
Rui Toscano



Fidelidade Mundial  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

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.

The Great Curve

Em 1863, num texto produzido na sequência da morte de Eugène Delacroix, Charles Baudelaire fazia notar que “todo o universo visível não é mais que um manancial de imagens e signos aos quais a imaginação atribuirá um lugar e um valor relativos; trata-se de uma espécie de repasto que cumpre à imaginação digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana deverão assistir a imaginação, que as utilizará em simultâneo.”¹ Naturalmente, o universo a que se reportava Charles Baudelaire é bastante diferente daquele que Rui Toscano (Lisboa, 1970) toma como referência para a exposição que concebeu para o Chiado 8. Contudo, quer a acepção abstracta de universo presente no texto de Baudelaire – o universo como *tudo quanto vemos* – quer a acepção concreta que Toscano aqui invoca – o Universo como conjunto de corpos celestes e espaço sideral – se subordinam à função imaginativa enquanto mecanismo da organização sensível de tudo o que experimentamos e conhecemos. Acontece, porém, que no caso particular deste projecto de Rui Toscano, a imaginação é, em grande parte, dirigida para objectos ausentes, para contextos que nunca explorámos, entidades em que nunca tocámos, e outras cuja existência é fruto da própria capacidade do homem para imaginar. Com *The Great Curve* entramos no reino do cosmos, no domínio do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, e partimos de uma vivência eminentemente especulativa do Universo para testar a sua possível tradução fenomenológica.

A relação de Rui Toscano com o campo da exploração espacial remonta ao ano de 1993, data em que o artista produziu, juntamente com Rui Valério, a obra *The Space Experience*. Tratava-se de uma pintura de grandes dimensões onde, sobre um fundo uniforme azul-escuro, se desenhavam e

sobrepunham os contornos de diferentes modelos de naves espaciais. Na sua aparente simplicidade e economia formal, esta obra instigava, de imediato, uma dupla apreciação: por um lado, o recurso à linha e à estrutura compósita induzia uma instabilidade perceptiva que parecia recuperar o fantasma das querelas modernistas em relação ao estatuto do espaço pictórico (hipótese subtilmente reforçada pelo sentido literal do título da obra); por outro, a alusão ao imaginário da ficção científica aparecia como uma inusitada referência – a deliberada contaminação da esfera artística pelo universo da cultura popular, e a subversão de tudo aquilo que à partida se poderia esperar de tão monumental esforço pictórico. No ano seguinte, e numa peça cuja autoria voltava a ser partilhada com Rui Valério, o artista apresentava no espaço da Sociedade Nacional de Belas-Artes a obra *Joint* (1994), composta por um painel de diversas peças de cariz bidimensional. Em *Joint* concorriam, entre outras, referências provenientes do universo do cinema, da música – mais propriamente da música rock – e, novamente, do campo da ficção científica. A frequente alusão a este contexto nos primeiros anos de produção de Rui Toscano enformava aquilo a que o próprio se referiu como “paisagismo cósmico”². Sob o óbvio tom irónico desta denominação, escondia-se o interesse que o artista sempre alimentou pelo espaço limiar em que se desenvolve a nossa cultura sideral: um domínio onde realidade, conquistas concretas ou avanços científicos convivem com um imaginário ficcional totalmente vocacionado para o exercício prospectivo, para a antecipação do futuro, para a previsão do novo. Numa área de estudos nem sempre simples de apreender, a nossa imagem do Universo tanto é alimentada pela teoria do *big bang*, pela descoberta de novas galáxias ou pela

noção do Espaço em permanente expansão, como pelas conjecturas que ganharam vida em filmes como *Blade Runner*, séries como *Star Trek* ou na produção literária de autores como William Gibson ou J. G. Ballard.

Nesse sentido, é particularmente significativo que esta exposição se inicie com uma peça desenvolvida em torno daquele que será, certamente, um dos mais reconhecidos ícones do impulso humano para a exploração espacial. Em *The Right Stuff* (2008-2009) – peça cujo título foi tomado do livro de 1979 de Tom Wolfe e que viria a ser adaptado ao cinema por Philip Kaufman em 1983 –, Rui Toscano explora todo o aparato visual que rodeia o lançamento de foguetões espaciais, bem como a aura de dramatismo e expectativa que lhe subjazem. Assente sobre uma estrutura evocativa das construções que suportam os referidos engenhos – e à qual se vem colar uma discreta alusão ao imaginário construtivista – encontramos um pequeno monitor LCD que debita uma vertiginosa sequência de imagens fotográficas destes lançamentos. Resultado de uma busca intensiva do artista no meio web, as imagens presentes em *The Right Stuff* constituem um álbum categórico cuja representatividade se faz tanto de continuidade iconográfica quanto de contraste formal. Esta insistência, ou, se quisermos, esta repetição da mesma tipologia de imagem, do mesmo contexto, vem desviar a tónica da obra de qualquer intuito narrativo, para a centrar nas suas propriedades enquanto peça videográfica e, particularmente, no carácter entrópico que a velocidade de apresentação lhe introduz.

A cadência a que se sucedem estas imagens implica que, mais que ao escrutínio demorado dos seus conteúdos, o observador está limitado ao reconhecimento instantâneo de uma dada configuração e de um dado ambiente. Quer isto dizer que lhe é

vedado o acesso ao pormenor e à sua hipotética qualidade descritiva, privilegiando uma impressão retiniana capaz de activar processos de memória. A par do desmantelamento da estrutura cinemática do suporte videográfico – a sua natureza mecânica posta a nu e reconfigurada fora da habitual construção de um fenómeno de ilusão de movimento, de continuidade e de fluência –, a fugacidade destas imagens digitais promove, também, uma instabilidade perceptiva que instiga a criação de uma meta-imagem que as substitua e que estabeleça, por si só, um campo referencial largamente subjectivo.

Não é, portanto, puramente aleatória esta utilização da velocidade em *The Right Stuff*. Tão-pouco será inocente. Para além do acima mencionado, esta concretização visual da ideia de velocidade alia-se, nesta obra, à noção de progresso, consubstanciada quer no imaginário de alta tecnologia que envolve os lançamentos espaciais, quer no extraordinário simbolismo daquele feito humano. Todo um ideário moderno-positivista parece ser convocado nesta obra, dotando-a de uma capacidade significativa que ultrapassa a avaliação das suas características mais imediatas.

Este impulso para a incorporação de um conjunto de referências materiais e discursivas oriundas de diferentes campos do conhecimento e da actividade humana tem sido um dado transversal no trabalho de Rui Toscano. Nos seus primeiros anos de produção, estas referências provinham, sobretudo, dos contextos da música e da história da arte, cujos estatutos se equivaliam enquanto instâncias concomitantes de um domínio cultural sem fronteiras estanques. Uma das peças que melhor descreve esta prática será porventura *Whistling in the Dark* (2001), obra formada por três volumes paralelepípedicos de diferentes proporções, pintados nas cores primárias e dispostos uns

sobre os outros, compondo uma estrutura na qual participava ainda um radiogravador portátil preto que difundia, na forma de um assobio, a melodia d'*A Internacional*. A simples menção a volumes paralelepípedicos, cores primárias e estrutura, mesmo que sem uma ilustração, será suficientemente sugestiva para que situemos esta peça na esteira das propostas da arte minimal. Todavia, a presença do radiogravador e da melodia d'*A Internacional* ajuda a transformar esta obra numa irónica e sofisticada reflexão sobre toda uma herança de produção artística de objectos tridimensionais, baseada na dialéctica entre construção e composição, cuja origem se localiza não no minimalismo, mas nos debates construtivistas dos anos de 1920. Se a inclusão do radiogravador serve uma abertura à questão da permeabilidade entre a cultura artística e a chamada cultura material, a presença d'*A Internacional* desprovida de letra reduz ao mínimo o impacto do cariz revolucionário daquele hino, situando-o no domínio alargado da cultura popular.

Vale a pena notar aqui que o envolvimento deste artista com o universo da música tem sido, a vários títulos, fundamental para todo o seu percurso. Para além das diversas obras que incorporam directamente temas ou letras de bandas que fazem parte do seu quotidiano³, Rui Toscano integrou projectos como Gary Cooper, Dub Video Connection, Houseware Experience, Houselab ou Tone Scientists, através dos quais alimentou uma frutífera actividade enquanto "instrumentista"⁴, *disc jockey* ou *video jockey*. Embora cultivasse alguma distância entre a maioria destas experiências e a sua actividade como artista visual, no caso dos Tone Scientists – cuja formação reparte com Carlos Roque e Rui Valério – sempre existiu o assumido objectivo de explorar a prática artística partindo da dinâmica interna de uma banda rock⁵.

O recurso ao som nesta exposição faz-se por intermédio da obra *Super Corda* (2009), cuja estreita relação que mantém com *Mother and Child* (2009), quer ao nível da abordagem conceptual, quer ao nível das condições de recepção que ambas implicam, constitui um significativo desenvolvimento no âmbito das estratégias de formalização habitualmente prosseguidas pelo artista. Na primeira destas peças depa-ramo-nos com uma única corda de contra-baixo, centrada na abertura circular feita na superfície de uma parede falsa. Ao ser dedilhada, esta corda produz um som de tonalidade grave que é amplificado por um *pickup*, reverberando no espaço interior da referida parede. Todo o aparato mecânico dos contra-baixos está à vista, e o conjunto de elementos formado por corda, tarracha, pestana e ponte ganha, neste contexto, e sobre uma superfície plana, uma inusitada dimensão escultórica. Não obstante, o âmago desta peça encontra-se na exploração do fenómeno sonoro que produz e na sua relação com uma recente e complexa teoria proveniente do campo da física – precisamente, a teoria das supercordas.

Pelo menos desde a formulação das teorias da relatividade e da mecânica quântica, há quase cem anos, que a física, apoiada por outros ramos da ciência como a cosmologia ou a matemática, tem-se empenhado na criação de um modelo que explique todas as relações que ocorrem no Universo, desde as energias subatómicas ao comportamento geral do cosmos. A teoria das supercordas é, justamente, uma das mais promissoras especulações neste campo e a sua denominação está intimamente ligada à revolucionária concepção que propõe: a de que os corpúsculos podem também ser entendidos como filamentos unidimensionais que vibram, e que ao vibrar produzem uma determinada *tonalidade* de energia, em

tudo semelhante ao que acontece quando dedilhamos uma corda de contrabaixo. Isto significa que, por intermédio de uma aproximação evidentemente livre e informal, esta obra propõe a tradução fenomenológica de um modelo que ambiciona explicar os comportamentos sinérgicos de tudo quanto existe – a manifestação essencial de uma lei reguladora do cosmos. Não é por acaso que um dos factores determinantes em *Super Corda* é o considerável volume a que é amplificado o som que a corda emite. Não só é este o meio pelo qual o som ganha uma qualidade tangível – tornando-se palpável na reacção dos materiais que compõem a peça –, como é também através dele que se consegue a experiência directa do poder somático do som e se eliminam quaisquer hipóteses de aliar este efeito particular ao contexto específico da música. Em *Super Corda* o som não é um meio mas um fim em si mesmo.

Como não poderia deixar de acontecer em tão ambiciosa teoria, o modelo das supercordas explica também dinâmicas astrais como a que acontece entre os planetas e seus satélites. Neste sentido, existe uma óbvia ressonância entre *Super Corda* e *Mother and Child*, obra composta por duas projecções de luz circulares com diferentes diâmetros, que se sobrepõem numa inequívoca alusão àquela relação astral. Na sua extrema economia de meios e depuração formal, esta obra reserva para a luz o mesmo lugar proeminente que o som detinha em *Super Corda*. Apesar da sua natureza sintética e desarmante frontalidade, em *Mother and Child* concorrem múltiplos processos de significação. À partida, é notória a forma como esta peça é atravessada por uma (assumida) dose de ingenuidade – facto que releva tanto da sua simplicidade quanto do carácter lúdico que insinua. Todavia, nela se articula também

uma abordagem mordaz às noções de espectacularidade e de imagem projectada, bem como à concepção estrutural de paisagem, que aqui se vê reduzida ao mínimo.

A monumentalidade de uma obra é um dado que tende a depender de duas medidas distintas: a medida do corpo que a experimenta e a medida do espaço que a alberga. No caso de *Mother and Child*, o equilíbrio calculado entre estes dois parâmetros conduz a uma experiência que tanto se pode processar em termos de uma relação eminentemente física (assente no trinómio corpo-espaço-obra), como reduzir-se a uma proposta meramente contemplativa – duas asserções contrastantes e que, em outras condições, se excluiriam mutuamente. O repto contemplativo não é, contudo, uma vertente imponderada nesta obra. Muito pelo contrário, todas as suas características formais – dimensão, composição e pregnância visual – facilitam a adopção de um modelo de recepção assente no reconhecimento de que se está perante uma imagem ou, mais propriamente, perante uma imagem projectada que prescinde de qualquer instância de mediação, cingindo-se à manipulação directa da matéria primária do fenómeno visual: a luz. Uma imagem, acrescente-se, cuja estrutura composicional baseada na estrita relação hierárquica entre dois elementos formalmente idênticos, indica estarmos perante um exercício radical sobre a paisagem enquanto modelo de organização e estratificação do campo visual⁶.

Nada de estranho nesta incursão: nos últimos anos, a obra de Rui Toscano tem dedicado uma sistemática atenção à paisagem e às condições da sua percepção e representação, recorrendo, entre outras, a estratégias de fragmentação ou à exploração do espaço dúbio entre a imagem fixa e a imagem em movimento. Dois exemplos claros destas estratégias podem ser encon-

trados em obras como *The Sprawl* (1999-2002), ou *São Paulo 24 Set 01* (2001). Se em *The Sprawl* se assistia à apresentação caleidoscópica de um vídeo realizado durante uma viagem de automóvel por áreas limítrofes da cidade do Porto, e cujo enquadramento fechado fazia diluir pormenores de diferentes tipologias visuais urbanas num *traveling* infinito, em *São Paulo 24 Set 01* deparávamo-nos com a captação de um plano fixo sobre o *skysline* daquela cidade, no qual se descobre o muito subtil movimento de automóveis que se deslocam no troço visível de uma das suas artérias. Embora ambas as obras tomem como referência o cenário urbano para destabilizar códigos e protocolos perceptivos, as diferentes tipologias que propõem, no que respeita ao envolvimento entre o objecto e o sujeito da observação, recordam-nos que a paisagem, enquanto fenómeno visual, depende intimamente do posicionamento específico do último e do conjunto de critérios que adopta para a *tomada de vista* – no fundo, a paisagem como ficção particular.

Sendo diferentes as estratégias que o artista utiliza para explorar a problemática da paisagem, parece existir no seu trabalho uma tendência para introduzir a tecnologia (em sentido lato) como instrumento fundamental de mediação deste exercício. Para além do evidente recurso à câmara e a processos de pós-produção digital, a frequente utilização de meios de transporte como *plataformas de contacto* com a paisagem – e aqui falamos do automóvel, do helicóptero ou mesmo do avião – é um outro indicador consistente desta postura. Os seus efeitos implicam que, para além da representação da paisagem em si, muitas destas obras incorporam também um índice de representação das próprias *plataformas de contacto* a que recorrem, e cujas características intrínsecas condicionam toda a abordagem artística.

O último núcleo de obras desta exposição recupera e aprofunda algumas destas questões. Em *Cloudland* – vídeo produzido em 2002 e que conhece neste contexto uma outra solução expositiva – temos acesso a uma vista aérea sobre diferentes formações de nuvens que se interpõem à identificação da topografia que lhes subjaz. A distância a que se situa o ponto de observação, aliada ao compasso lento a que se processa a deslocação daquelas formações, instaura uma dúvida fundamental quanto à origem do movimento que testemunhamos. Nem é evidente que seja o observador aquele que se desloca nem é crível que esteja estático, ambiguidade que centra a tónica desta obra no despiste de questões perceptivas elementares: olha-se de onde, para quê e em que condição⁷.

The Great Curve, obra que dá título a esta exposição, volta a inscrever-se de forma directa no quadro da exploração espacial, mais precisamente da cosmologia, para desenvolver uma complexa estrutura representacional sobre uma das concepções que mais contribuiu para fazer tremer alguns alicerces da física: a ideia de que o Espaço será curvo. Naturalmente, a descrição das origens, consequências ou aplicabilidade desta concepção excede o propósito deste texto, bem como o propósito desta obra. O seu intuito volta a ser o da apropriação de uma ideia que se inscreve no imaginário popular e que ali subsiste sem muletas científicas – tal é o poder da sua ruptura com os conceitos que herdámos da geometria euclidiana e através dos quais continuamos a descrever muitas das nossas experiências.

Constituída por um tripé que suporta um dispositivo em tudo semelhante a um telescópio e através do qual podemos observar uma sequência de pontos de luz que desenhem uma ligeira curva, esta obra ofereceu-nos uma aproximação ao fulcro da referida

teoria, na sua forma mais sintética e imediata. Importa notar, contudo, o modo como todo o aparato que rodeia esta observação dirige subtilmente a obra para a questão dos regimes visuais que impulsionaram os avanços da ciência moderna e suas políticas de verdade. Ao mediar o acesso a esta micro-paisagem através do uso de um “telescópio”, Rui Toscano ensaia, aqui, o encontro entre um instrumento científico que serve uma especulação e uma construção ficcional que presentifica um facto.

Há um jogo que se desenrola ao longo desta exposição – um jogo implícito sobre a ideia de observação, sobre os seus limites e sobre a oportunidade que esses limites nos legam. *The Great Curve* é um exercício sobre o choque entre diferentes protocolos de observação e a aparente incompatibilidade dos objectivos a que se propõem. Entre a ficção e a realidade há um lugar em ruínas, prestes a tornar-se novo. É de lá que o artista secunda Baudelaire e reitera o valor da capacidade imaginativa como motor universal para a organização do visível, para a requalificação da experiência e para a produção de sentido.

1
Baudelaire, Charles, “L’Oeuvre et la vie d’Eugène Delacroix”, in *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, vol. III (L’Art Romantique)*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, pp. 13-14.

2
Cf. “Miguel Wandschneider em conversa com Rui Toscano”, in *Rui Toscano*, Lisboa, Cristina Guerra Contemporary Art, 2006, p. 87.

3
De entre estas, podemos citar bandas como Cypress Hill, Talking Heads, Easterhouse, Mercury Rev ou Sonic Youth. No que respeita à influência seminal destes últimos, o artista refere inclusivamente que, “provavelmente, os Sonic Youth foram mais importantes na construção de uma rede de identificação estética do que qualquer outra coisa...”. *Idem*, p. 85.

4
A diversidade de instrumentos a que Rui Toscano recorreu enquanto músico é vasta e pouco convencional. Embora tenha, episodicamente, desenvolvido abordagens à guitarra eléctrica, nomeadamente nos Tone Scientists, na maioria das ocasiões a sua actividade centrava-se na exploração de aparelhos como o radiogrador e as suas diferentes funcionalidades.

5
Cf. “Miguel Wandschneider em conversa com Rui Toscano”, *op. cit.*, p. 91.

6
A título de curiosidade, vale a pena assinalar o diálogo que se poderia estabelecer entre estas obras e uma série de exercícios pictóricos “não-objectivos” levados a cabo por Aleksandr Rödchenko por volta de 1918 e sobre os quais o autor terá decretado tratar-se do início de uma nova existência da forma no espaço.

7
Não será, portanto, surpreendente que o artista descreva esta obra nos seguintes termos: “Hipotética visão de uma terra coberta de nuvens a partir de uma estação orbital”. Cf. *Rui Toscano, op. cit.*, p. 58.

[pp. 11-13]

The Right Stuff, 2008-2009
Ferro pintado, monitor LCD
(7 polegadas), vídeo DV PAL
transferido para DVD, cor,
s/ som, loop
123 × 80 × 80 cm
Cortesia Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa

[p. 15]

Super Corda, 2009
MDF, corda Mi (39 medium)
de contra baixo, tarracha de
ferro cromado, madeira,
marfim, *pickup* para baixo
eléctrico, cabo jack, amplifi-
cador, altifalante, som
Dimensões variáveis
Cortesia Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa

[pp. 16-17]

Mother and Child, 2009
Dois projectores de luz,
dimmer
Dimensões variáveis
Cortesia Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa

[pp. 18-21]

The Great Curve, 2009
Tripé, madeira, ferro, MDF,
vidro acrílico, vinil autoco-
lante, veludo, lâmpada
fluorescente
172 × 150 × 125 cm
Cortesia Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa

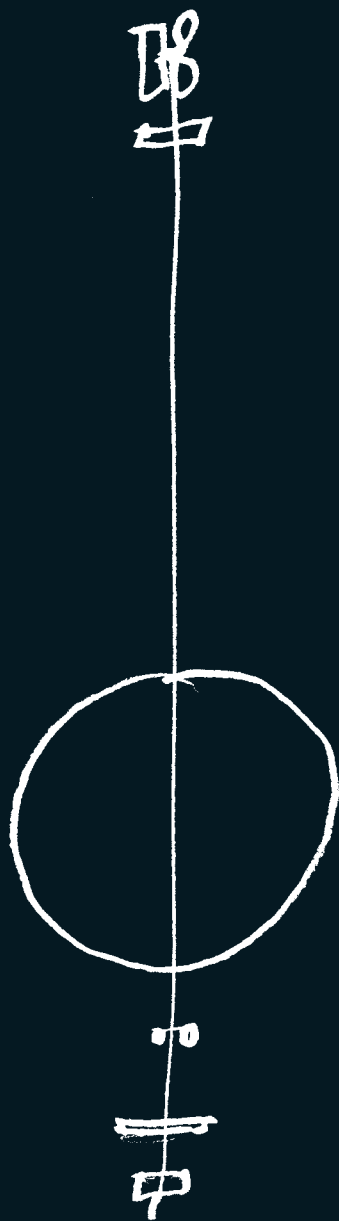
[p. 23]

Cloudland, 2002-2009
Vídeo, DV PAL transferido para
DVD, cor, s/ som, loop, MDF,
ecrã de retro-projecção
24 × 24 × 5 cm
Cortesia Cristina Guerra
Contemporary Art, Lisboa















1

2

3

4



Projecto de exposições (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

André Lemos

Fernando Teixeira

Heitor Fonseca

Catálogo

Texto

Bruno Marchand

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografias

DMF, Lisboa

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

Bruno Marchand gostaria de agradecer a
Prof. Augusto Fitas

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.237.346 / www.fidelidademundial.pt

09.10

31.12.2009

Rui Toscano nasceu em 1970, em Lisboa. Vive e trabalha em Lisboa. Estudou Pintura no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual (1988-1990), Pintura (1989-1994) e Escultura (1994-1997) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As suas exposições individuais incluem *1*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (2002); *Paint it Light*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa (2002); *Sampa Works*, Distrito 4, Madrid (2004); *The Exorcist*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa (2004); *Abstrakt*, Museu de Arte Moderna, Sintra (2006); *T de Tornado*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa (2007) e *Cluster*, Distrito 4, Madrid (2008). Das exposições colectivas em que participou, destacam-se: *Take Off*, Galerie Krinzinger, Benger Fabrik, Bregenz (1997); *High Input Low Noise*, Eesti Kunstimuseum / Rotermanni Soolalaos, Talin (2001); *Disseminações*, Culturgest, Lisboa (2001); *Expect The World, Moi Non Plus*, Sparwasser HQ / Parkhaus Treptow, Berlim (2002); *Otras alternativas. Nuevas*

experiencias visuales en Portugal, MARCO – Museo de Arte Contemporânea de Vigo, Vigo (2003); *Video Invitational*, F A Projects, Londres (2003); *A Nova Geometria*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo (2003); *Metaflux, 9. Biennale di Venezia, Architettura*, Arsenale, Veneza (2004); *Vidéos, Films, Installations, Photos*, Montévideo, Marselha (2004); *Expanded Painting*, Prague Biennale 2, Praga (2005); *Um Atlas de Acontecimentos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2007); *Stream*, White Box, Nova Iorque (2007); *Where Are You From?: Contemporary Art from Portugal*, Faulconer Gallery, Grinnell (2008); *New Polyphonies: Contemporary Art from Portugal*, University of Northern Iowa – Gallery of Art, Iowa City (2008); *Look Again – Cinco Visiones de Vídeo Contemporâneo*, Tabakalera, San Sebastián (2009) e *Serralves 2009 – “A Colecção”*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (2009).

The Great Curve

