâneas. Recentemente inaugurado, este organismo de carácter fundacional, apesar de fixar a sua sede em Santiago de Compostela e tomá-la como palco-primeiro para os seus projectos expositivos, perspectiva-se como uma instituição satélite, não se circunscrevendo a um espaço físico específico, capaz de orbitar em redor de outras instituições e definir parcerias estratégicas com o objectivo de dar visibilidade à arte contemporânea – uma rede de actuação pela união de esforços conjuntos. Conhecendo David Barro, um dos seus directores, rapidamente encontramos uma vontade e empenho, formados de um gosto profundo e desinteressado pelo artístico, os mesmos que encontramos na Vera Appleton, fazendo desta parceria uma

## “A Appleton Square é um lugar particular, e isso nota-se. Nota-se pela elevada qualidade das suas exposições, feitas de uma vontade entusiasta e de um descomprometimento em relação aos padrões estabelecidos”

junção lógica de vontades. São instituições quase irmãs, similares na sua dinâmica organizativa e na forma de actuação e predisposição à criação de projectos inovadores, libertos dos constrangimentos impostos pelo mercado da arte ou pelas formalidades e entraves burocráticos que uma instituição tradicional necessariamente enfrenta. Vivem num espaço de liberdade e imaginação que espelham de forma natural nas relações que estabelecem.

Numa época em que a sobrevivência de locais dedicados à cultura e pensamento crítico parece depender da persistência daqueles que a eles se dedicam diariamente pela força de um *fazer* contínuo e resistente, ver surgir novos dispositivos para a sua apresentação e exploração reforça a crença na sua continuidade e resiliência com a perfeita e lúcida consciência de que, tal como a Appleton Square já o afirma à entrada do seu espaço: “*If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.*” \* □

\* Texto publicado na *Revista Contemporânea*, edição de maio/junho 2017.

O autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico

# “If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.” 10 years of Appleton Square\*

David Silva Revés

This is a special year for Appleton Square, as it celebrates a decade of existence. Ten years of constant activity and ongoing consolidation of an identity which has shaped its presence in the Portuguese art world. The deserved commemorations should be accompanied by an evaluation of the way in which an institution (let's assign it this label for now) which circumvents the traditional rules of the exhibition sector has been able to endure (and endure is definitely the right word) in a context which appears to impose difficulties or operational barriers rather than facilitate the programming and direction of a cultural space. Appleton Square is not a gallery, and it eludes an ontologically fixed categorisation, operating instead on a so-called 'alternative' terrain and working to an interdisciplinary, multifaceted agenda which transforms it into a stage for contemporary creation in its various strands and areas of activity.

Appleton Square is a unique place, and this is clearly evident. It is evident in the high quality of its exhibitions, produced with enthusiastic determination and disengaging with established patterns – a freedom which also permeates the artists. It is evident in the activities which are organised in parallel – courses, talks, concerts, performances,

alternative projects – created with a vibrant, defiant restlessness which brings a lively dynamic to the structure as a whole. And it is evident most of all in the passionate, contagious and deeply committed attitude of Vera Appleton, its founder, who seeks to transcend the constraints of the art world each day, and to open up new possibilities and sketch out new paths which prompt Appleton Square to assert itself continuously as one of the most stimulating exhibition venues in Lisbon and in Portugal. A true *place* of art – for art – created on the basis of a humanist vision of culture, divested of unwanted formalities and concerned with the creation of common ground, of synergies which give rise to new potential. Herein lies its strength and uniqueness – being *with* things, being *in* things – in all the projects which it hosts and undertakes with an almost childlike enthusiasm befitting of the earliest and most valuable discoveries. This motivates and builds affinities. An openness which one can sense. An openness which shapes the working environment.

I haven't followed this project from the beginning. My relationship with it is more recent – dating to around two years ago – and is primarily based on the friendships I have made there. On the affection, attention and motivation, but above all, the

learning which has been so important to me in this process of moving towards that 'something' which I seek to initiate in the art world. It would also be an injustice to fail to mention Leonor, Vera's right-hand and left-hand woman. The untiring, hyperactive and always available Leonor, who performs numerous, multiple functions.

I would not be recounting my experience here if it were not to reveal a way of being which I have encountered transversally at Appleton Square and which will certainly ensure that these last ten years become another ten (and many more, I hope). Because I would like to talk now about the future: in this text, I will discuss the future of Appleton Square and its progress towards new ways of reinventing itself. Or rather, of redefining itself and moving forward with new intentions.

The timing could not be more perfect (Vera herself says so): 2017 saw the birth of the partnership between Appleton Square and the Galician DIDAC - DARDO Instituto do Deseño e das Artes Contemporâneas. Despite locating its headquarters in Santiago de Compostela, which will be the main site for its exhibition projects, this recently inaugurated foundation is designed as a satellite institution which is not limited to a specific physical space but which is able instead to orbit around other institutions and to establish strategic partnerships with the aim of enhancing the visibility of contemporary art – a network for creating projects through joint efforts. Upon meeting David Barro, one of the directors of the institute, we quickly observe the same determination and commitment born of the same deeply rooted, selfless love of art as we see in Vera Appleton, making this partnership a logical joining of wills. The two institutions are almost sisters, similar in their organisational dynamics and operational

procedures, as well as in their predisposition to creating innovative projects free from the constraints imposed by the art market or by the formalities and bureaucratic obstacles which a traditional institution inevitably faces. They exist in a space of freedom and imagination which is reflected naturally in the relationships which they establish.

At a time in which the survival of venues dedicated to culture and critical thinking appears to depend on the persistence of those who commit their time daily through continual, resilient *doing*, to see new schemes for exhibiting and exploring these areas strengthens faith in their sustainability and resilience with the perfect, lucid awareness that, as inscribed in the entrance to Appleton Square: “If you want to go fast go alone. If you want to go far go together.”\* □

**“Appleton Square is not a gallery, and it eludes an ontologically fixed categorisation, operating instead on a so-called 'alternative' terrain and working to an interdisciplinary, multifaceted agenda which transforms it into a stage for contemporary creation”**

\* Text published in *Revista Contemporânea*, May/June 2017

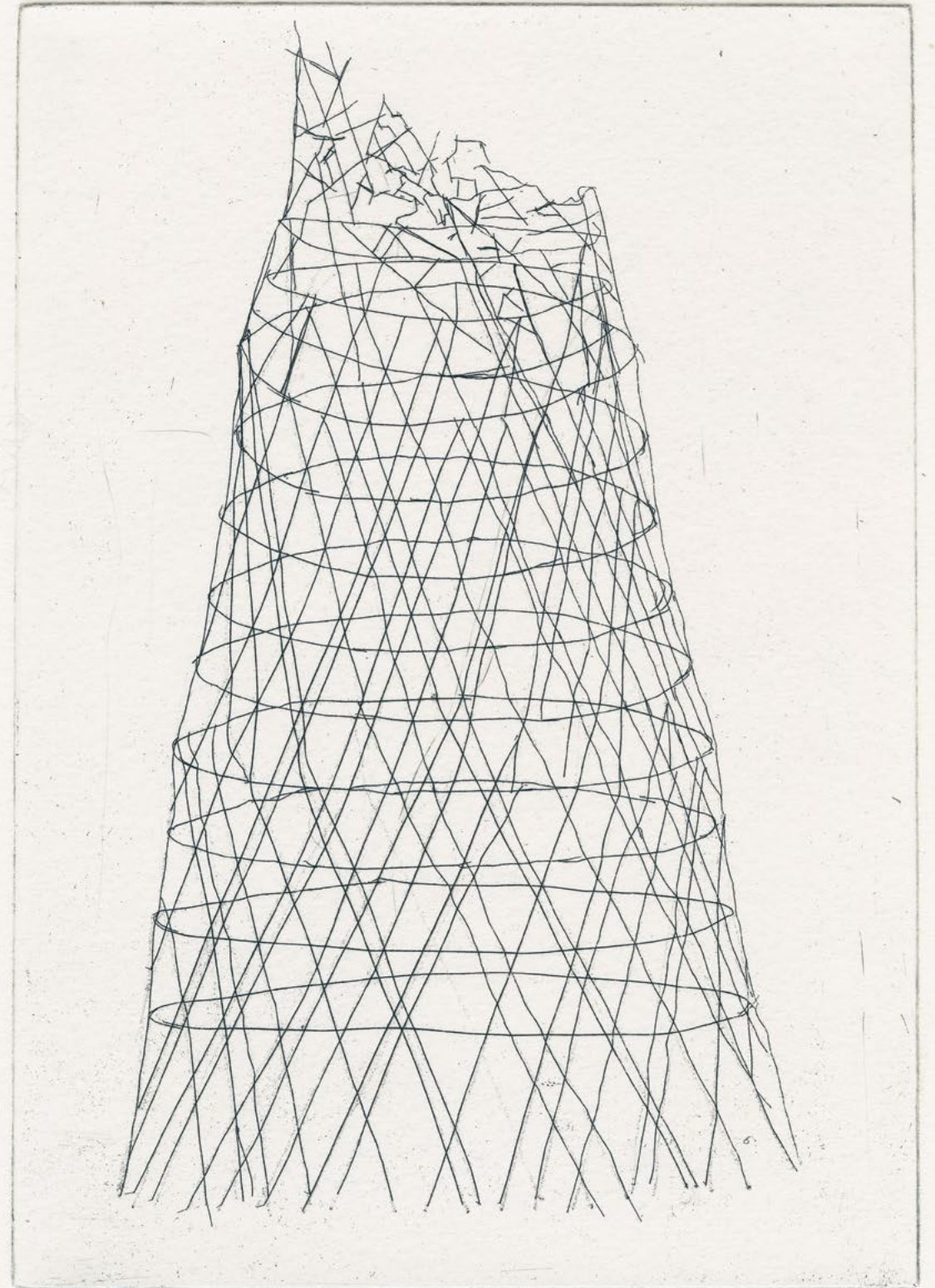
# Ângela Ferreira

Sem Título / Untitled, 2018

Verniz duro, sob papel 300 g somerset soft white  
Hard ground, on 300 g somerset soft white paper

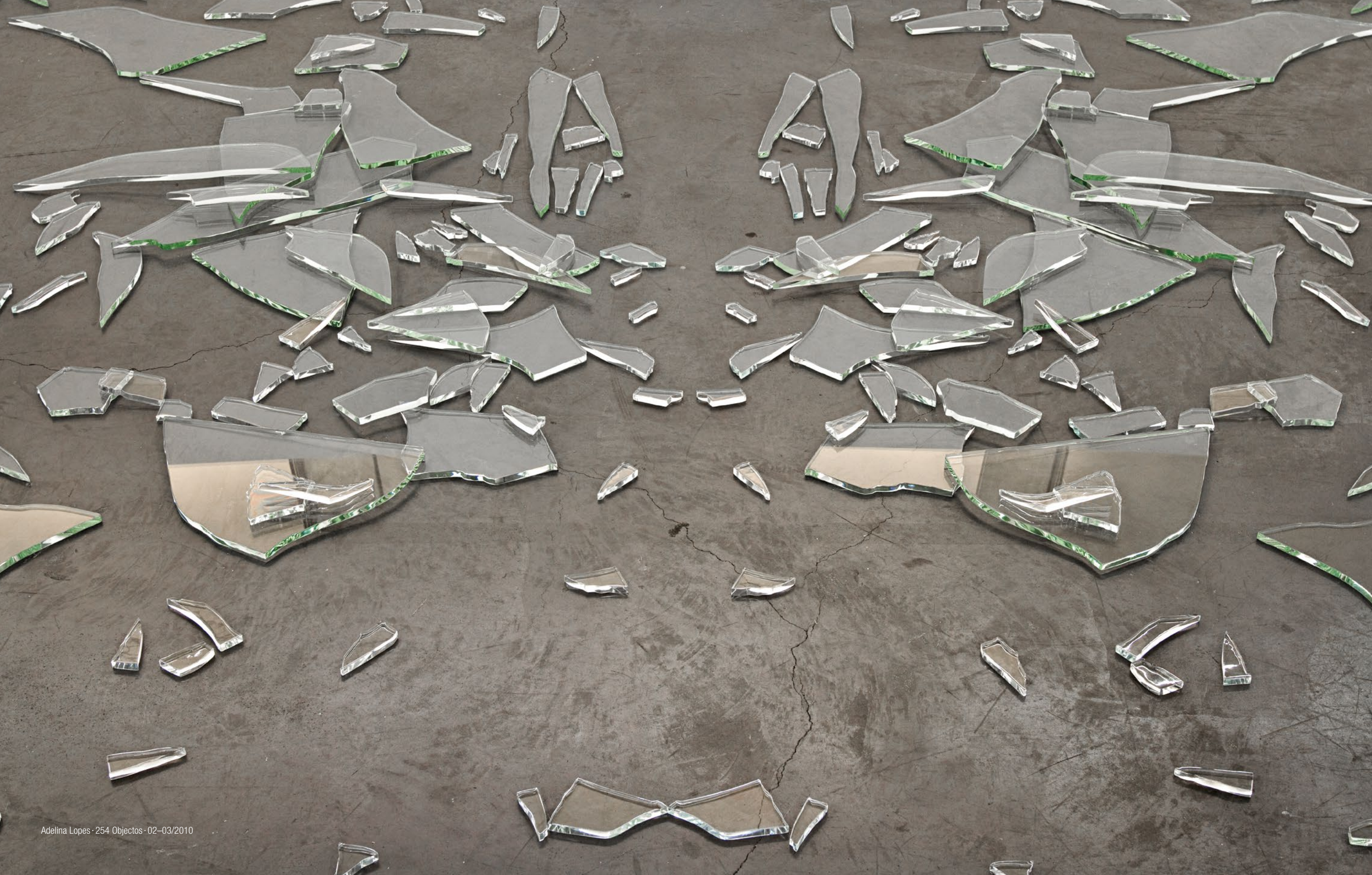
Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm  
Dim. imagem / Image dim.: 14x20 cm

Ed: 10 + 3 P.A. / A.P.





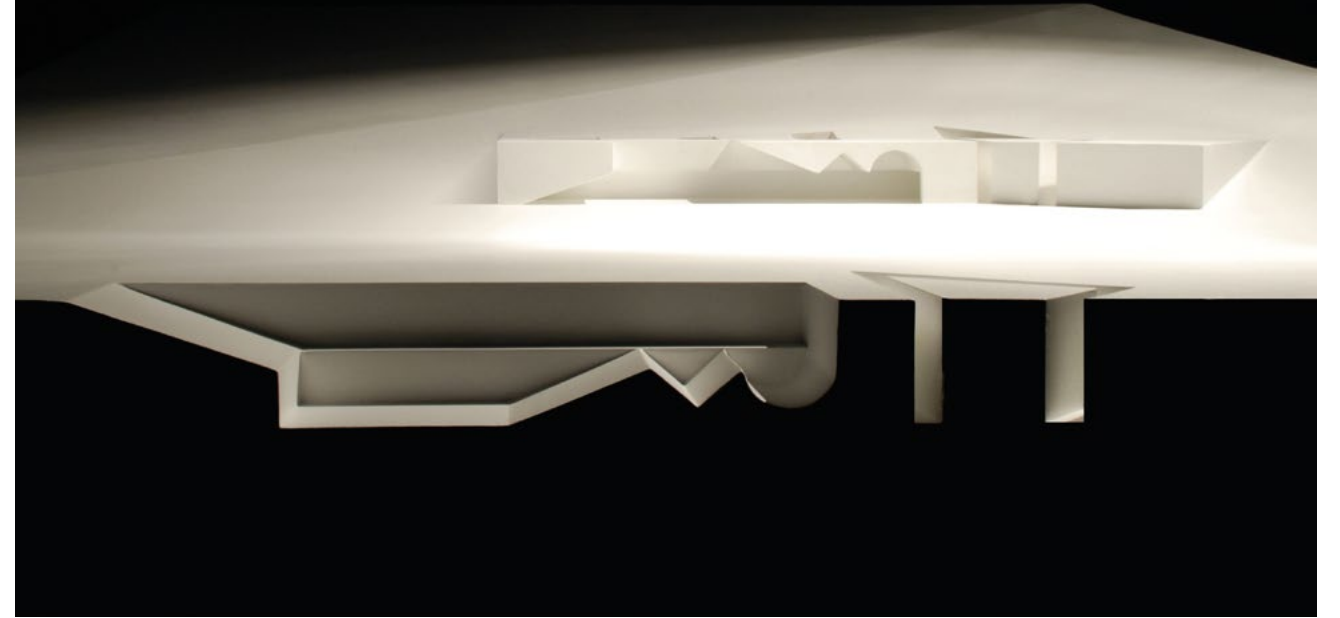




Tryouts · Rui Catalão · Auto-retrato Assistido de Constantin Brancusi · Curador / Curator Rui Horta · 10/2011  
Em colaboração com / In collaboration with O Espaço do Tempo



Aires Mateus · Voids · Curador / Curator Nuno Crespo · 07–09/2011



Albano Silva Pereira · Life Goes On · Curadora / Curator Ana Anacleto · 11/2015



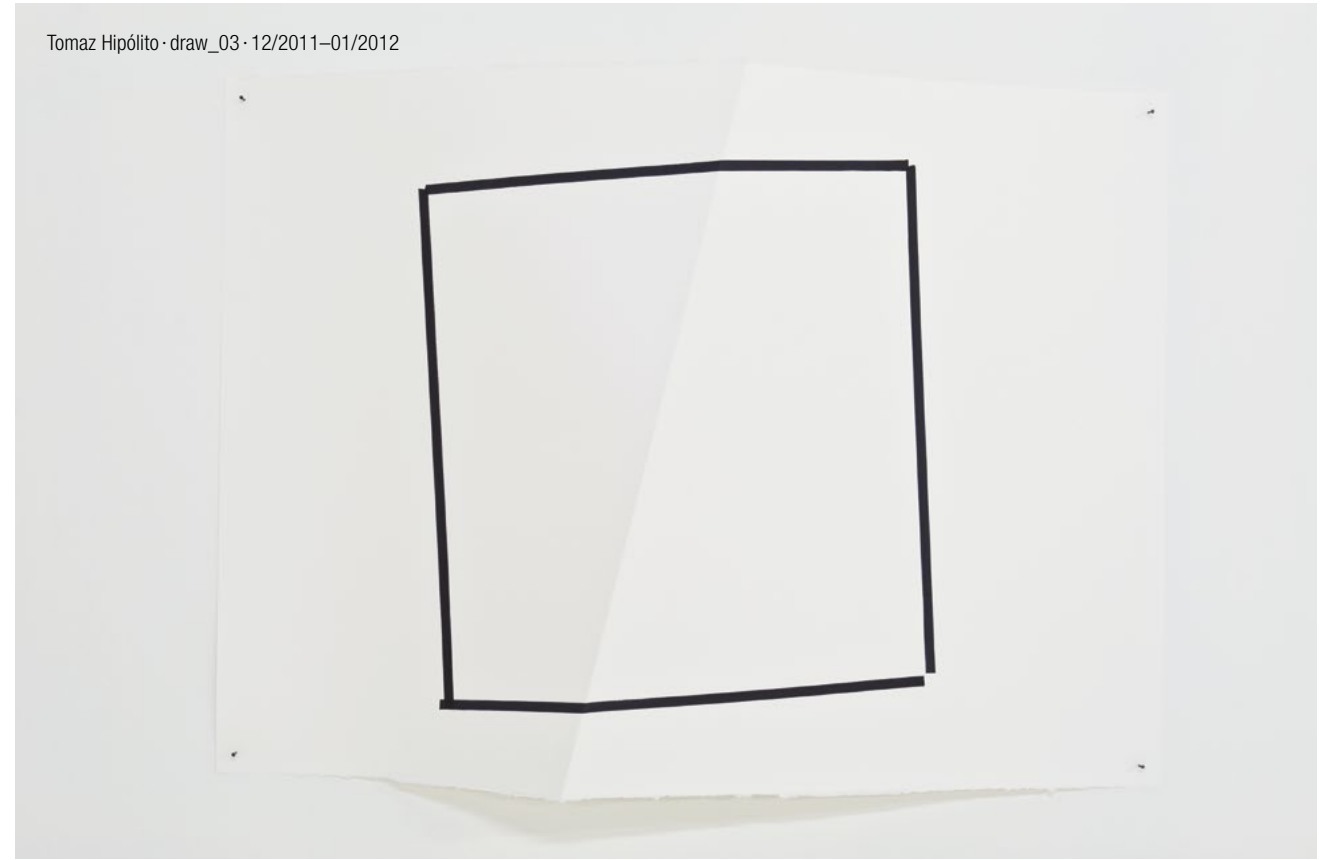




David Maranha & Manuel Mota · Tríptico · 03–04/2012  
Movente e dormente · performance Pedro Tropa + Joana Falhas + Teresa Santos



Tomaz Hipólito · draw\_03 · 12/2011–01/2012



João Seguro · Um dia de chuva · 04–05/2013



Joana Villaverde · Animals Nightmare · 01–02/2016





# EMPIRE
















desenhar-te os dedos

a linha da perna

amanhecer

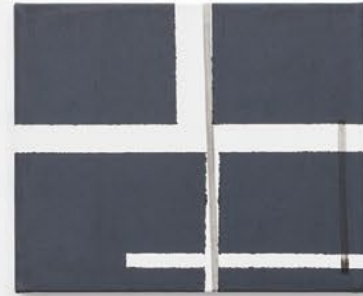
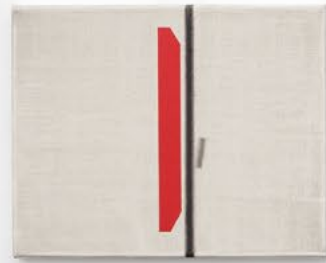
e tu nem dás por isso

sketching your fingers

the curve of your leg

opens the dawn

and you don't even notice

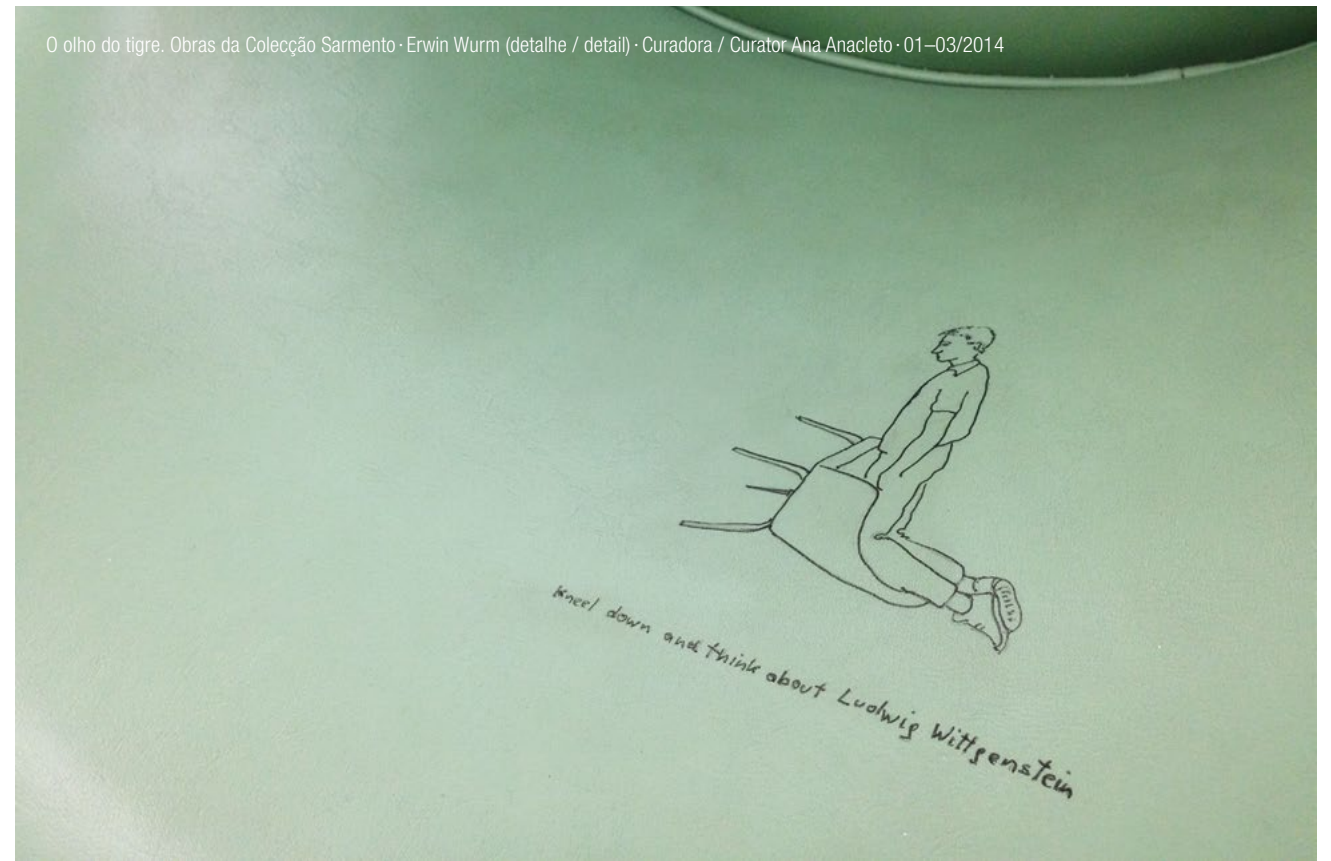




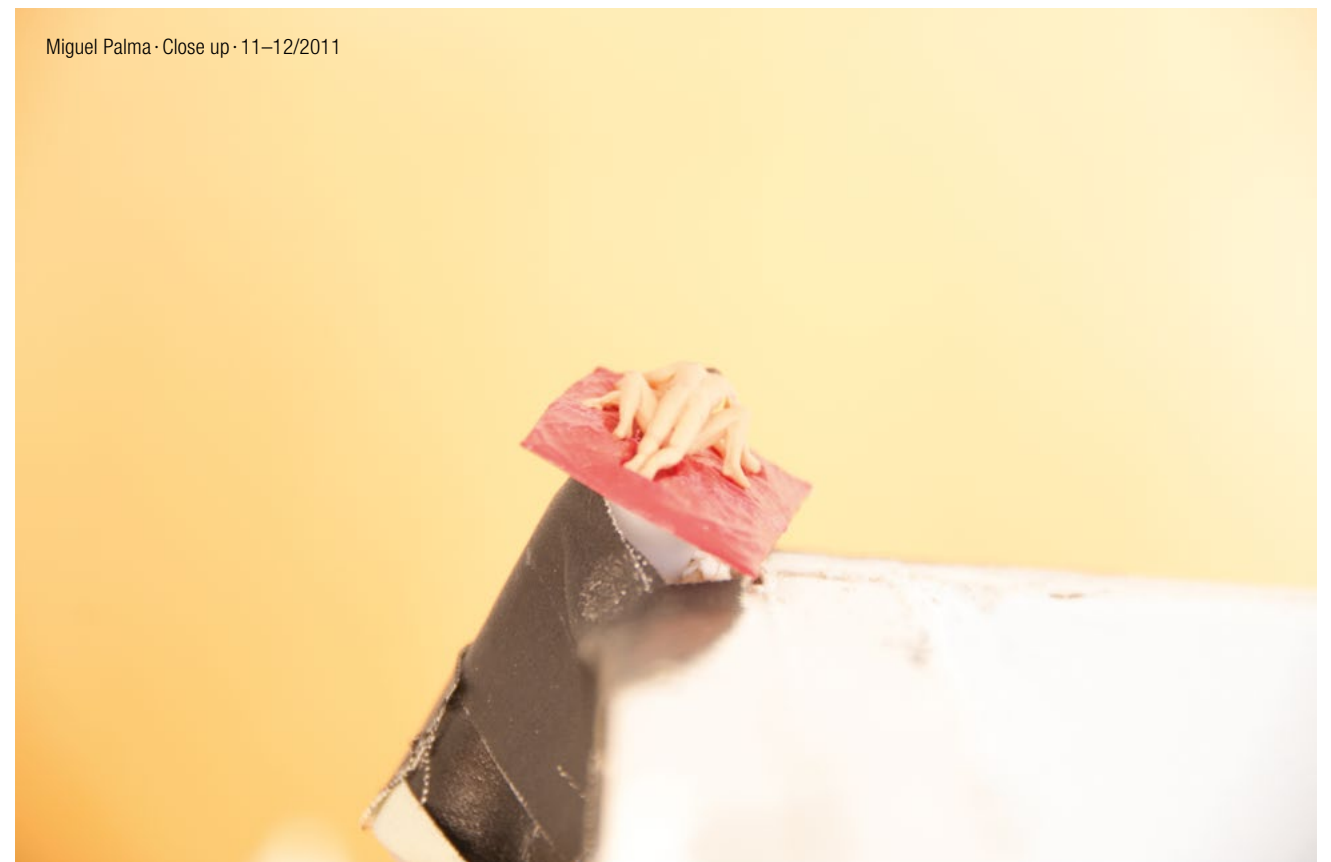


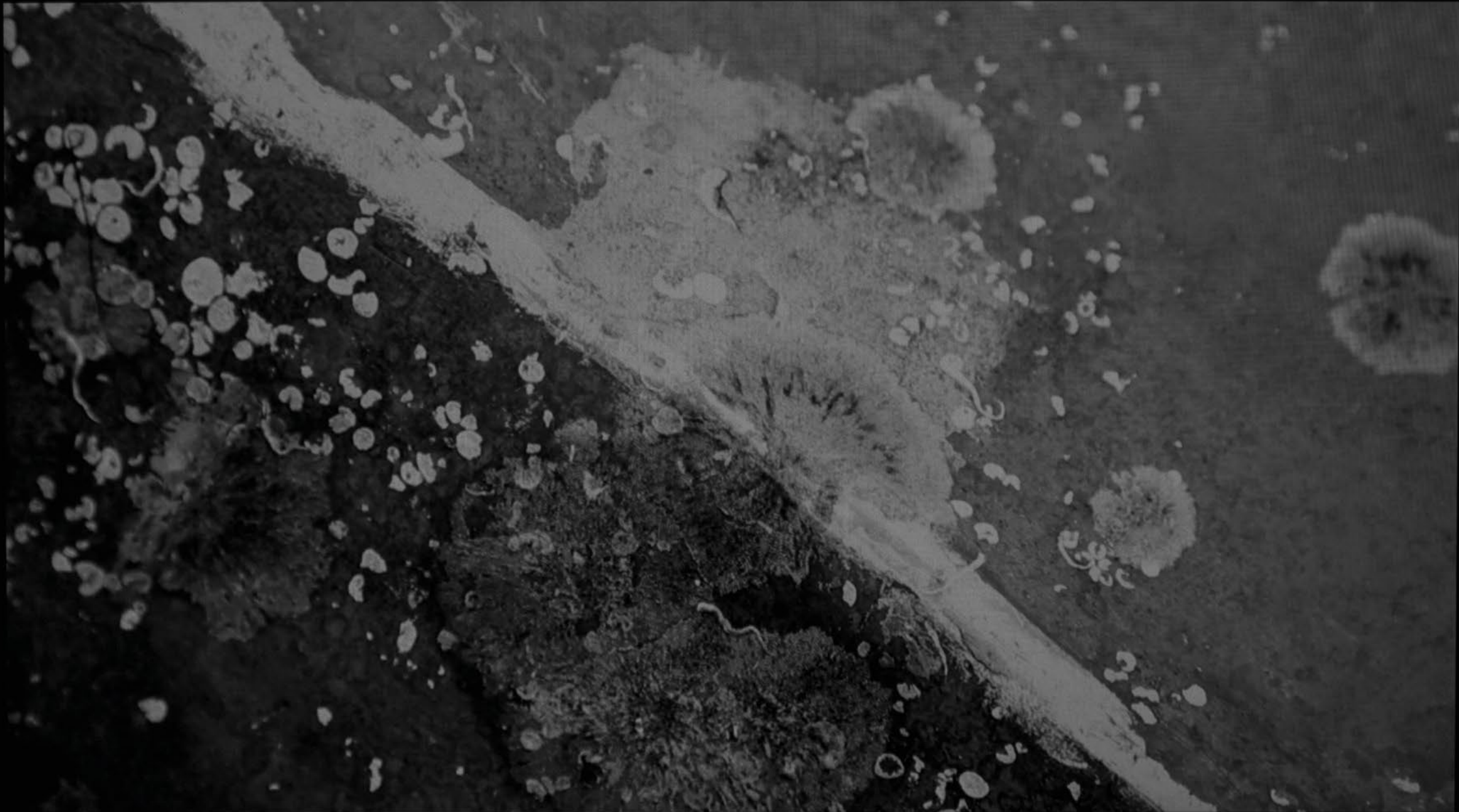
Marianne Mueller · Facing West · Curador / Curator Sergio Mah · 10–11/2017

O olho do tigre. Obras da Coleção Sarmento · Erwin Wurm (detalhe / detail) · Curadora / Curator Ana Anacleto · 01–03/2014



Miguel Palma · Close up · 11–12/2011

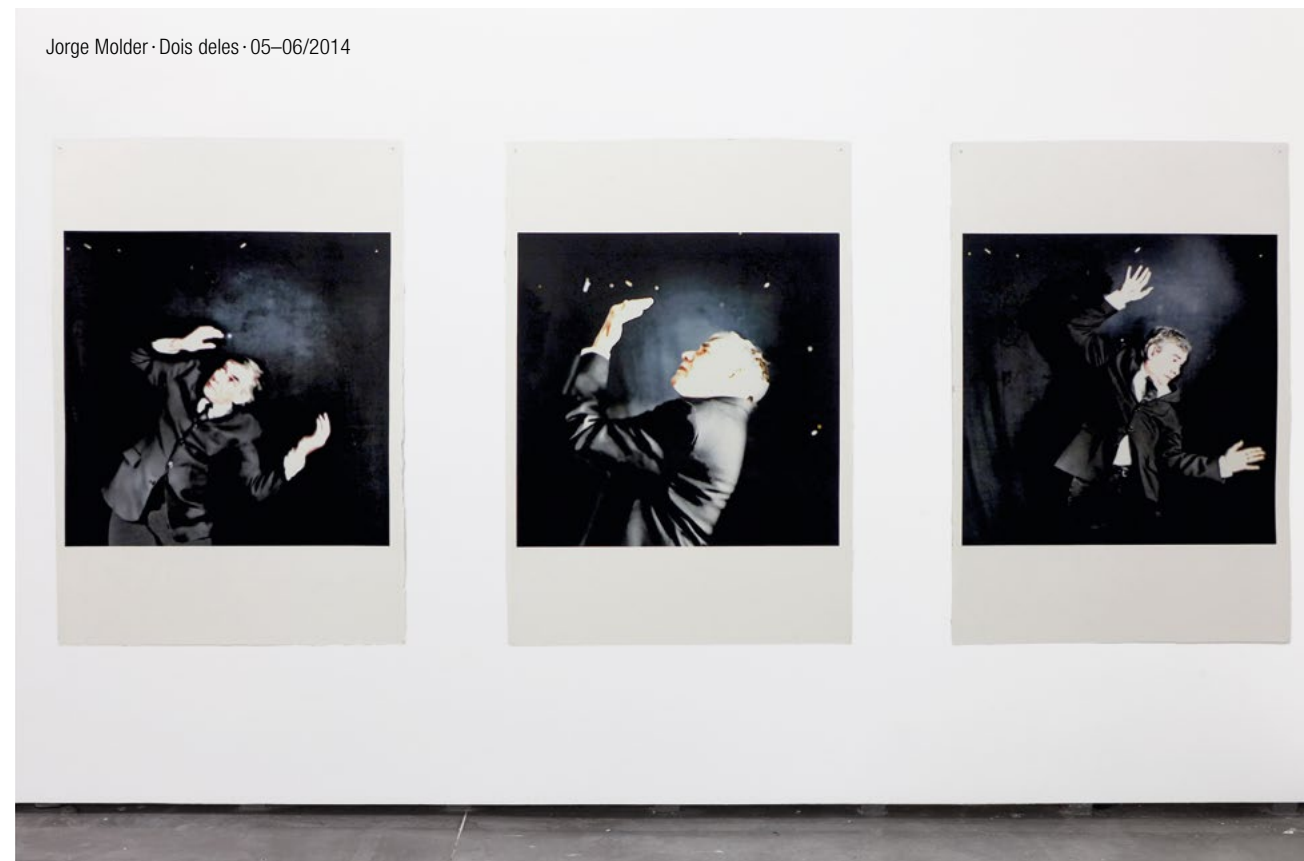




Pedro Zamith - Série B - 12/2009-01/2010



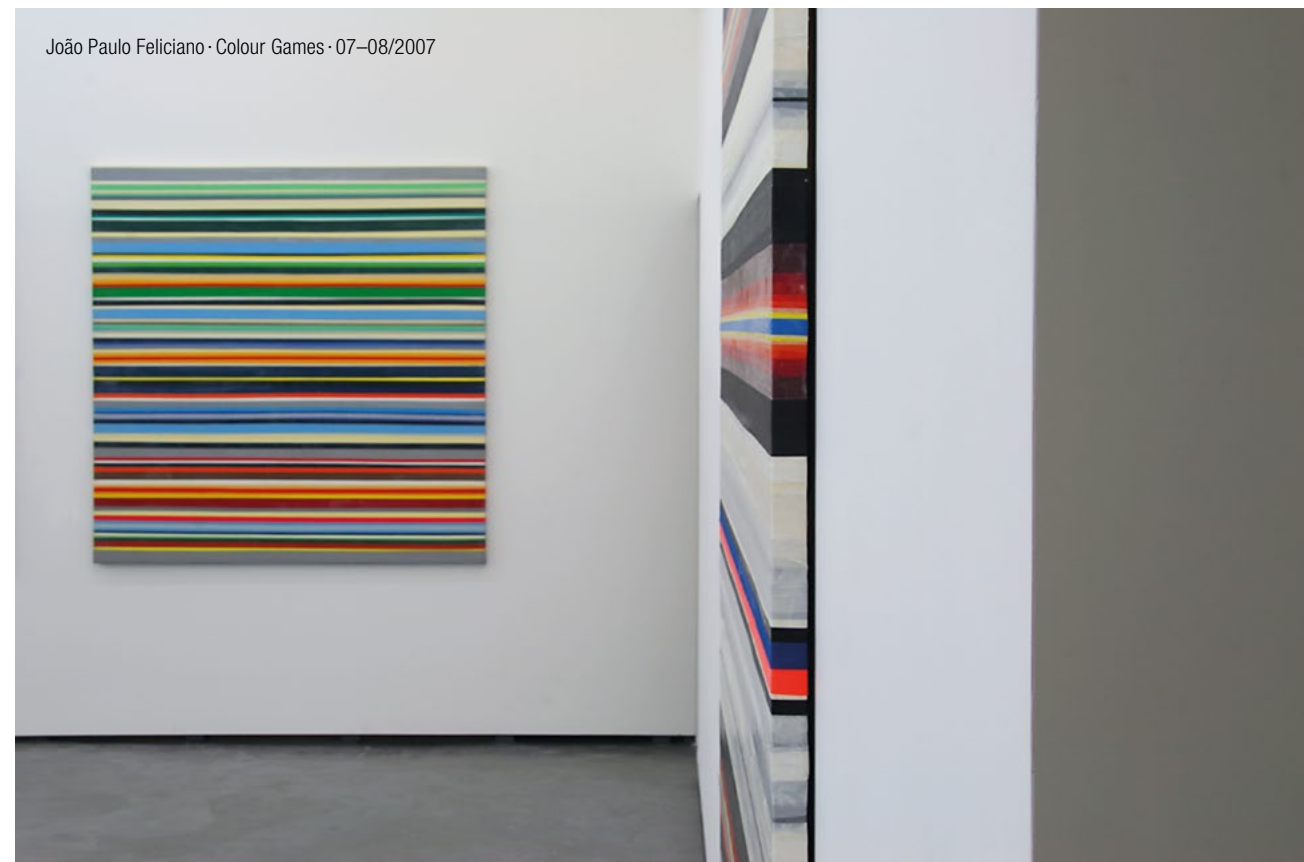
Jorge Molder - Dois deles - 05-06/2014



Pedro Calapez - O burel da cortina antepara o céu opaco - 04-05/2014



João Paulo Feliciano - Colour Games - 07-08/2007





OR, TAMBÉM O SILENCIO ANTES QUE  
SE TRATA DE E QUE, TAMBÉM POR PEDRO  
OS LUGARES MEMÓRIA DE ESQUECIDO UM  
DESENHO DO MEU ANDAR  
PRIMAS, E O TEMPO ACABANDO  
E FAZEU UMA CASA PARA NELA  
E AINDA ESCUTAR E TAMBÉM  
AQUELES DO OUTRO LADO DE  
O SEI COMO FOI O PRIMEIRO  
INHADOS POR SOBRE TODAS AS PA-  
TIGO LUZ ÚNICA, ESSA QUE ERU  
IS COISAS QUE SABEMOS NOMEAR,  
UM QUADRO NEGRO, UMA CABEÇA  
LUMINADO DE HORROR OLHAR  
MUITO TEMPO DE LUGARES E  
DE AS MÃOS PODERIAM CHEGAR SEI  
QUE ESTE LHE APERTARA COM DESESPERO  
SUA PRÁTICA, QUE JUNTOS HÃO A COMO  
DENTRO E NA ALMA UM HOMEM ABANDONADO  
ESSA ESQUECIDO VERIA COM CADA  
MAS CHEGA DE CADA UM DOS LADOS, DO  
DE INTERECIA ANGULOS, MANCHAS DE LUZ  
E SE VOLUMBRA O SILENCIO QUE NOS AMAR  
E HÁ NO OLHAR DOS ANIMAIS E DAS  
PELO TERRA, OFEGANTES DE OS  
ENAS DE UMA LUZ QUE DE LADO  
DE LADO PELO CUM DO LADO PARA  
OS NAS ESTRANHO ENTRE AMIGOS, ANE  
TO APENAS FEITA, E QUE O ES-  
S JA COR DE UM CELU QUE PER  
MER QUE A SEUS PES O OLHA E  
EM FEL, SABEREMOS, PORQUE E VER  
UM DIA SE DESVANEÇA ESTA PA-  
A TRANSPORTAR DE UM PARA  
R FIM SE CALEM OS GRIL  
CONTECERA DE POIS DO

Teresa Pavão · A Fábrica · 06-07/2018



Vitalina Sousa · Do we dream every night · Com / With Catarina Botelho, Teresa Santos, Pedro Tropa · 12/2015  
Em colaboração com / In collaboration with Temps d'Image Lisboa







Edgar Pires · Restless Until It Becomes Gold · 03–04/2017

## Função disfunção: afectologia de um espaço (in)comum

Ana Cristina Cachola

**A** invenção de um espaço (público) – pelo menos, de um pertinente – assenta numa formalização e ritualização que o refere, identifica, que o reproduz e o reinventa enquanto lugar específico. Esta especificidade tem de conter, simultaneamente, uma identidade singular, mas também irrepetível, que o constitua enquanto território (in)comum para a comunidade que serve. O aparato performático que envolve a invenção de espaços, a sua construção e reconstrução arquitectónica, as actividades que nele acontecem – também as que ficaram por acontecer –, os afectos que nele circularam, dependem fundamentalmente daquilo que o espaço é e representa para todos aqueles que o frequentam.

A impossibilidade de conter a representação de um lugar num espartilho narrativo, quando situado num território que resulta sempre de uma produção alargada de significados dependente dos seus espectadores, participantes, obriga a que esse lugar seja muitas coisas. A sua significação é sempre uma prática negociada, nos fluxos contingentes da sociabilidade e da radicação contextual. Consequentemente, um lugar significa no campo aberto da interpretação, na voz de uma alteridade múltipla, complexa e muitas vezes contraditória. É neste campo expandido de significação e afectos que a Appleton Square é aquilo que é.

A propósito da comemoração do décimo aniversário da Appleton Square, escrevi em Abril de 2017: “A Appleton Square não é (só) uma galeria de arte. A primeira frase que se pode ler na descrição deste espaço, que celebra 10 anos de existência, é a fórmula mais sintética para tentar descrever um lugar que ao longo da última década acolheu diversos programas que apesar de distintos não se desviaram de um mesmo eixo programático: produzir o contemporâneo através da criação artística, do pensamento crítico e da convivialidade.” A Appleton Square é, contudo, muito mais do que isto e não cabe, com certeza na sempre insuficiente palavra escrita (ou dita).

Em primeiro lugar, a Appleton Square é, na sua forma edificada, um cubo branco perfeito. Muito já se discorreu, dentro e fora do sistema artístico, sobre a ideologia e axiologia deste conceito cunhado (e criticado) por Brian O’Doherty, em 1976. A tese avançada pelo autor, discutia a vontade neutral da arquitectura de exibição artística, após o modernismo: o espaço galerístico ou museológico moderno como sendo quase sempre um cubo (ou um seu sucedâneo de outra geometria) de janelas seladas, pintado de branco, limpo, sem nenhum tipo de artifício formal, de modo a exorcizar qualquer experiência que não a puramente estética. Esta ilusão é herdeira de alguma

vontade teórica modernista – cuja voz mais sonante é, sem dúvida, a de Clement Greenberg – dogmática na certeza de que a arte se deveria centrar sobre si própria, nas suas propriedades formais – cor, linha, traço, expressão – de forma a garantir uma autonomia estética que impedisse a intrusão do mercado e do tecido político nos artefactos artísticos. A Appleton Square assumiu na sua constituição toda esta genealogia ideológica, desconstruindo-a em todos os momentos da sua programação, permitindo não esgotar em vagas anteriores exercícios de crítica institucional ainda tão necessários.

A Appleton Square é o conjunto de programação que nela decorre, não se filiando em dinâmicas exclusivistas (tome-se como exemplo o binómio comercial/não comercial ou à diferenciação entre artes visuais e artes performativas) e unidisciplinares no que às expressões artísticas respeita, e não se furtando, ao mesmo tempo, a um posicionamento ético e político. A inclusão de práticas distintas e as parcerias com outras instituições artísticas e académicas auxiliam esta dimensão inter-disciplinar que vai muito para além de um chavão descritivo e se constitui na constante renovação estatutária do modo de programar. Se por um lado, a grande maioria da programação deste espaço, nos últimos dez anos, se focou nas exposições individuais de artistas portugueses com projectos inéditos; por outro, nunca deixou de incluir outras formulações, nacionalidades e vontades. Há algo de profundamente radicante na programação da Appleton Square, para usar o conceito de Nicolas Bourriaud que descreve aqueles que radicalmente não se incomodam em voltar atrás, que escolhem caminhos mesmo que não tenham um sítio onde voltar.

A Appleton Square é o conjunto de pessoas que a concretizaram, ao longo destes dez anos, enquanto lugar da cultura e do cultural em Lisboa. É um espaço relacional, em que cada coisa que nele acontece se ancora nas relações espaciais e principalmente afectivas que se estabelecem entre a equipa, os artistas, os curadores e o seu público. A flexibilidade deste lugar, que em tudo contraria a fixidez do cubo branco, amplia o espectro, já alargado, de possibilidades que um território que se nega a posições categóricas. A Appleton Square insinua-se como camaleão que se transforma de acordo com aquilo que se coloca sobre as suas paredes, chão e tecto. A sua função é uma disfunção sempre orientada por diálogos e afectos. Não será mera coincidência que, desde Abril, estejam inscritos na porta da Appleton Square o nome de todos aqueles que lá trabalharam.

**“A flexibilidade deste lugar, que em tudo contraria a fixidez do cubo branco, amplia o espectro, já alargado, de possibilidades que um território que se nega a posições categóricas”**

A Appleton Square é a Vera Appleton. A Vera que a pensou, concretizou e fez este espaço ao longo dos últimos dez anos, todos os dias, incansavelmente. A Vera que, na sua passagem pela Academia, continuou a reflectir sobre a Appleton Square, com uma

dissertação de mestrado intitulada *Appleton Square: site-specific e a dinâmica de um conceito*, apresentada à Universidade Católica Portuguesa, em 2015. Com uma enorme coragem e proficiência crítica, Appleton retoma o conceito de site-specific, sem temer a sua complexa genealogia (e também anacronia?), a enorme pegada teórica que o conceito e a sua prática acarretam, desde a década de 1960.

Os trabalhos *site-specific* obstinados com a presença, mesmo quando efémeros e sempre sujeitos ao desaparecimento ou destruição, continuam a actuar sobre a mancha artística contemporânea de forma inequívoca. Se a historiografia nos diz que de práticas marginais, as intervenções *site-specific* rapidamente se transformaram em focos de atenção para museus de arte moderna e contemporânea (bem como para outros exibidores), também nos revela que a partir daí o conceito é nebuloso. Inicialmente, o *site-specific* apresentou-se como experiência estética, oriunda de uma época específica associada a fortes convicções ideológicas e acções de crítica institucional, mas pouco depois o termo metamorfoseou-se e/ou encontrou sucedâneos que continuam a problematizar a criação artística que se processa na relação com um espaço específico, acarretando, ou não, motivações políticas. Deixando de lado juízos de valor sobre as diversas significações que o conceito foi ganhando ou perdendo através do uso, o certo é que se existe pertinência na sua investigação, será com certeza na relação com a Appleton Square.

Vera Appleton fá-lo fazendo uso de diversas ferramentas críticas e analíticas: uma cuidada revisão biblio-teórica, um questionamento crítico de conceitos a montante e a jusante do *site-specific* e através

de entrevistas a alguns dos artistas que estabeleceram relações particulares com o espaço físico e simbólico que é a Appleton Square: Susana Mendes Silva, Pedro Cabrita Reis, Nuno Sousa Vieira e José Pedro Croft. Tal como afirma Iwona Blazwick, no seu ensaio *An anatomy of the interview*, a entrevista assume-se como um formato “irresistível”, imprescindível à narrativa histórica mas também como testemunha de relações de um diálogo construído e desenvolvido em proximidade. São estas quatro entrevistas que tomam parte deste volume e serão, sem dúvida, uma das suas partes essenciais. É no jogo de pergunta-resposta que se discerne a Appleton Square e a sua afectologia, o mapa de afectos que conjuga e expande.

**“A Appleton Square é um lugar incomum pela comunidade militante que consegue reunir, pela diversidade de propostas que apresenta, pelo modo como os artistas se envolvem com este lugar”**

A Appleton Square é um lugar incomum pela comunidade militante que consegue reunir, pela diversidade de propostas que apresenta, pelo modo como os artistas se envolvem com este lugar. A Appleton Square é um lugar específico. Prova irrefutável disso, são estas entrevistas reunidas por Vera Appleton. □

# Entrevista Susana Mendes Silva (2014)

/ Square Disorder (2008)

**Susana, antes de trabalhares a exposição, qual era a tua ideia acerca do projecto Appleton Square? Era claro o seu estatuto específico?**

Sim, eu já conhecia o espaço, tinha vindo cá a várias exposições e se, quando falas em estatuto específico, é o facto de não ser galeria, sim, isso interessava-me bastante, para além de que era o único verdadeiro *white cube* em Lisboa.

**Fazia sentido para ti, claro, a questão física do espaço. E o facto de na Appleton Square o orçamento de apoio à produção ser reduzido e muitas vezes adaptável às características específicas da produção artística, sem regras pré-definidas, influenciou o teu acto criativo?**

Não. O que eu vim fazer acabou por ter um orçamento muito reduzido, mas não o fiz por causa dessa limitação.

**O facto de não ter o estatuto de uma galeria comercial e, no entanto, ser possível vender, afectou de alguma forma o teu pensamento artístico ou as tuas intenções?**

Não. Aliás, a obra que eu fiz na Appleton Square acabou por ser comprada por um colecionador. Tendo em conta o panorama português, na verdade, eu nunca achei que a peça fosse vendida, mas é uma coisa comum, muitas vezes as peças em que eu acho que as pessoas vão ter interesse, mas não vão ter coragem de comprar, são as que são vendidas.

**Na tua opinião, a Appleton Square está mais próxima da galeria ou da instituição?**

Acho que nem uma coisa nem outra porque uma instituição, a palavra «instituição», tem sempre uma carga muito mais pesada, muito mais formal. Uma galeria representa, com uma série de obrigações a cumprir, fazer uma exposição de x em x tempo, ir às feiras, todas essas obrigações e, portanto, eu acho que a Appleton Square é um tipo de espaço diferente, ou seja, mais próximo de um projecto como a *Kunsthalle Lissabon*, um espaço de exposição, de projecto, que não tem a carga nem da galeria nem da instituição.

**E, na tua opinião, a Appleton Square é, no seu âmbito geral, um projecto *site-specific*?**

Muitos artistas trabalharam essa condição, e reflectiram sobre este espaço enquanto *site-specific*, mas nem todos. E isso é interessante, isso de um espaço fazer com que, sem ser imposto, os artistas se interessem por trabalhar o *site-specific*.

**E então, sendo o espaço determinante para a concepção do projecto expositivo, o que pensas sobre as condições físicas de exposição na Appleton Square?**

No meu caso, como tu sabes, a obra surgiu do espaço e muitos dos meus trabalhos surgem dos espaços, o espaço geográfico, a especificidade do próprio espaço – a sua estrutura, a sua tipologia, e outras vezes

da memória dos espaços, das pessoas que os habitaram ou que passaram por ali e, portanto, o *Square Disorder* nasce da sala de cima da Appleton Square, da sala principal de exposições. As características do espaço determinaram a minha obra, sim... agora, não é uma questão de ser fácil ou difícil para mim; foi uma questão de decidir trabalhar sobre este espaço e, a partir daí, fosse difícil ou fácil, era ou que era, porque eu queria abraçar esse projecto.

**Brian O’Doherty disse que, «com o pós-modernismo o recinto da galeria não é mais neutro, a parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e comerciais se permutam por osmose». O facto de se tratar de um *white cube* complica ou facilita o processo criativo?**

Bem, neste caso específico, o facto de ser um *white cube* foi o princípio de tudo e, logo, para mim, não é uma questão de facilitar, mas é a fonte de onde as coisas surgiram e, portanto, também não posso dizer que dificultou.

**Sim. Mas, na tua opinião, achas que um *white cube* complica ou facilita o processo criativo?**

Acho que depende sempre do projecto que temos em mãos e o que é que queremos fazer. Aliás, como tu conheces o meu trabalho, há muitas coisas que são feitas para espaços estranhíssimos como casas de banho, salas que mais ninguém quer como, por exemplo, nos *Maus Hábitos*, no Porto, em que usei a antiga sala da caldeira, que era muito estreita.

**Brian O’Doherty disse: «A clássica hostilidade de vanguarda expressa-se pela remoção das constantes de**

**percepção, o recinto da galeria, são comuns a todas elas as transgressões da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas quanto de desordem ela suporta. Estes lugares são então metáforas de consciência e revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o acto de aproximação se volta contra si mesmo». Esta expressão aplica-se ao que se passou com o teu projecto?**

Com o meu projecto *Square Disorder*, essa ideia do recinto «voltar-se contra» não acontece. Porque, como a obra abarca todo o espaço, tu só a vês se entrares nela e, ao entrares nela, és tocado por ela. Ou seja, a própria obra perverte e coloca questões sobre o que é então este espaço chamado *white cube* e, nesse sentido, é isso que o resultado, a instalação que, com as pessoas lá dentro, se torna algo performativo, acaba por questionar. O João Seguro falou nisso quando escreveu o texto – aquela questão da crítica institucional que a obra acabava por ter, que essas questões são pensadas, mas depois o que acontece com o público é completamente diferente, o público não tem uma distância de contemplação, tem que estar dentro da peça, senão ela não existe.

**Nunca tinha pensado nisso em relação à tua peça, nessa questão de tu nunca estares a observar, não há um observador propriamente. Há alguém que vive a peça, que está dentro dela.**

Porque, na arte, tu tens sempre aquela ideia de que as coisas são para ser contempladas, aqui tu nunca tens a totalidade da obra. O que tu vês é um vazio, mas o que tu sentes é um cheio e lembras-te quando a peça foi desmontada, que parecia que ela ainda aqui estava, como se fosse um fantasma?

**Sim, é verdade. Há bocado, estávamos a falar sobre isto e vou citar Richard Serra «To remove the work is to destroy it». Tenho particular curiosidade em relação à tua resposta. A tua obra foi pensada para este espaço? É repetível noutras circunstâncias? O que é que se passa com a Fundação Leal Rios, com o *Rectangle Disorder*, deste-lhe outro nome? É outra peça?**

Essa frase do Richard Serra é muito importante e foi importante no sentido de marcar, ou seja, de definir o que é que era essa questão do *site-specific*. No entanto, se nós pensarmos, hoje, muitas obras a que nós chamamos *site-specific*, são mais *context-specific*, relacionadas com o contexto, mas esta definição, devido a acontecimentos diversos nos anos 90, e a que chamaram *context specific*, nomeadamente na língua alemã, *kontext kunst*, ficou com muito «má fama» e então passou a utilizar-se muito pouco esta expressão. Mas, se se faz uma obra para um sítio e só para aquele sítio, ela, de facto, talvez não faça sentido em mais lado nenhum. Mas, aqui, eu fiz uma obra que não era só para este espaço. No sentido em que este espaço é um modelo: então esta obra pode ser feita em outros *white cubes* semelhantes a este. Esta obra não está pensada para viver noutro tipo de espaço, ou seja, nesse sentido é um «*white cube specific*».

**Ou seja, *Square Disorder* tem de existir num *white cube*. Tu consideras a Fundação Leal Rios um *white cube*?**

A Fundação Leal Rios é uma versão de *white cube* porque é um paralelepípedo e, devido a essas características, a obra, para ser exposta naquele espaço, foi transformada por mim. A malha do tecto, ou seja, da parte que suspende a peça, em vez de ser uma

quadrícula, replica a planta e a estrutura do espaço, e passa a ser rectangular, que podia ser, por exemplo, 40-50, mas não, é 40-60, porque o espaço é muito comprido, até porque se fosse um rectângulo mais comprido, por exemplo, 40-70, já estaria a destruir a ideia da peça, porque criaria um espaço muito largo onde as pessoas podiam passar sem tocar quase. A peça teria sempre que manter a relação com a nossa escala humana e, portanto, a malha nunca poderia ser aberta de maneira a depois não tocar no corpo. Agora, a questão que tu pões, se é outra peça ou não, e que já ontem o João Seguro na conversa referiu, se era um gémeo diferente, eu acho que acaba por ser diferente, a peça original é o *Square Disorder*. Esta é uma adaptação àquele espaço, que também tem aquela estrutura de *white cube*, que é uma sala comprida, branca, com aquele tipo de luz, todos aqueles tiques arquitectónicos... mas, depois, tem algumas caraterísticas que tornam a percepção do espaço diferente, como o facto de ser uma sala muito comprida, enorme, dos 20 metros de comprimento que cria corredores muito compridos, coisa que não acontecia aqui e é claro que qualquer espaço quadrangular é muito diferente de um espaço rectangular e mesmo a percepção da grandeza diferente. Se pensarmos num espaço rectangular estreito, ele é sempre diferente de um espaço rectangular mais aproximado de um quadrado e, portanto, a Fundação Leal Rios comprou a peça, *Square Disorder*, mas aquela é a minha adaptação àquele espaço específico.

**Mas quando defines que é outra peça, há um valor intrínseco da peça, sendo única, não é? Ou tu assumes que isto é uma adaptação que te foi pedida por aquele colecionador que comprou a peça, que tem direito a vê-la adaptada, mas**

**é irrepetível e aí voltamos ao Richard Serra e realmente tu destróis aquele *rectangle disorder*...**

Ou seja, isso é uma questão relativamente fácil enquanto os artistas são vivos, quando os artistas já não são vivos já será mais complicado. Mas, para todos os efeitos, vendemos a peça com as instruções e com o vídeo que explica como é que aquilo se faz, e que é para um espaço que tem determinadas características, e que tem aquela malha, etc. Qualquer adaptação só pode ser feita por mim e por mais ninguém. Imagina, eu morro amanhã (esperemos que não), a Fundação não pode voltar a repetir aquela peça.

**Ou seja, só poderá repetir se for num espaço igual à *Appleton Square*, é isso que tu me dizes?**

Sim.

**Com as medidas da *Appleton Square*?**

Não é preciso ser as medidas, tem de ser é um espaço quadrado.

**Então *rectangle disorder* era uma impossibilidade se tu não estivesses cá?**

Imagina que eles tinham comprado a peça e eu tinha desaparecido. Se eles quisessem expor a peça, não a poderiam expor daquela forma, não chegavam àquele resultado sozinhos, como é óbvio.

**Porque isto, no fundo, foi uma nova criação tua, não é? Foi um acto criativo novo?**

A partir da peça que foi feita aqui, que era para este tipo de espaço, com uma planta

quadrada, sim, adaptei-a àquele espaço, mesmo na altura, as portas são mais altas.

**Isso não está indicado no Manual?**

Não.

**Mas isso não poderia ser uma coisa que tu indicavas no Manual, «esta peça é adaptada ao seu espaço transportando a sua planta para a grelha»?**

Não, porque isso retira-me poder e autoridade sobre a peça. Imagina que, depois, podiam pedir a alguém, em vez de me pedirem a mim, que mudasse aquilo como quisesse e, de repente, fazer uma asneira. Porque, vê uma coisa, hoje a peça é da Fundação, imagina que por alguma razão, alguma infelicidade, a Fundação a vende e depois como é que é? É uma porta que o artista não pode abrir... Por isso, ficou definido no manual que, se a peça se voltar a instalar, sem ser pela minha mão, terá que ser com uma relação idêntica à da *Appleton Square*.

**Douglas Crimp afirmou: «the private domain of the artist's studio could no longer be the site of production...» Qual a importância criativa de a produção ser feita *in loco*, o próprio *atelier* ser a galeria?**

Isso para mim é muito importante. Durante muito tempo, não tive *atelier* e ia trabalhando em espaços em casa ou onde calhava, e achava que o meu atelier era dentro da minha cabeça. Hoje, tenho um atelier mas acho que o meu atelier continua a ser a minha cabeça e aquilo é um quarto grande que eu tenho a felicidade de ter, onde posso ir para pensar ou fazer coisas e, de facto, é muito bom ter um atelier. Quando lá vão fazer visitas de estudo alunos das Belas Artes, como aconteceu agora há

pouco tempo, eu não tenho nada para lhes mostrar no sentido clássico, ou seja, não estou lá a pintar um quadro, ou não estou lá de fato-macaco a partir pedra, e aí o atelier é um sítio de conversa, onde eu lhes posso mostrar coisas e vestígios das instalações. Quando eles lá foram, mostrei alguns cabelos que tinha lá montados, poucos, mas já deu para falar, e imagens, e os desenhos e maquetas, e coisas que eu posso estar a fazer. Mas acho que o espaço de trabalho é onde for e depende do projecto, e pode ser na rua porque também há um grande trabalho de pesquisa no meu caso. E então o meu espaço de trabalho é qualquer um, é aquele que tiver que ser e, portanto, concordo com essa afirmação já há muitos anos.

## “Durante muito tempo, não tive atelier e ia trabalhando em espaços em casa ou onde calhava, e achava que o meu atelier era dentro da minha cabeça”

**Na concepção do projecto expositivo, tiveste a intenção de usar a especificidade do espaço para gerar determinada reacção no público?**

Eu tinha feito algumas experiências no *Goldsmiths College*, duas vezes, só que eram espaços muito mais pequenos, era uma relação de 3 por 3 metros no máximo... espaços pequeninos, ateliers pequeninos que eram uma espécie de *white cube* – os ateliers do *Goldsmiths* têm paredes brancas como se fossem stands de feiras de arte –

e a reacção lá já deu para testar alguma coisa. Mas a ideia era ver o que é que acontecia e, de facto, a questão da performatividade das pessoas, só consegui percebê-la aqui. Por exemplo, o facto de algumas pessoas reagirem ao material quando percebiam o que é que era. A reacção do público nunca se pode prever. Mas eu, muitas vezes, faço projectos como, por exemplo, o do *Elevador de Santa Justa*, em que eu pedia a participação das pessoas e, se elas não participassem, o projecto não era nada. De facto, uma jornalista perguntou-me isso: E então, se ninguém participasse, o projecto não era nada? E eu, sim, é um risco que eu corro, pronto. Mas aqui não era tão radical embora, à medida que a peça foi sendo construída e algumas pessoas entravam, também desse para ir percebendo. No entanto, houve uma questão em que eu nunca tinha pensado, dessas várias, das várias reacções que eu consegui ver nas duas experiências e na montagem aqui e que só percebi mais tarde, a questão de carícia e erótico que algumas pessoas sentiram, nomeadamente porque era verão e as pessoas tinham menos roupa, coisa que, por exemplo, agora não está a acontecer na Fundação Leal Rios, porque as pessoas têm casacos e estamos em pleno Inverno. E então, como era verão e as pessoas vinham de manga curta ou vinham de manga cava, eram muito mais tocadas pela peça e era muito forte, essas impressões depois mudavam. Mas eu nunca tinha pensado nesse lado até depois de ontem, com a conversa com o João Seguro e com o texto do Pedro de Llano que fala nessa questão do cabelo como fetiche. Mas isso é uma coisa que aconteceu *à posteriori*, não foi algo que eu previ. Eu não usei o cabelo com essa conotação, usei o cabelo porque era um material que não era igual a uma linha, tem uma movimentação, uma leveza,

uma subtilidade muito grande. Tem um lado orgânico, apesar de ser artificial, a réplica é uma réplica quase perfeita e, na verdade, é muito diferente do nylon, embora seja da mesma família, porque o nylon é um material muito mais rígido. Parecendo que não, este criava ondas, aqui, a instalação, parecia que o cabelo encaracolava com a humidade, mudava, subia mais. Ontem, por exemplo, eu achei que os cabelos estavam muito mais em cima, ou seja, a instalação muda conforme há mais ou menos humidade... E também com as correntes de ar e tudo isso, coisa que com outro tipo de material já não ia conseguir.

## “A relação com o público interessa-me bastante, tanto que, muitas vezes, para mim as pessoas não são de todo público, são mesmo participantes e não é no sentido de participante entre aspas. Ou seja, se elas não estão lá, o projecto não existe”

**A questão do domínio privado e público, mesmo dentro de um espaço de uma galeria, influenciou o teu projecto? («... defies the gallery’s authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private versus the public site of art willingness of the contested institution...»), Douglas Crimp).**

Este projecto nunca podia ser feito num espaço público, não é como aquela peça do Jesús Rafael Soto em que ele tem uma estrutura e, dessa estrutura, caem uma série de linhas que eu penso que são de plástico e de cor, em que as pessoas entram e estão a ser vistas de fora e brincam, pois é bastante resistente, e vêem-se os miúdos a saltarem, como quem balança numas cortinas compridas. Mas, dada a sua fragilidade, *Square Disorder* é uma peça mesmo pensada para estar dentro deste espaço. A questão do desafiar ou não, já falámos há bocado... devido à sua própria natureza, quer do espaço quer da obra, as duas estão profundamente fundidas, não existe uma sem a outra. Portanto, aqui, eu acho que a questão do público e do privado não se põe. De qualquer maneira, para mim, a arte toda acaba por ser pública, porque ou ela é dada a ver ou então não existe. Está num espaço privado mas, se qualquer pessoa pode entrar, é público. A relação com o público interessa-me bastante, tanto que, muitas vezes, para mim as pessoas não são de todo público, são mesmo participantes e não é no sentido de participante entre aspas. Ou seja, se elas não estão lá, o projecto não existe. Ontem, alguém disse na conversa uma coisa muito interessante: eu nunca queria vir cá sem ninguém porque o que eu mais gostei, para além de gostar muito da peça, foi de ver as pessoas lá dentro, e a maneira como elas se mexem e como elas interagem.

**Num acto performativo que tu geras com o público.**

Exactamente e isso era o mais interessante.

**Aliás, porque tu vês melhor a instalação quando há movimento, ela torna-se menos invisível.**

Exactamente, foi isso que ela referiu. Torna-se menos invisível e começa a tomar outras formas, transforma-se e, de repente, já os fios estão baralhados ou não estão ou as pessoas criam caminhos ou os grupos criam dinâmicas.

**No fundo, a vida que a peça ganha, que é uma das qualidades desta tua obra, depende da interação com o público?**

Exactamente.

Ao fim de quase sete anos, a Appleton Square adquiriu um posicionamento muito específico no meio da arte. Parece-te claro agora, que já passaram muitos anos da tua exposição, o seu estatuto? Terão as características específicas que aqui falámos contribuído para a afirmação da Appleton Square?

Acho que sim, porque o que este espaço tem permitido é que aconteçam projectos que, se calhar, não iam existir noutro sítio; e, quando eu falo de projectos, não são só exposições... estou a falar também de *performances*, de concertos e de outras coisas que têm acontecido no campo das artes visuais e que, muitas vezes, não têm espaço noutros lugares. Contam-se pelos dedos as galerias que estão disponíveis para essas práticas mais abertas, embora existam os espaços alternativos que muitas vezes não têm condições. Portanto, há coisas que tu não podes fazer, não é? Eu lembro-me daquelas performances do Pedro Diniz Reis, não era muito fácil pensá-las num outro tipo de espaço.

**Mas falas de características físicas, de qualidade de material disponível? Ou falas de não ser fácil porque uma Galeria Comercial é mais fechada a esse tipo de coisas?**

Não sei se é só isso. Porque há muitas galerias que têm boas características físicas, mas é preciso haver um capital intelectual para perceber e entender e dar espaço aos artistas para poderem fazer as coisas. Por exemplo, eu lembro-me que, quando tu me convidaste, tivemos uma reunião, eu expliquei-te o que é que ia fazer, nem sequer trouxe um desenho e disse que era uma ideia muito maluca e que eu própria não tinha muita certeza se ia correr bem mas ia fazer uns testes, lembras-te? E tu ficaste encantada. Quantas pessoas é que fazem isto, percebes? É muito difícil porque a maior parte das pessoas quer ver coisas e não dá espaço para haver esta surpresa e esta construção, porque não é fácil as pessoas acreditarem em ti e acompanharem o teu pensamento, coisas que ainda estão a ser geradas, ou seja, querem o bebé já feito e não têm muito interesse no período de gestação. E depois o que outras pessoas, outros artistas me falam é que aqui, na relação contigo, artistas e até curadores têm possibilidade de desenvolver esse período de gestação, essa parte processual, não é? Que é muito interessante e é muito importante, porque só assim é que surgem certos projectos, senão eles nunca surgem, nunca saem para a luz do dia. □

## Entrevista Pedro Cabrita Reis (2014)

/ Unveiled Revealed (2010)

**Pedro, antes de trabalhares a exposição, qual era a tua ideia acerca do projecto Appleton Square. Era claro o seu estatuto específico?**

O espaço da Appleton Square era, à partida, um espaço muito bem desenhado e tinha essa circunstância de sugerir um enorme rigor métrico. O espaço tinha, na sua construção, uma unidade interna muito forte, o que de algum modo fez surgir em mim a ideia de confrontar essa circunstância. Apetecia-me trazer para dentro do espaço a crítica desse rigor arquitectónico com uma intervenção que tivesse o carácter de uma intervenção total. Total no sentido em que não só havia uma necessidade de reconfigurar por uma acção «violenta» essa métrica de equilíbrio e harmonia do espaço, como também fazer convergir nele, a partir dessa intervenção, uma quantidade de circunstâncias, uma minoria de pequenos elementos que, por cima da destruição efectuada sobre a caixa, viessem ainda acrescentar uma cartografia de pontos de partida para outros lados. À crítica da arquitectura, justapunha-se o «transporte» do atelier, de uma autobiografia a partir do atelier.

**Então, em relação à pergunta que eu te faço, basicamente, a força do projecto estava relacionada com a questão física do espaço?**

Inevitavelmente. Neste caso particular da intervenção na Appleton Square, a componente performativa era importante,

uma componente do trabalho de que só ficariam os vestígios mas que, para mim, fazia parte do entendimento do trabalho. É um momento que, apesar da sua violência, é intimista se nos lembrarmos que, afinal, foi apenas experimentado por um grupo restrito de intervenientes que participaram, assistiram, viram ou estiveram presentes. Disso ficou a ruína. Mas também é através da percepção e da tentativa de descoberta de um sentido para as ruínas que se pode fazer uma aproximação ao entendimento da história. Construímos um possível texto, uma narrativa qualquer, um território de compreensão a partir de fragmentos deslocados, sem integração e, quando tentamos reconstruir com esses pequenos pontos, esses pequenas iluminações fragilíssimas, tentamos construir um sentido para a história e para os actos que imaginamos terem sido os que, na sua sequência, nos trouxeram até ao presente. Portanto, ali há, de alguma forma, uma mímica do processo histórico a partir do momento em que o espectador é confrontado com a obra.

**O facto de, na Appleton Square, o orçamento de apoio à produção ser reduzido, muitas vezes adaptável às características específicas da produção artística, sem regras pré-definidas, influenciou o acto criativo?**

Este tipo de circunstâncias acontece na Appleton e acontece na Tate Modern, faz parte do processo, do *modus operandi* de todos os lugares onde se expõe arte.

É preciso sempre ter em conta as condições do real, aquilo que designamos como real. Entre essas condições, necessariamente, está a engenharia financeira que permite a um artista poder expressar de uma forma mais ou menos perfeita aquilo que pretende realizar. No caso da Appleton, não me recordo de ter tido qualquer constrangimento de ordem financeira. Para um artista, é fundamental poder, à partida, saber que, na medida do possível, não há limitações ao desejo, à vontade de fazer este ou aquele trabalho. A Appleton, no que me diz respeito, foi uma história exemplar nesse sentido e esse trabalho é para mim um trabalho que tem e manterá sempre uma presença bastante forte, não só por ele mesmo, mas pelas condições, pela paisagem que se desenrolou, humana, logística e o resultado foi um resultado que me agradou bastante.

**E o facto de não ter um estatuto de uma galeria comercial e, no entanto, ser possível vender, afectou de alguma forma o teu pensamento artístico?**

De forma alguma. Aliás, eu já estou habituado a nem sequer vender nas galerias comerciais. Os lugares desenvolvem através da sua prática um tipo de reputação e, no caso da Appleton Square, é uma reputação que, imagino eu, fará com que os artistas se interessem por apresentar aí o seu trabalho. O facto de não ser uma galeria comercial, ou o facto de potencialmente o trabalho desenvolvido não se transformar em receita, não implica constrangimento na acção porque o que a Appleton Square tem é a reputação de ser um lugar de experimentação. Lugares de experimentação têm um estatuto privilegiado, se não mesmo superior aos lugares onde se faz comércio. A Appleton Square tem um capital moral

e ético junto dos artistas que uma galeria comercial dificilmente teria e, por isso, não creio que haja quaisquer problemas em encontrar artistas que queiram mostrar o seu trabalho num espaço com estas características. Há muitas maneiras de ganhar dinheiro, há outros sítios para ganhar dinheiro mas, provavelmente não haverá muitos sítios para se poder desenvolver um projecto de uma forma aberta, justamente porque não existem obrigações comerciais. Sendo certo que isso é verdade, ou seja, que ao artista é dado uma absoluta liberdade e não lhe é imposto nenhum tipo de constrangimento, como os que sabemos fazerem parte da lógica de uma galeria comercial, passe a redundância, os artistas sentem-se naturalmente com uma margem muito maior e bastante mais estimulados, porque não têm que pesar nos pratos da balança aquilo que tornará o seu trabalho mais atractivo do ponto de vista comercial.

## “Lugares de experimentação têm um estatuto privilegiado, se não mesmo superior aos lugares onde se faz comércio”

**Então, na tua opinião, a Appleton Square está mais próxima do estatuto de galeria ou de instituição?**

Eu não entendo a Appleton como uma nem como outra das coisas. Porque não é claramente uma galeria comercial nem tem essas intenções nem parece ter sido esse o desenho estratégico à partida e não

é uma instituição. Uma instituição é a Gulbenkian, é Serralves, é a Culturgest, isso são instituições. Há espaço para um lugar como a Appleton Square, que é um lugar de experimentação, que é um território onde, de uma forma entusiasta, rigorosa e permanente, são propostas ao público experiências e trabalhos que, provavelmente de outra forma, não poderiam ser vistos. Eu entendo a Appleton Square assim. Tenho a percepção que, independentemente do tipo de projectos que a Appleton tem mostrado e revelado ao público, a verdade é que esses projectos acabam por ter todos um denominador comum, são situações construídas de uma forma particular, para apresentar um determinado tipo de trabalho. Se os artistas se sentem impelidos a desenhar uma estratégia que lhes permita, ainda assim, poder fazer uma retoma do seu investimento, essa é uma preocupação válida e não há razão nenhuma para a pôr em causa, mas é preciso que tenhamos em conta que a Appleton Square, à partida, nunca terá iludido ninguém em relação às suas funções, às suas perspectivas e às suas intenções programáticas. Portanto, um artista que entra com um projecto na Appleton Square terá que saber que não o está a mostrar numa galeria comercial e que, se eventualmente quiser comercializar o seu trabalho, imagino que será uma responsabilidade dele e não dos mentores do próprio espaço.

**Sendo o espaço determinante para a concepção de um projecto expositivo, o que pensas sobre as condições físicas e de exposição da Appleton Square?**

Nós já abordámos essa questão. Eu diria que uma das coisas mais interessantes... isto pode parecer bastante subjectivo, é a questão da *divina proportione*. O espaço da

Appleton Square, embora tenha obviamente uma construção física e um envelope métrico que não é, com certeza, baseado em nenhuma proporção particular ou esotérica ou uma regra de ouro, tem ainda assim uma harmonia particular. Não é um cubo e é um cubo. Há uma harmonia bastante grande nesta espécie de intermitente negociação mental quando se olha para aquilo e nos apercebemos que aquilo poderia ser algo a caminho de um cubo, mas não é. Esse tipo de medida, pelo menos para mim, não só foi bastante palpável como foi um dos factores de apetência pelo espaço. Porque o cubo é, com certeza, uma forma que tem características muito particulares, sabemos-lo, não é? E tem implicações muito particulares, uma ergonomia e uma forma de construir uma relação nossa com o mundo pela particular proporção de medidas que tem, pela identidade e infinita sequência destas medidas que são iguais, as arestas, as bases, etc. Bom, isso gera um território de trabalho que é bastante sedutor, problemático e desafiante e foi talvez por isso que eu senti a vontade de fazer a crítica disso mesmo, escavacando-o por completo.

**Brian O’Doherty disse que, «com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais neutro. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e comerciais se permutam por osmose». O facto de se tratar de um *white cube* complica ou facilita o processo criativo?**

Para podermos responder a essa pergunta, teríamos que perder algum tempo a analisar se os processos criativos são, em si mesmos, passíveis de serem complicados ou facilitados. Duvido. Mas, pondo isso de parte, eu diria que entre um artista e um espaço no qual esse artista se proponha

investir, não se estabelecem relações dessa natureza. Os espaços podem colocar aos artistas desafios interessantes que serão resolvidos com a apropriação que o artista faça desse espaço. A única coisa que é relevante e interessante, aqui, é justamente esse delicadíssimo processo interior em que se vão entretecendo as relações entre o artista e o espaço e que se prefiguram no espírito desse autor, revelando-se-nos através dos trabalhos por ele realizados. Não há como estabelecer graus de complexidade ou facilidade em relação à natureza do processo criativo. Tal como não há maus espaços, e também não há maus artistas, há apenas artistas que nos podem despertar maior ou menor interesse pela obra que trazem até nós. Depois há, é certo, uma quantidade indeterminada de pessoas que praticam as belas artes o que não quer dizer que sejam necessariamente artistas, mas isso já é outra história...

**«A clássica hostilidade da vanguarda expressa-se (...) pela remoção das constantes de percepção, o recinto da galeria. São comuns a todas elas as transgressões da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas quanto de desordem ela suporta. Esses lugares são, então, metáforas de consciência e revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o acto de aproximação se volta contra si mesmo», Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco*. Esta expressão de O’Doherty aplica-se ao que se passou com o teu projecto na Appleton Square?**

Bom, esse texto de O’Doherty é um texto do início dos anos 70 e relaciona-se nomeadamente com a cena nova-iorquina e o Black Mountain College. É um ambiente

que, na altura, era inovador e que depois, como sempre acontece com as rupturas introduzidas pelas vanguardas, se tornou numa disciplina e método de pensamento e acção e paulatinamente se academizou e integrou o discurso da história, e da história e da prática das artes plásticas. Hoje, não há qualquer forma de imaginar que seja um acto transgressor partir as paredes de uma galeria, antes pelo contrário...

**“Hoje, não há qualquer forma de imaginar que seja um acto transgressor partir as paredes de uma galeria, antes pelo contrário...”**

**Achas que não?**

Acho que não, acho que é um acto que vem já de uma longa história de *happenings*, de performances, de manifestações que constituem, na sua sequência, um devir bastante denso e complexo e, por isso mesmo, qualquer coisa que se faça e que aparentemente seja similar nas intenções, na forma e no processo, já não pode ser entendido, por um olhar contemporâneo, como algo revolucionário mas, sim, como algo que é exercido num terreno semântico pré-existente, tal como uma pintura a óleo se inscreve na história de todas as pinturas a óleo. Já que estamos nesta questão, quero deixar claro que não tenho a menor intenção de ser lembrado como um artista de vanguarda ou como um artista de rupturas. Antes pelo contrário, considero-me um artista clássico em todo o sentido da

palavra, mesmo nos sentidos mais obscuros. E a intervenção que fiz na Appleton Square é apenas mais um passo, uma outra faceta que se inscreve nessa perspectiva que tenho do meu trabalho, e deve ser identificada nessa mesma linha de pensamento, assim como, um exemplo entre outros, as esculturas que eu faço com materiais que encontro no lixo. A intervenção na Appleton Square é uma escultura cujas dimensões coincidem com as dimensões do próprio espaço. O próprio espaço, a própria arquitectura são absorvidas e passam a ser escultura, através de uma acção que resultou num processo de revelação da estrutura construtiva do espaço. Não creio que a intervenção que fiz na Appleton Square possa ser abarcada pela visão de O’Doherty que, claramente, é uma visão que se aplicava a um tempo histórico particular, específico... e a um tempo de mudança muito rico e de cujos rendimentos vivemos hoje.

**Richard Serra disse «to remove the work is to destroy it». Já sei que a tua obra foi pensada para aquele espaço, mas é repetível noutras circunstâncias?**

A obra não é repetível, o programa sim, com certeza. Essa frase do Serra integra um modo de pensamento que não se revela de forma explícita no que está dito, mas no que está por trás. Eu reivindico igualmente que mudar uma obra de lugar é destruí-la. Ora, isso leva-me directamente ao meu pensamento actual, ou seja, eu não faço, eu não estou interessado em produzir obra que tenha como condicionante pré-existente a natureza do espaço onde ela vai ser instalada pela primeira vez, ou seja, não estou interessado em instalações *site-specific*. Eu faço esculturas e essas esculturas podem ter dimensões variáveis, maiores ou mais pequenas. Eu quero apenas produzir

obras que possam ser expostas «*per se*», independentemente das circunstâncias físicas dos lugares.

**“Eu quero apenas produzir obras que possam ser expostas ‘per se’, independentemente das circunstâncias físicas dos lugares”**

**Por isso aboliste a questão do *site-specific*?**

Exactamente. Portanto, essa frase do Serra é interessante, não pelo que ela diz mas pelo que ela implica e pela forma como eu a leio. Se me voltares a perguntar: Ok e então este trabalho que concebeste para o espaço da Appleton Square desaparece do teu processo de trabalho porque desapareceu também fisicamente? Eu digo que não, porque este trabalho, a única coisa que releva dele, é o programa. O programa que está subjacente a este trabalho: o olhar, a acção desenvolvida, a construção e a contaminação de vários patamares, a contaminação do espaço autobiográfico, das obras que vieram do atelier com coisas encontradas ao acaso, com a intervenção num território. Há aqui uma densidade semântica muito rica e que permite muitas leituras e que é apenas, e afinal, um programa de pensamento e de acção.

**Falaste da questão toda performática que faz parte da obra, nós registámos em vídeo a destruição do espaço. Isso lembra realmente esta questão dos anos 60,**

**e das performances, que desapareciam e só ficava o registo. O teu projecto na Appleton Square acaba por ser isso? Fica o registo e as imagens.**

E o registo acaba por ser mais do que um registo, acaba por ser outra camada em cima do trabalho. É uma camada imponderável mas que tem esse privilégio, de algum modo perverso, de oferecer a única forma de perceber o que é que ali aconteceu num determinado momento e com determinadas pessoas. Sendo certo que, ainda assim, ver um registo sobre uma obra, nunca é ver a obra. Mas eu entendo isto como um enriquecimento e não como um défice em relação ao projecto original.

**Mas este foi um projecto *site-specific*?**

Um projecto *site-specific*... É muito interessante essa pergunta... Foi um projecto em que eu usei o próprio lugar como mais um material de trabalho. Ao atacar as paredes e ao intervir da forma como intervimos, o espaço transformou-se numa matéria para mim, como o texto que se escreveu na parede, como os objectos que levei do atelier. Poderá ser entendido como *site-specific*, não porque tenha sido concebido e feito para se adaptar à natureza ou às medidas do lugar mas, sim, porque o próprio lugar foi entendido como material de trabalho.

**Douglas Crimp afirmou: «the private domain of the artist's studio could no longer be the site of production...» Qual a importância criativa de a produção ser feita *in loco*, de o próprio atelier ser a galeria?**

Eu, hoje, acho que tudo ficaria melhor se nos habituássemos à ideia de que já não há fronteiras dessa natureza. De facto,

se quisermos ser mesmo objectivamente rigorosos, o atelier do artista é o seu pensamento. Se quisermos abordar esta questão com a seriedade de uma leitura que se diz genericamente filosófica, então, vamos ter de admitir que, se o atelier do artista é o seu pensamento, o mundo inteiro é a loja de materiais. E no mundo inteiro, seja em espaços objectivamente designados como espaços de revelação de arte – os museus, as praças públicas, as galerias – seja onde o artista quiser revelar a sua obra. Tudo isso se esbate, e essas *nuances* acabam por ter muito pouco sentido, as diferenças entre umas e outras têm tendência a esbater-se. Porque, no fundo, independentemente da especificidade social ou política, são lugares de revelação daquilo que emerge do atelier do artista, ou seja, do próprio pensamento e olhar do artista. Portanto, eu nunca senti, não sentirei, constrangimentos ou diferenças no que diz respeito a isso.

**Na concepção do projecto expositivo, tiveste a intenção de usar a especificidade do espaço para gerar uma determinada reacção do público?**

Não, de facto, não.

**A questão do domínio privado e público, mesmo dentro de um espaço de uma galeria, influenciou o teu projecto? («... defies the gallery's authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private *versus* the public site of art willingness of the contested institution...» Douglas Crimp)**

Ali, naquele trabalho, havia uma componente muito forte a que chamaríamos razões de revelação. A revelação não só do dispositivo

construtivo do espaço, revelação essa que foi feita pela anulação das barreiras, que são as paredes, fronteiras que escondem ao olhar do público aquilo que está por trás, e havia também a necessidade de revelar o próprio processo, e ainda a questão da permanência das ruínas do próprio processo no próprio local. O local foi revelado e, ao mesmo tempo, manteve a história desse processo de revelação. É natural que um acto dessa natureza tenha como consequência imediata a questão da discussão dos encontros ou desencontros entre o domínio público e o privado. De uma forma metafórica, mais até do que simbólica, existiu ali naquele trabalho, e fazia parte do programa inicial, criar essa espécie de perda de referências e garantir que tudo fizesse parte de uma coisa só. Fazer convergir todos os diversos níveis de acção que ali há... até o vosso escritório que passou a ser visto e a ter visão, o que não era o caso.

**Foi uma experiência interessante para nós, nunca estivemos ou vamos voltar a estar naquela situação; existe uma barreira visual e não sabemos o que se está a passar na sala...**

Quem por ali passasse, para estar naquele território, haveria de ter noção, de uma forma mais ou menos clara, consoante a perspicácia das pessoas, de que havia ali uma vontade de transformar aquilo tudo numa amálgama. O escritório era uma parte da escultura tal como as paredes destruídas, tal como o chão, tal como os objectos que apareciam nem se sabe porquê.

**Ao fim de quase sete anos, a Appleton Square adquiriu um posicionamento muito específico no meio da arte. Parece-te claro o seu estatuto? Terão as características específicas de que aqui**

**falámos contribuído para a afirmação da Appleton Square?**

Eu acho que a resposta a isso é muito simples e é imediata e é sim. Ao fim destes sete anos de actividade, a Appleton Square tem inequivocamente esse perfil, pelo menos, na comunidade artística portuguesa. Tem o perfil de um lugar que é um lugar exigente, *demanding*, é um território de desafio e só se completa e só tem uma persistência de carácter se justamente se mantiver como um lugar de desafio e que assim seja entendido pelas pessoas que nele se propõem intervir. Não creio que hoje haja quaisquer dúvidas em relação a esse perfil, pelo menos na comunidade de artistas portugueses. É claro, pelo menos para quem perceba um pouco destas coisas, que há uma amplitude que é específica e uma atitude dirigida. Não se faz uma intervenção, ou não se apresenta um projecto na Appleton Square, como se apresentaria, por exemplo, numa galeria comercial. □

**“A Appleton Square tem o perfil de um lugar que é um lugar exigente, demanding, é um território de desafio e só se completa e só tem uma persistência de carácter se justamente se mantiver como um lugar de desafio e que assim seja entendido pelas pessoas que nele se propõem intervir”**

# Entrevista Nuno Sousa Vieira (2014)

/ Wall Stop For This (2012)

**Nuno, antes de trabalhares a exposição, qual era a tua ideia acerca do projecto Appleton Square? Era claro o seu estatuto específico?**

Era, eu conhecia bem o projecto, porque já cá vinha há bastante tempo, mesmo antes de nos conhecermos. Eu era um visitante mais anónimo, passava mais despercebido, mas vinha ver. Conhecia bem o projecto, conhecia tanto o espaço, as possibilidades do espaço, como o projecto em si, porque é um projecto que se demarca. É claramente singular no panorama artístico português e eu tinha perfeita noção e consciência desse potencial que existia.

**E achas que essas características muito específicas eram claras, ou para ti era um projecto com características por definir ainda?**

O projecto evoluiu. Desde o primeiro projecto que desenvolvi até o projecto final *Wall stop for this*, o projecto foi sendo alterado, foi evoluindo, até mesmo na própria relação com o espaço. Houve inclusive coisas que sofreram alterações por questões operacionais e técnicas, ou porque não poderiam ser executadas exactamente daquela maneira. Por uma ou por outra ordem de razões, existem, em todos os projectos, constrangimentos que vão surgindo à medida que os projectos se vão materializando e há razões que vão ganhando corpo e se vão intrincando nas relações desenvolvidas com o próprio lugar que recebe os projectos.

**E o facto de, na Appleton Square, o orçamento de apoio à produção ser reduzido e muitas vezes adaptável às características específicas da produção artística, sem regras pré-definidas, influencia o acto criativo?**

Influencia. Eu não consigo trabalhar de uma forma desvinculada com as pessoas, com os espaços e com as suas características. Este projecto não funciona da mesma maneira em mais nenhum sítio – há uma ideia de base, que pode ser aferida e testada noutros lugares, mas a experiência que aqui era proposta é irrepetível. Até porque existem coisas que fizeram parte integrante deste projecto que, dificilmente, se conseguiriam adaptar da mesma forma a outro lugar, onde há outro espaço, com outras pessoas, que serão diferentes das que trabalham aqui.

**O facto de não ter o estatuto de uma galeria comercial e, no entanto, ser possível vender, afetou de alguma forma o teu pensamento artístico ou as tuas intenções?**

Não, não, de todo. Eu, quando estou a trabalhar, penso na obra, penso no espectador enquanto alguém que vai ativar e experienciar a minha obra, não penso no comprador... por isso, o facto de ser um lugar, uma galeria comercial que tem determinado tipo de lógicas ou um espaço independente que, em determinada altura, incorpora algumas dessas lógicas, é uma questão organizacional que, para mim, não interfere. Desde que esteja conversado,

esse é um facto perfeitamente claro, que não perturba.

**E na tua opinião a Appleton Square está mais próxima da galeria ou da instituição?**

É um híbrido, mesmo. É qualquer coisa que responde a requisitos de ambos os lugares, sendo que essa junção, essa justaposição se transforma. Não é que ele seja metade de uma coisa e de outra, mas o programa que vocês têm definido autonomiza-se porque é um programa que tem uma natureza institucional, como o atesta a ideia de desenvolverem exposições enquanto projectos expositivos que têm sempre alguém que está por trás, um curador, alguém que escreve ou alguém que acompanha. Há uma série de requisitos que vêm claramente de um lado muito mais institucional... aliás, se eu tivesse de optar por um deles, optava pelo institucional, sendo que eu não acho que o projecto o cumpra na totalidade.

**Na tua opinião, a Appleton Square, no âmbito geral, é um projecto *site-specific*?**

Eu tenho um carinho muito especial pela ideia de *site-specific*, é uma coisa que me agrada muito e sou simultaneamente muito favorável e muito crítico a essa ideia. Talvez por isso, a minha tese de mestrado reflecta algumas dessas preocupações... Eu tenho muita dificuldade em definir e, quanto mais investiguei, com mais dúvidas fiquei sobre a ideia de *site-specific*. E, mesmo em relação às obras mais paradigmáticas que nós encontramos de *site-specific*, como seja o *Tilted Arc*, de Richard Serra, ou as peças que ele desenvolveu com o ferro lançado sobre as esquinas da *Leo Castelli Gallery*, em 1969, em Nova Iorque, que, nesta altura,

são da coleção do MOCA, Los Angeles, a ideia de *site-specific* perde-se muitas vezes. Existe uma peça de uma artista polaca, que é a Monika Sosnowska, que foi feita para representar a Polónia na Bienal de Veneza de 2007, que é uma peça que se intitula *1:1*, na qual essa ideia de um para um é uma ideia muito forte, já que ela está em verdadeira grandeza. A artista desenvolveu a peça numa articulação com o próprio Pavilhão da Polónia, nos *Giardini*. A Bienal de Veneza fechou em Outubro/Novembro e, oito meses depois, em Basileia, ela inaugurou uma retrospectiva, uma grande exposição individual, que incluiu essa peça e é a mesma peça que tinha tudo para ser entendida enquanto obra *site-specific*

**Mas tu achas que deixou de ser *site-specific*?**

Eu não acho que deixou de ser, mas acho que fica comprometida a ideia. O meu problema é que existe uma ideia inicial do que é *site-specific* e, quando as pessoas falam em *site-specific*, nem sempre estão a dizer a mesma coisa, não é um conceito universal, tem várias interpretações. A determinada altura, há um conjunto de teóricos que defendem como, por exemplo, a Miwon Kwon, que não há *site-specific* em *white cubes*, que é preciso um enraizamento histórico. Mas depois, por outro lado, o enraizamento histórico constrói-se... eu gosto da ideia de *site-specific* e, acima de tudo, gosto muito da ideia de poder, e isso é que está na génese deste projecto, acho que ela incorpora a ideia. Eu acho que a ideia é extraordinária mas depois, se nós formos puristas em relação à ideia que nela ficou estipulada no início, torna-se redutor.

**Sendo o espaço dominante para a concepção do projecto expositivo,**

## o que é pensas sobre as condições físicas de exposição na Appleton Square?

Eu vou falar do ponto de vista do que desenvolvi: a Appleton Square, para mim, tem dos espaços mais extraordinariamente difíceis, e digo extraordinariamente difíceis porque é extraordinário o espaço, porque é quadrado; tudo o que é quadrado já está numa proporção muito correta, equilibrada e depois tudo o que tu colocas lá dentro, pode desequilibrar. Ou tu és extremamente cuidadoso e metucioso ou o espaço pode «cair», quando tu olhares para o todo do espaço, ele pode tombar porque está desequilibrado... É mais difícil equilibrar uma coisa que já está equilibrada colocando lá coisas, não é? Então aí é um confronto, um conflito, que gera algumas tensões e que eu acho que são extremamente aliciantes para o desenvolvimento do trabalho.

**Brian O’Doherty disse que, «com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais neutro, a parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e comerciais se permutam por osmose». Eu ia perguntar-te se o facto de se tratar de um *white cube* complicava ou facilitava o teu processo, no fundo está ligado ao que tu me estavas a dizer.**

Até porque, numa outra passagem do *Inside the White Cube*, ele também diz que, em termos ideais, era bom que nem se ouvissem os passos do espectador, ou seja, era como se houvesse a possibilidade de experienciar a obra num lugar onde não houvesse espectador, onde tudo fosse uma construção mental. Daí que essa ideia de *white cube* não possa existir em absoluto, não podendo existir um *white cube* puro, ele é apenas uma ideia. E depois existem coisas, existem pessoas, existe gente, existem uns

que entram, outros que falam, existem sempre acontecimentos, logo, essa ideia de que é possível idealizar um espaço e mantê-lo quase inviolado em relação aos outros, é uma ideia que é frágil. Quando um espectador entra para ver a obra, esta sai comprometida até porque se, por exemplo, entrarem dois espectadores, é sempre possível haver um espectador que está em frente ao outro, e o outro que diz «com licença» para poder passar, e tudo isto vai fazendo parte da experiência que se vai construindo com aquelas obras e com aquele espaço.

**Para a próxima pergunta, cito mais uma vez Brian O’Doherty: «a vanguarda expressa-se pela remoção das constantes de percepção, o recinto da galeria, são comuns a todas elas as transgressões da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas, quanto de desordem ela suporta. Estes lugares são então metáforas de consciência e de revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o ato de aproximação se volta contra si mesmo». Esta frase serve de pretexto para que tu fales especificamente do teu projecto e de que forma é que isto se aplica ao que se passou contigo na Appleton Square.**

Aliás, num espaço que não tenha as características físicas deste, dificilmente consigo desenvolver alguma coisa que se aproxime do que desenvolvi aqui. Será muito difícil mesmo... porque temos um espaço expositivo, o *white cube*, que é uma das poucas construções que nós temos e que vem da modernidade para o espaço expositivo. O que eu fiz aqui, de alguma maneira, foi tornar essa construção ideal, ela própria num objecto artístico, um objecto

de experiência, e, para isso, dupliquei a parede e fi-lo por ser a parede de entrada, que separava e definia a fronteira. O projecto nasceu de uma ideia de duplicação da parede de entrada. Toda a parede de entrada, fazendo uma rotação, foi tornada visível enquanto objecto dentro de um espaço, o meu projecto partiu da possibilidade que eu, enquanto espectador, tenho de ver o próprio espaço de fora, sendo que estou dentro de um mas estou a ver o outro, que é o objecto artístico, e há estas trocas e inversões de lugares que potenciam o questionamento de cada um deles.

## As transgressões da lógica.

Exactamente... para questionar cada um. O espaço não se questiona a si próprio mas o espectador questiona o espaço em que está, dentro do espaço expositivo, e o espaço da obra e pode haver estes confrontos. Por isso, se eu duplicar um espaço de natureza habitacional, eu já não estou a duplicar um espaço de exposição, estou a duplicar outro espaço. O *white cube* é uma tipologia de espaço expositivo que está muito enraizada na história da arte dos últimos 50, 60 anos e que, aqui neste projecto, eu encontrei precisamente... como um território absolutamente riquíssimo para poder materializar aquilo que eu pretendia. E depois, então, há a segunda entrada dentro do próprio espaço – entro no espaço e volto a entrar dentro do espaço – aí é que eu tenho a minha exposição, num espaço mais exíguo, no que resulta de sobreposição destes dois espaços que, no fundo, são o mesmo espaço.

**Sim, como se aquela exposição é que fosse a exposição...**

Exactamente... Aliás, há ali uma coisa que é: há uma exposição dentro da exposição,

há uma primeira exposição que é o próprio espaço expositivo e há uma segunda exposição que, de alguma maneira, eu procuro que seja o que é expectável quando nós vamos ver uma exposição. Não é que nos seja dado a ver um espaço, pode ser, e até pode fazer parte do projecto, mas não é isso que é expectável... Depois de ver o espaço, o espectador tem então a possibilidade de ver novamente, depois de «questionar» o que é entrar num espaço expositivo pode, então, ter acesso à própria obra.

**Sim, então e no teu caso, pegando no Serra que diz «to remove a work is to destroy it», a tua obra foi pensada para aquele espaço específico e é irrepitível noutras circunstâncias?**

É aí que o meu problema com o *site-specific* aparece, eu acho que não... Eu tenho uma outra obra, que também é uma parede e que foi desenvolvida para o Pavilhão Branco, e é uma peça que se chama *Visite-nos*. Por razões da natureza do projecto, essa peça não foi materializada no Pavilhão Branco mas foi materializada dois anos depois, numa exposição que eu desenvolvi no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que se chamava *Um atelier, uma sala de exposição, uma fábrica, nem sempre por esta ordem* – eu materializei fisicamente essa obra nesse espaço porque havia um conjunto de requisitos que o espaço do Jardim da Sereia e do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e do Pavilhão Branco, de Lisboa tinham em comum, que eram requisitos arquitectónicos e de relação com o meio envolvente – ambos tinham vidraças, ambos estão implantados num Jardim e ambos têm circulações entre as salas.

**Encontraste coisas em comum, o que te levou a transportar a obra.**

Exactamente. Ou seja, imaginando que existe outro projecto com aquela parede, a parede que eu construí aqui, eu só a posso construir aqui. Agora, posso repetir a ideia que está na génese dela desde que obedeça a um conjunto de requisitos que eu considero que são determinantes para esse projecto. Se eu não encontrar essas condições, não faz sentido para mim voltar a fazê-lo.

### Se assim for, é este projecto ou é outro?

Eu acho que é o mesmo projecto. Eu posso ter duas exposições com as mesmas obras, uma exposição montada aqui, em que estabeleço uma relação de aproximação e de afastamento entre elas mas, se o espaço for outro, vai ser diferente porque muda o contexto expositivo das obras dessa exposição mas a génese dela é a mesma.

### Exposições itinerantes entre o museu, passam de um espaço para o outro.

A exposição é a mesma e há obras que, inclusive, estão presentes numa exposição num determinado museu e não estão no museu seguinte, sendo que a exposição continua a ser a mesma. Agora, naturalmente, há situações em que os contextos de determinadas obras, se nós pensarmos em termos sociopolíticos, em contextos muito diferentes do nosso, elas podem ganhar determinado tipo de significações que podem levar a que haja a opção de as retirar.

Porque a exposição é mais do que aquelas obras, uma exposição é cada uma das obras em particular, mas também as relações que aquelas obras estabelecem umas com as outras. Às vezes, mudando estas duas coordenadas no lugar e no contexto em que são inseridas, ou seja, mudando uma

das partes, o todo tem de ser reajustado, repensado e aí surge um dos meus problemas com o *site-specific*.

Aquilo que, para mim, é muito importante nesta exposição é tu entrares num espaço que é paradigmático como espaço expositivo, do ponto de vista idealizado (e o *white cube* é isso), e, a seguir, teres uma parede que é repetida e tu reconheces que já passaste por ela. Isso faz-me achar que, em tese, este é um projecto absolutamente irrepetível. Até porque não conheço muitos espaços que tenham uma parede como esta, que cria uma zona de escritório e que se vê antes de entrar na sala de exposição. Tu vês claramente uma parede que simultaneamente é fronteira do espaço e te mostra uma espécie de outro lado do *backstage*, da parte do trabalho, e isso é exactamente uma coisa que me interessa muito, que é o facto de aquele espaço existir (a galeria) porque existe um espaço antes, que é um espaço de labor, que aparentemente não tem nada a ver com arte. São questões de secretaria, de contactos, de falar com pessoas, de tratar de produções mas que, se não existissem, todo o resto do projecto podia existir, mas era outra coisa, não era aquilo.

Aliás, isto é uma coisa que me interessa, há um projecto de 2010, que eu tenho, que se chama mesmo *Don't underestimate the impact of the workplace* no qual uma das peças dessa exposição não era visível na exposição porque só era visível na sala do gabinete do diretor. Ela foi colocada lá e o que estava na exposição era um poster que as pessoas podiam levar com a imagem do que estava no gabinete do diretor. É precisamente esta ideia, a de que, se não existissem pessoas, nada daquilo existia. E, neste caso, o que eu quis foi tornar visível esse lado do labor,

das pessoas que não produzem arte, mas que são absolutamente vitais para que ela possa acontecer.

### E isto liga-me a uma outra pergunta que eu ia fazer: a questão do domínio privado e público, mesmo dentro de um espaço de uma galeria influenciou o teu projecto?

Influenciou brutalmente, até porque vocês têm essa ideia entre privado e público aqui materializada de forma muito curiosa porque a zona de trabalho, que é a zona de escritórios, a zona operacional, é uma zona que antecede mesmo a galeria.

### E pegando no Douglas Crimp, que afirmou: «the private domain of the artist's studio could no longer be the site of production...», qual a importância criativa da produção ser feita *in loco* e o próprio atelier ser a galeria?

Engraçado... Porque há uma série de coisas que se cruzam nas nossas investigações e nos nossos estudos e aquilo em que nós acreditamos evolui. Eu não penso como quando comecei a fazer investigação, há cinco anos atrás. Tinha um conjunto de aproximações a definições para determinadas coisas muito mais claras do que aquelas que tenho hoje. Actualmente, tenho mais dificuldade em as definir. Começas a perceber um conjunto de conexões que tornam as coisas menos claras, a determinada altura. A mim interessa-me essa questão do atelier e da galeria, é uma coisa que me interessa brutalmente e o que me interessa é precisamente essa deslocação entre a categoria dos espaços e a inversão dos lugares.

A exposição do Pavilhão Branco, em que houve uma série de obras que ficaram

instaladas no atelier, entre as quais estava a *Razão número 1* que, mais tarde, veio a fazer parte deste projecto na Appleton, transporta consigo uma ideia de um número, de um emparedamento de uma construção. Há uma coisa que se oferece ali como barreira e ela faz parte deste projecto mas, a pertencer a algum projecto, é ao do Pavilhão Branco. Apesar disso, a primeira vez que ela foi vista, enquanto obra, foi aqui, porque durante o projecto do Pavilhão Branco ela ficou no atelier. Houve algumas pessoas que foram ao atelier, mas houve também pessoas que não viram a peça, só viram imagens dela no catálogo. E isso também é uma preocupação, que é perceber que, em última instância, as obras pertencem todas aos seus ateliers, eles são lugares de génese, são uma espécie de cama.

### Mas a tua parede, então, pertence à Appleton Square.

Naquele momento, foi feita cá, logo, ela pertence cá, aquela parede é de cá... aliás, isso é uma coisa que fica, ficará sempre acoplado a este projecto, é impossível dissociar aquela peça de todo o contexto. Agora, tento simplificar esta questão ao dizer que o atelier é o lugar onde eu ando e, assim, torna-se mais fácil porque, durante este projecto, há um conjunto de partes que são desenvolvidas no meu atelier mas, simultaneamente, há uma parte do projecto que é desenvolvido aqui na sala de exposição, na Appleton Square. Por isso, sendo o atelier o lugar onde a obra é trabalhada, é desenvolvida e é pensada a génese dela, mesmo que depois ela seja produzida em oficinas, onde quer que seja por questões técnicas e operacionais, sendo o atelier esse lugar originário de estudo e de pensamento, então, de alguma maneira, neste projecto tive dois ateliers, a Appleton

Square e o meu atelier. Mas, a determinada altura do processo, há uma parte em que a Appleton Square deixa de ser o atelier para ser o lugar de sala de exposição. É uma coisa temporal, transforma-se, porque ganha público e ganha um conjunto de relações que são próprias da sala de exposição e já não são próprias do atelier, já não são da natureza do trabalho do atelier.

**Na concepção do projecto expositivo, tiveste a intenção de usar a especificidade do espaço para gerar determinada reação no público?**

Pessoalmente, interessa-me a relação da experiência da obra com o público, é um elemento que é reativo, eu não faço obras para ficarem, eu não desenvolvo o meu trabalho para não chegar ao público. Ele é mesmo desenvolvido para me relacionar, para provocar, procuro mesmo interagir, criar uma aproximação, esse para mim é o momento mais interessante, que é quando as obras ganham público. Quando as obras passam, para o bem e para o mal, é um confronto e o confronto é sempre violento.

**Eu aqui sei que a tua resposta seria sempre sim, não é?**

Sim, sim, é um confronto que é de tensão.

**Tiveste a intenção de usar a especificidade, óbvio, não é? Construíste a parede, criaste aquele nicho onde as pessoas tinham que se apertar.**

Exactamente, onde tinham que se aproximar, onde o próprio papel do espectador era questionado porque as distâncias correctas para ele poder experienciar as obras não foram respeitadas

e, como tal, a presença do espectador é parte integrante do projecto. O espectador é uma parte determinante, especialmente aqui, dadas as características daquele espaço mais pequeno, com significativa concentração de obras, onde a presença do outro espectador e o confronto são muito visíveis. Ainda para mais, isto tudo saía reforçado com a ideia dos espelhos, que estavam nas obras. Neles, as pessoas viam-se a ver e viam os outros a ver e há aqui uma série de duplicações e de sobreposições de coisas que reforçam o papel da presença de cada um daqueles agentes. Se não existisse público, aqueles espelhos não refletiam nada, coisa nenhuma, porque o que eles refletem nós não vemos, pegando aí numa peça de Michelangelo Pistoletto, *Um metro cúbico de infinito*, que é uma coisa de projeção mental. Há aqui uma coisa que eu acho absolutamente extraordinária mas, no meu projecto, há uma coisa mais de fisicalidade, é uma coisa mais de corpo, de massas corporais.

**“Eu não desenvolvo o meu trabalho para não chegar ao público. Ele é mesmo desenvolvido para me relacionar, para provocar”**

**E estamos já na última pergunta: ao fim de quase sete anos, a Appleton Square adquiriu um posicionamento muito específico no meio da arte. Parece-te claro o seu estatuto agora? Terão as características específicas que aqui falámos contribuído para a afirmação da Appleton Square?**

Eu acho que aquilo que contribuiu para a afirmação da Appleton Square, em primeiro lugar, foi o trabalho que tu e a tua equipa desenvolveram, as escolhas que foram fazendo, a correção com que lidaram com as pessoas, porque os projectos depois fazem-se também disso, fazem-se do reconhecimento. Tem sido o vosso trabalho que tem feito a Appleton Square porque a sala podia ser absolutamente irresistível mas, se o vosso trabalho não fosse o que é, se não fosse visível, o espaço não seria o que é. Eu acho-o particularmente curioso e uma metáfora disso mesmo... que é, antes de veres a exposição, vê-se o vosso trabalho e eu acho isso quase uma inversão, gosto disso e, por isso, essa coordenada estava no meu projecto. O projecto Appleton Square não seria o mesmo se não houvesse esse trabalho, empenho, gosto e esse querer, essa honestidade e a seriedade com que vocês desenvolvem isso. E, mesmo com o facto de a equipa ir variando, a Appleton Square é a Appleton Square, o resto são elementos que a Appleton Square vai convocando para si... os artistas vão mudando, há uns que voltam e vão estando presentes e há uma coisa curiosa, que é quando nós vimos à inauguração e vemos sempre um número de artistas que por aqui passaram, que é uma coisa muito engraçada... ninguém vai aos sítios onde não gosta de estar, não é? A não ser que seja por uma necessidade extrema. E, se não puderem vir à inauguração, esses artistas vêm depois ver as exposições. Há uma ideia... Nós vamo-nos sentindo parte dela e deste projecto e isso é uma conquista do teu trabalho e da forma como ele é feito e afirmado. Eu acho sempre que as pessoas são mais importantes do que as obras, eu prefiro as pessoas às obras, apesar de produzir obras e não pessoas...

**A obra tem de passar pela pessoa, porque senão não faz sentido...**

Eu tenho um conjunto de peças e de trabalhos, que estão finalizados e que não mostro, e, porque nunca foram expostos, não fazem parte do meu Currículo. Ao não terem sido ainda expostos, mesmo que isso possa ser uma coisa pessoal... conduziu a que eles ainda não ganharam público e, ao não ganharem público, eles também não ganharam território, por isso, para mim, eles ainda estão embrionários, falta-lhes qualquer coisa. Até porque, no seguimento do meu projecto artístico, muita da minha obra seguinte, do trabalho que eu vou fazer, resulta do que eu fiz e do «requestionamento» de algumas dessas coisas. E houve coisas que eu tentei fazer, para as quais tinha determinados objetivos, que se revelaram diferentes daquilo a que me tinha proposto. Eu tenho de olhar para isso e perceber de que forma é que determinadas coisas são recebidas e isso interessa-me, interessa-me colocar isso no meu trabalho...

Agora, o espaço é fundamental mas os espaços são feitos pelas pessoas, se não houvesse as pessoas, determinado espaço não existia daquela maneira. E, se não houvesse esse espaço, mas houvesse essa vontade, haveria outro espaço. O projecto não era este, mas era igualmente interessante. Ter-se-ia tornado, ao longo destes sete anos, fosse onde fosse, da mesma forma, um espaço que se tinha afirmado pelas suas qualidades e pela qualidade dos projectos que tinha desenvolvido e apresentado... ter-se-ia tornado sempre um espaço singular. E isso é produzido pelas pessoas, os espaços são potência, são uma coisa em potência, as pessoas são mais do que isso. □

# Entrevista José Pedro Croft (2014)

/ Dois Desenhos, Uma Escultura (2012)

**José Pedro, antes de trabalhares a exposição qual era a tua ideia acerca do projecto Appleton Square? Era claro o seu estatuto específico?**

Não e sim, ou seja, eu trabalho sempre em função dos espaços ...de exposição... e sabia que queria que, no espaço da galeria da Appleton Square, o meu trabalho fosse um gesto, funcionasse como uma peça única e trabalhasse em relação directa com a arquitectura. Encontrei uma mesa que tinha umas proporções realmente interessantes, porque era uma mesa que não era doméstica, no sentido em que tinha seis metros de comprido e pertencia à Faculdade de Ciências, ao Laboratório de Química. Tinha essa presença, por um lado, de ser uma mesa com escala humana e, por outro lado, de ter uma dimensão que não era doméstica. Era um objecto que transportava o humano já com o «colectivo» e queria que ela ...participasse... da arquitectura. Portanto, a minha primeira ideia foi cortá-la, serrá-la e trabalhá-la contra um canto da galeria, de maneira a fazer uma diagonal em relação ao espaço, depois... esta ideia... foi evoluindo, ganhou autonomia, continuando a trabalhar o espaço, mas a partir de um ponto central. Queria sobretudo que fosse um gesto claro, em vez de ter várias peças que formassem uma exposição, queria um gesto que ...se fizesse presente...

**O facto de, na Appleton Square, o orçamento de apoio à produção ser reduzido e muitas vezes adaptável às características específicas da produção**

**artística, sem regras pré-definidas, influenciou o teu acto criativo?**

Não. Isso foi conversado logo à partida. Mesmo sabendo que não dispunha de orçamento para produção artística, quis que esta exposição fosse ambiciosa, o que para mim era importante no momento que nós estávamos a viver, um momento de uma enorme crise económica e financeira, em que parecia impossível vender, e em que a sensação de demissão era generalizada. Muitos partiam do princípio de «não arriscar muito para, depois, a decepção também não ser muito grande», uma situação de controle pelo medo. A minha ideia foi exactamente o contrário: ocupar-me da produção e não contar com a galeria Appleton Square para isso. Até porque, durante os seis ou oito meses que durou a preparação da exposição e daquela peça, na realidade, ela sofreu transformações enormes. Eu não quis ficar agarrado a um programa que me definisse quais eram os custos e, portanto, a um orçamento pré-definido.

**De certa forma, também te dava liberdade.**

Deu-me liberdade, eu gosto de trabalhar sem rede e a liberdade é justamente isso. Não trabalho de forma muito racional no sentido de conceber um projecto e depois ser coerente até ao fim. Ele vai sofrendo imensas alterações à medida que vou tropeçando e que as minhas contradições vão ficando mais claras e eu vou ter que

as resolver, portanto, não fazia nenhum sentido encomendar x vidros e x peças de madeira porque eu sabia que a meio do percurso não as ia usar, seria melhor não partilhar a produção com a galeria, assumindo a galeria a responsabilidade de transformar todo esse trabalho em vendas.

**O facto de não ter o estatuto galeria comercial mas, no entanto, ser possível vender, afectou de alguma forma o teu pensamento artístico e as tuas intenções?**

Claro

**Na tua opinião a Appleton Square está mais próxima da galeria ou da instituição?**

Para mim, é uma galeria, claramente, não tenho dúvida nenhuma sobre esse tema. Agora, dentro das galerias, há tantas galerias quanto as pessoas que as dirigem, porque cada projecto é único. Umas actuam em palcos internacionais, outras são galerias de uma outra geração e que têm um olhar completamente diferente sobre a relação entre o artista e o galerista, portanto, haverá tantas galerias diferentes quantas as pessoas porque, no fundo, trata-se sempre de relações humanas.

O que faz uma galeria, e a razão pela qual eu quero ter representação com uma galeria, e tenho com a Filomena Soares com carácter de exclusividade, não é só ter uma relação de trabalho, é querer que se ocupem de muitas coisas para as quais eu não estou disponível. A venda é só uma pequena parte do trabalho da galeria, apresentar o trabalho, apresentá-lo condignamente, fazer uma boa divulgação, saber explicar, ter uma noção do que é o meu trabalho e o que está para trás, tudo isso são assuntos que tornam e que dão

sentido ao trabalho de uma galeria. Eu quis que houvesse uma colaboração entre a Appleton Square e a galeria Filomena Soares justamente por achar que a Appleton Square era uma galeria e não queria qualquer ambiguidade tanto em termos de mercado como de público, era importante estabelecer um vínculo com a galeria Filomena Soares.

**“A venda é só uma pequena parte do trabalho da galeria, apresentar o trabalho, apresentá-lo condignamente, fazer uma boa divulgação, saber explicar, ter uma noção do que é o meu trabalho e o que está para trás, tudo isso são assuntos que tornam e que dão sentido ao trabalho de uma galeria”**

**Para haver uma relação transparente, porque tínhamos estatutos mais parecidos?**

Exactamente. Para que ficasse tudo claro e por respeitar o contrato de exclusividade, inclusive no respeito a vendas.

**Na tua opinião, a Appleton Square é, no seu âmbito geral, um projecto *site-specific*?**

Eu acho que há muita confusão em relação ao *site-specific*. Vi uma exposição do Richard Serra na Gagosian em que ele trabalha o espaço em função da forma de instalação das obras. Qualquer artista que trabalhe num projecto de galeria ou de museu terá, naturalmente, de o fazer pensando no espaço e nas relações espaciais, trabalhará sempre a favor ou contra o espaço, mas nunca de uma maneira neutra, nem indiferente. No meu caso, eu fiz uma escultura para a Appleton Square, mas não *site-specific*. No caso da galeria Filomena Soares, quando faço as peças, quando escolho as obras, escolho as que devem, no meu entender, ir para lá. Por exemplo, uma das esculturas que mostrei na última exposição, já tinha a mostrado na Arco e os desenhos são os desenhos que faço normalmente e as outras esculturas de parede eram esculturas de parede que eu estava a fazer. Depois, escolhi aquelas dez que falavam umas com as outras naquele espaço, isso não é um *site-specific*.

Como, em relação a esta exposição na Appleton Square, usei a métrica da galeria, os 10 por 10 metros, parti de um canto, e desenhei uma diagonal. Mas não eram aquelas paredes de arquitectura que me interessavam, eram aquelas ou outras quaisquer: o que eu estava a trabalhar eram as sinergias daquele espaço, como no atelier. Como trabalho no atelier, tenho em conta as suas relações de espaço, faço 50 esculturas (que não são *site-specific*) com as condições que lá estão, os cantos e as paredes do atelier e o chão. Quando saio daquele chão e daquelas paredes, vou para outro espaço e a escultura tem de funcionar.

**Para ti, o *site-specific* está ligado à questão da permanência?**

Exactamente.

**Falaste do exemplo daquela tua obra que está ali nos Coruchéus.**

Isso é um *site-specific*. Estou a pensar em peças *site-specific* como, por exemplo, a do Walter De Maria e aquele apartamento que ele enche de terra, que está no Soho, o projecto foi pensado para aquele sítio. Ou «The Broken Kilometer», do mesmo artista, que está também no Soho. O *site-specific* implica um compromisso com o espaço, senão é um *site-specific* «ambulante».

**Sendo o espaço determinante para a concepção de um projecto, o que é que pensas sobre as características físicas e de exposição na Appleton Square? Qual é a tua opinião sobre aquele espaço?**

O espaço para mim é muito importante, mas o motivo principal para aceitar um projecto não depende das qualidades do espaço. Acho que aquelas qualidades de espaço são interessantes, não são extraordinárias. O que me levou a intervir lá, e a aceitar com muito gosto o teu convite, foi a energia que aquele espaço tem, a tua energia, que é a energia que tu lá pões. Não há bons espaços nem há maus espaços e, voltando às galerias, há galerias que são impressionantes e com as quais não trabalharia, porque a energia que lá está por trás é complicada. Acho que um artista deve ser responsável pelos seus gestos e, quando os decide tornar públicos, tem responsabilidades, tudo o que está à frente da cortina e por trás da cortina é da sua responsabilidade, por isso não pode fazer de conta que não vê. Aquilo que eu faço são gestos, sejam em papel sejam na escultura, portanto, quando refiro a energia daquele espaço, não estou a falar da energia daquele espaço como um espaço arquitectónico

porque isso é absolutamente neutro, não tem alma... o que tem alma são as exposições que estiveram antes e as exposições que vieram a seguir e as condições em que nós nos pusemos a trabalhar.

**E o facto de ser um *white cube* facilita o processo criativo dos artistas que por lá passam?**

É mais neutro do que a maioria das galerias em Portugal. Interessante o exemplo da galeria da Alda Cortez, uma galeria que já não existe, que acabou em 97, e que era um corredor com chão de madeira com 10 metros de comprimento, mas que trabalhou com imensos artistas, a Ana Jotta, o Pedro Casqueiro, o Miguel Branco, o Jorge Queirós, o que mostra que o espaço, na realidade, não é determinante. Tu encontras o gesto certo para cada realidade. Na Alda Cortez, apresentei uns bancos com gesso, fiz várias exposições diferentes, encontrei, de cada vez, uma solução para o espaço. A arte não trabalha com facilidade, trabalha com constrangimentos, toda a minha vida trabalhei com dificuldades e com constrangimentos. A capacidade dos criativos é de encontrarem soluções para grandes problemas, não são pessoas que têm a vida facilitada. Mas o espaço da Appleton também é um espaço que tem constrangimentos e isso é interessante, porque são 10 x 10 metros, portanto, damos dois passos e já estamos no meio da sala, para um escultor isso pode ser um problema, especialmente quando quer fazer um gesto «claro e grande». Eu tive que trabalhar ali questões de ilusão óptica, de posição, para que, quando se entrasse na sala, se tivesse a sensação que a peça estava «longe».

**«A clássica hostilidade da vanguarda expressa-se (...) pela remoção das**

**“O que me tem interessado é trabalhar os limites do espaço, a relação com a escala humana e com o caminhar”**

**constantes de percepção, o recinto da galeria. São comuns a todas elas as transgressões da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas quanto de desordem ela suporta. Esses lugares são, então, metáforas de consciência e revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o acto de aproximação volta-se contra si mesmo», Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco*. Esta expressão de O’Doherty aplica-se ao que se passou com o teu projecto na Appleton Square?**

Tu tens aí algum problema com os teóricos...

**Mas tu há bocado falaste na questão de teres que colocar a tua peça um bocadinho mais distante, isso tem a ver com a relação com o espectador. Tu já pensavas nisso?**

Como te estava a dizer, o que me tem interessado é trabalhar os limites do espaço, a relação com a escala humana e com o caminhar. Estas são as minhas perplexidades, uma constante. Tínhamos uma extensão de uma mesa, uma ruína de uma mesa, que estava em muito boas condições; fui eu que a cortei, a fragmentei e a desconstruí. De alguma maneira, havia uma relação com escala humana porque era uma mesa com 80 cm de altura, escala essa que se transforma quando a mesa

tem 6 metros de comprimento. De alguma maneira, ocupou o espaço todo da galeria. Quando depois a coloquei num plinto, criei uma relação de frieza e distância com o espectador e a mesa passou a jogar com o plinto e o plinto, cujo desenho mimetizava o desenho da mesa, uma forma curva, uma cabeceira curva; e depois do outro lado estava um espelho que desestabilizava tudo, não só a mesa se desconstruiu como o espelho transportava o espectador que a olhasse. Era como um navio a afundar-se, mas eu cheguei lá medindo com o corpo e não racionalizando. Foi feito sempre de uma maneira muito intuitiva, desistir de um caminho, destruir o que está feito, a voltar a construir, a voltar a destruir, a voltar a construir, a voltar a destruir. Quando, de repente, se tem um discurso em que se explicam todas as emoções, e tudo o que se pensa e tudo o que nos passa pela cabeça, todo o enquadramento de um programa em abstracto, eu fico completamente aterrado. Quando estamos a falar deste texto, é tentar sistematizar um funcionamento das obras de arte, tarefa impossível.

Isto transforma-se noutra questão, que é a invisibilidade da obra, e é muito importante falar sobre isso. Quando se tenta explicar a obra num dado contexto, é como amputar a obra em si e retirar-lhe os sentidos; à obra, que é sobretudo invisível, só se tem acesso verdadeiramente pela experiência e não através do discurso. Este pode-nos dar enquadramentos mas, quando se está à frente da obra, abrem-se tantas possibilidades que é impossível chegar lá através do discurso do artista ou de outros.

Estamos num mundo muito perturbado em termos gerais, confusão onde não escapa o mercado. Os «coleccionadores» compram

assinaturas, precisam de uma explicação para terem acesso porque, sem bússola, ninguém se arrisca a comprar e ficar com «nada». As perplexidades, o fantástico, esse lado misterioso e maravilhoso, não há espaço para ele, não é reconhecido. Para mim, é um problema estar a comentar autores que escrevem e que, ao escrever, já estão a limitar e dando «explicações» que as justificam. As obras não permitem um discurso que as explique, e isso é verdade em relação a Botticelli, como em relação a Duchamp, é verdade em relação aos surrealistas e aos conceptuais, mesmo aos conceptuais mais duros e estou a pensar, por exemplo, no Donald Judd, que tem um horror à transcendência e ao sublime. As suas obras têm uma carga telúrica e, portanto, aquela rigidez nas métricas dos cubos e a perfeição na execução interpelam a um nível de tal maneira enigmático, críptico e inexplicável, e de ordem da epifania, que realmente lhe dá uma dimensão que é mágica. E sem experiência não há magia porque a magia não se transmite, vive-se. Esse lado da ordem da epifania não se pode ignorar, porque está presente e é tão complexa e tão inexplicável... onde os artistas verdadeiros entregam a sua vida.

**Richard Serra disse «to remove the work is to destroy the work». Já sei que a tua obra foi pensada para aquele espaço, mas é repetível noutras circunstâncias?**

É. A obra foi pensada para aquele espaço de uma forma impermanente. Eu gostei de pensar naquele espaço de uma forma impermanente, era um contrato que nós tínhamos, em que eu pensava numa peça para aquele espaço, para estar visível durante um mês e meio e depois saía de lá. E, portanto, se eu quisesse criar um *site-specific*,

o que eu poderia fazer, era depois de tudo partir a obra à machadada e fazer uma cama, isso seria concluir o *site-specific*.

**A tua obra não é um *site-specific*, e foi justamente uma obra que já vimos exposta noutros sítios, embora eu sinta que aquela obra, na Appleton Square, estava em circunstâncias perfeitas.**

Mais faltava que eu não achasse o mesmo.

**Em Badajoz, achei-a meia caótica.**

Mas tomava conta da exposição e, apesar de tudo o espaço, tinha uma área bastante maior que a Appleton Square. Mas na Appleton Square foi tudo muito trabalhado, fiz uma maquete, tive de medir várias vezes o espaço, fizemos uma pré-montagem dois meses antes da exposição, foi um assunto muito cuidado.

**A obra não é destruída, mas há qualquer coisa que muda. Há qualquer coisa que muda na obra ao descontextualizá-la da Appleton Square?**

Ela existia autonomamente, ela existia aqui no atelier já como uma obra autónoma e acabada, foi instalada lá, mas ela existia e foi pensada para lá, mas não para ficar lá.

Eu acho que o Museu Gulbenkian é um bom exemplo do conceito *site-specific*. No Museu Gulbenkian, cada peça tem uma vitrine que foi desenhada para receber aquela peça e, portanto, de alguma maneira, aquele Museu é pensado como um percurso em função de uma colecção e como uma instalação, portanto, na minha opinião, é *site-specific*, sendo que nenhuma das obras o é. As vitrines das porcelanas chinesas têm uma forma determinada para

receberem esses objectos em condições «ideais», as vitrines com os fatos do Médio Oriente de seda têm um rectângulo central e depois encolhem assim como se fossem uns ombros de um fato, a parte egípcia começa com granito para depois receber a parte da arte da Síria, entra-se numa caverna e depois passa-se para uma zona de luz. Tudo é pensado, os desenhos, a luz, os materiais, portanto, isso, para mim é uma instalação, uma forma de mostrar que também fixa naquele sítio as obras.

Um outro exemplo foi uma escultura que fiz para a galeria Helga de Alvear, em Madrid, em que parti dos elementos de arquitectura do espaço, neste caso os ferros, para definir a inclinação das peças. As obras funcionavam como biombos em relação a uma parte da estrutura arquitectónica, digamos que eram umas asnas que existiam em ferro. Nesse caso, quis trabalhar as relações espaciais, embora essa obra fosse autónoma, depois já foi instalada em outros espaços, por exemplo, no Centro Cultural de Belém e em Cáceres. Tal como a obra que fiz para a Appleton Square, não é *site-specific*. Imagina o que é desenhar uma cadeira em que o tecido e o estampado são iguais às cortinas e as cortinas têm o mesmo desenho que também está no papel de parede... Essa cadeira funciona autonomamente e quando deixa esse espaço continua a ser uma cadeira que traz a memória da casa onde esteve, para a qual foi criada.

**Mas não é isso que faz dela *site-specific*?**

Não.

**O que tu me estás a dizer é que uma obra *site-specific* é uma obra que não é transportável para outro sítio, voltamos à questão da permanência.**

Sim. Desde o momento em que passa a ser (transportável) e não perde qualidade ou perde umas e ganha outras, não é *site-specific*. Por exemplo, no caso do *David*, de Miguel Ângelo, escultura que foi feita para uma praça em Florença e depois, ao fim de 100 anos, foi transportada para a Academia e foi feita uma réplica que é a que está nessa praça, não podemos falar em *site-specific*.

**Mas então podemos dizer que a base do *site-specific* é, efectivamente, a expressão do Serra, «remover é destruir»?**

Absolutamente...

**Não existem estas variantes contemporâneas a que a pessoa acaba por chamar *site-specific*...**

Isso retira-lhe o sentido, quer dizer, estamos a falar sobre sentidos e, se ele pertence absoluta e radicalmente àquele lugar, não pode sair dali, ou não será mais.

**Então, na tua opinião, uma obra *site-specific* não é comercializável, a não ser que seja para o espaço público e fique lá.**

Exactamente... Eu acho que há um erro de conceito. *Site-specific* é uma coisa que foi feita para o momento, para aquele sítio exclusivamente, como as palavras indicam. Quanto à comercialização, tudo se vende e se compra....

**Faz mais sentido falar sobre a questão da memória.**

Da memória transportada, obviamente. Uma estrutura e uma partitura, por exemplo, estamos a falar de música, cada vez que é transportada, que é recriada por um autor, há outras variantes que são

únicas, nunca é igual. Depende também da interpretação, portanto, cada vez que é actualizada, sobretudo ao fim de 100 ou 200 anos, transporta essa actualização. Ouvir o Beethoven no séc. XX, numa sala confortável, não é a mesma coisa que ouvir o Beethoven num palácio em Viena de Áustria, num determinado contexto, à luz da vela. Portanto, há um contexto em que, sobre a estrutura fixa que é a partitura, se recria, se improvisa, e se cria uma música «nova» de cada vez. Mas a obra transporta no seu «ADN» a sua memória, o que nós temos consciência é apenas uma pequena parte daquilo que nós sabemos; aquilo a que nós temos acesso aqui e agora é só uma pequena parte do todo.

Tal como a realidade não é dada de uma forma total, é fragmentada, a parte contém o todo... É disso que se trata. No fundo, é como se eu, a partir de uma ponta do iceberg, pudesse intuir o resto que me é interdito, porque nós temos uma visão muito limitada mas sabemos que o universo é muito maior do que o «nosso» sistema solar. Não temos acesso a tudo mas, em cada parte que nos toca viver, temos também um lado infinito, que transportamos. Um lado infinito e um lado de medida, são estas duas coisas que transportamos em simultâneo.

**Douglas Crimp afirmou: «the private domain of the artist’s studio could no longer be the site of production...» Qual a importância criativa de a produção ser feita *in loco*, o próprio atelier ser a galeria?**

Quando perguntam «Como é o teu atelier?», eu respondo como o Giacometti ao Breton: «dois pés que andam». Esse é o atelier...

**A cabeça? O corpo? O coração? A mão?**

O corpo, exactamente, e pode ser em casa, debaixo da ponte, num barracão, pode ser num palácio, pode ser numa galeria, tudo onde seja possível criar.

**Também é uma coisa muito contemporânea, a questão de tudo poder acontecer em qualquer sítio.**

Não, não pode acontecer em qualquer sítio, têm que estar reunidas as condições. Porque há uma ideia de que pode tudo acontecer em todo o espaço e é como se os espaços fossem todos iguais, e não são todos iguais. É como se todas as pessoas fossem iguais e tudo fosse descartável. É preciso contrariar e combater a banalização, ser selectivo, perder tempo, é preciso trabalhar como as pessoas que comem *slow-food*, uma pessoa que se entrega não pode aceitar ser descartável.

**Na concepção do projecto expositivo, tiveste a intenção de usar a especificidade do espaço para gerar determinada reacção no público, a maneira como olhavam para a tua peça e entravam na sala, existia um percurso, isso tudo foi pensado?**

Foi, foi pensado e até acho que, tratando-se de uma peça tão escultórica, foi pensada como um *trompe l’oeil* para que quem entrasse na galeria não ter exactamente a noção de como era a peça, de imediato, e a percepção se alterasse com a aproximação, com ilusões ópticas de alguma maneira. Foi uma peça muito teatral.

**Acho que foi muito importante essa encenação.**

Essa montagem foi fundamental... Encostar a escultura quase ao fundo, dando a sensação

de que a peça estava no centro da sala. Esse jogo foi estudado e foi ao centímetro que se decidiu o ponto certo para criar essa percepção. Foi muito encenada, mas uma encenação discreta. Acho que se, por exemplo, tivesse mantido o primeiro projecto, em que a escultura integrava o canto e se fundia na arquitectura, ia ser muitíssimo mais espectacular mas menos séria. Mas, como tu sabes, nós trabalhamos aquela peça durante mais de um ano, eu, tu e o João, quantas vezes tu vieste aqui para ver o estado em que ela estava, não é?

E lembro-me daquela encenação mais espectacular do canto, e das dúvidas...

Parecia que já estava quase acabada e não estava acabada coisa nenhuma. Foi preciso coragem para, quando já estava «acabada», destruir tudo e recomeçar tudo outra vez, criando outro contexto, trazê-la para o centro e depois fazer-lhe uma base. Foram dias e dias e dias, e semanas e meses a trabalhar, e não desistir até ficar com o peso «certo» em tudo. A arquitectura e as suas relações, mais as relações internas da própria escultura, há imensos registos de todas essas fases de trabalho.

**A questão do domínio privado e público, mesmo dentro de um espaço de uma galeria, influenciou o teu projecto? («... defies the gallery’s authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private versus the public site of art willingness of the contested institution...»), Douglas Crimp)**

O espaço de uma galeria é um espaço público. É um sítio que, na cidade ou no país onde está inserido, tem uma acção e alguma voz pública, qualquer que ela seja.

Nesse sentido, o gesto de um artista numa galeria é político.

**Ao fim de quase sete anos, a Appleton Square adquiriu um posicionamento muito específico no meio da arte.**

**Parece-te claro o seu estatuto? Terão as características específicas de que aqui falámos contribuído para a afirmação da Appleton Square?**

A ética dá um sentido ao trabalho, que é fundamental. A Appleton Square tem uma característica muito boa que é o seu carácter experimental, não só nos trabalhos de exposição mas também em todas as outras actividades paralelas ao trabalho de exposição. Sete anos são sete anos, portanto, tendo um carácter experimental, há sempre portas que se abrem e se fecham. Para continuar a ser experimental, se calhar tem de mudar, mantendo essa dinâmica...

**E chamam-lhe espaço de projecto, achas que é adequado?**

Acho que é irrelevante, o projecto é arquitectura ou engenharia, costuma-se chamar projecto a uma obra em potência, que ainda não está concretizada, nesse sentido não. A Appleton Square agarra e concretiza projectos, o que é completamente diferente de ser um espaço de projecto. As exposições estão sempre de partida, estão sempre com as malas feitas, e essa dinâmica de estar sempre com as malas feitas, porque é preciso estar sempre a mudar, é importante. De uma maneira clara, a Appleton Square está no mapa português.

**Acho que temos de ter mais ambições, evoluir, estamos num novo ciclo.**

Num novo ciclo, outro virar. □

**“A ética dá um sentido ao trabalho, que é fundamental. A Appleton Square tem uma característica muito boa que é o seu carácter experimental, não só nos trabalhos de exposição mas também em todas as outras actividades paralelas ao trabalho de exposição”**

---

Na transcrição das entrevistas não se adoptou o novo acordo ortográfico

# Function dysfunction: an affectology of an (un)common space (2014)

Ana Cristina Cachola

The invention of a (public) space – or at least, of a relevant one – is based upon a formalisation and ritualisation which names, identifies, reproduces and reinvents it as a specific place. This specificity must simultaneously encompass a unique, unrepeatable identity, which constitutes it as an (un)common territory for the community it serves. The performative apparatus surrounding the invention of spaces, their architectural construction and reconstruction, the activities which take place within them – as well as those which haven't –, and the affections which circulate within them are fundamentally dependent upon what the space is and represents for all those who frequent it.

The impossibility of compressing the representation of a place into a narrative straitjacket, when it is located on a territory resulting necessarily from an extended production of meanings dependent upon its viewers and participants, obliges this place to be many things. Its meaning is always a practice negotiated in the uncertain flows of sociability and contextual radication. Consequently, a place holds meaning in the open field of interpretation, in the complex and often contradictory voice of a multiple otherness. It is in this enlarged field of meaning and affections that Appleton Square is what it is.

With regard to the commemoration of the tenth anniversary of Appleton Square, I wrote the following in April 2017: “Appleton Square is not (just) an art gallery. The first phrase to appear in the description of this space, which is now celebrating 10 years of life, is the most concise formula to attempt to describe a place which has hosted various programmes throughout the last decade, which while different have adhered to a single programmatic line: to produce the contemporary through artistic creation, critical thought and conviviality.” Appleton Square is therefore far more than this, and certainly cannot be summarised by means of the perpetually insufficient written (or spoken) word.

First of all, Appleton Square is, in its built form, a perfect white cube. Both within and beyond the artistic system, there has been much discussion of the ideology and axiology of this concept coined (and critiqued) by Brian O'Doherty in 1976. The theory posited by the author concerns the neutral intention of the post-modern architecture of artistic exhibitions: the modern gallery or museum is almost always in the form of a cube (or substituted by a different geometry) with sealed windows, painted white, clean, with no type of formal contrivance, in such a way as to exorcise any experience which is not purely aesthetic. This illusion descends from

a certain modernist theoretical will – of which Clement Greenberg was undoubtedly the most significant proponent –, dogmatic in the certainty that art should focus upon itself, upon its own formal properties – colour, line, stroke, expression – in order to guarantee an aesthetic autonomy which would impede intrusion by the market and political institutions in artistic artefacts. Appleton Square adopted this ideological genealogy in its constitution, deconstructing it at all times in its programming, ensuring that previous exercises in institutional critique which were still so necessary would not be depleted.

Appleton Square is the range of activities developed in it, which do not adhere to exclusivist dynamics (one such example is the commercial/non-commercial divide or the differentiation between visual and performative arts), which are unidisciplinary with regard to artistic expression, but simultaneously do not shy away from ethical and political positioning. The inclusion of different practices and partnerships with other artistic and academic institutions contribute to this interdisciplinary dimension which goes far beyond a descriptive slogan and is embodied in the continual statutory renovation of the programming method. While on the one hand, the vast majority of programming in this space over the past ten years has focused on individual exhibitions by Portuguese artists with groundbreaking projects, on the other hand it has never excluded other formulations, nationalities and intentions. There is something profoundly radicant in the programming at Appleton Square, to use Nicolas Bourriaud's concept describing those who radically do not trouble themselves with going back, who choose paths even if they do not have a place to return to.

Appleton Square is the group of people who have transformed it into a place of culture and of the cultural in Lisbon over the past ten years. It is a relational space, in which each thing that takes place is anchored in the spatial and particularly affective relations which are established between the team, the artists, the curators and the audience. The flexibility of this place, which contrasts with the fixity of the white cube in all aspects, broadens the already wide range of possibilities offered by a territory which rejects firmly held positions. Appleton Square emerges as a chameleon transforming itself in accordance with whatever is placed on its walls, floor and ceiling. Its function is a dysfunction which is constantly guided by dialogue and affections. It is no coincidence that, since April, the names of all those who have worked at Appleton Square have been inscribed on its door.

Appleton Square is Vera Appleton. It was Vera who conceived of this space, and who implemented and created it tirelessly every day of the last ten years. It was Vera who, in her time in the Academy, continued to reflect upon Appleton Square, with a Master's dissertation entitled *Appleton Square: site-specific e a dinâmica de um conceito [Appleton Square: site-specific and the dynamic of a concept]*, submitted to the Universidade Católica Portuguesa in 2015. With great courage and critical proficiency, Appleton returns to the concept of site-specific, without fearing its genealogical complexity (and anachronism?) nor the immense theoretical footprint which the concept and its practice have produced since the 1960s.

Site-specific works focused on presence, even when they are ephemeral and constantly subject to disappearance

or destruction, continue to act on the contemporary artistic field. While historiography tells us that site-specific interventions quickly transformed from marginal practices to focuses of attention for modern and contemporary art museums (as well as for other exhibitors), it also reveals that the concept beyond this remains rather nebulous. Initially, the site-specific was presented as an aesthetic experience, originating in a particular era linked to strong ideological convictions and actions of institutional critique. But, shortly after, the term metamorphosed and/or found substitutes which continue to problematise artistic creation processed in relation to a specific space, whether or not this is associated to political motivations. Setting aside value judgements regarding the various meanings which the concept gained or lost throughout its use, it is clear that if it is relevant to Vera's research, it is also relevant to Appleton Square.

Vera Appleton's work makes use of various critical and analytical tools: a careful bibliographic and theoretical review, a critical interrogation of concepts prior to and following the site-specific, and interviews with some of the artists who established a particular relationship with the physical and symbolic space which is Appleton Square: Susana Mendes Silva, Pedro Cabrita Reis, Nuno Sousa Vieira and José Pedro Croft. In the words of Iwona Blazwick in her essay *An anatomy of the interview*, the interview is an "irresistible" format, which is essential to historical narrative as well as in witnessing relationships developed in close proximity through the creation of dialogue. It is these four interviews which form part of this volume and which will undoubtedly represent one of its core sections. It is in this

question-and-answer game that Appleton Square and its affectology begin to be discerned, along with the map of affections which it declines and extends.

Appleton Square is an uncommon place due to the activist community it succeeds in bringing together, the diversity of the proposals it offers, and the way in which the artists are involved in this place. Appleton Square is a unique place. The interviews conducted by Vera Appleton provide irrefutable proof of this. □

**“Appleton Square is an uncommon place due to the activist community it succeeds in bringing together, the diversity of the proposals it offers, and the way in which the artists are involved in this place. Appleton Square is a unique place”**

## Interview with Susana Mendes Silva

(2014) / Square Disorder (2008)

**Susana, before you worked on the exhibition, what was your understanding of the Appleton Square project? Was its special status clear to you?**

Yes, I already knew the space. I had come to several exhibitions here and if by special status you mean the fact that it is not a gallery, yes, that always interested me, besides the fact that it was the only real white cube in Lisbon.

**It made sense to you, of course, the physical, spatial element. And the fact that the Appleton Square production support budget is relatively low and often adapted to the specific characteristics of an artistic production without pre-defined rules, did this influence how you approached your creative act?**

No. What I ended up doing had a very small budget, but not because of this limitation.

**Appleton Square is not a commercial gallery but it is still possible to sell the exhibited work. Did this somehow affect your artistic thinking and intentions?**

No. In fact, the work I did at Appleton Square was eventually bought by a collector. In view of the Portuguese scene, I truly never thought the piece would sell. But it's often like that: the pieces I think people will find interesting but won't have the courage to buy end up getting sold.

**In your opinion, is Appleton Square closer to a gallery or an institution?**

I don't think it's either because an institution, the word *institution*, always carries a much heavier, more formal weight. And a gallery has a whole list of obligations to fulfil, has to hold exhibitions with a certain frequency, has to go to fairs and has all these other obligations. So I think Appleton Square is a different space, a bit closer to a project like the *Kunsthalle Lissabon*, an exhibition space, a space for projects, which is neither a gallery nor an institution.

**So would you say Appleton Square, in its more general scope, is a site-specific project?**

Many artists worked on this understanding and understood the space as site-specific, but not all. And a space that invites artists to work on something site-specific is itself something interesting.

**So, if the nature of the space has such an impact on the concept of an exhibition project, what do you think about the physical conditions for exhibitions at Appleton Square?**

In my case, as you know, the work I exhibited here in particular emerged from space, as a lot of my work does, from geographic space and the nature of a specific space itself – its structure, its typology, and sometimes the memory of spaces, of people who inhabited them or passed by. And so

*Square Disorder* arose from the context of the room upstairs at Appleton Square, the main showroom. So yes, the characteristics of space have determined my work... But it's not a matter of it necessarily having to be easy or difficult for me. It was a matter of deciding to develop work based on that space because I wanted to embrace this project. Whether it was difficult or not wasn't important.

**Brian O'Doherty said that "With postmodernism, the gallery space is no longer 'neutral'. The wall becomes a membrane through which esthetic and commercial values osmotically exchange." Does a white cube complicate or facilitate the creative process?**

Well, in this particular case, the fact that it was a white cube was the beginning of everything, so for me it's not a matter of facilitation, but rather the source where things came from, so I can't say that it made it easier or more difficult either.

**Ok. But, in your opinion, do you think a white cube complicates or facilitates the creative process?**

I think it always depends on the project at hand and what we want to do. In fact, as you know in my work, there are many things made for really strange spaces like bathrooms or rooms that no one wants any more, such as in *Maus Hábitos* [Bad Habits], in Porto, where I used the old boiler room, which was very narrow.

**Brian O'Doherty also said: "Classic avant-garde hostility expresses itself [...] by removing perceptual constants (the gallery space). Common to all are transgressions of logic, dissociation of**

**the senses, and boredom. In these arenas order (the audience) assays what quotas of disorder it can stand. Such places are, then, metaphors for consciousness and revolution. The spectator is invited into a space where the act of approach is turned back on itself." Does this apply to what happened with your project?**

With *Square Disorder*, this idea of the room "turning back on itself" doesn't happen. Because, as the work embraces all the space, you only see it if you enter into it, and when you enter into it, you are touched by it. That is to say, the work itself perverts and raises questions about what this space called a *white cube* really is and in that sense, that's the result, that's what this installation with people inside and becoming something performative ends up questioning. João Seguro talked about this when he wrote the text – about this question of institutional criticism that the work ended up having. These questions are raised, but then what happens to the public is completely different, the public doesn't have that distance of contemplation and has to actually be inside the piece or else it doesn't exist.

**I've never thought about that in relation to your work, this question of one never being able to simply observe it. There can be no real spectator to your piece. There is only someone who lives the piece, who is inside it.**

Because, in art, you always have that idea that things are there for your contemplation, but here you can never attain the totality of the work. What you see is a void, but what you feel is a presence. Do you remember how even after the piece was dismantled, it seemed that it was still here, like a ghost?

**Yes, that's true. A little while ago, we were talking about this and I'm going to quote Richard Serra to you now: "To remove the work is to destroy it." I'm curious what you think about that. Was your work designed exclusively for this space? Is it repeatable in other circumstances? What is going on with the Leal Rios Foundation, with *Rectangle Disorder*, did you just give it another name? Or is it another piece?**

That statement from Richard Serra is very important. It was important in the sense of defining that whole question of site-specific art. However, if we think today of the many works that we call site-specific, they're actually more context-specific or context-related. But this phrase, or what they call *kontext kunst* in German, got a really "bad reputation" after various events in the 1990s and fell into disuse. But if you make a piece for a specific place and only for that place, it indeed may not make sense anywhere else. But in this case, I made a piece that was not just for this space alone. In the sense that I used this space as a model, then this piece can also work in other white cubes similar to this one. This work is not intended to live in another type of space though. In other words, it is "white cube-specific".

**So *Square Disorder* has to exist in a white cube. Do you consider the Leal Rios Foundation a white cube?**

The Leal Rios Foundation is a version of white cube because it is a parallelepiped and, because of this, I had to transform the work for exhibition in that space. The mesh on the ceiling, that is, the part that suspends the piece, instead of being a grid actually replicates the plan and structure of the space, and it becomes rectangular. The space

could be around 40x50, but it's actually 40x60 because the space is quite elongated. If it were any longer, like a 40x70 rectangle, for example, it would ruin the idea of the piece because it would create a very wide space where people could pass through almost without touching. The piece should always be related to our human scale and therefore the mesh should never be widened so people's bodies don't touch it. Now, on the question of whether it's another piece or not, and that João Seguro also mentioned in the conversation yesterday... well, let's call it a twin piece because I think it turned out different in the end. The original piece is *Square Disorder*. This is an adaptation to that space, which also has that structure of white cube: a long, white room with that type of light and all those architectural mannerisms... but then there are some characteristics that change your perception of the space, like the fact that it is a very long room, huge, like 20 meters long. This creates very long corridors, which is something that didn't happen here, and clearly a square space is very different from a rectangular space. Even the perception of scale and size is different. If we think of a long narrow rectangular space, it's always different from a rectangular space that is closer to a square. So the Leal Rios Foundation bought the piece, *Square Disorder*, but that it is my adaptation to that specific space.

**But when you define it as another piece, does it take on an intrinsic value as a unique piece? Or do you assume that this is an adaptation that was requested by the collector who bought the piece, who has a right to see it adapted, but that, in truth, it is unrepeatable, bringing us back to Richard Serra, and that you really destroyed *Rectangle Disorder*...**

Well, this is a relatively easy matter to solve while the artists are alive, but when the artists are no longer alive it's more complicated. For all intents and purposes, we sell the piece with the instructions and the video that explains how to put it together, and that it is for a specific space with certain characteristics and has that mesh, etc. An adaptation can only be made by me and no one else. But imagine I die tomorrow (hopefully not), the Foundation can't repeat that piece again.

**Well, it can only repeat it in a space like Appleton Square, is that what you're saying?**

Yes.

**With the dimensions of Appleton Square?**

It doesn't have to be the exact same measurements, but it has to be a square space.

**So *Rectangle Disorder* would be impossible if you weren't around?**

Suppose they bought the piece and I disappeared. If they wanted to exhibit the piece, fine, but they couldn't do it in that new way. They needed me around, of course.

**Because, in the end, this was a new creation of yours, right? Was it a new creative act?**

From the piece that was made here, which was for this type of space, with a square plan, yes. I adapted it to that new space, with a different height and doors.

**And all this isn't indicated in the Manual?**

No.

**But couldn't this be something indicated in the Manual, like "adapt this piece to your space by using the floor plan for the mesh"?**

No, because that takes away my power and authority over the piece. Imagine if they asked someone else to change something and they made a mistake. Because, right now, the piece belongs to the Foundation, but imagine that because of some unpredictable event the Foundation sold it. Then what would happen? That's a precedent the artist mustn't set... So, it was defined in the manual that if the piece was reinstalled by someone other than me, it would have to be in a setting similar to Appleton Square.

**Douglas Crimp said: "The private domain of the artist's studio could no longer be the site of production..." What is the creative importance of the production being done *in situ*, with the gallery itself being the studio?**

**"While I still think the real studio is in my head, today I have an actual physical studio"**

This is very important to me. For a long time, I had no studio and I was working in spaces at home or wherever I was, and my studio was kind of inside my head. While I still think the real studio is in my head, today I have an actual physical studio. The physical space is big and I'm lucky to have somewhere where I can go to think or do

things. It's great to have a studio. When Fine Arts students come on study visits, as happened recently, I have nothing to show them in the classical sense. That is, I am not there painting and I'm not there in overalls sculpting stone. So then the studio becomes a place of conversation, where I can show you things and vestiges of installations. When they were there, I showed them some hair that had been assembled, which wasn't much, but it was enough to start a conversation along with some drawings and models and other things I was doing. But I think the workspace can be anywhere. It depends on the project. For me it can even be on the street because there is always a lot of research work. I've always said my workspace is anywhere it can be and wherever it needs to be.

**When designing the project, did you intend to use the specificity of the space to generate a certain reaction in the public?**

I had twice done some experiments at Goldsmiths College, but they were much smaller spaces with a ratio of 3 x 3 m at most... tiny studio spaces that that were kind of like a white cube – the Goldsmiths studios have white walls like stands at art fairs – and the reaction I had there already gave me some indication. The idea of seeing what exactly would happen and the whole question of the performativity of people, I could only see that here. To see how people actually react to the material when they realize what it was. You can never foresee the public's reaction. But I often do projects, such as the one involving the Santa Justa Lift, where I ask people to participate and, if they don't really get into it, the project comes to nothing. In fact, a journalist once asked me whether if no one participated in a project, would the project

just kind of die? And I said that yeah, that's the risk I'm running. But here it wasn't so extreme, because the piece was being built on site and some people came in, so I could see how that went. However, there was one thing which I had never thought of, from the various reactions I was able to gauge from the two experiments and the assembly process, and that I only noticed later. And that was the whole issue of physical touch and the erotic side that some people felt. It was summer and people had fewer clothes on, which, for example, is not the case now at the Leal Rios Foundation, because we are in the middle of winter and people have coats and things. And so, because it was summer and people were wearing short-sleeves or sleeveless tops, they were really touched by the piece and it was very powerful. But those impressions changed later. But I had never thought of that side until yesterday, with the conversation with João Seguro and the text of Pedro de Llano that talks about this issue of hair as a fetish. This is something that happened afterwards, not something I predicted. I didn't use the hair with that connotation. I used the hair because it was a material that was different to string. It has a movement, a lightness, a subtlety. It also has an organic side, even though it is actually artificial in this case. The replica is almost perfect and, in fact, is very different from nylon, although it is from the same family of materials, because nylon is a much more rigid material. This actually created waves, here, in the installation because it seemed that the hair curled up more and changed with moisture. Yesterday, for example, I thought that the hair was much higher, that is, the installation changes with the humidity... And also with the drafts of air and things like that, something which wouldn't happen with another type of material.

**Has the issue of the private and public domain, even within a gallery space, influenced your project? (“... defies the gallery’s authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private versus the public site of art willingness of the contested institution ...”, Douglas Crimp).**

This project could never be done in a public space. It is not like that piece by Jesús Rafael Soto, which has a structure with a series of hanging strings made of coloured plastic, I think, which people walk and play amongst and can be seen from outside. Those strings were quite strong and children could play around and swing on them like curtains. Because of its fragility, *Square Disorder* is a piece that was always intended to be within this space. The question of whether to “defy authority” or not we spoke about a while ago... because of its very nature, both the space and the work, the two are deeply fused, you can’t have one without the other. So here, I think the question of the public and the private doesn’t really arise. Anyway, for me, all art ends up becoming public, because either it is exhibited publicly or it ceases to exist. It’s in a private space, but if anyone can enter it’s public. The relationship with the public interests me a lot. So much so that, for me, many times the public are actually participants, and not just in the sense of being a “participant” in quotation marks, but that if they are not there, the project doesn’t exist. Yesterday, someone said something very interesting in the conversation: I never wanted to come here alone because what I liked the most, besides enjoying the piece a lot, was seeing the people inside, and the way they move and how they interact.

**In a performative act that you generate with the public.**

Exactly. That was the most interesting part.

**And in fact, because you see the installation better when there is movement, it actually becomes less invisible.**

Exactly, that’s what she was saying. It becomes less invisible and begins to take on other forms, it becomes transformed and suddenly the hairs might get all tangled up or people create a path or groups create certain dynamics.

**Basically, the life of the piece, which is one of the qualities of the work, depends on the interaction with the public?**

Exactly.

**After almost seven years, Appleton Square has acquired a very specific positioning in the art scene. Does its status seem clear to you now, many years since your exhibition? Have the specific features we have discussed here enhanced Appleton Square’s standing in your view?**

I think so, because this space has allowed projects to happen that perhaps wouldn’t otherwise. And when I say projects, I don’t just mean exhibitions... I’m also talking about performances, concerts and other things that have happened in the field of the visual arts and that often can’t find a space elsewhere. You can count on one hand the number of galleries that are available for these more open practices. Although there are alternative spaces, they often don’t have adequate facilities. So there are some things

you just can’t do, right? I remember those performances by Pedro Diniz Reis. It would be difficult to have done them in another type of space.

**But are you talking about physical characteristics, about the quality of space available? Or just that it’s not so easy because commercial galleries are more closed to such things?**

I don’t know if it’s only that. Because there are many galleries that have good physical characteristics, but there needs to be the intellectual resources to perceive and understand and give space to the artists to be able to do things. For example, I remember that when you invited me, we had a meeting and I explained what I was going to do, but I didn’t even bring a drawing or anything and I was saying it was a bit of a crazy idea and that I wasn’t really sure myself if it would work, but that I was going to do some tests... remember? And you were delighted with the idea. It’s like, how many people out there do that, you know what I mean? It’s difficult because most people want to see things and there is no room for a surprise like this construction because it’s not easy for people to believe in you and follow ideas that are still being developed. They want the baby already made and don’t have much interest in the gestation period. And then what other people, other artists tell me is that here, in the relationship with you, artists and even curators are able to develop this period of gestation, this procedural part, right? Which is very interesting and very important, because this is the only way for certain projects to happen. Otherwise they never do, they never see the light of day. □

**“This space has allowed projects to happen that perhaps wouldn’t otherwise. And when I say projects, I don’t just mean exhibitions... I’m also talking about performances, concerts and other things that have happened in the field of the visual arts and that often can’t find a space elsewhere”**

# Interview with Pedro Cabrita Reis

(2014) / Unveiled Revealed (2010)

**Pedro, before you worked on the exhibition, what was your understanding of the Appleton Square project? Was its special status clear to you?**

From the outset, Appleton Square has been a very well-designed space with a real formal rigour. The way the space is constructed gives it a very strong internal unity, which in some way spurred me on to confront that. I wanted to bring to the space a criticism of its architectural rigour with an intervention that had the character of a total intervention. Total in the sense that not only was there a need to reconfigure this formal spatial balance and harmony with a “violent” action, but also to bring together a number of circumstances and a minority of small elements which, in addition to the destruction carried out on the cube, would include a mapping of points of departure to other sides. The criticism of the architecture was juxtaposed with the “transporting” of the studio, with a studio-based autobiography.

**So, in relation to the first question, was the strength of the project related to questions of physical space, basically?**

Inevitably. In the particular case of the intervention at Appleton Square, the performative component was important. It was a component of the work of which only traces would remain, but which to me was part of the understanding of the work as a whole. It was a moment that, despite its violence, was intimate if we keep in mind that

it was only experienced by a small group of people who participated, observed or attended. The ruins resulted from that moment. But it is also through perceiving and attempting to discover a meaning for the ruins that we can approach an understanding of history. We construct a possible text, any narrative, a territory of understanding from displaced, dis-integrated fragments. When we try to reconstruct all these small points, these tiny and fragile illuminations, what we are doing is trying to make sense of history and all the acts that we imagine, in their sequence, have brought us up to the present. So the moment the viewer is confronted with the work somehow mimics the historical process.

**And the fact that the Appleton Square production support budget is relatively low and often adapted to the specific characteristics of an artistic production without pre-defined rules, did this influence your creative approach?**

This kind of thing happens at Appleton and at the Tate Modern. It's all part of the process, of the modus operandi of every space where art is exhibited. We must always take into account the circumstances of reality, what we call reality. Among these, necessarily, are the financial arrangements that allow an artist to express in a more or less perfect way what they intend to accomplish. In the case of Appleton, I don't remember having any financial constraints. For an artist, it's fundamental to know from the outset that, as far as possible, there are no limitations on the desire, the will to do

this or that work. As far as I am concerned, Appleton was an exemplary case in that sense and this work is one that has and will always have a very strong presence for me. Not only because of the work itself, but also because of the conditions, the whole human, logistical landscape that unfolded around it. And the outcome was one that I was very pleased with.

**Appleton Square is not a commercial gallery but it is still possible to sell the exhibited work. Did this somehow affect your artistic thinking?**

In no way. And I'm used to not selling, even in the commercial galleries. Places create a reputation through their practice, and in the case of Appleton Square, I think it's a reputation that will always interest artists to present their work there. The fact that it is not a commercial gallery or the fact that the work may not generate revenue shouldn't be seen as a constraint because Appleton Square has a reputation for being a place of experimentation. Places of experimentation have a privileged, perhaps even superior status to commercial places. Appleton Square has moral and ethical capital among the artists that a commercial gallery doesn't and so I don't think there are many problems in finding artists willing to show their work in a space like that. There are many ways and places to make money, but there probably aren't many places where you can develop a project in such an open way, precisely because of the lack of commercial obligations. While it's true that the artist is given absolute freedom and isn't subject to any kind of constraint, which we know is part of the logic of a commercial gallery, artists naturally feel much more room to move and much more stimulated because they don't have to weigh up what

will make their work more attractive from the commercial point of view.

**So, in your opinion, is Appleton Square closer to a gallery or an institution?**

I don't think of Appleton as either. Because it's clearly not a commercial gallery. It doesn't have that kind of intention and doesn't seem to have had that as part of its strategy since the beginning. And it's not an institution either. An institution is the Gulbenkian, the Serralves, the Culturgest. Those are institutions. There is room for a place like Appleton Square, as a place of experimentation, as a territory where in an enthusiastic, rigorous and permanent way, the public is presented with experiences and works that would probably not be seen otherwise. That's how I think of Appleton Square. I have the feeling that, regardless of the type of projects that Appleton has hosted and shown to the public, the truth is that these projects end up having a common denominator as situations built in a particular way and to present a particular type of work. If artists feel compelled to come up with a way to make a return on their investment, that's a valid concern and there's no reason to question it, but we have to bear in mind that Appleton Square, from the outset, has never misled anyone about its functions, its perspectives and its programmatic intentions. So an artist putting on a project at Appleton Square must be aware that it's not a commercial gallery and that if they eventually want to sell their work it will probably be their own responsibility, not of the organisers of the space itself.

**If the nature of the space has such an impact on the concept of an exhibition project, what do you think about the**

## physical conditions for exhibitions at Appleton Square?

We have talked about this before. I would say that one of the most interesting things, and this may seem quite subjective, is the question of the *divina proportione*. While the space at Appleton Square obviously doesn't have a physical construction or formal design based on any particular or esoteric proportion or golden rule, it still has a particular harmony. It both is a cube and isn't. There is quite a lot of harmony in that kind of intermittent mental negotiation that goes on when you're looking at it and realize that it's something like a cube, but not. This kind of proportion, at least for me, was not only palpable, it was also one of the factors that really attracted me to the space. Because, as we know, the cube is certainly a form with very particular characteristics. And its particular dimensions, the identical nature of the edges, the bases and so on and their infinite sequencing have very particular implications, an ergonomics and a way of constructing our relation with the world. And that creates a rather seductive, problematic and challenging workspace. That is perhaps why I felt the urge to criticize it by destroying it completely.

**Brian O'Doherty said that "With postmodernism, the gallery space is no longer 'neutral'. The wall becomes a membrane through which esthetic and commercial values osmotically exchange." Does a white cube complicate or facilitate the creative process?**

In order to answer this question, we would have to spend some time looking at whether creative processes themselves are able to be complicated or facilitated. I doubt that. But that aside, I would say that between an artist

and a space in which this artist proposes to work, no relationships like the ones you've described are established.

hing that is relevant and interesting here is precisely that very delicate inner process in which the relation between artist and space is interwoven and suggested by the spirit of the artist revealed in the work. There is no way to establish degrees of complexity in relation to the nature of the creative process. Like there are no bad spaces and no bad artists either. There are only artists who can arouse more or less interest in the work they bring to us. And then of course there are the unknown number of people who practice the fine arts, but may not necessarily be artists themselves... But that's another topic...

**"Classic avant-garde hostility expresses itself [...] by removing perceptual constants (the gallery space). Common to all are transgressions of logic, dissociation of the senses, and boredom. In these arenas order (the audience) assays what quotas of disorder it can stand. Such places are, then, metaphors for consciousness and revolution. The spectator is invited into a space where the act of approach is turned back on itself." Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*. Does O'Doherty's expression apply to what happened with your project at Appleton Square?**

Well, this O'Doherty quote is from a text from the early 70s and relates in particular to the New York and Black Mountain College scene. It's an environment that was innovative at the time and then, as is always the case with avant-garde ruptures, it became a discipline and method of thought and action and gradually became

academically integrated into the discourse of history as well as the history and practice of the visual arts. Today, it's inconceivable that breaking the walls of a gallery would be seen as a transgressive act. On the contrary...

**You don't think so?**

No, I think it's an act that emerges from a long history of happenings, of performances, of manifestations that constitute, in their sequence, a rather dense and complex emergence. And for that reason, anything done that seems to be similar in terms of its intentions, form and process, can no longer be understood as something revolutionary in the contemporary context, but rather as something carried out on a pre-existing semantic terrain, just like an oil painting is inscribed within the entire history of oil painting. Since we are on this issue, I want to make it clear that I have no intention of being remembered as an avant-garde artist or as an artist of ruptures. On the contrary, I consider myself a classical artist in every sense of the word, even the darkest sense. And the intervention I made at Appleton Square is just one more step in that direction, another part inscribed in this perspective I have of my work. It should be identified in the same line of thought as, for example, the sculptures I do with materials found in the trash. The intervention at Appleton Square is a sculpture whose dimensions coincide with the dimensions of the space itself. Space itself, architecture itself are absorbed and, through an action that resulted in a revelatory process of the constitutive structure of that space, become sculpture. I don't believe that O'Doherty's vision applies to my intervention at Appleton Square. It's clearly a vision that applied to a particular historical moment...

a time of very rich change, the consequences of which we still feel today.

**Richard Serra said "to remove the work is to destroy it". I know that your work was designed for that space, but is it repeatable in other circumstances?**

The piece is not repeatable, but the programme is, of course. This statement from Serra is informed by a way of thinking that is not revealed explicitly in what is said, but in what lies behind it. I also think that to change the setting of a work is to destroy it. Now, this leads me directly to my current thinking, which is that I'm not interested in producing work that has as a pre-existing condition the nature of the space where it will be installed for the first time. That is, I'm not interested in site-specific installations. I make sculptures and these sculptures can have different dimensions. Some larger, some smaller. I just want to produce works that can be exhibited *per se*, regardless of the physical circumstances of their setting.

**So you've completely done away with the site-specific aspect?**

Exactly. This phrase from Serra is interesting, not because of what it says but for what it implies and how I read it. If you ask me again whether what I designed for the Appleton Square space disappears from my work process because it disappeared physically, I'd say no, because with this work, the only thing that comes out of it is the programme. The programme that underlies this work: the way of looking at the space, the action carried out, the construction and the contamination of several levels, the contamination of the autobiographical space and of the works that came from the studio with things found

at random, with intervention in a territory. There is a very rich semantic density here that allows for many readings and that in the end is just a programme of thought and action.

**You spoke of the whole performative question that is part of the work, the destruction of the space which we recorded on video. This really reminds us of this issue from the 60s of performances that disappeared and left only a record. In the end, is your project at Appleton Square like that? With only the record and images remaining?**

And the record turns out to be more than just a record. It turns out to be another layer of the work. An imponderable layer, but one that has this somewhat perverse privilege of being the only way to perceive what happened at a given moment with a given group of people. But it's still true that seeing the record of a work is not actually seeing the work. But I understand this as an enrichment and not as a detraction from the original project.

**But was this a site-specific project?**

A site-specific project... This question itself is interesting... It was a project in which I used the setting as another material to work with. By attacking the walls and intervening the way I did, the space became a material for me, like the text that was written on the wall, like the objects I took from the studio. It can be understood as site-specific, not because it was conceived and made to fit the nature or measurements of the setting, but because the place itself was understood as a material.

**Douglas Crimp said: "The private domain of the artist's studio could no longer be the site of production..." What is the**

**creative importance of the production being done *in situ*, with the gallery itself being the studio?**

**"By attacking the walls and intervening the way I did, the space became a material for me"**

Today, I think everything would be better if we got used to the idea that there are no such borders any more. In fact, if we want to be objectively rigorous, the artist's studio is his or her thinking. If we want to approach this question with the seriousness of a reading that we might call "philosophical", then if the artist's studio is his thinking, we have to admit that the whole world is the store of materials. And I mean all over the world, whether in spaces objectively designated as spaces for exhibiting art – museums, public squares, galleries – or wherever the artist wants to show his or her work. All this fades, and these nuances end up making very little sense, the differences between one and the other tend to fade. Because, basically, regardless of the specific social or political context, they are all places that show what emerges from the artist's studio, that is, from the artist's own thought and gaze. Therefore, I have never and will never feel constraints or differences in that sense.

**When designing the project, did you intend to use the specificity of the space to generate a certain reaction in the public?**

No, not really.

**Has the divide between the private and public domain, even within a gallery space, influenced your project? ("... defies the gallery's authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private versus the public site of art willingness of the contested institution..." Douglas Crimp)**

That work was strongly motivated to "reveal" or "unveil", you might say. I had the need to reveal not only the constructive device of space, a revelation made by the annulment of barriers, that is, the walls, the borders that hide that which is behind them from the public eye, but also to reveal the process itself and the question of the permanence of the ruins of the process in the exhibition setting. The setting was unveiled and, at the same time, retained the story of the process of its unveiling. It's natural that such an act should immediately lead to a discussion of the relationship between the public and private domains. In a metaphorical sense, even more than symbolic, the work ended up creating this kind of loss of references and ensuring that everything was part of one single thing, which was intended in the initial programme. To make all the various levels of action implied there converge... Even with your office space becoming visible and having a view, which was not the case before.

**It was an interesting situation for us, which we had never experienced and will never experience again, as now there is a visual barrier and you can't see what is happening in the room...**

Anyone passing through that space would have to have some notion, in a more or less

clear way, depending on how observant they are, that there was a desire there to amalgamate everything. The office was a part of the sculpture just like the walls that were destroyed, just like the floor, just like the objects that were there for whatever reason.

**After almost seven years, Appleton Square has acquired a very specific positioning in the art scene. Does its status seem clear to you? Have the specific features we have discussed here enhanced Appleton Square's standing in your view?**

I think the answer to this is very simple. Yes. At the end of these seven years of activity, Appleton Square has unequivocally attained this profile, at least within the Portuguese artistic community. It has a reputation as a place that is a demanding, challenging and it will only be complete and retain this character if it remains true to itself as a place for challenges and understood as such by the artists who want to work there. I don't think there is any doubt about this reputation today, at least among the Portuguese artistic community. And, at least for those who understand a little bit about these things, it definitely has a scope and attitude that are very specific. There are no interventions or projects at Appleton Square like those that would appear at a commercial gallery, for example. □

**"There are no interventions or projects at Appleton Square like those that would appear at a commercial gallery"**

# Interview with Nuno Sousa Vieira

(2014) / Wall Stop For This (2012)

**Nuno, before you worked on the exhibition, what was your understanding of the Appleton Square project? Was its special status clear to you?**

It was. I knew the project well because I used to come here before, even before we met. I was an anonymous visitor that you wouldn't have noticed but I did come to see things. I knew the project well. I knew both the space and its possibilities and the project itself because it's one that stands out. It is completely unique on the Portuguese artistic scene and I was perfectly aware of its potential.

**Were these very specific characteristics clear, or was it a project with characteristics that were yet to be defined for you?**

The project has evolved. From the first project I developed there until the final project *Wall stop for this*, the project changed and evolved, even in terms of the relation with the space itself. There were also things that changed for operational and technical reasons, or because they couldn't be performed exactly the way I had intended. For one reason or another, in all projects there are constraints that arise as projects are developed and there are ideas that gain ground and get bound up in the project's relationship to its setting.

**And the fact that the Appleton Square production support budget is relatively low and often adapted to the specific**

**characteristics of an artistic production without pre-defined rules, did this influence your creative approach?**

It did. I can't work in a way that is totally unrelated to people, spaces and their characteristics. This project doesn't work in the same way anywhere else – there is a basic idea, which can be gauged and tested elsewhere, but the experience proposed here is unrepeatable. There are things that were an integral part of this project that could not be adapted in the same way to another place that is different to here, with different space and people.

**Appleton Square is not a commercial gallery but it is still possible to sell the exhibited work. Did this somehow affect your artistic thinking and intentions?**

No, not at all. When I am working, I think of the work, I think of the viewer as someone who is going to activate and experience my work, but I don't think of the buyer... so the fact that a place is a commercial gallery that has a certain type of logic or an independent space that, at a certain point, incorporates some of that logic is an organizational issue that, for me, doesn't interfere. Once it's been established it's just a fact of life and it doesn't upset you.

**And in your opinion, is Appleton Square closer to a gallery or an institution?**

It's a hybrid really. It's something that meets the requirements of both things,

and this junction, this juxtaposition changes it into something else. It's not like it's half of one thing and half of the other, but the programme you have defined is its thing, though it has an institutional nature, as you can see in the idea of developing exhibitions as exhibition projects that always have someone behind them, a curator, someone who writes or someone accompanying it. There are a number of characteristics that clearly come from a much more institutional side... in fact, if I had to opt for one of them, I'd go for an institution, though I don't think that fits entirely.

**So would you say Appleton Square, generally, is a site-specific project?**

I have a very special affection for the site-specific. It's something I really like though I'm both very favourable and critical of this idea. That's probably why my Master's thesis reflects some of those concerns... I find it hard to define, and the more I researched it, the more doubts I had about the concept of site-specific. And even in relation to the more paradigmatic site-specific works, such as Richard Serra's *Tilted Arc*, or the pieces he developed with iron in the corners of the Leo Castelli Gallery in 1969 in New York, which are now part of the MOCA, Los Angeles collection, the idea of site-specific is often lost. Polish artist Monika Sosnowska, who represented Poland at the 2007 Venice Biennale, created a piece called *1:1*, in which this idea of a unique correspondence is very strong, especially because of its huge scale. The artist developed the piece in complete harmony with the architecture of Poland's Pavilion in the *Giardini*. The Venice Biennale closed in October/November and eight months later, she had a retrospective in Basel, a large solo exhibition that included that piece – the exact same

piece that had everything necessary to be considered a site-specific work.

**So you think it's no longer site-specific?**

I don't think it stopped being site-specific, but I think the idea is compromised. My problem is that there was an initial idea of what site-specific was, but when people talk about it, they're not always talking about the same thing, it's not a universal concept and it has several interpretations. And then there is a set of theorists like Miwon Kwon who claim there can be no site-specific in white cubes, that a historical grounding is needed. But then, on the other hand, the historical grounding is built... I like the idea of site-specific and, above all, I really like the idea of possibility. And that is at the heart of this project. I think it incorporates that idea. I think the idea is extraordinary but then, if we are purists about the idea that was stipulated in the beginning it becomes reductive.

**If the nature of a space has such an impact on the concept of an exhibition project, what do you think about the physical conditions for exhibitions at Appleton Square?**

I will speak from the point of view of what I have done here. For me, Appleton Square has the most extraordinarily difficult spaces to work in. And I say extraordinarily difficult because the space is extraordinary, on account of it being square. Everything that is square is already perfectly proportioned and balanced so anything you put in there can unbalance it. Either you are extremely careful and meticulous or the space will "collapse", when you look at the whole of the space, it can kind of fall over because it's unbalanced... It's difficult to

balance something that is already balanced when you are putting things in there, you know? So there it is a confrontation, a conflict that generates some tensions which I think are extremely enticing for the development of the work.

**Brian O’Doherty said that “With postmodernism, the gallery space is no longer ‘neutral’. The wall becomes a membrane through which esthetic and commercial values osmotically exchange.” I was going to ask you whether a white cube complicates or facilitates the creative process, which is kind of connected to what you were saying to me.**

In another passage from *Inside the White Cube*, he also says that, ideally, it would be good if you couldn’t even hear the footsteps of the spectator, as if there was a possibility of experiencing the work in a place without spectators, where everything was a mental construction. That idea of white cube cannot exist. There can be no pure white cube, it’s just an idea. There are things, there are people, some who enter, others who speak. There’s always something happening, so this idea that it’s possible to idealize a space and keep it almost inviolate in relation to others is a fragile idea. When a spectator enters to see a work, it is compromised because if, for example, another spectator enters, it’s always possible to have one spectator standing in front of another, and one who says “excuse me” to get past, and all this is part of the experience that is being built with those works and with that space.

**For the next question, I quote Brian O’Doherty again: “Classic avant-garde hostility expresses itself [...] by removing perceptual constants (the gallery space).**

**Common to all are transgressions of logic, dissociation of the senses, and boredom. In these arenas order (the audience) assays what quotas of disorder it can stand. Such places are, then, metaphors for consciousness and revolution. The spectator is invited into a space where the act of approach is turned back on itself.” This sentence serves as a pretext for you to speak specifically about your project and how this applies to what happened to you at Appleton Square.**

**“My project started from the possibility that I, as a spectator, have to see the space from outside, being inside one but seeing the other, which is the artistic object”**

In a space with different physical characteristics, I couldn’t develop anything that comes close to what I did here. It would be difficult because the space, the white cube, is one of the few buildings with this kind of modern exhibition space that we have. What I did here, somehow, was to make an ideal construction, itself an artistic object, an object of experience, and for that I duplicated the wall, which was the entry wall and separated and defined the border. The project was born from an idea of duplicating the entry wall. Rotating the entire entry wall made it visible as an object within the space. My project started from the possibility that I, as a spectator, have to see the space from outside, being inside one

but seeing the other, which is the artistic object. And there are these exchanges and inversions of places that enhance the questioning of each one of them.

**Transgressions of logic.**

Exactly... to question each one. The space doesn’t question itself but the spectators question the space where they find themselves, within the exhibition space, and the space of the work and there are these confrontations. So if I duplicate a room-like space, I am no longer duplicating an exhibition space, I am duplicating another space. The white cube is a typology of exhibition space that is very grounded in the history of art of the last 50, 60 years and which, here in this project, I found to be absolutely fertile territory for what I wanted to do. And then there is the second entrance into the space itself – I enter the space and then I enter it again – that is where I have my exhibition, in the smaller space that results from the overlap of these two spaces which, fundamentally, are the same space.

**Yes, as if that exhibition was the exhibition...**

Exactly... It’s like an exhibition inside an exhibition: there is a first exhibition that is the exhibition space itself, and then there is a second exhibition that, somehow, is what we expect when we go to see an exhibition. It’s not just a space to look at. Though this could be part of it, it’s not what we expect... After seeing the space, the viewer then has the possibility to see it again, “re-question” what entering an exhibition space can be, after which they have access to the work itself.

**Yes, so in your case, if Serra says that “to remove a work is to destroy it”, is your**

**work designed for that specific space and unrepeatable in other circumstances?**

That’s where my problem with site-specific comes in. I don’t think so... I have another work, which is also a wall and which was developed for the White Pavilion. It’s called *Visite-nos* [Visit us]. Because of the nature of the project, it wasn’t exhibited at the White Pavilion but was two years later in an exhibition I did in the Coimbra Visual Arts Circle. The piece was called *Um atelier, uma sala de exposição, uma fábrica, nem sempre por esta ordem* [A studio, an exhibition room, a factory, not necessarily in that order]. I did the work for this space because there was a set of characteristics that the space of the Jardim da Sereia and the Coimbra Visual Arts Circle and the White Pavilion in Lisbon had in common, which were architectural features and their relationship with the surrounding environment – both had glazing, both were deployed in a Garden and both have circulation areas between the rooms.

**You found things in common, which made you transport the work.**

Exactly. That is, if there were another project with that wall, the wall that I built here, I could only build it here. However, I could repeat the basic idea as long as the space meets a set of conditions that I consider essential for the project. If those conditions aren’t met, it doesn’t make sense for me to do it again.

**If you did do it again, would it be the same project or another?**

I think it’d be the same project. I can have two exhibitions of the same work: one exhibition set up here, in which I establish

a relation of approximation and distance between the works but, if the space is different, it will be different because it changes the context of the works exhibited but its basic idea is the same.

**Exhibitions travelling between museums move from one space to another.**

**“The exhibition is more than just the works, an exhibition is each of the works in particular, but also the relationships that those works establish with each other”**

The exhibition is the same. It's still the same even if some works present in an exhibition in one museum are not present in the next museum. Now, of course, there are situations where the contexts of certain works, if we think in socio-political terms, in very different contexts from ours, can gain certain kinds of meanings that may lead to their withdrawal.

Because the exhibition is more than just the works, an exhibition is each of the works in particular, but also the relationships that those works establish with each other. Sometimes, by changing one of these factors, the place and the way the works are arranged, the whole thing has to be readjusted, rethought. And therein lies one of my problems with site-specific.

What, for me, is very important in this exhibition is that you enter a space that is a paradigmatic exhibition space from the idealised point of view (and that's what a white cube is), and then you have a wall that is repeated and you recognise that you have just passed through it. This makes me think that, in theory, this is an absolutely unrepeatable project.

Even just because I don't know many spaces that have a wall like this, that creates an office-like area that you can see before entering the exhibition space. You clearly see a wall that is simultaneously a border in this space and kind of shows you the other side, the backstage, of the work. And the fact that that space exists (the gallery) with this space in front of it, which is a workspace, which apparently has nothing to do with art, really interests me. Here, there are questions of administration, contacts, talking to people, dealing with productions that, if they didn't exist, wouldn't stop the project going ahead, but would change it into something else.

Incidentally, and this is something that interests me, in one of my projects from 2010, which was even called *Don't underestimate the impact of the workplace*, one of the pieces from the exhibition wasn't even visible in the exhibition because it was only visible in the director's office. It was put there and what was on display in the exhibition space was a poster that people could take with the image of what was in the director's office. It is precisely this idea that none of it could exist without people. And in this case, what I wanted was to make visible this side of the work, of the people who don't produce art, but who are absolutely vital for it to happen.

**And this brings me to another question I was going to ask: Did the divide between the private and public domain, even within a gallery space, influence your project?**

It had a huge, even brutal influence, because you have this idea of private and public space expressed here in a very curious way because the work zone, which is the office area, the operational zone, is a zone that precedes the gallery.

**Quoting Douglas Crimp, who said: “The private domain of the artist's studio could no longer be the site of production...”, what is the creative importance of the production being done *in situ*, with the gallery itself being the studio?**

Funny... Because there are a lot of things that intersect in our investigations and in our studies and what we believe in evolves. I don't think the same as when I started doing research five years ago. It had a set of understandings and definitions of certain things that were much clearer than the ones I have today. I have more difficulty defining things now. At some point, you begin to notice a set of connections that make things less clear. I am interested in this issue of the studio and the gallery, it is something that interests me a lot. What interests me specifically is this shift between the categorisation of spaces and their inversion.

The exhibition at the White Pavilion, in which there was a series of works that were installed in the studio, including *Razão número 1* [Reason number 1], which later became part of this project at Appleton, carries with it an idea of a number and of

walls in a building. There is one thing that acts as a barrier there which is part of this project but belongs more to the White Pavilion project, even though the first time the work was seen, it was here, because during the White Pavilion project it stayed in the studio. There were some people who went to the studio, but there were also people who didn't see the piece and only saw pictures of it in the catalogue. And that's a concern: to realize that, ultimately, all works belong to their studios, they are the places where they originate, like a kind of bed.

**So your wall belongs to Appleton Square then...**

**“Somehow in this project it was like I had two studios, Appleton Square and my own studio. But at some point in the process, Appleton Square ceases to be the studio and becomes the exhibition space”**

That wall is here and the piece was made here, so it belongs here... this is something that will always remain, will always be coupled to this project. It is impossible to separate that piece from that broader context. I might try to simplify this question by saying that the studio is the place where I generally spend my time and that makes it easier because, during the project, there was a set of parts that I developed in my studio but simultaneously there was a

part of the project that I developed here in the exhibition space at Appleton Square. Therefore, as the studio is the place where the work is done, where it is developed and where its origins are, even if later on it is set up in workshops or wherever else for whatever technical or operational reasons, the studio is the original place of study and thought. So somehow in this project it was like I had two studios, Appleton Square and my own studio. But at some point in the process, Appleton Square ceases to be the studio and becomes the exhibition space. It's a matter of time, something that gradually emerges, because the public start to come and the work gains a set of relations that are unique to the exhibition space and are no longer part of the studio or the work that goes on there.

**When designing the project, did you intend to use the specificity of the space to generate a certain reaction in the public?**

Personally, I am interested in the public's experience of the work. It's an element that is reactive. I don't do works to just hold on to them. I don't develop my work without wanting it to reach the public. I work so I can relate to the public, provoke them. I want to interact with them, create an approximation. That for me is the most interesting moment, when the works are accessed by the public. For good or bad, a work is a confrontation and confrontation is always violent.

**And that will always be your view, right?**

Yes. It's a confrontation. And a tense one at that.

**You clearly intended to use the specificity, right? You built the wall,**

**you created that niche people had to squeeze into.**

Exactly, where spectators had to approach, where the spectator's own role was questioned because the correct distance to experience the works was not respected and so the spectator's presence became an integral part of the project. The spectator is an especially critical aspect here, given the characteristics of that smaller space with a heavy concentration of works, where the presence of the other spectators and confrontation are very visible. This was also reinforced by the mirrors that were part of the works. People could see themselves and others spectators and there was a series of duplications and overlaps of things that reinforce the role of every spectator's presence. If there was no public, those mirrors would reflect nothing at all, because we don't see what they reflect. A bit like the piece by Michelangelo Pistoletto, *Cubic Meter of Infinity*, which is kind of a matter of mental projection. That is something I find absolutely extraordinary, but in my project it's more an issue of physicality, more of the body, of physical masses.

**And here we are already at the last question: after almost seven years, Appleton Square has acquired a very specific positioning in the art scene. Does its status seem clear to you? Have the specific features we have discussed here enhanced Appleton Square's standing in your view?**

I think what contributed to Appleton Square's standing, in the first place, was the work that you and your team developed, the choices you made, the honest way you dealt with people, because that means you're recognised and that is also part of

a project. It has been your work that has made Appleton Square, because a room could be absolutely perfect but if you didn't do what you do, if it weren't visible, the space would not be what it is today. I find it particularly curious, almost like a metaphor, that before you see the exhibition, you see your work space and I find it almost like an inversion. I like that and that's why this arrangement was part of my project. The Appleton Square project wouldn't be the same without that hard work, commitment, taste, desire, honesty and sincerity with which you do everything. And even as the team changes, Appleton Square is Appleton Square. The rest are things that Appleton Square brings in... the artists change, there are some who come back and stay around. And it's funny how at the openings we always see a number of artists who have worked here before... I mean, nobody goes to a place they don't like, right? Not if they can help it anyway... And if they cannot come to the opening, these artists will come and see the exhibitions later. The whole idea here... We feel part of this project and this is an achievement of your work and the way it's done and made visible. I always think that people are more important than the work itself. I prefer people to art, despite producing art and not people...

**The work has to be about the person, otherwise it wouldn't make sense...**

I have a set of pieces and works which are finished but that I don't show and so they're not part of my CV. As they haven't yet been shown, sometimes for personal reasons, it means they haven't yet gained an audience and, without an audience, they haven't gained a territory either, so for me they are still embryonic and lack something. Because, in the course of my artistic activity,

much of the work that I am going to do results from what I have already done and from the process of "re-questioning" some of those things. There are things that I tried to do and for which I had certain goals, which turned out different from what I had intended. I have to look at this and understand how certain things are received and that interests me, I'm interested in putting all that in my work...

Space is fundamental but spaces are made by people, if there were no people, a certain space wouldn't exist in the same way. And if there was no such space but there was that desire, there would be another space. The project would be different, but just as interesting. Even if it was in another place entirely, in the course of these seven years it would still have been a space renowned for its qualities and the quality of the projects that it developed and presented... it would have always been a unique space. And this is produced by people. Spaces have a latent potential, but people are more important. □

**“Space is fundamental but spaces are made by people, if there were no people, a certain space wouldn't exist in the same way”**

# Interview with José Pedro Croft (2014)

/ Dois Desenhos, Uma Escultura (2012)

[Two Drawings, One Sculpture] (2012)

**José Pedro, before you worked on the exhibition, what was your understanding of the Appleton Square project? Was its special status clear to you?**

Yes and no. I always work according to the space... of an exhibition... and I knew that I wanted my work in the gallery space of Appleton Square to be a gesture, to act as a single piece in direct relationship with the architecture. I found a table that had really interesting proportions. It was a table that wasn't domestic, in the sense that it was six meters long and belonged to a chemistry laboratory in the Faculty of Sciences. It had this presence, on the one hand, as a table with a human scale and, on the other hand, with these non-domestic dimensions. It was an object that carried the human together with the "collective" and I wanted it... to participate... in the architecture. So, my first idea was to cut it with a saw and to position it in a corner of the gallery, so as to make a diagonal in relation to the space. Then the idea evolved and gained autonomy as I continued to work it into the space, but from a central point. Above all, I wanted it to be a clear gesture, instead of having several pieces making up the exhibition, I wanted a gesture that... would have a presence...

**And the fact that the Appleton Square production support budget is relatively low and often adapted to the specific characteristics of an artistic production without pre-defined rules, did this**

**influence how you approached your creative act?**

No. This was understood from the outset. Even though I knew I didn't have a budget for artistic production, I wanted this exhibition to be ambitious. This was important for me at the time, which was a time of huge economic and financial crisis, when selling anything seemed an impossibility and there was a widespread feeling of resignation. Many assumed the principle of "if you don't take too many risks, then the disappointment can't be too great," a situation where you are controlled by fear. My idea was the exact opposite: take care of production yourself. Don't rely on the Appleton Square gallery. In fact, during the six to eight months of the preparation of the exhibition and of that piece, it actually underwent enormous changes. I didn't want to get caught up in a programme, or in a pre-defined budget, that would tell me what the costs were.

**In a way, it gave you freedom.**

It gave me freedom. I like to work without a safety net. That's what freedom is. I don't work very rationally in the sense of designing a project and then seeing it through coherently to the end. There are a lot of changes as I muddle through. The contradictions become clearer while I solve them, so it made no sense to order x pieces of glass and x pieces of wood because I knew that I wouldn't end up using them and it

would be better not to share the production costs with the gallery, without the gallery assuming the responsibility for turning all this work into sales.

**Appleton Square is not a commercial gallery but it is still possible to sell the exhibited work. Did this somehow affect your artistic thinking?**

Of course.

**So, in your opinion, is Appleton Square closer to a gallery or an institution?**

For me, it's a gallery, clearly, I have no doubt about that.

Now, there are as many galleries as there are people who run them and each project is unique. Some act on an international stage, others are of a different generation and have completely different views of the relationship between the artist and the gallery owner. So there are as many different galleries as there are people because, basically, it is always about human relationships.

What makes a gallery and makes me want to have something to do with it – and I have an exclusive relationship with the Filomena Soares Gallery – is not only having a working relationship, it is wanting them to take care of things that I can't. The sale is only a small part of the gallery's work. Presenting the work, presenting it properly, promoting it properly, knowing how to explain it, having a sense of what my work is and what's behind it – all these are matters that constitute and give meaning to the work of a gallery. I wanted a collaboration between Appleton Square and the Filomena Soares Gallery precisely

because I thought Appleton Square was a gallery, and I didn't want any ambiguity in terms of the market or the public. It was important to establish a link with the Filomena Soares Gallery.

**To have a transparent relationship, because we operate on similar principles?**

Exactly. So that everything was clear and in accordance with the exclusivity agreement, including sales.

**So would you say Appleton Square, in its general scope, is a site-specific project?**

I think there is a lot of confusion regarding site-specific. I saw an exhibition by Richard Serra in Gagosian in which he works the space according to the way the works are installed. Any artist who works in a gallery or museum project will naturally have to think about the space and spatial relations, always working with or against the space, but never in a neutral or indifferent way. In my case, I did the sculpture for Appleton Square, but it's not site-specific. When I make pieces for the Filomena Soares Gallery, when I choose works, I choose the ones that, in my opinion, should go there. For example, one of the sculptures I showed in the last exhibition, I had already shown in Arco and the drawings were drawings I do normally and the other wall sculptures were just wall sculptures that I was doing at the time. Then I chose the ten pieces that spoke to each other in that space. This is not site-specific.

As for the exhibition at Appleton Square, I used the gallery dimensions, 10 by 10 metres. I went from one corner, drawing the diagonal. But it wasn't the walls of that space

specifically that interested me. They are the same as any other. What I was working on were the synergies of that space, like in a studio. Because I work in a studio, I take the spatial aspects into account. I make 50 sculptures (which are not site-specific) with the conditions that are there, the corners and walls of the studio and the floor. When I leave that floor and those walls, I go to another space and the sculpture has to work.

**For you, site-specific is linked to the question of permanence?**

Exactly.

**You spoke of your work in the Coruchéus gardens.**

That one is site-specific. I'm thinking of site-specific pieces like that of Walter De Maria and that apartment he fills with earth. The project was designed for that site in Soho. Or "The Broken Kilometer," by the same artist, which is also in Soho. The site-specific implies a commitment to a space, otherwise it is an "itinerant" site-specific.

**If the nature of the space has such an impact on the concept of an exhibition project, what do you think about the physical conditions for exhibitions at Appleton Square? What is your opinion of that space?**

Space is very important for me, but the main reason for accepting a project doesn't depend on the qualities of the space. I think the qualities of the space are interesting, but not extraordinary. What led me to intervene there, and to accept your invitation with pleasure, was the energy that space has, your energy, which is the energy that you put there. There are no good spaces or bad

spaces and, returning to galleries, there are galleries that are impressive but that I wouldn't work with, because the energy behind them is too complicated. I think an artist should be responsible for his or her gestures, and when you decide to make your gestures public, there are certain responsibilities. Everything in front and behind the curtain is your responsibility, you can't turn a blind eye to anything. What I do are gestures, whether on paper or in sculpture, so when I refer to the energy of a space, I'm not talking about the energy of that space as an architectural space, because that is absolutely neutral, it has no soul... what has a soul is the exhibitions that were there before and the exhibitions that followed, and the conditions in which we began to work.

**In your opinion, does the fact that it is a white cube facilitate the creative process?**

It is more neutral than most galleries in Portugal. The example of Alda Cortez's gallery is interesting, a gallery that no longer exists, which closed in 1997, and which was just a corridor with a 10 metre long wooden floor, but which worked with lots of artists like Ana Jotta, Pedro Casqueiro, Miguel Branco, Jorge Queiroz. This really shows that space, in reality, is not a decisive factor. You find the right gesture for each reality. At Alda Cortez, I presented some plaster benches, I did several different exhibitions and found, each time, a solution for the space. Art doesn't come from easy solutions, it comes from constraints. My whole life I have worked with difficulties and constraints. The ability of creative people is to find solutions to significant problems. It's not an easy life. And the Appleton space is also one that has its constraints, and this is interesting

because the spaces are 10 by 10 metres, so with two steps you are already in the middle of the room. For a sculptor, this can be a problem, especially when you want to do a "clear and large" gesture. I had to work on issues of optical illusion, of positioning, so that when I entered the room I would feel that the piece was "far away."

**"Classic avant-garde hostility expresses itself [...] by removing perceptual constants (the gallery space). Common to all are transgressions of logic, dissociation of the senses, and boredom. In these arenas order (the audience) assays what quotas of disorder it can stand. Such places are, then, metaphors for consciousness and revolution. The spectator is invited into a space where the act of approach is turned back on itself." Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*. Does O'Doherty's expression apply to what happened with your project at Appleton Square?**

What is it with you and theorists...?

**But earlier you spoke about the issue of having to make your piece a little more distant, which has to do with its relationship to the viewer. Have you ever thought about this?**

As I was saying, what interested me was working with the limits of the space, the relationship with the human scale and how people would walk around it. These were a constant dilemma. We had an extension of a table, the ruins of a table which was in very good condition. It was I who had cut it up into pieces and deconstructed it. Somehow, there was a relationship with the human scale because it was 80 cm high, a scale that changes when the table is 6

metres in length. Somehow, it occupied the whole gallery space. When I then laid it on a plinth, it created a relationship of coldness and distance from the spectator, and the table began to play with the plinth, which had a similar design to the table, a curved shape, like a curved headboard. And then on the other side was a mirror that destabilized everything, not only the deconstructed table, but the viewer who looked at it too. It was like a sinking ship, but I measured everything with the body, not abstract rationalising. It was always done in a very intuitive way, to leave the path, to destroy what was done and rebuild, to destroy it again and rebuild and then destroy it again. And suddenly there is an entire discourse in which all the emotions and everything that you've thought about and that went through your head, the whole framework of a programme in the abstract – all of that is explained and I become completely awestruck. Talking about this is trying to systematise how artwork functions, which is an impossible task.

This becomes another issue, which is the invisibility of the work, which is very important to talk about. When one tries to explain the work in a given context, it's like trying to amputate the work and withdraw it from its senses. One only has access to the work, which is fundamentally invisible, through experience and not through discourse. Discourse can give us a framework, but when you're in front of the work, so many possibilities open up that it is impossible to get there through the discourse of the artist or others.

We live in a very disturbed and confused world in general terms, and the market can't escape this either. "Collectors" buy signatures. They need an explanation in

order to have access to a work, because, without a compass, no one risks buying something and ending up with “nothing.” The perplexities, the fantastic, this mysterious and wonderful side, there’s no room for it. It doesn’t get recognised. For me, it’s a problem to be commenting on artists who write and who, in writing, create limitations and give “explanations” that justify their works. The works don’t allow a discourse to explain them, and this is true of Botticelli and of Duchamp, and of the surrealists and the conceptual artists, even the harder conceptual artists like Donald Judd, for example, who abhors transcendence and the sublime. His works have a telluric charge. And that rigidity in the size of the cubes and the perfection of their execution produce something enigmatic, cryptic and inexplicable, almost like an epiphany, which actually gives them a magical dimension. And without experiencing it, there is no magic because magic only comes from actually living something. And you can’t ignore that epiphanic dimension, because it’s present and so complex and so inexplicable... it’s what true artists give their lives to.

**Richard Serra said “to remove the work is to destroy the work”. I know that your work was designed for that space, but is it repeatable in other circumstances?**

Yes. The work was developed for that space in an impermanent way. I thought of that space in an impermanent way. It was a contract, in which I thought of a piece that would be visible in that space for a month and a half, and then it would leave. And so, if I wanted to create something site-specific, which was an option, afterwards I’d have to break the work into pieces and make a bed. That would be the end of the site-specific.

**Your work isn’t site-specific, and it is a work we have already seen elsewhere, though I feel that Appleton Square was perfect for that work.**

That’s the way I feel too.

**I found it a bit chaotic in Badajoz.**

But it took over the exhibition, even though the space had a larger area than Appleton Square. Also, at Appleton Square I did a lot of work. I made a model and I had to measure the space several times. We did a pre-assembly two months before the exhibition. It all took a lot of care and attention.

**The work is not destroyed, but there is something that changes. Is there anything that changes in the work when it is taken out of Appleton Square?**

It existed autonomously. It existed here in the studio already as an autonomous and finished work. It was installed there, and it existed and was intended for that space, but not to stay there.

I think the Gulbenkian Museum is a good example of the site-specific concept. In the Gulbenkian Museum each piece has a display case that was designed to receive that piece and so, in some way, that Museum is designed as a journey through a collection. Like an installation. So in my opinion, it is site-specific, while none of the works there are. The Chinese porcelain display cases have a certain shape for displaying those objects in “ideal” conditions. The display cases for the Middle Eastern silk garments have a central rectangle and then they shrink like the shoulders of a suit. The Egyptian section begins with granite to later receive the

Syrian art section. You enter into a cavernous section and it soon becomes a light-filled area. Everything is thought out. The drawings, the light, the materials. And so this, for me, is an installation, a way of showing that also fixes the works in that site.

Another example is a sculpture I made for the Helga de Alvear gallery in Madrid, where I started from the architectural elements of the space, in this case the irons, to define the slope of the pieces. The pieces worked like screens in relation to a part of the architectural structure. Like trusses, say, made from iron. In this case, I wanted to work with spatial relations, although this work was autonomous. Later it was installed in other spaces, for example, in the Cultural Centre of Belém and Cáceres. Like the work I did for Appleton Square, it’s not site-specific. Imagine designing a chair in which the fabric and the print are the same as the curtains and the curtains have the same design as on the wallpaper... This chair works autonomously and when it leaves this space, it remains a chair that evokes the memory of the house where it originated, for which it was created.

**But isn’t that what makes it site-specific?**

No.

**So if what you’re telling me is that a site-specific work is a work that is not transportable to another place, we return to the question of permanence.**

Yes. From the moment it becomes transportable and doesn’t lose something or loses something and gains something else, it is not site-specific. For example, in the case of Michelangelo’s *David*, a sculpture made for a square in Florence and then which,

after 100 years, was transported to the Academy and a replica was made, which is the one in that square now... In this case we can’t say that it’s site-specific.

**So we can say that the basis of site-specific is, in fact, that expression of Serra, “to remove is to destroy”?**

Absolutely...

**But can’t there be some contemporary variants which can be considered site-specific...?**

That takes away the meaning. I mean, let’s be consistent: if a work belongs absolutely and radically to a place, then it cannot leave or it will cease to be that work.

**So, in your opinion, a site-specific work is not marketable, unless it’s for the public space and will stay there.**

Exactly... I think there’s a mistake in the concept. Site-specific is something that was done for the moment, for that site exclusively, as the words indicate. As for marketing, everything is bought and sold...

**It makes more sense to talk about the issue of memory.**

Of transported memory, for sure. If we take the case of music, for example, every time a structure and a score are transported, recreated by another artist, unique variations are produced. It’s never the same. It’s also a matter of interpretation. It gets regularly updated, every 100 or 200 years. Listening to Beethoven in a comfortable room in the 20th century is very different to listening in a palace in Vienna, Austria, in a certain context, by candlelight. So there

is a context, in which you continually recreate, improvise and create “new” music on top of the fixed structure that is the score. But the work still carries its memory in its “DNA”. What we are aware of is only a small part of what exists; what we have access to here and now is only a small part of the whole.

Just like reality doesn’t exist in an absolute sense. It’s fragmented, the part contains the whole... that’s what it’s all about. Basically, it’s like if from one end of the iceberg I could intuit the rest that is forbidden to me. Because we have a very limited vision, but we know that the universe is much bigger than “our” solar system. We don’t have access to everything, but in everything we experience we bring an infinite aspect with us. An infinite aspect and a measured, finite aspect are the two things we always have with us simultaneously.

**Douglas Crimp said: “The private domain of the artist’s studio could no longer be the site of production...” What is the creative importance of the production being done *in situ*, with the gallery itself being the studio?**

When they ask “What is your studio?” I reply like Giacometti to Breton: “It is two feet that walk”. That’s what a studio is...

**The head? The body? The heart? The hand?**

The body, exactly, and it can be at home, under a bridge, in a shed, in a palace, in a gallery, anywhere it’s possible to create.

**That’s a very contemporary thing, the whole idea anything can happen anywhere.**

No, it can’t happen anywhere. Certain conditions must be met. Because there’s an idea that anything can happen in any space, as if all spaces were the same, and they’re not at all the same. It’s as if all people were the same and everything was disposable. It’s necessary to counteract and combat banalisation. To be selective, to waste time. You have to work like people who eat slow-food. People who give themselves to something can’t accept being disposable.

**When designing the project, did you intend to use the specificity of the space to generate a certain reaction in the public? The way they looked at your piece and entered the room, there was a pathway, was it all thought out and planned?**

It was. It was all deliberate and I even think that, as it’s such a sculptural piece, it was planned as a *trompe l’oeil*, so that anyone who entered the gallery wouldn’t immediately have a clear notion of what the piece was like. And that their perception would change as they approached the piece, in some kind of optical illusion. It was a very theatrical piece.

**I think the whole staging was very important.**

The assembly was fundamental... Laying the sculpture almost against the back, giving the impression that the piece was in the centre of the room. It was something that took a lot of work to achieve. It was a question of centimetres that decided the exact spot to create this perception. It was a very staged but discreet presentation. I think that if, for example, I had kept it like the first project, in which the sculpture was placed in the corner and merged with the

architecture, it would be more spectacular but less serious. But as you know, we worked on that piece for over a year. Me, you and João. I don’t how many times you came to check what state it was in.

And I remember that spectacular staging in the corner, but also the doubts...

It looked like it was almost finished, but also like nothing was finished. It took courage when it was “finished” to destroy everything and start all over again, creating another context, bringing it to the centre, and then making a base for it. It was day after day after day, weeks and months of work, not giving up until everything had the “correct” weight. The way it related to the architecture, as well as the internal relations of the sculpture itself. There are a lot of records of all these phases of the work.

**Has the divide between the private and public domain, even within a gallery space, influenced your project? (“... defies the gallery’s authority, declares it a site of struggle. That the terms of this struggle hinge in part on questions of the private versus the public site of art willingness of the contested institution...”, Douglas Crimp)**

The space of a gallery is a public space. It is a place that, in the city or country where it’s located, has a public action and voice, whatever that may be. In this sense, the gesture of an artist in a gallery is political.

**After almost seven years, Appleton Square has acquired a very specific positioning in the art scene. Does its status seem clear to you? Have the specific features we have discussed here**

**enhanced Appleton Square’s standing in your view?**

Ethics give meaning to the work, which is fundamental. Appleton Square has one very good feature which is its experimental nature. Not only in the exhibited works but in all the other activities that run parallel to the work. Seven years are seven years, so with an experimental character, there are always some doors that open and others that close. To continue being experimental, maybe you have to change, while maintaining this dynamic...

**And some people call it a project space, do you think this is appropriate?**

I think it is irrelevant. A project is architecture or engineering. They often call a potential work a project, something not yet realized, so in that sense it’s not appropriate. Appleton Square takes projects and realises them, which is completely different to a project space. Exhibitions are always starting here, always ready to go. And this dynamic of always being ready to go is important because it’s necessary to constantly evolve. Clearly, Appleton Square is well-established on the Portuguese map.

**I think we have to be more ambitious, to evolve. We are entering a new cycle.**

A new cycle, another direction. □

**“Ethics give meaning to the work, which is fundamental”**

# Ana Jotta

*Olho nu / Naked eye, 2018*

Xilogravura sob papel japonês Bunkoshi 71 g  
Woodcut on japonese 71 g Bunkoshi paper

Dim. papel / Paper dim.: 20x25,5 cm

Dim. imagem / Image dim.: 20x25,5 cm

Ed: 10 provas únicas / unique proofs + 3 P.A. únicas / unique A.P.



# Uma fábrica sem fumo

David Barro

É bem possível que o músculo cultural e artístico de uma cidade se possa medir pelo número de museus e instituições que esta possui e pela capacidade económica dos mesmos – quer o seu legado quer a sua infraestrutura. Coisa diferente é o seu pulso cultural, que mede se essa cidade vive um tempo de desenvolvimento ou crescimento de ideias, e é aqui que projetos como os da Appleton Square marcam a diferença. Porque projetos deste tipo – e procuro não o adjetivar como alternativo já que este é um termo que, no mundo da arte, está diretamente vinculado à precariedade e esta é uma aposta alternativa ao alternativo – são um termómetro pelo qual é possível medir a temperatura artística de uma cidade, e a sua expectativa cultural, uma vez que é apenas pela construção de caminhos diferentes, ainda que paralelos, à rigidez do museu que se poderá avançar neste ainda jovem século XXI.

Foi já há algumas décadas que Douglas Crimp apontou o estado de crise no qual se encontrava o museu enquanto conceito, referindo que este apenas conseguiria renascer com a demolição das suas paredes, com a introdução, no seu interior, de práticas artísticas que se desenvolvem no exterior, na vida quotidiana. Que apenas através da dessacralização da chamada “alta cultura” e do reconhecimento da ação marginal da cultura popular, da aceitação de novos campos de criação como o audiovisual, a publicidade, a música ou

a moda, ou seja, do poder das massas se poderia enriquecer o papel da arte na nossa sociedade. Razão não lhe faltava. Basta lançar um olhar sobre a lista de exposições realizadas na Appleton Square para compreender o quanto Crimp tinha razão, e como essa desejada perspetiva múltipla foi assumida em programações de primeira linha. Mas o que é realmente interessante, neste caso, é que a Appleton Square não é um centro de arte – apesar de se lhe assemelhar em muitos aspetos – nem uma galeria de arte – apesar de em alguns aspetos parecê-lo – nem um centro de produção – apesar de sempre parecer sê-lo. Trata-se de um espaço privado com vocação pública, um modelo híbrido que, pessoalmente, me pareceu tão interessante que não só serviu como modelo para a criação da Fundação DIDAC como também deixámos claro que a Appleton Square teria de ser, desde logo, o nosso principal aliado, a nossa primeira companhia.

Entre outras coisas, a Appleton Square seduz pela escala. Não me refiro apenas às suas proporções arquitetónicas, mas também à sua escala de trabalho, diferente da de um museu, mais próxima da de uma pequena *kunsthalle* e afastada – apesar de não alheada – da pressão comercial de uma galeria. O modo como acompanha os projetos, a proximidade e a cumplicidade que estabelece com os artistas, a produção direta, o risco na hora de assumir propostas experimentais, a sua maneira de se ligar com o ambiente envolvente de galerias

ou comissários, a ética e a honestidade com que apoia a criação, economicamente e não só discursivamente, podem representar um novo modelo, uma mudança de paradigma.

Houve alturas em que a Vera Appleton confessou ter-se desviado das metas iniciais que estabeleceu para a Appleton Square. Noventa exposições, programas expositivos específicos e outras atividades dizem-nos que não foi assim. A tarefa não era fácil, e a necessidade de persistência para atingir os resultados ainda menos. Mas conseguiu constituir-se como um projeto *site-specific*, um modelo singular, único, credível. Um laboratório de ideias e projetos artísticos capazes de não entrar em obsessão com as inevitáveis e cruéis exigências comerciais. A Appleton Square necessitou, e continuará a necessitar, das galerias, e as galerias continuarão a necessitar de lugares como a Appleton Square, antes e depois da sua transformação em entidade sem fins lucrativos. Se há algo de verdadeiramente necessário no contexto da arte é este tipo de espaços intermédios, como a Appleton Square. Confesso abertamente que, sem ter observado o seu trabalho de perto, nunca teria nascido a Fundação DIDAC, pelo menos no seu formato atual. A DIDAC constitui-se como organização do tipo fundação e nasce com a intenção de divulgar e projetar o desenho e as artes contemporâneas, na convicção de que é necessário gerar instituições dinâmicas e flexíveis, adaptadas a este século XXI que já não exige grandes infraestruturas, mas sim programações sérias e rigorosas com discursos capazes de consolidar-se no tempo e com inequívoca independência, como é o caso da Appleton Square.

A Appleton Square tem sido um dos poucos exemplos ao nível da Península Ibérica

capazes de debater ativamente o modelo da galeria, este sistema que persistiu durante longos anos e que só raramente considerou outras formas de crescer e de ocupar novos territórios, fossem eles simbólicos ou físicos. Tudo isto é escrito por um teórico convicto da importância vital que as galerias têm no momento de conferir visibilidade e de fortalecer o sistema da arte e a sobrevivência dos artistas. Pelo menos as que atuam com consciência e responsabilidade, e não são poucas. Mas o que é certo é que têm faltado alternativas, novos modelos e formas de trabalho, de produção, de promoção, de cumplicidade. Poucos modelos estiveram tão vivos em todo este enquadramento como a Appleton Square, que reflete a multidisciplinaridade desses ansiados espaços de criatividade, formativos e experimentais, produtivos e comunicadores, que emergem nas conversas de todos os debates quando se trata de falar de trabalhar em rede. A Appleton Square é uma verdadeira fábrica sem fumo e, longe de se esgotar, o espetáculo tem de prosseguir. Porque apenas conseguiremos proteger a nossa cultura se a conseguirmos renovar. □

**“A Appleton Square é uma verdadeira fábrica sem fumo e, longe de se esgotar, o espetáculo tem de prosseguir. Porque apenas conseguiremos proteger a nossa cultura se a conseguirmos renovar”**

# A factory without fumes

David Barro

It is very likely that the cultural and artistic muscle of a city is measured by the number of museums and institutions it possesses, and by their economic capacity in terms of both legacy and infrastructure. The cultural pulse, on the other hand, depends on whether the city is experiencing a period of development and proliferation of ideas, and it is here that projects such as Appleton Square make a difference. Because projects of this kind – which I do not like to describe as alternative, as in the art world, this term is directly linked to precarity and this is a project which is an alternative to the alternative –, are a thermometer by which to measure the artistic temperature of a city, and ultimately of cultural expectations, as it is only by constructing different yet parallel paths alongside the rigidity of the museum that progress can be made in this still young 21st century.

Several decades have passed since Douglas Crimp emphasised the state of crisis in which the museum as a concept was mired, affirming that revival would only be possible by tearing down its walls and inserting the artistic practices which take place in the outside world, as part of daily life, into its interior. Only by demystifying so-called ‘high culture’ and acknowledging the marginal intervention of popular culture, accepting new fields such as the audiovisual, advertising, music and fashion, that is, the power of the masses, could the role to be played by art in our society be enriched. He wasn’t

wrong. The list of previous exhibitions held at Appleton Square is sufficient to understand how right Crimp was, and how that multiple perspective which he longed for has been included in this forefront programming. However, what is truly interesting here is that Appleton Square is not an arts centre – although it is similar in many ways –, nor is it a gallery – although it is similar in some ways –, nor is it a production centre – although it always looks like one–. It is a private space aimed at the public, a hybrid model which, personally, is so interesting to me that not only did it serve as a model for us when creating the Fundación DIDAC, but it was also clear to us that Appleton Square was to be our main ally, our first companion.

Among other aspects, Appleton Square attracts attention due to its scale. I am not referring only to its architectural proportions, although these too are impressive, but to the scale of the work undertaken, which is different to that of a museum, close to that of a small *kunsthalle*, and distinct from – although not entirely removed from – the commercial pressures of a gallery. The way of supporting the projects, the proximity and complicity with the artists, the direct production, the risks in embracing experimental proposals, the way of relating to other galleries and curators, and the ethics and integrity in promoting creation starting from economic and not only discursive support may signify a change in model, a new paradigm.

On certain occasions, Vera Appleton has confessed to straying from the initial goals which she set out for Appleton Square. Ninety exhibitions, specific exhibition programmes and other activities show that this is not the case. The task has not been easy, and the persistence and achievements which have come with it still less so. Because it has succeeded in becoming a site-specific project, a singular model, unique and credible. A laboratory of ideas and artistic projects capable of avoiding obsession with the inevitable cruel commercial demands. Appleton Square has needed and will continue to need galleries, and galleries need places like Appleton Square, both before and after its transformation into a non-profit project. One thing which the art world truly needs is intermediate spaces such as Appleton Square. I say this while confessing that without observing the work at Appleton Square first hand, the Fundación DIDAC would never have been created, or at least not in its present form. DIDAC is established as a foundation, and was founded with the aim of promoting and projecting contemporary art and design, based on the conviction that there is a need for the creation of dynamic, flexible institutions adapted to a 21st century which no longer requires large infrastructure but thoughtful, rigorous programming, with narratives which may be consolidated over time with unequivocal independence, as is the case of Appleton Square.

Appleton Square has been one of the few models in the Iberian Peninsula which have succeeded in openly debating the gallery model, a system which has lasted for many years and which in few cases has considered other ways of growing and occupying new symbolic or physical territories.

**“It is evident that there has been a lack of alternatives, of new models and ways of working, producing, promoting and collaborating. Few models have been as active in all of this as Appleton Square, which reflects the multidisciplinary of these long-awaited spaces for creativity and training”**

These words are written by a theorist who is convinced of the vital importance of galleries in strengthening and making the art system more visible, and boosting the survival of artists. At least, those galleries which act in a conscious, responsible manner, of which there are many. Nonetheless, it is evident that there has been a lack of alternatives, of new models and ways of working, producing, promoting and collaborating. Few models have been as active in all of this as Appleton Square, which reflects the multidisciplinary of these long-awaited spaces for creativity and training, which are experimental, productive and communicative, which surface in every discussion about working in networks. Appleton Square is a true factory without fumes, and far from drawing to a close, the show must go on. Because we can only protect our culture if we succeed in reinventing it. □

# Una fábrica sin humo

David Barro

El músculo cultural y artístico de una ciudad es muy posible que se mida por el número de museos e instituciones que posee y la capacidad económica de estas –ya sea su legado o sus infraestructuras–. Otra cosa es su pulso cultural, si esa ciudad vive un tiempo de desarrollo o crecimiento de ideas, y es ahí donde proyectos como Appleton Square marcan la diferencia. Porque los proyectos de este tipo –que no me gusta adjetivar como alternativos, ya que es un término que en lo artístico se vincula directamente a lo precario y esta es una apuesta alternativa a lo alternativo–, son un termómetro para medir la temperatura artística de una ciudad, y en definitiva, de la expectativa cultural, ya que únicamente desde la construcción de senderos diferentes aunque paralelos a la rigidez del museo se puede avanzar en este todavía joven siglo XXI.

Hace ya bastantes décadas que Douglas Crimp subrayó el estado de crisis en el que se encontraba el museo como concepto, aseverando que únicamente conseguiría renacer con el derrumbamiento de sus paredes, introduciendo en su interior las prácticas artísticas que se desarrollan en el exterior, en la vida cotidiana. Solo desacralizando la denominada ‘alta cultura’ y reconociendo la marginal actuación de la cultura popular, aceptando nuevos campos como el audiovisual, la publicidad, la música o la moda, es decir, el poder de las masas, se podría enriquecer el papel que el arte había de jugar en nuestra sociedad.

Razón no le faltaba. Basta con echar un vistazo al histórico de exposiciones de Appleton Square para entender cuánta razón tenía Crimp y cómo esa anhelada perspectiva múltiple ha sido asumida en programaciones de primera línea. Aunque lo realmente interesante aquí, es que Appleton Square no es un centro de arte –aunque en muchas cosas lo parezca–, ni es una galería –aunque en algunas cosas lo parezca–, ni es un centro de producción –aunque siempre lo parezca–. Es un espacio privado con vocación pública, un modelo híbrido que, personalmente, me ha parecido tan interesante, que no solo nos ha servido de modelo a la hora de crear la Fundación DIDAC sino que hemos tenido claro que tenía que ser Appleton Square nuestro principal aliado, nuestro primer compañero.

Entre otras cosas, de Appleton Square seduce la escala. No me refiero únicamente a sus proporciones arquitectónicas, que también, sino a su escala de trabajo, diferente a la de un museo, cercana a la de una pequeña *kunsthalle* y distinta –aunque no ajena– a la presión comercial de una galería. El modo de acompañar los proyectos, la cercanía y complicidad con el artista, la producción directa, el riesgo a la hora de asumir propuestas experimentales, su manera de conectar con el entorno de galerías o comisarios, la ética y honradez a la hora de apoyar la creación desde lo económico y no solo desde lo discursivo, pueden significar un cambio de modelo, una mudanza de paradigma.

En alguna ocasión Vera Appleton confesó haberse desviado de las metas iniciales que se marcó con Appleton Square. Noventa exposiciones, programas expositivos específicos y otras actividades nos dicen que no fue así. El reto no era fácil, la constancia y el resultado todavía menos. Porque ha conseguido ser un proyecto *site-specific*, un modelo singular, único, creíble. Un laboratorio de ideas y proyectos artísticos capaces de no obsesionarse con las inevitables y crueles exigencias comerciales. Appleton Square ha necesitado y continuará necesitando a las galerías y las galerías necesitan de lugares como Appleton Square, antes y tras su reconversión en proyecto *non profit*. Si algo necesita el contexto del arte es espacios intermedios, como Appleton Square. Lo afirmo confesando que sin observar su trabajo de cerca no hubiese nacido la Fundación DIDAC, o por lo menos como tal. DIDAC se

constituye como una organización de naturaleza fundacional y nace con la intención de divulgar y proyectar el diseño y las artes contemporáneas, convencidos de la necesidad de generar instituciones dinámicas y flexibles, adaptadas a un siglo XXI que ya no demanda grandes infraestructuras sino programaciones serias y rigurosas, con discursos capaces de consolidarse en el tiempo con inequívoca independencia, como es el caso de Appleton Square.

Appleton Square ha sido de los pocos ejemplos peninsulares que ha conseguido debatir activamente el modelo galerístico, un sistema que tiene muchos años y que en pocos casos se ha planteado otras formas de crecer y ocupar nuevos territorios simbólicos o físicos. Lo escribe un teórico convencido de la importancia vital que las galerías tienen a la hora de visibilizar y fortalecer el sistema del arte y la supervivencia de los artistas. Por lo menos, las que actúan con conciencia, y responsabilidad, que son muchas. Pero es cierto que han faltado alternativas, nuevos modelos y formas de trabajo, de producción, de promoción, de complicidad. Pocos modelos han estado tan vivos en todo ello como Appleton Square, que encaja con la multidisciplinariedad de esos ansiados espacios de creatividad, formativos y experimentales, productivos y comunicadores, que emergen en las conversaciones de todos los debates cuando se trata de hablar de cómo trabajar en red. Appleton Square es una verdadera fábrica sin humo y lejos de agotarse, el espectáculo debe continuar. Porque solo podemos proteger nuestra cultura si conseguimos renovarla. □

**“Appleton Square ha sido de los pocos ejemplos peninsulares que ha conseguido debatir activamente el modelo galerístico, un sistema que tiene muchos años y que en pocos casos se ha planteado otras formas de crecer y ocupar nuevos territorios simbólicos o físicos”**

O Sinapsismo é um movimento artístico unipessoal — proponente, seguidor e dissidente eventual reúnem-se na mesma pessoa — e extingue-se no exacto momento da sua apresentação pública:

## SINAPSISMO

1. O mundo chega-nos através de sinapses.
2. A arte sempre quis saber mais de sinapses do que do próprio mundo, sem disso ter consciência.
3. O Sinapsismo aspira à representação objectiva das sinapses que ocorrem dentro do nosso cérebro.
4. Só eu posso aceder às sinapses do meu próprio cérebro, por isso só eu posso representá-las adequadamente (o mesmo acontecerá com qualquer outra pessoa que queira representar uma sinapse).
5. Uma sinapse é uma ligação.
6. O que liga, é tão relevante como o que é ligado.
7. As ligações balançam e fluem continuamente.
8. As sinapses são intrinsecamente fugidias e saltatórias; exigem, por isso, uma atenção só comparável à velocidade imensurável a que ocorrem.
9. É possível identificar e captar uma sinapse.
10. É uma decisão estritamente individual escolher os meios e o melhor ângulo para representar uma sinapse, sendo que qualquer intromissão externa é não só inútil como impraticável.
11. As sinapses acontecem independentemente da nossa vontade e são uma fonte inesgotável de ponderação e deslumbramento. Nunca faltarão sinapses.
12. À representação pictórica de uma sinapse chamo SINAPSE-MORTA.
13. A sinapse é intrínseca à própria realidade.
14. A sinapse é inexpugnável e o último reduto da liberdade individual.

José Loureiro

Synapticism is a single-person artistic movement — the proponent, follower and possible dissident are one and the same person — and will cease to exist at the exact moment that it is presented to the public:

## SYNAPTICISM

1. The world comes to us through the synapses.
2. Without being aware of it, art has always been more interested in synapses than in the world itself.
3. Synapticism aspires to objectively represent the synapses occurring inside our brain.
4. Since only I can access the synapses inside my own brain, I am the only one who can represent them properly (the same is true of anyone else who wishes to represent a synapse).
5. A synapse is a connection.
6. What connects is as relevant as what is connected.
7. Connections sway and flow continuously.
8. Synapses are intrinsically elusive and saltatory; they therefore require a degree of attention comparable only to the immeasurable speed at which they occur.
9. It is possible to identify and capture a synapse.
10. The choice of the means and best angle for depicting a synapse is a strictly personal decision and any external interference is not only futile but also impracticable.
11. Synapses occur independently of our will and are an endless source of consideration and fascination. There will never be a shortage of synapses.
12. The pictorial depiction of a synapse I call STILL-SYNAPSE.
13. The synapse is intrinsic to reality.
14. The synapse is inexpugnable and the last stronghold of individual freedom.

José Loureiro

«RIVAIS» APPLETON SQUARE 03.03 >31.03.2016

«RIVAIS» APPLETON SQUARE 03.03 >31.03.2016



Catarina Real. OBRIGADA, 2018

## Agradecimentos

Aproveito para agradecer à Udra/San Jose o apoio integral para a produção deste livro, ao mecenas exclusivo da Appleton Square, HCI pelo apoio incondicional ao longo destes 10+1 anos, e ao A2P pela partilha de espaço, empatia e solidariedade para com o projecto.

Agradeço especialmente a todos os artistas que colaboraram connosco. Eles fizeram a Appleton Square.

Agradeço a todos os que organizaram cursos, conversaram, apresentaram programas ou lançaram livros. Reforçaram a dinâmica da Appleton Square.

Agradeço a todos os que fazem parte deste livro. Seja através da palavra, da imagem, do desenho, da impressão, da publicação. Cada um foi essencial para chegar a este todo.

Agradeço aos fornecedores, parceiros, curadores, galeristas com quem trabalhamos ao longo destes anos.

Agradeço ao público frequente, assim como ao que vem de vez em quando. O nosso objectivo é que o nosso trabalho chegue a todos.

Finalmente a maior gratidão fica para aquelas pessoas raras, que nos acompanharam sempre, fora e dentro do sistema artístico, com profissionalismo, lealdade, coerência, ética, amizade e sobretudo verdade.

Não preciso de as nomear, porque sabem quem são.

## Aknowledgements

I would like to thank Udra/San Jose for its commitment to the production of this book, as well as HCI, the exclusive sponsor of Appleton Square, for their unconditional support during these 10+1 years. I also thank A2P for sharing their space, empathy and solidarity with our project.

I give special thanks to all the artists who have collaborated with us. They have made Appleton Square what it is.

Thank you to all those who have organised courses, given talks, presented programmes or launched books here. They have played a key role in reinforcing the dynamics of Appleton Square.

Thanks to all those who appear in this book in some way, whether through the written word, an image, a drawing, the printing or publishing. Each is essential to the whole.

I thank the many suppliers, partners, curators and gallery owners we have worked with over the years.

Thank you to our regular visitors and to those who drop in from time to time. Our goal is to have our work reach everyone.

Finally, our deepest gratitude to those few individuals who have been at our side throughout our entire history, both from outside and within the art scene, for their professionalism, loyalty, consistency, ethics, friendship and, above all, their truth.

I do not need to name this last group of people, they know who they are.

**Vera Appleton**

**Edição / Published by**  
**APPLETON SQUARE**

**Apoios livro / Book sponsors**

San Jose  
UDRA

**Mecenas / Main sponsor**

HCI

**Apoio / Support**

A2P  
Imacustica  
Miragem

**Capa / Cover**

Lawrence Weiner

**Gravuras / Prints**

Alexandre Conefrey  
Ana Yokochi  
Ana Jotta  
Ângela Ferreira  
Belén Uriel  
Edgar Pires  
Francisco Tropa  
Joana Villaverde  
João Paulo Feliciano  
Julião Sarmiento  
Susana Mendes Silva

**Gravador / Printmaker**

Meel, Press - Hugo Amorim

**Sinapsismo / Synapticism**

José Loureiro

**Obrigada**

Catarina Real

**Cartaz / Poster**

Miguel Vieira Baptista

**Textos / Texts**

Ana Anacleto  
Ana Cristina Cachola  
Ana Nobre de Gusmão  
Bruno Marchand  
David Barro  
David Silva Revés  
Fatima Marques Pereira  
João Appleton  
João G. Appleton  
Nicola Oxley  
Nicolas de Oliveira  
Nuno Crespo  
Rui Horta  
Vera Appleton

**Traduções / Translations**

KennisTranslations

**Concepção Gráfica  
/ Graphic Design**

DARDO (Cristina Moralejo)

**Impressão e acabamento  
/ Printing and binding**

Gráficas Anduriña

ISBN: 978-989-20-8407-7

**Fotografias / Photographs**

**Alípio Padilha**

João Pedro Fonseca &  
João Cristóvão Leitão

**António Jorge Silva**

Carlos Nogueira

**Bruno Lopes**

Bruno Cidra &  
Gonçalo Barreiros  
Catarina Dias  
“Craking the code”  
Edgar Pires

**Claudia Costa**

“O olho do tigre”

**Francisco Nogueira**

Ricardo Jacinto

**João Urbano**

Celine Condorelli, Jacopo  
Miliani, Mariana Silva

**Jordi Wijnalda**

Karen Sztajnberg

**José Caldeira**

Victor Hugo Pontes

**Pedro Tropa**

Vitalina Sousa

**Photodocumenta**

Adelina Lopes  
Albano Silva Pereira  
Alexandre Conefrey  
Ângela Ferreira  
António Bolota  
António Olaio  
Augusto Alves da Silva  
Buhlebezhe Siwani  
Dealmeida Esilva  
Elizabeth Francisca &  
Teresa Silva  
Henrique Pavão  
Igor Jesus  
Javier Fernandez  
Jeanine Cohen  
Joana Villaverde  
João Onofre  
João Queiroz  
José Loureiro  
Rui Toscano  
Marco Pires  
Mariana Gomes  
Marianne Mueller  
Miguel Vieira Baptista  
Misha Bies Golas  
Teresa Pavão  
Trish Vonna Michell  
Rita Gaspar Vieira  
Rui Catalão  
Rui Sanchez

**Rui Luz**

A Kills B  
Aires Mateus  
Ana Pérez - Quiroga  
André Sier  
“Appleton Recess”  
Belén Uriel  
“Céu Santa Isabel”  
David Maranhã &  
Manuel Mota  
Filipe Alarcão  
João Louro  
Jorge Humberto  
Jose Pedro Croft  
Luis Paulo Costa  
Manuela Marques  
Michael Biberstein  
Miguel Horta  
Miguel Palma  
Nuno Sousa Vieira  
Pedro Cabrita Reis  
Tomaz Hipolito

**Teresa Santos**

David Maranhã &  
Manuel Mota  
Francisco Tropa  
Vitalina Sousa

Os créditos de imagens não identificados pertencem aos próprios artistas.

Procurou identificar-se os créditos para todas as imagens, mas dada a quantidade de pessoas que colaboraram connosco é possível que exista algum erro, se alguém o detectar agradecia que nos comunicasse.

Unidentified credits for specific images belong to the artists themselves.

We have tried to identify the credits for all images, but given the number of people who have collaborated with us, there may be some errors. If you know of one, we would appreciate it if you got in touch.



# APPLETON SQUARE®

Rua Acácio Paiva n.º27 R/C  
1700-004 Lisboa-Portugal  
www.appletonsquare.pt

## Colophon

O livro *Appleton Square X+I* foi desenhado e publicado no âmbito dos 10+1 anos da Appleton Square, com uma edição de 500 exemplares, e lançado no dia 19 de Abril de 2018 em Lisboa.

Este livro não pretende ser um livro documental. O seu objectivo é marcar o final de um ciclo de 10+1 anos através de textos genéricos que apresentam diversos pontos de vista sobre a Appleton Square, e da publicação das entrevistas conduzidas por Vera Appleton a quatro artistas no âmbito da sua dissertação do mestrado em Arte Contemporânea na Universidade Católica Portuguesa.

O livro apresenta também a reprodução de gravuras de onze artistas feitas especificamente para esta ocasião em colaboração com a Meel, Press, e integra um cartaz comemorativo dos X+I anos da Appleton Square.

No que diz respeito a imagens procurou apresentar-se na parte da cronologia uma imagem por projecto, o que nem sempre foi possível. Foi incluído um caderno central com fotografias de algumas exposições e performances e é importante reforçar que o critério de escolha está apenas relacionado com a qualidade e estética da imagem e não pretende responder a qualquer critério qualificativo relativo ao trabalho ou à respectiva exposição do artista.

Do livro faz parte também o manifesto feito por José Loureiro por ocasião da sua exposição “Rivals” na Appleton Square.

A capa feita por Lawrence Weiner utiliza a frase enviada pelo artista à Appleton Square no âmbito da performance “Square Party” de Susana Mendes Silva integrada na comemoração dos 8 anos do espaço.

O critério para a ordem de entrada no livro tanto da reprodução das gravuras como das entrevistas aqui publicadas foi cronológico, de acordo com a data da colaboração dos artistas com a Appleton Square. A ordem dos textos seguiu critérios meramente editoriais.

The book *Appleton Square X+I* was designed and published in the context of the 10+1 years of Appleton Square’s existence, with a print run of 500 copies to be launched on 19 April 2018 in Lisbon.

The intention of this book is not to document Appleton Square per se, but rather to mark the end of a 10+1 year cycle with generic texts that present various viewpoints on Appleton Square and with the publication of interviews conducted by Vera Appleton with four artists within the scope of her Master’s thesis on Contemporary Art at the Catholic University of Portugal.

The book also features reproductions of engravings by eleven artists made in collaboration with Meel, Press specifically for this publication and includes an X+I commemorative poster from Appleton Square.

It is important to note that our intention was to have one image for each project presented in the chronology section of the book, though this was not always possible. We have also included a central section with photographs of some exhibitions and performances, though it is important to point out that choices were based purely on the quality and aesthetics of the images in question and do not represent a judgement as to the quality of certain works and exhibitions over others.

The book also includes the manifesto made by José Loureiro on the occasion of his exhibition ‘Rivals’ (Rivals), held at Appleton Square.

The cover by Lawrence Weiner uses the phrase sent by the artist to Appleton Square as part of the ‘Square Party’ performance by Susana Mendes Silva, part of the 8 year celebrations of the space.

The order of both the reproductions of prints and the interviews is chronological, based on the date of the artists’ collaboration with Appleton Square. The order of texts was based purely on editorial choice.

