

**ANDRÉ
GUEDES**

Projecto de Exposições (2006-2008)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Ricardo Nicolau

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

Maria Soares

Maria Azevedo

O artista agradece ao Instituto Camões e ao Serviço Cultural da Embaixada de França (M. Jean-Paul Lefèvre) por facilitarem o processo de investigação para este projecto.

Catálogo**Texto**

Ricardo Nicolau

Desenho

Pedro Falcão com André Guedes e Ricardo Nicolau

Proporção

[A5] – 14,85 x 21 cm

Tipo de letra

Akkurat

Fotografias

André Guedes, pp.3, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16

© direitos reservados dos seus autores

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-769-045-9

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, nº 8 / 1249-125 lisboa

T 213 237 335 / www.fidelidademundial.pt

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

Informações / Information

Informações / Information, 2007

Cadeiras anteriormente usadas no atendimento de uma empresa com cor escolhida por um grupo de cerca de noventa trabalhadores; diverso mobiliário de escritório em uso nas agências de atendimento de uma empresa; dispensador vertical de senhas; sete painéis ordenadores de vez; sistema detector de movimento; documentos provenientes de uma empresa extinta; portas provenientes da área de arrecadação de uma empresa; relógio com data, dia da semana e hora; diverso equipamento e material de escritório.



Atendimento a clientes através de sistema ordenador de vez com dispensador de senhas.
Agência Central da Fidelidade Mundial, Largo do Calhariz, Lisboa.

Segundas informações Ricardo Nicolau

Informações / Information parece replicar sem demasiadas alterações uma qualquer repartição de atendimento público. As duas salas que constituem o Espaço Chiado 8, há anos dedicadas à exibição de arte contemporânea, estão temporariamente transformadas em espaços de espera e de atendimento, como aqueles onde habitualmente aguardamos por informações, que são quase sempre insuficientes, ou demasiadas (o que é exactamente o mesmo), ou ininteligíveis, e onde quem está atrás das secretárias nos obriga quase invariavelmente a voltar dias depois com um papel esquecido ou um documento entretanto solicitado e atribuído por outro departamento, outra secção, outra repartição, noutro bairro.



Fotograma de "Where Is Everybody?"; episódio piloto da série *Twilight Zone*, com argumento de Rod Serling e realização de Robert Stevens, emitido nos EUA a 2 de Outubro de 1959. Mike Ferris "acorda" amnésico numa povoação estranhamente vazia de pessoas, embora repleta de sinais da sua presença recente – sinos e telefone que tocam, torneiras abertas, café ao lume –, transmitindo-lhe a perturbadora sensação de estar a ser observado.

Informações / Information, como quase todos os projectos de André Guedes (Lisboa, 1971), atribui à nossa actividade enquanto espectadores uma qualidade forense, já que apresenta resíduos, rastros de algum evento em relação ao qual estaremos temporalmente desfasados – ao qual, pelo menos aparentemente, teremos chegado demasiado cedo ou demasiado tarde. Isto é o mesmo que afirmar que cria situações em que o visitante pode seguir e relacionar pistas, ligar elementos.

O problema é que tudo pode ser, à partida, uma pista. O que não quer dizer que os projectos deste artista subentendam, em termos de processo (ou subsidiem, em termos de recepção), qualquer tipo de arbitrariedade – pelo contrário, Guedes decide com rigor que dispositivos utilizar, como, onde e exactamente quando. A questão é que teremos sempre de ser nós a limitar as relações que estabelecemos (o ponto onde deixamos de ver pistas), revelando desta forma, como já alguém afirmou, "a extensão do nosso próprio desejo". Neste caso, as questões – confirmada a semelhança do espaço expositivo com salas de atendimento – podem fundar-se, desde logo, nos *como* e *porquês* de determinados objectos do quotidiano, que vimos em sítios específicos a vida toda, terem sido deslocados. Já agora, porquê utensílios de repartições? E quanto ao título, factual e lacónico?

O Espaço Chiado 8 está instalado no edifício de uma empresa seguradora, e é particularmente permeável ao seu protocolo burocratizado – para acedermos às salas de exposição temos de passar por um segurança fardado sentado a uma secretária, atento aos monitores que estão ligados a várias câmaras de vigilância; neste local, grande parte do fluxo de pessoas deve-se à entrada e saída de funcionários da companhia. André Guedes não se quis abstrair, ou patrocinar o nosso esquecimento, destes dados fundamentais, tendo desde o início pensado numa forma de fazer dos espaços um sítio, e um sítio que se relacionasse intimamente com o contexto corporativo envolvente. Até porque este artista se tem dedicado recentemente a projectos que implicam pesquisar e apresentar formas de gerir documentação – ques-



Mobiliário danificado ou obsoleto no depósito de móveis situado num piso subterrâneo do edifício da seguradora Império Bonança (grupo Caixa Geral de Depósitos) na Rua Alexandre Herculano, em Lisboa.

tão a que voltaremos –, nomeadamente arquivos institucionais. Sempre lhe interessou trabalhar com as qualidades dos locais de espera, onde os visitantes se confrontam não só com o aparente vazio de arte, mas com a presença de outras pessoas – presença que pode agudizar essa sensação de “promiscuidade muda” que sentimos em espaços públicos e semipúblicos como elevadores, transportes públicos, antessalas de consultórios, repartições. Digamos que conferir inédita atenção às actividades diárias, às esperas, aos lugares vazios interessa-lhe muito mais do que a rotina de fazer obras.

Quanto ao título, este relaciona-se, é claro, com uma das actividades principais das repartições, mas também podemos lembrar que esta palavra, *informações*, não é estranha ao discurso sobre arte contemporânea. A arte conceptual dos anos de 1960 definiu-se através de sucessivas aproximações à forma como a sociedade pós-industrial se reorganizava, nomeadamente às vias que encontrava para gerar, distribuir e consumir informação – e a publicidade, bem como a esfera da comuni-

cação, começava nesta altura a ganhar uma inédita predominância sobre a produção. Segundo vários autores que se debruçaram sobre este período, a gestão da informação, vista como modelo a seguir enquanto estratégia artística, serviu aos artistas para se desembaraçarem de vez do projecto modernista, libertando-os da necessidade de produzirem objectos. Por outro lado, a história da arte dos anos de 1960 relaciona a emergência do conceptualismo com a vontade de sublinhar o ridículo grau a que teriam chegado as formas de burocratização, de documentação, de verificação, e a maneira como estas se haviam infiltrado em todas as esferas da actividade humana, aliás invalidando a possibilidade de realizar verdadeiras experiências: as realizações artísticas daquela década que seguiam modelos de sistematização – arquivos, diagramas, gráficos, folhas de cálculo –, ou que se materializavam apenas em documentos e instruções, teriam inclusive encetado uma estética comum, nomeada por Benjamin Buchloh como “estética da administração”. Mais recentemente, tem-se vindo a relacionar uma arte que em teoria era anticomercial – pelo menos foi assim que sempre nos habituámos a pensar a arte conceptual – às lógicas profundas da informação e da comunicação, mostrando como a sua desmaterialização, o seu carácter eminentemente efémero, se alicerçaram afinal numa fusão do trabalho artístico com a publicidade: quando o produto deixou de ser predominante sobre a “segunda informação”, resumindo-se muitas vezes a certificados de autenticidade, teriam começado a imperar as lógicas capitalistas que atribuem um papel destacado à gestão da informação e da comunicação. De qualquer forma, é bom lembrar que uma das exposições mais importantes para definir a arte deste período, laconicamente intitulada *Information*, abriu ao público no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em Julho de 1970.

O projecto de André Guedes, praticamente homónimo, parece referir-se a uma extrema liberdade em relação à ideia de objecto artístico, exactamente como grande parte dos trabalhos pensados nos tais anos de 1960 que se teriam visto livres do modernismo e da obrigatoriedade de materializar peças. Parece ainda dependente de vários tipos de segunda e até de terceira informação que lhe estejam associados: a legitimidade enquanto arte que lhe é conferida pela história recente do espaço expositivo, o acesso dos visitantes ao convite, a este texto e às imagens que o acompanham, eventualmente à voz do autor ou do curador, devem determinar substancialmente a leitura que se faz de todo o projecto.



Instalação de mobiliário concebido por Charles Eames e Eero Saarinen. Exposição do concurso "Organic Design in Home Furnishing", MOMA, Nova Iorque, 1941. © The Museum of Modern Art, New York.

A verdade é que a sua relação com a arte "da informação" dos anos de 1960 e de 1970 é relativa: por um lado, é claro que ironiza determinadas formas de sistematização, e é evidente que subentende uma perspectiva sobre os impulsos para documentar e para verificar; por outro, e apesar de se valer de estratégias de comunicação, não o faz para se desembaraçar do objecto, ou para defender ideias iconoclastas ou de uma absoluta desmaterialização da obra de arte. Este projecto de André Guedes pode não implicar a produção de peças, pode resumir-se ao deslocamento de objectos pré-fabricados (muito embora numa estratégia que se afasta, como veremos, da lógica estrita do *readymade*), mas é eminentemente materialista: denuncia uma evidente afeição pelos objectos, não só pelas suas qualidades estéticas, como também pela sua ajuda nas reconstruções da modernidade e dos seus sistemas sociais, e pela sua capacidade para nos confrontar com as transformações das sociedades pós-industriais, nomeadamente com a ascensão das lógicas corporativas.



Em 1987, Portugal elegia como Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva, candidato do Partido Social-Democrata. Seria reeleito em 1991.

A que objectos nos referimos? Neste caso concreto, a mesas, cadeiras, relógio, portas, computadores, material de escritório, armários, vitrinas, divisórias, dispensador de senhas e painel de gestão de filas de espera. Tudo objectos, aliás como todos os que nos rodeiam, perfeitamente presentes, identificáveis, mas que ao mesmo tempo apontam para múltiplas trajectórias históricas e económicas. É a superfície muda dos objectos, o seu “envelope

liso”, que *Informações / Information* permite riscar. Como? Desde logo, distribuindo os objectos de forma a patrocinar confrontos entre diferentes momentos históricos.

Durante o longo processo de pesquisa e de planeamento para este projecto, que contradiz a aparência simples e clara do resultado final, André Guedes visitou uma série de arquivos, de depósitos e de armazéns, conheceu encarregados dos móveis, familiarizou-se com a história, e com as pequenas histórias, da seguradora que alberga o Espaço Chiado 8 e que patrocina a sua programação. Descobriu, por exemplo, que a cor do mobiliário utilizado durante a segunda metade dos anos de 1980 nos escritórios e nas lojas do grupo empresarial foi escolhida por uma comissão de trabalhadores, que puderam eleger o ambiente, pelo menos cromático (ganhou o verde), em que queriam trabalhar. Também teve de relacionar o mobiliário adoptado em sucessivas épocas com a própria história da seguradora, nomeadamente a mais recente, com as nacionalizações, fusões e criações de marca única que definem o jogo do capitalismo global – o verde do tecido das cadeiras, por exemplo, foi substituído por azul quando se deu a fusão das companhias Fidelidade e Mundial Confiança. Lembro-me de termos discutido, durante o processo de trabalho, sempre que nos referíamos à escolha da cor do mobiliário, a interessante discrepância entre a ascensão do corporativismo e aquela pseudoliberalidade concedida aos funcionários, em aparente contradição com a homogeneização dos ambientes de trabalho e a sua obediência à tal ideia de marca distintiva do grupo empresarial. Para André Guedes, esta questão, a da possibilidade de liberdade individual dentro da máquina, era muito importante; tão importante, note-se, quanto a distinção entre fazer arte política ou fazer arte politicamente (optando claramente por esta última versão).



Cadeiras usadas por funcionários e por clientes nas agências. À esquerda, cadeiras verdes utilizadas nas agências da Fidelidade Seguros, em meados dos anos de 1980, e à direita, duas cadeiras azuis utilizadas actualmente nas agências da Fidelidade Mundial.

Os espaços de trabalho e de atendimento ao público de *Informações / Information*, onde nunca encontramos nenhum funcionário, apesar da aparente operacionalidade do local (relógio na hora certa, computadores e gestor de filas que funcionam, mesas com sinais de trabalho recente), confrontam-nos, como referi, com a história daqueles objectos, mas também com uma absoluta suspensão do tempo, ou com a sensação de não estarmos presentes à hora certa. Esta materialização do tempo, sempre presente nos trabalhos de André Guedes, pode relacionar-se com uma referência que, de certa forma, pairou como uma sombra sobre este projecto: Michelangelo Antonioni. A preparação desta exposição ficou marcada pela morte do realizador de *O Eclipse* (1962), obra protagonizada por Monica Vitti, a partir da qual nasceu um projecto recente de André Guedes, *Final Sequence*, apresentado em Bolonha no Museo Internazionale della Musica em Julho de 2007.



Relógios de parede actualmente em uso nas agências da Fidelidade Mundial.
Depósito de móveis da seguradora na Reboleira, arredores de Lisboa.

Antonioni morreu no dia 30 de Julho de 2007, mas a notícia da sua morte foi divulgada apenas no dia seguinte. O resultado é que nas opiniões publicadas nos jornais nesse mesmo dia por todos os cinéfilos e críticos de cinema sobre o desaparecimento de Ingmar Bergman, se apontava quase invariavelmente para o realizador italiano, como o último representante “vivo”, escrevia-se, de uma forma de pensar e fazer cinema prestes a extinguir-se. É no mínimo curioso que um cineasta que fez do seu cinema uma experiência inédita de tempo, da sua passagem, mas também de uma espécie de desfazamento entre o que se dá a ver e uma tradicional ideia de acção, apontando quase sempre para o lado daquilo que faria avançar uma história e tratando o espectador como alguém que não chegara a tempo – *O Eclipse*, por exemplo, começa imediatamente a seguir ao drama, quando dois amantes se separam depois de uma noite a discutir o futuro da sua relação –, tenha até na morte patrocinado um curioso hiato temporal, ou retardamento, obrigando-nos mais uma vez a chegar tarde. Guardei o comunicado de imprensa da agência Lusa divulgado às 12: 29: 00 do dia 31



Área de escritório na agência da Fidelidade Mundial em Algés.

de Julho de 2007: “Apesar de só ter sido anunciado hoje, Antonioni morreu segunda-feira, no mesmo dia em que faleceu o realizador sueco Ingmar Bergman.”

Antonioni é reconhecido como o cineasta que melhor filmou a arquitectura, que introduziu a arquitectura como personagem. Um exemplo também retirado de *O Eclipse*: no final da película, o par romântico, representado por Mónica Vitti e Alain Delon, é substituído por uma sucessão de planos arquitectónicos de onde a figura humana desertou e que correspondem aos locais que percorreu durante o filme. A ideia surgiu em Florença, quando, em 1962, Antonioni decidiu registar um eclipse solar anunciado: “Tudo o que consigo pensar é que, durante o eclipse, provavelmente até os sentimentos ficarão parados.” “É sempre de um lugar, de um sítio onde tenho vontade de rodar que nasce o argumento dos meus filmes.”

De qualquer forma, é o próprio realizador quem o afirma, aproximava-se sempre das personagens a partir das coisas, muito mais que através das suas vidas, explicando



Fotogramas de *O Eclipse*, 1962, de Michelangelo Antonioni (em cima, sequência inicial; em baixo, sequência final).

desta forma a decisão recorrente de abdicar, por exemplo, da profundidade de campo: para “pôr a personagem em contacto com as coisas”.

André Guedes já utilizou uma parcela de um filme de Antonioni, justamente *O Eclipse*, no referido projecto em Bolonha: altifalantes difundia num determinado espaço, e durante os dez minutos que antecedem o seu encerramento, os sons que se podem ouvir na “sequência final” da película – que tem exactamente a mesma duração (10’). No espaço Chiado 8, tal como o realizador, o artista decidiu retirar as personagens de cena – os trabalhadores de escritório, neste caso – fazendo-nos olhar para as coisas e para a

arquitectura. Isto é o mesmo que dizer que nos faz olhar para nós mesmos enquanto percorremos a exposição, colocando-nos numa situação de observador observado. Como? Isolando na experiência artística os elementos essenciais que a compõem, e que nos instituem como espectadores.

Já vimos que o artista é o autor de uma situação onde somos confrontados com objectos que falam do edifício onde está instalada, da instituição que aí opera, da sua história e da transmissão dessa história. Enquanto isso, como referia antes, André Guedes isola as funções elementares para a nossa relação com a arte contemporânea, desde logo para a identificação da arte como arte: como vimos, ele pode ser o autor de uma situação, mas não produziu nenhum dos elementos que a compõem, contando com os vários protocolos associados à apresentação da arte, nomeadamente aquele que institui como arte aquilo que se encontra em espaços expositivos, para que o seu trabalho seja identificado como trabalho. Para que seja identificado como *seu* trabalho, o artista conta com a ajuda dos suportes de comunicação, de promoção, ou de documentação, como as brochuras, os cartazes, os desdobráveis e os postais.



Depósito de móveis na Reboleira, onde a seguradora Fidelidade Mundial conserva o equipamento em uso e obsoleto utilizado nos respectivos escritórios e agências.

De qualquer das maneiras, e sintetizando, André Guedes confronta-nos em *Informações / Information*, por um lado, com a questão da ausência de objectos artísticos – que, como vimos, nos permite isolar as funções operativas da instituição arte, do aparato expositivo, e ver-nos de forma inédita enquanto espectadores; por outro lado, este seu projecto pode abrir um curioso debate sobre a natureza do *readymade*. O artista isola, permuta e desloca elementos preexistentes. Até aqui, podíamos estar a referir-nos a estratégias seguidas por variadíssimos artistas a partir da invenção do *readymade*. A questão é que os objectos utilizados por André Guedes podem até ser retirados do seu contexto, mas continuam a desempenhar a sua função original: as lâmpadas iluminam, os computadores trabalham, o relógio indica a hora exacta, o gestor de filas e o respectivo painel informativo indicam às pessoas quando e para onde se devem dirigir. Por outro lado, os objectos são escolhidos pela sua história, pelos seus processos de fabricação particulares, pelos usos que originaram, até pelas hipóteses de ficção que abrem. Ou seja, à escolha dos objectos



Posto de atendimento a clientes na entrada da agência da Fidelidade Mundial, na Avenida Guerra Junqueiro, em Lisboa.

não preside nenhuma tentativa de esteticização, desfuncionalização ou despolitização, muito pelo contrário – aliás, é curioso pensarmos que, desmontada a exposição, a maioria destes objectos regressará aos armazéns de móveis, à letargia de onde André Guedes os resgatou temporariamente.

A utilização de objectos utilitários não tem como propósito mostrar que tudo pode ser transformado em arte: o *readymade* pode ter tido essa pretensão, as estratégias artísticas dos anos de 1960 que lhe estão associadas podem ter querido provar que a distância entre arte e quotidiano era superável (ou anulável), mas os artistas de hoje terão percebido que o desejo expresso pela arte de desaparecer enquanto objecto artístico é e será isso mesmo: um desejo nunca cumprido. Como explica Michael Newman num texto brilhante sobre a actualidade da arte dos anos de 1960 e 1970, intitulado “After Conceptual Art”, “o paradoxo é que a mesma instituição e o mesmo discurso que permitiram a enunciação daquele desejo impediram que fosse integralmente cumprido”. Ou seja, tudo podia ser arte porque essa moldura, a arte, conseguia



Materiais deixados sobre uma secretária durante a pausa do almoço, agência da Fidelidade Mundial, em Algés.

legitimar a presença de qualquer objecto em museus e galerias. O que equivale a dizer que quanto mais afastado daquilo que se convencionara como obra estivesse o que se conseguia incluir no círculo da arte, mais poder se atribua ao aparato artístico.

André Guedes pertence a uma geração de artistas cujo trabalho associa o desejo de desaparecer à consciência de que isto se trata de uma impossibilidade – por isso aposta, por exemplo, nos materiais de documentação e de circulação inevitavelmente associados à arte como mais uma parcela dos seus projectos, que controla até ao mínimo detalhe. Insiste ainda num trabalho que envolva o espectador, dando atenção ao pormenor, ao prestes a evaporar-se, não prescindindo de fazer de cada projecto uma oportunidade para questionarmos como acontece uma obra de arte, onde e quando começa, onde e quando acaba.

Uma das características de *Informações / Information* é justamente a de promover a atenção, dilatando o nosso tempo de percepção, provando que o extraordinário pode nascer do processo de ver uma e outra vez. Irónico, paradoxal mesmo, se pensarmos

que o principal inimigo da atenção é justamente o êxtase da informação em que todos parecemos estar mergulhados. Não é este o único paradoxo aparente deste projecto: o trabalho manual está completamente ausente desta exposição, mas ela não deixa de nos questionar sobre as relações entre a obra de arte, a indústria e a manualidade. No último número da *ArtForum*, em que se dedica um dossiê, “The Art of Production”, àquelas questões, alguém perguntava se num mundo em que tudo o que consumimos é produzido por corporações, em que as linguagens artísticas contemporâneas derivam em grande parte do sistema corporativo global, os artistas deviam continuar a reclamar o território da produção, como uma forma de lutar contra o encolher do espaço para a produção e para a escolha individual na sociedade. André Guedes, mesmo sem produzir nada para além de uma situação, parece ter uma palavra a dizer sobre aquele encolhimento, referindo-se deliberadamente à relação das imagens associadas ao poder corporativo com as escolhas individuais. Verde ou azul?



Escolha, 2007

Cadeira estofada de verde, cor escolhida pela comissão de trabalhadores de uma empresa; cadeira estofada de azul, cor escolhida anos mais tarde pela administração da mesma empresa.

André Guedes nasceu em Lisboa, em 1971. Vive e trabalha em Lisboa e em Vigo. Licenciou-se em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1996) e frequentou o Mestrado em 'Antropologia do Espaço' na Universidade Nova de Lisboa (2001). Realizou numerosos projectos e exposições individuais: *Just Before*, projecto Art Attack, Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha, Portugal (1999); *The Beauty Sleep Experiment (Nightroom #1)*, Galeria Sala do Risco, Lisboa (1999); *Close (Nightroom #3)*, Bar Anikibóbó, Porto (2000); *Going (Nightroom #4)*, Rua Ivens, Lisboa (2000); *Ponte*, projecto "Em Tempo", Lugar Comum, Barcarena (2001); *Quartet for the last day*, Praça Real, Budapeste (2002); *SlowMotion*, ESTGAD, Caldas da Rainha (2003); *A Dois* [em colaboração com Leonor Antunes], Museu de Francisco Tavares Proença Júnior / CENTA, Castelo Branco (2003); *Outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma peça preparada*, Museu de Serralves, Porto (2004-2005); *O jardim e o casino, a praia e a piscina*, Galeria Lisboa 20, Lisboa (2005); *Olimpo*, project-room "Mad Woman in the Attic", Porto (2006); *Inauguração*, Dia Mundial da Arquitectura, Ordem dos Arquitectos, Lisboa (2007); *Better Days*, Museo Internazionale della Musica, Bolonha (2007). Participou em diversas exposições colectivas, nomeadamente: Palácio da Rosa, Lisboa (2000); exposição *Depósito*, Casa Fernando Pessoa (2000); *Dia e Vento*, Teatro Campo Alegre, Porto (2001); *Festival Brrr Live Art*, Porto (2001); *Lisboa Capital do Nada*, [intervenção no espaço público], Lisboa (2001); *Partituras e Paisagens*, Festival Danças na Cidade e CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2002); *Otras Alternativas*, MARCO, Vigo (2003); *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte &*, MuKHA, Antuérpia (2003); *Unidee in Progress*, [intervenção no espaço público], Fundação Pistoletto / Cittadellarte, Biella (2003); *Festival Circular*, Vila do Conde (2004); II Bienal de Jafre, Jafre del Ter, Girona (2005); *The Final Cut*, Palais de Tokyo, Paris (2005); *La Ciudad Interpretada*, Santiago de Compostela (2006). Concebeu e organizou diversos projectos expositivos, como o projecto *Em Tempo*, Lugar Comum (2001); o projecto *A Dois*, CENTA e Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (2003-2005), e *Em Torno*, Núcleo de Experimentação Coreográfica, Porto (2005). Realizou e colaborou na concepção do espaço cénico das coreografias como *rebolar alegremente sobre um vazio interior*, de Vera Mantero (2000); *Notas para um espectáculo invisível*, de Miguel Pereira (2001); *Hors Sujet ou Le Bel Ici*, de Martine Pisani (2007). Participou em diversos programas de residência de criação nomeadamente: Programa de Intercâmbio Budapeste-Lisboa, Budapeste (2002); *A Dois*, CENTA, Vila Velha do Rodão (2003); Fondazione Pistoletto / Cittadellarte, Biella (2003); Tutor convidado para o workshop 'Mugatxoan', Fundação de Serralves, Porto / Arteleku, San Sebastián (2004); *Le Pavillon / Palais de Tokyo*, Paris (2004/2005), Nosadella.due, Bolonha, (2007). Recebeu o Prémio de Artes Plásticas União Latina, Lisboa (2007).