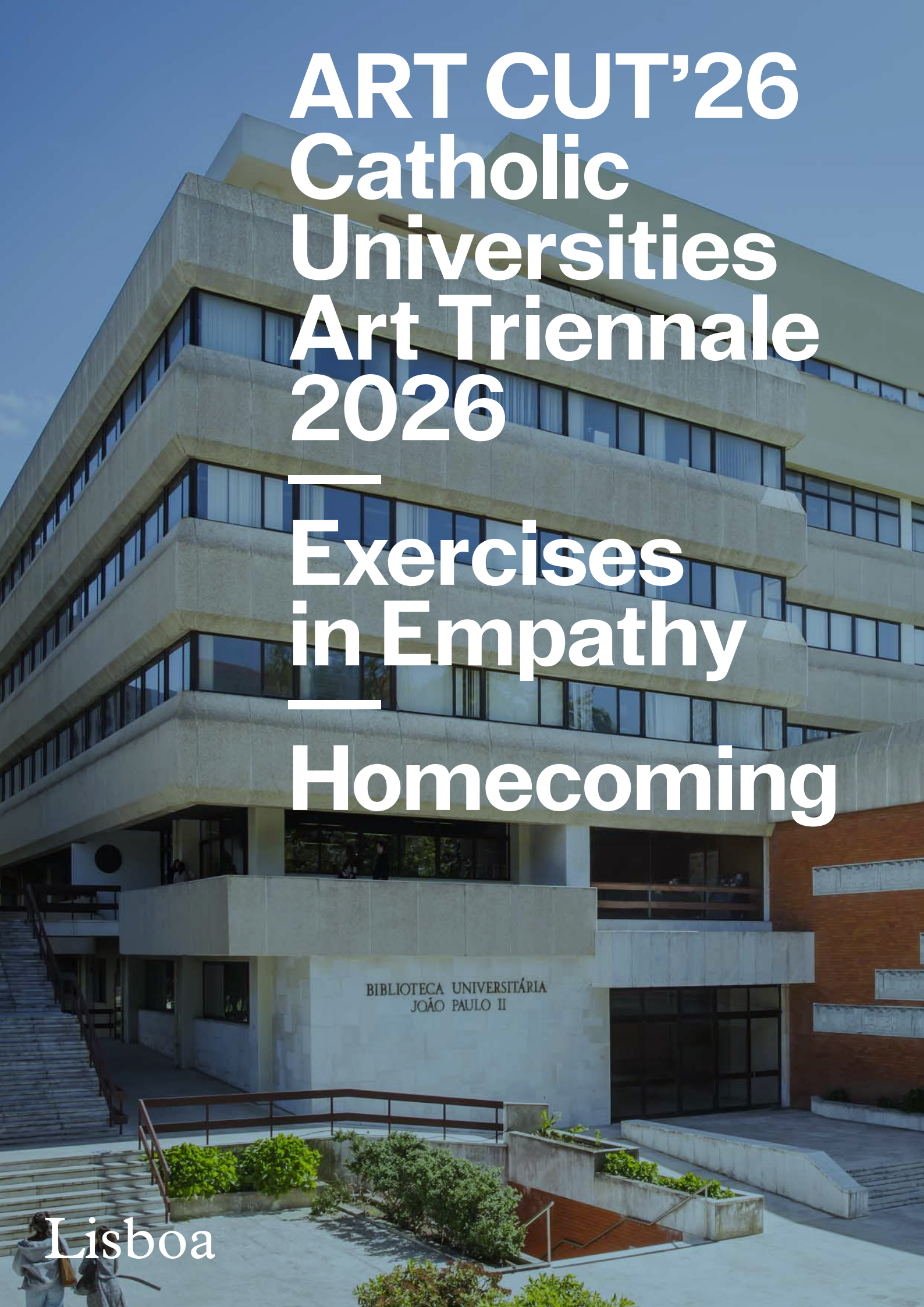




ART CUT'26 Catholic Universities Art Triennale 2026

Exercises in Empathy

Homecoming

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
JOÃO PAULO II

Lisboa



DICASTERIUM
DE CULTURA ET EDUCATIONE

ART CUT'26 Catholic Universities Art Triennale 2026

Exercícios em Empatia

Regressar a Casa

13 Outubro / *October* – 12 Dezembro / *December* 2026
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa

13 Outubro / *October* – 24 Janeiro / *January* 2027
Museu Nacional de Arte Contemporânea

13 Outubro / *October* – 14 Novembro / *November* 2026
Brotéria

**Abel Salazar
Aires Mateus
Amadeo de Souza-Cardoso
Ana Jotta
Ana Vieira
Andreia Santana
Augusto Alves da Silva
Carlos Bunga
Cristián Salineros F.
Daniel Blaufuks
Délio Jasse
Dimakatso Mathopa
Eduardo Viana
Emiliano Di Cavalcanti
Francesca Woodman
Gordon Matta-Clark
Heidi Bucher
Helena Almeida
Irineu Destourelles
João Abel Manta
João Pedro Vale + Nuno Alexandre Ferreira
Jorge Pinheiro
Julião Sarmiento
Lara Almarcegui
Manuela Bronze
Maria Beatriz
Maria Helena Vieira da Silva
Martha Rosler
Mona Hatoum
Nicolás Paris
Patrícia Garrido
Pedro Costa
Petrit Halilaj
Rafa Bqueer
Rebecca Horn
René Tavares
Rolando Sá Nogueira
Taysir Batniji
Vanderlei Lopes
William Eggleston**

Lisboa

A empatia é um recurso que as Universidades Católicas trazem em si

Quando o Papa Leão XIV assinou, a 15 de maio de 2026, a sua primeira encíclica — significativamente no 135.º aniversário da *Rerum Novarum* de Leão XIII —, a sua intenção não foi apenas a de construir um documento programático. Ele pretendia identificar com precisão a encruzilhada epocal em que os Seres Humanos hoje se encontram. O avanço da inteligência artificial promete ser capaz de simular aquilo que a tecnologia não poderá jamais substituir: a nossa própria humanidade. Por isso a *Magnifica Humanitas* não é um tratado sobre tecnologia. É, como o seu subtítulo indica, um documento sobre a salvaguarda da pessoa humana na era da inteligência artificial. E é exactamente aí, nesse ponto de tensão entre simulação e experiência, que o Papa situa a empatia como categoria em perigo, justificando assim a urgência do seu apelo a uma reflexão aberta: «Quando a palavra é simulada, mas não encarnada, ela não constrói uma relação, mas sim uma aparência dela» (MH, n.100). A primeira Trienal de Arte Contemporânea das Universidades Católicas — cem artistas, sete universidades, três continentes distintos — brota deste apelo.

A Trienal como ato de empatia

Se existisse uma palavra capaz de representar as Universidades Católicas e a sua visão integral sobre o significado da educação, essa palavra seria empatia. A empatia está presente na origem deste projeto universitário; define perfeitamente a sua competência específica; e traduz com eficácia a sua missão. Não se trata de um ornamento retórico, mas de um princípio estrutural: é a partir da capacidade de se colocar dentro da experiência do outro e de habitar o seu ponto de vista que a universidade pode cumprir a sua vocação mais própria, que é a de gerar comunidade em torno da verdade. Como recorda São João Paulo II na constituição apostólica *Ex Corde Ecclesiae* (1990), as universidades católicas nasceram «do coração da Igreja», como corporação de professores e estudantes empenhados na busca compartilhada da verdade e convictamente abertos à totalidade dos saberes humanos. É precisamente aqui que a empatia entra em cena como disposição estável que torna possível conjugar uma meticulosa atividade científica com o cuidado constante pela pessoa. Hannah Arendt, no seu ensaio *A Crise da Educação* (1954), escreveu que «a educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o suficiente para assumir a responsabilidade por ele». Esta intuição encontra na tradição das universidades católicas uma ressonância particular: educar não é apenas transmitir conteúdos, é um ato de amor de quem se sente responsável pelo presente e pelo futuro mundo encontrando respostas empáticas para as suas necessidades.

A Trienal de Arte Contemporânea das Universidades Católicas dispõe-se, além disso, a fazer rede entre universidades católicas, espalhadas em diferentes geografias, aceitando o repto de reconhecimento de uma identidade comum, que potencia a riqueza da relação. Juntos constituímos sistema — não uma federação de interesses, mas um corpo vivo, articulado, no qual cada instituição contribui com a sua própria estação, a sua própria linguagem, o seu próprio contexto histórico. Esta convergência de visões e de esforços constitui, em si mesma, um ato de empatia institucional.

O Papa Leão XIV encoraja as universidades a fazer da empatia a ferramenta da sua construção quotidiana. Como afirma de forma incisiva na *Magnifica Humanitas*, a empatia é fundamental quando se trata de «relacionar e fundir os conhecimentos para interpretar a complexidade» (MH, n.137). E, do mesmo modo, é ela que permite à comunidade universitária ter impacto social e cultural, contribuindo para «o discernimento sobre as escolhas que afetam a vida das pessoas»

(MH, n.72). Não é por acaso que estas duas dimensões — a capacidade de estabelecer o diálogo interdisciplinar e de realizar o discernimento ético — surgem associadas: só uma universidade capaz de empatia consegue transformar a fragmentação dos saberes especializados numa sabedoria orientada para o bem das pessoas e das sociedades concretas.

Uma palavra que é sinónimo da esperança

No frágil e fragmentado contexto do presente, marcado por polarizações crescentes e por formas cada vez mais sofisticadas de comunicação que, paradoxalmente, isolam mais do que unem, ela configura-se como uma necessária operação cultural de resgate. A empatia é uma ferramenta cada vez mais indispensável para construir e partilhar conhecimento, para tecer reciprocidades, para relançar práticas colaborativas, e não apenas no âmbito restrito das relações pessoais, mas também, ou sobretudo, no polifónico e alargado entrelaçar da vida coletiva.

As diferentes tipologias de comunidade que compõem a sociedade global — a família, a escola e a universidade, as instituições políticas e os espaços da vida cívica — só têm a ganhar no aprofundamento desta forma de saber onde o humano se exprime de maneira privilegiada. Uma família que educa para a empatia forma pessoas capazes de habitar a diferença sem medo; uma universidade que a cultiva forma profissionais que não reduzem o outro a um dado ou a uma função; um ambiente de trabalho atravessado pela empatia transforma-se em lugar de reconhecimento e não apenas de produtividade. Como chama a atenção o Papa Leão XIV, um sistema artificial pode reproduzir os sinais externos da compaixão, mas não pode sofrer com quem sofre, nem alegrar-se verdadeiramente com quem se alegra. É por isso que, num tempo em que tantos processos — informativos, relacionais, até afetivos — são delegados a algoritmos, reafirmar a centralidade da empatia humana se torna um ato de consciência cultural e, ao mesmo tempo, de esperança.

A humildade sem a qual a empatia não existe

O termo empatia é relativamente recente. Não existe, por exemplo, no grego antigo, nem no latim clássico com o sentido que hoje lhe atribuímos. Surge, sim, cunhado no final do século XIX e o seu uso mais recorrente regista-se curiosamente no domínio da estética. Quando contemplamos um objeto artístico projetamos nele um dinamismo que pertence à nossa existência psíquica, mas que nos faz sentir dentro daquilo que observamos. Mas, do vocabulário próprio da estética, a aplicação do termo empatia transitou depois para o campo das relações interpessoais, pois quando olhamos para o rosto de alguém projetamos também nesse rosto o nosso próprio repertório de estados internos, e podemos mapear, por analogia, sentimentos semelhantes que já experimentámos. Esta teoria geral sobre a empatia, conhecida como “teoria da imitação interior”, teve como autor o filósofo alemão Theodor Lipps e viria a ser retomada pela escola de Husserl.

Deve-se dizer que o círculo fenomenológico de Edmund Husserl percebeu rapidamente que a teoria de Lipps, ao explicar a compreensão do outro como projeção do eu, corria o risco de não alcançar o outro na sua singular alteridade. Se tudo o que reconheço no rosto alheio é uma projeção da minha própria experiência interior, nunca saio, de facto, de mim mesmo — o outro permanece, no fundo, um reflexo meu, e não um sujeito autónomo com uma vida interior genuinamente distinta da minha.

Foi precisamente sobre este problema que Edith Stein, filósofa, santa e doutora da Igreja, um dos referentes fundamentais para o diálogo entre a fé e a razão na contemporaneidade, escreveu a sua dissertação de doutoramento, intitulada *Zum Problem der Einfühlung* — “Sobre o problema da empatia”. Stein insiste num ponto decisivo: nunca vivemos a dor ou a alegria do outro como o outro a vive; vivemo-las como *sendo do outro*. É esta humildade constitutiva — o facto da empatia nunca anular a alteridade do outro, nunca a absorver banalmente na minha própria experiência — que torna a empatia um ato de conhecimento respeitoso, e não uma forma de relativismo ou de apropriação. O treino paciente daquela proximidade em que o outro pode ser verdadeiramente reconhecido como outro é um ensinamento importante para a nossa época, marcada por novas formas de incompreensão cultural ou de despersonalização algorítmica.

A Trienal como escola da empatia

Estou convencido de que o conceito de empatia oferece à primeira Trienal de Arte Contemporânea das Universidades Católicas um fértil estímulo para colocar em diálogo a estética e a ética e, ao mesmo tempo, para estimular todos os saberes a uma conversação interdisciplinar, aproximando-nos uns dos outros para realizarmos juntos esse exercício exigente, lento, mas apaixonante que

é, no fundo, o reconhecimento mútuo. Não é casual que tenha sido justamente no domínio da estética que o conceito de empatia nasceu: a experiência da obra de arte continua a ser, ainda hoje, um dos treinos mais eficazes para a capacidade de nos deixarmos afetar por algo — ou por alguém — que nos excede.

Já São John Henry Newman, em *The Idea of a University* (1852), tinha descrito com clareza este mesmo movimento como o verdadeiro fruto da vida universitária: eruditos zelosos das suas próprias ciências e, por isso mesmo, rivais entre si, são levados pelo convívio a ajustar as pretensões e as fronteiras dos respetivos campos de investigação, e assim «aprendem a respeitar-se, a consultar-se, a auxiliar-se uns aos outros». É esta mesma passagem — da rivalidade das especializações ao respeito mútuo, do isolamento disciplinar ao auxílio recíproco — que a Trienal se propõe fazer percorrer, não apenas entre saberes, mas entre pessoas, instituições e culturas.

Afirmar a amizade como fermento cultural é uma tarefa urgente que nos deve congrega todos, no interior das nossas comunidades universitárias e fora delas. A criatividade artística pode potencializar novos exercícios de empatia institucional e pessoal, inspirar o pensamento e o gesto, motivar a escuta e a circulação da vida. A obra de arte está sustentada por uma estrutura paradoxal que faz dela, simultaneamente, uma coisa física, visível e tangível — tela, pedra, vídeo, som — e o veículo de uma intencionalidade, de uma ferida, de uma interioridade que a excede e que não se deixa reduzir à pura materialidade. É precisamente esta tensão entre matéria e sentido que faz da obra de arte um lugar privilegiado de exercício empático: diante dela, somos convidados a suspender o juízo imediato, a demorar o olhar, a deixar que algo de outro nos interpele antes de o classificarmos ou de o instrumentalizarmos.

Do mesmo modo, nas relações humanas, o momento transformador é quando deixamos de olhar para o outro em função da sua utilidade e nos tornamos capazes de o reconhecer no seu próprio ser, de forma gratuita, não instrumentalizável. Por isso, a Trienal pode legitimamente propor-se como escola de empatia, porque aprofunda transversalmente a mesma capacidade perceptiva e afetiva que somos chamados a exercer nas relações concretas da vida social, académica e política. A própria arquitetura internacional do projeto é já, em si mesma, um exercício de empatia institucional, um convite a habitar uma escuta comum do bem, da verdade e da beleza.

Agradecimentos

Uma palavra de gratidão é devida às sete universidades que aderiram ao projeto desta primeira edição da Trienal e a sonharam empaticamente: à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na pessoa do seu Reitor P. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; à Pontifícia Universidade Católica do Chile e ao seu Reitor, Prof. Juan Carlos de la Llera; à Pontifícia Universidade Javeriana e ao Reitor P. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; ao Boston College e ao Reitor P. John T. “Jack” Butler, S.J.; à Universidade Católica do Sacro Cuore e à Reitora Prof.^a Elena Beccalli; à Universidade Católica Portuguesa e à Reitora Prof.^a Isabel Capelo Gil; e à Universidade Católica de Angola e à Reitora Prof.^a Irmã Maria da Assunção.

O extraordinário artesanato desta Trienal é o Prof. Nuno Crespo, a quem o Dicastério para a Cultura e a Educação confiou a curadoria geral, e a sua equipa de trabalho, em particular o curador assistente João Pedro Amorim. A ele se juntou um criativo colégio de curadores que representam as sete estações desta Trienal: o nosso agradecimento a Luiz Camillo Osorio e Cadu (Rio de Janeiro); a Alexia Tala (Santiago); a Lucía Parias e Sylvia Suárez (Bogotá); a Sheila Gallagher (Boston); a Elena di Raddo e Alessandra Squizzato (Milão); a Filipa Oliveira e João Sarmiento, S.J. (Lisboa); e a Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva e Suzana Sousa (Luanda). Eles selecionaram uma centena de artistas que são verdadeiros mestres da empatia — artistas capazes, cada um à sua maneira, de nos ensinar a sair de nós mesmos para habitar, com respeito e sem pressa, o mundo do outro.

Que a Trienal possa partir e reforçar o papel internacional das Universidades Católicas como laboratórios culturais capazes de contribuir para a tarefa da humanização, ativando dinâmicas de pensamento em favor da paz, do progresso espiritual e da fraternidade.

Cardeal José Tolentino de Mendonça

Prefeito do Dicastério para a Cultura e Educação

6 Agosto 2026

Empathy is a resource that Catholic Universities bear within themselves

When Pope Leo XIV signed, on 15 May 2026, his first Encyclical Letter — significantly on the 135th anniversary of Leo XIII's *Rerum Novarum* — his intention was not merely to produce a programmatic document. He sought to identify with precision the epochal crossroads at which humanity finds itself today. The advance of artificial intelligence promises to simulate precisely what technology will never be able to replace: our very humanity. For this reason, *Magnifica humanitas* is not a treatise on technology. As its subtitle indicates, it is a document on safeguarding the human person in the age of artificial intelligence. And it is precisely there, at that point of tension between simulation and experience, that the Pope places empathy as a category at risk, thus justifying the urgency of his call for an open reflection: “when words are simulated, they do not build genuine relationships, but only their appearance” (MH, n. 100). The first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities — bringing together one hundred artists and seven universities from three different continents — emerges from this appeal.

The Triennial as an act of empathy

If there were a word capable of representing Catholic Universities and their integral vision of the meaning of education, that word would be precisely “empathy”. Empathy is present at the origin of this university project; it perfectly defines its specific scope; and it effectively translates its mission. It is not a rhetorical ornament, but a structural principle: it is through the ability to place oneself within the experience of the other and to inhabit their point of view that the university can fulfil its deepest vocation, namely, generating communities around truth. As Saint John Paul II recalled in the Apostolic Constitution *Ex corde Ecclesiae* (1990), Catholic universities were “born from the heart of the Church”, as a body of professors and students committed to the shared pursuit of truth and deeply open to the totality of human knowledge. It is precisely here that empathy enters the scene as a firm disposition that makes it possible to combine meticulous scientific activity with constant care for the person. Hannah Arendt, in her essay *The Crisis in Education* (1954), wrote: “Education is the point at which we decide whether we love the world enough to assume responsibility for it.” This insight finds a particular resonance in the tradition of Catholic universities: educating is not merely transmitting content; it is an act of love by those who feel responsible for the present and future of the world, finding empathetic responses to its needs.

The Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities also aims to create a network among Catholic universities spread across different geographical regions, embracing the challenge of recognising a shared identity that strengthens the richness of relationships. Together, we constitute a system — not a federation of interests, but a living and articulated body, to which each institution contributes through its own initiative, its own language, and its own historical context. This convergence of visions and efforts constitutes, in itself, an act of institutional empathy. Pope Leo XIV encourages universities to make empathy the instrument of their daily experience. As he states incisively in *Magnifica humanitas*, empathy is fundamental in enabling knowledge to “grasp complexity” (MH, n. 137). In the same way, it is empathy that allows the university community to have a social and cultural impact, contributing to “the discernment of choices that affect people’s daily lives” (MH, n. 72). It is no coincidence that these two dimensions — the ability to inhabit complexity and the capacity to achieve ethical discernment — appear together: only a university capable of empathy can transform the fragmentation of specialised knowledge into a wisdom oriented towards the good of individuals and of concrete societies.

A word synonymous with hope

In the fragile and fragmented context of the present, marked by growing polarisation and by increasingly sophisticated forms of communication that, paradoxically, isolate more than they unite, empathy emerges as a necessary cultural act of preservation. It is an increasingly indispensable instrument for building and sharing knowledge, for weaving reciprocity, and for fostering collaborative practices, not only within the exclusive sphere of personal relationships, but also, and above all, within the broad and polyphonic fabric of collective life.

The various forms of community that make up global society — the family, the school, the university, and the spaces of civic life — have everything to gain from deepening this form of knowledge in which the human dimension is expressed in a privileged way. A family that educates in empathy forms people capable of facing difference without fear; a university that cultivates it forms professionals who do not reduce the other to data or to a function; a workplace permeated by empathy becomes a place of recognition rather than merely of productivity. As Pope Leo XIV points out, an artificial system can reproduce the external signs of compassion, but it cannot suffer with those who suffer, nor truly rejoice with those who rejoice. For this reason, at a time when many processes — informational, relational, and even emotional — are being delegated to algorithms, reaffirming the centrality of human empathy becomes an act of cultural awareness and, at the same time, an act of hope.

The humility without which empathy does not exist

The term empathy is relatively recent. It does not exist in ancient Greek or in classical Latin with the meaning we attribute to it today. It was coined at the end of the 19th century, and its most recurrent use was, interestingly, recorded in the field of aesthetics. When we contemplate an artistic object, we project onto it a dynamism that belongs to our psychic existence and that allows us to feel ourselves within what we observe. From the vocabulary proper to aesthetics, the application of the term empathy later moved into the field of interpersonal relationships, since, when we look at someone's face, we also project onto that face our own repertoire of inner states and can identify, by analogy, similar feelings that we have already experienced. This general theory of empathy, known as the “theory of inner imitation”, was developed by the German philosopher Theodor Lipps and was later taken up by the school of Husserl.

It should be noted that Edmund Husserl's phenomenological circle quickly realised that Lipps' theory, by explaining the understanding of the other as a projection of the self, risked failing to reach the other in their specific otherness. If everything I recognise in another person's face is a projection of my own inner experience, then I never truly leave myself: the other ultimately remains a reflection of me, rather than an autonomous subject endowed with an inner life genuinely distinct from my own. It was precisely around this problem that Edith Stein, philosopher, saint and Doctor of the Church, one of the fundamental figures for the contemporary dialogue between faith and reason, wrote her doctoral dissertation entitled *Zum Problem der Einfühlung* — “On the Problem of Empathy”.

Stein insists on a decisive point: we never experience the pain or joy of another person in the same way that the other person experiences it; we experience them as belonging to the other. It is this constitutive humility — the fact that empathy never cancels the otherness of the other, nor naively absorbs it into my own experience — that makes empathy an act of respectful knowledge, rather than a form of relativism or appropriation. The patient exercise of that closeness in which the other can truly be recognised as other constitutes an important lesson for our time, marked by new forms of cultural misunderstanding or algorithmic depersonalisation.

The Triennial as a School of Empathy

The concept of empathy offers the first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities a fruitful stimulus for bringing aesthetics and ethics into dialogue and, at the same time, for encouraging all fields of knowledge towards an interdisciplinary conversation, drawing us closer to one another in order to undertake together that demanding, patient yet passionate exercise which is, ultimately, mutual recognition.

Saint John Henry Newman, in *The Idea of a University* (1852), had lucidly described this same movement as the true fruit of university life: scholars, proud of their own disciplines and, precisely for this reason, in competition with one another, are led through coexistence to adjust the claims and boundaries of their respective fields of research, and thus “learn to respect, to consult, to aid

each other”. It is precisely this transition — from rivalry between specialisations to mutual respect, from disciplinary isolation to mutual assistance — that the Triennial seeks to foster, not only among fields of knowledge, but also among people, institutions, and cultures.

Affirming friendship as a cultural haven is an urgent task that must unite us all, within our university communities and beyond them. Artistic creativity can strengthen new forms of institutional and personal empathy, inspire thought and action, and encourage listening and the flow of life. The work of art is sustained by a paradoxical structure that makes it, at the same time, a physical, visible, and tangible reality — canvas, stone, video, sound — and the vehicle of an intentionality, a wound, an interiority that exceeds it and cannot be reduced to pure materiality. It is precisely this tension between matter and meaning that makes the work of art a privileged place for the exercise of empathy: before it, we are invited to suspend immediate judgement, to pause our gaze, and to allow something else to address us before we classify it or instrumentalise it.

Likewise, in human relationships, the transformative moment occurs when we stop looking at the other according to their usefulness and become capable of recognising them in their own being, freely and without reducing them to an instrument. For this reason, the Triennial can legitimately present itself as a school of empathy, because it deepens transversally that same perceptive and affective capacity which we are called to exercise in the concrete relationships of academic and social life. The very international architecture of the project is already, in itself, an exercise in institutional empathy, an invitation to inhabit a shared listening to goodness, truth, and beauty.

Acknowledgements

A word of gratitude is due to the seven universities that have joined the project of this first edition of the Triennial and have envisioned it with empathy: to the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, represented by its Rector, Fr. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; to the Pontifical Catholic University of Chile and its Rector, Prof. Juan Carlos de la Llera; to the Pontifical Javeriana University and its Rector, Fr. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; to Boston College and its President, Fr. John T. “Jack” Butler, S.J.; to the Catholic University of the Sacred Heart and its Rector, Prof. Elena Beccalli; to the Universidade Católica Portuguesa and its President, Prof. Isabel Capelo Gil; and to the Catholic University of Angola and its Rector, Prof. Sr. Maria da Assunção.

The extraordinary creator of this Triennial is Prof. Nuno Crespo, whom the Dicastery for Culture and Education has entrusted with the general curatorship, together with his working team, in particular the assistant curator João Pedro Amorim. They have been joined by a creative board of curators representing the seven stages of this Triennial; our gratitude goes to Luiz Camillo Osorio and Cadu (Rio de Janeiro); to Alexia Tala (Santiago); to Lucía Parias and Sylvia Suárez (Bogotá); to Sheila Gallagher (Boston); to Elena di Raddo and Alessandra Squizzato (Milan); to Filipa Oliveira and Fr. João Sarmento, S.J. (Lisbon); and to Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva, and Suzana Sousa (Luanda). All of them have selected around one hundred artists who are true masters of empathy — leaders capable, each in their own way, of teaching us to move beyond ourselves in order to inhabit, with respect and without haste, the world of the other.

May the Triennial strengthen the international role of Catholic Universities as cultural workshops capable of contributing to the task of humanisation, activating dynamics of thought that promote peace, spiritual progress, and fraternity.

Card. José Tolentino de Mendonça

Prefect of the Dicastery for Culture and Education

6 August 2026

Regressar a casa

Como voltar a casa, se não há casa?

— António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*.

As palavras de Lobo Antunes descrevem o mal-estar da inquietante pátria que é Portugal, quando o país, na sequência da descolonização nos anos de 1974-75, ‘voltou a ser pequeno’, mas na verdade refletem uma condição da existência humana, que a modernidade se limita a repetir. O regresso a casa constitui o desejo ancestral que orienta a experiência de exílio e deslocação, trantando-se por isso de uma experiência antropológica que inspira e marca de forma incisiva a atividade artística.

A cultura portuguesa pode caracterizar-se como uma história de partidas e de regressos. Como tal, a escolha do sub-tema ‘Regressar a Casa’ para o núcleo de Lisboa da primeira Trienal de Arte Contemporânea de Universidades Católicas (ARTCUT), não poderia ser mais feliz.

O retorno constitui, porventura, o tema fundador da arte ocidental. No começo da literatura europeia encontra-se uma história de regresso: o retorno de Ulisses, o combatente que volta de uma guerra longínqua, ultrapassando obstáculos físicos e psicológicos até chegar ao lar onde uma fiel Penélope o aguarda. *A Odisseia* constitui por isso um *nostos*, um género que assinala a busca “do regresso à luz e à vida” (Early, 2003: 3, Schein, 1996: 21), saudando a superação do perigo e um seguro regresso a casa.

Milhares de anos volvidos, a deslocação forçada, o exílio, a fuga, por um lado, e, por outro, a migração do desejo e da oportunidade em busca de melhores condições, continuam a marcar a experiência humana. Os séculos XX e XXI, sob o efeito de grandes conflitos mundiais, da descolonização, da migração em massa do Sul para o Norte, e de novo com os conflitos regionais de alta intensidade, as tensões étnicas e económicas, tornaram o regresso, mais do que um desejo, uma marca da condição humana. Tony Judt refere-se aos que regressam a casa, após a II Guerra Mundial, como os «naufragados sem pátria», que procuram desesperadamente um lar que já não existe (Judt 2005: 44). Do mesmo modo, o fim do colonialismo europeu em África gerou grupos de pessoas sem pátria, para quem a antiga metrópole colonial representou um lar vazio e, em parte, hostil — um lar desconfortável (*unheimlich*). O desejo de regressar a um lar que resolva as contradições da existência constitui por isso uma “incisão citacional” com capacidade de gerar continuamente e de forma ilimitada novos contextos e sentidos entre sistemas sígnicos diversos.

Associando-se ao tema geral da Trienal, *Exercícios de Empatia*, este núcleo temático apresenta a arte contemporânea como instrumento para imaginar a experiência intransitiva do retorno. Não se trata de nos fazer viver a experiência do Outro, mas de tentar uma aproximação empática através da gramática da imaginação que toda a arte afinal é.

A Universidade Católica agradece ao Dicastério para a Educação e Cultura da Santa Sé, na pessoa do seu Perfeito, Sua Eminência o Cardeal D. José Tolentino de Mendonça, o convite para participar e organizar o núcleo de Lisboa da Trienal. O labor de uma universidade não pode prescindir da arte como estratégia de produção de conhecimento, de decifração do mundo e de questionamento sobre a razão das coisas. Por outro lado, enquanto instituição de saber, a universidade, para se manter uma das mais relevantes e perenes instituições educativas da história, deve saber acolher a experimentação, a criatividade, o incómodo e o inesperado. Deve ser atelier de ideias, estúdio criativo, lugar de intersecção de ideias, disciplinas, culturas e pessoas. Uma mãe (*alma mater*) e um lugar de regresso a casa.

Isabel Capelo Gil

Reitora da Universidade Católica Portuguesa

Homecoming

How can one return home if there is no home?

— António Lobo Antunes, *The Splendor of Portugal*.

Lobo Antunes's words describe the unease of Portugal, an unsettling homeland following decolonization in 1974–75, as the country “became small again.” Yet, they reflect a condition of human existence that modernity merely repeats. Homecoming is an ancestral desire that follows the experience of exile and displacement; it is therefore an anthropological experience that inspires and profoundly shapes artistic activity.

Portuguese culture can be characterized as a history of departures and returns. As such, the choice of the subtheme “Homecoming” for the Lisbon hub of the first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities (ARTCUT) could not be more fitting.

Return is, perhaps, the foundational theme of Western art. At the dawn of European literature lies a story of return: the return of Ulysses, the warrior who comes back from a distant war, overcoming physical and psychological obstacles until he reaches home, where a faithful Penelope awaits him. The *Odyssey* is therefore a *nostos*, a genre that signifies the quest “for a return to light and life” (Early, 2003: 3; Schein, 1996: 21), celebrating the overcoming of danger and a safe return home.

Thousands of years later, forced displacement, exile, and flight, on the one hand, and, on the other, migration driven by desire and opportunity in search of better conditions, continue to shape the human experience. The 20th and 21st centuries, marked by major global conflicts, decolonization, mass migration from the South to the North, and once again by high-intensity regional conflicts, ethnic and economic tensions, have made return, more than just a desire, a hallmark of the human condition. Tony Judt refers to those returning home after World War II as “stateless castaways,” desperately searching for a home that no longer exists. Similarly, the end of European colonialism in Africa created groups of stateless people, for whom the former colonial metropolis represented an empty and, in part, hostile home—an uncanny (*unheimlich*) home. The desire to return to a home that resolves the contradictions of existence thus constitutes a “citational incision” capable of continuously and limitlessly generating new contexts and meanings across diverse sign systems.

Linked to the Triennial's overarching theme, *Exercises in Empathy*, this thematic focus presents contemporary art as a tool for imagining the intransitive experience of return. It is not a matter of making us live the experience of the Other, but of attempting an empathic approach through the grammar of the imagination, that all art ultimately is.

The Catholic University extends its gratitude to the Dicastery for Education and Culture of the Holy See, in the person of its Prefect, His Eminence Cardinal José Tolentino de Mendonça, for the invitation to participate and organize the Lisbon section of the Triennial. The work of a university cannot do without art as a strategy for producing knowledge, deciphering the world, and questioning the reason behind things. On the other hand, as an institution of learning, the university—in order to remain one of the most relevant and enduring educational institutions in history—must embrace experimentation, creativity, discomfort, and the unexpected. It must be a workshop of ideas, a creative studio, a place where ideas, disciplines, cultures, and people intersect. A mother (*alma mater*) and a place to return home to.

Isabel Capelo Gil

President of the Universidade Católica Portuguesa

Uma exposição, 104 artistas, 14 curadores, 8 cidades, 3 continentes, por onde circulam ideias de arte, empatia, educação, conhecimento, universidade e, claro, de futuro. Um projeto alimentado pela convicção de que as linguagens artísticas são um dispositivo privilegiado para estabelecer relações, diálogos e afinidades sem impedimentos culturais, linguísticos ou políticos.

Uma exposição que se desenvolve pelo mundo inteiro, onde se reúnem artistas que falam diferentes línguas, que desenvolvem diferentes poéticas e possuem práticas artísticas, culturais, sociais e políticas muito distintas. Entre eles e nós, que recebemos e experimentamos as suas obras, desenvolve-se uma vasta conversa, uma conversa sonhada por sua Eminência o Cardeal Tolentino de Mendonça e materializada numa vasta exposição a que ele chama “uma escola de empatia.”

Porquê a arte para construir esta “escola de empatia”?

Porque desde que inventámos a arte, descobrimos ser capazes não só de representar o real, mas através dessas representações comunicar e expressar o mundo, o humano e o seu espírito. Um modo de comunicação inédito, que segundo Bataille, se iniciou na gruta de Lascaux e que ainda hoje se prolonga: inacabado, activo, potente.

Um modo de dizer, amar e procurar o humano e o mundo que teve (e tem) como condição o reconhecimento do outro e da possibilidade de o poder dizer na sua singularidade irreduzível. Uma possibilidade em dizer o outro assente na capacidade de sermos capazes de estabelecer uma ligação sentimental, racional e colectiva, entre o um e o outro (qualquer outro e todos os outros).

Se reconhecer o outro e a sua humanidade deve estar na base de qualquer projecto ético, social e também tecnológico (como o Papa Leão XIV identifica na sua encíclica fundamental «Magnífica Humanitas»), esse reconhecimento é também a condição da arte. Como diz Walter Benjamin: a arte pressupõe sempre o todo da humanidade como seu receptor, ou seja, não pode haver arte sem relação, sem alteridade, sem que um fale e outro escute, um mostre e outro veja. Isto é, não há arte sem empatia (como Worringer tão bem descreveu.)

An exhibition, 104 artists, 14 curators, 8 cities, 3 continents, that sets in motion ideas of art, empathy, education, knowledge, the university and, of course, the future. A project nourished by the conviction that artistic languages are a privileged means of establishing relationships, dialogues and affinities beyond cultural, linguistic or political barriers.

An exhibition unfolding across the world, bringing together artists who speak different languages, possess different poetics, and have very distinct artistic, cultural, social and political practices. Between them and us, who receive and experience their works, an extensive conversation takes place, a conversation envisioned by His Eminence Cardinal Tolentino de Mendonça and materialised in a vast exhibition to which he calls “a school of empathy.”

But why art to build this “school of empathy”?

Because ever since art was invented, we discovered that we are capable not only of representing reality, but also, through those representations, of communicating and expressing the world, the human and the spirit. An unprecedented mode of communication which, according to Bataille, began in the cave of Lascaux and continues to this day: unfinished, active, powerful.

A way of expressing, loving and seeking the human and the world that had (and has) as its condition the recognition of the other and the possibility of saying him in their irreducible singularity. The possibility of articulating the other grounded in our capacity to establish a sentimental, rational and collective connection between the self and the other (any other and all others).

If recognising the other and their humanity must lie at the foundation of any ethical, social and also technological project (as Pope Leo XIV identifies in his fundamental encyclical «Magnífica Humanitas»), that recognition is also the condition of art. As Walter Benjamin puts it, art always presupposes the whole of humanity as its recipient; in other words, there can be no art without relation, without alterity, without one person speaking and another listening, one showing and another seeing. That is, there is no art without empathy (as Worringer so aptly described).

Of course, when we speak of art, we are not referring simply to a set of more or less well-made objects that we may or may not like, but to things that mysteriously condense feelings and provoke emotional

Claro que quando dizemos arte está implícito não nos estarmos a referir a um conjunto de objectos mais ou menos bem feitos, dos quais gostamos mais ou menos, mas a coisas que misteriosamente condensam sentimentos e provocam em nós experiências sentimentais e espirituais. A arte, com todo o mistério que a envolve, é uma experiência sentimental através da qual dizemos coisas uns aos outros que atravessam diferentes tempos, culturas e geografias. Um dizer essencial em tempos de dissensos intensos e radicais, de conversas impossíveis e de modos de vida aparentemente incompatíveis.

Partindo de um conjunto de meditações filosóficas sobre arte, literatura e música, a filósofa Martha Nussbaum mostra como as emoções provocam abalos do pensamento (*upheavals of thought*). Abalos esses que não só expandem a capacidade humana em se sentir, mas em sentir o outro.

O exercício imaginativo que fazemos para poder ler um poema, ver uma pintura, um filme ou ouvir um tema musical, implica não só activação da nossa fantasia, mas o estabelecimento de relações entre diferentes personagens, elementos, perspectivas, modos de ver e ser. E nestas experiências diferentes o leitor, o espectador, o ouvinte de música, aprende a apreciar as vidas emocionais dos outros.

Portanto, através da arte podemos viver mais do que uma vida. Não só por causa dos movimentos da imaginação sensível que nos levam a tempos distantes, lugares desconhecidos e realidades que nunca antecipamos, mas, segundo Nussbaum, porque através da arte podemos habitar o íntimo de outros seres, sentindo-lhes os passos, os medos, os desejos, como se fossem os nossos. Ou, como diz o poeta Rilke, o movimento através do qual a poesia nos guia permite-nos, por um momento, saltar para o centro de um ser e ver o mundo como se fossemos ele. Não é ver através dos seres como meras janelas para o exterior, diz o poeta, mas ver a partir de dentro.

Para o poeta e para a filósofa, quando conseguimos viver essa espécie de vidas emprestadas que a arte disponibiliza, é mais difícil ver o outro como estranho, repulsivo ou hostil, mesmo quando forças e organizações políticas ou certos media pintam certos grupos e comunidades como ameaçadores.

A possibilidade de viver outra vida através da nossa imaginação não só amplia a sentimentalidade humana, mas, como nos lembra Martha Nussbaum em *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), a arte ensina-nos a pensar criticamente, a analisar argumentos e a imaginar a vida através do ponto de vista de alguém que não somos nós.

Esta Trienal enquanto *Escola de Empatia* assume-se como laboratório moral no qual se propõe um conjunto de exercícios em que cada obra, cada exposição, cada artista, nos conduz a práticas colectivas de empatia que são estéticas, éticas, humanas, políticas e sociais. E nos ensinam, como borda o artista brasileiro Leonilson num dos seus tecidos / pinturas, “os pensamentos do coração”.

A ambição enorme da nossa *Escola de Empatia* é proporcional à dimensão dos abalos que as sociedades e culturas humanas têm sofrido a ponto de muitas vezes tornarem o impensável real. Um projecto

and spiritual experiences within us. Art, with all the mystery that surrounds it, is an emotional experience through which we say things to one another that transcend times, cultures and geographies. An essential form of speaking in times of intense and radical dissent, of impossible conversations and seemingly incompatible ways of life.

Drawing on a series of philosophical meditations on art, literature and music, the philosopher Martha Nussbaum shows how emotions provoke *upheavals of thought*. These *upheavals* not only expand the human capacity to feel ourselves, but also to feel the other.

The imaginative exercise we undertake when reading a poem, looking at a painting, watching a film or listening to a piece of music involves not only the activation of our imagination, but also the establishment of relationships between different characters, elements, perspectives, ways of seeing and ways of being. Through these different experiences, the reader, the viewer and the listener learn to appreciate the emotional lives of others.

Through art we can thus live more than one life. Not only because of the movements of sensitive imagination that carry us to distant times, unknown places and realities we could never have anticipated, but also, to again invoke Nussbaum, because through art we can inhabit the intimacy of other beings, feeling their steps, their fears, their desires, as if they were our own. Or, as the poet Rilke says, the movement through which poetry guides us allows us, for a moment, to leap into the centre of a being and see the world as if we were that being. It is not seeing through beings as mere windows onto the outside, the poet says, but seeing from within.

For both the poet and the philosopher, when we are able to live these borrowed lives that art makes available to us, it becomes more difficult to see the other as strange, repulsive or hostile, even when political forces and organisations or certain media portray particular groups and communities as threatening.

The possibility of living another life through our imagination not only broadens human emotionality but, as Martha Nussbaum reminds us in *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), art teaches us to think critically, to analyse arguments and to imagine life from the point of view of someone other than ourselves.

As a *School of Empathy*, this Triennale presents itself as a moral laboratory in which a series of exercises are proposed, where each work, each exhibition and each artist leads us towards collective practices of empathy that are aesthetic, ethical, human, political and social. And they teach us, as the Brazilian artist Leonilson embroiders on one of his textile works/ paintings, “the thoughts of the heart” (“os pensamentos do coração”).

The enormous ambition of our *School of Empathy* is proportional to the scale of the upheavals that human societies and cultures have undergone, to the point where they have often made the unthinkable real. It is a project that finds in works of art empathic devices that need to be activated and to which we need to pay greater attention, because within them lies the possibility of deinstalling the growing dehumanisation

que encontra nas obras de arte dispositivos empáticos que é necessário activar e aos quais precisamos prestar mais atenção porque neles reside a possibilidade de desinstalar a crescente desumanização que vemos vir na nossa direcção. Uma desumanização provocada pelo crescente domínio dos mecanismos digitais e por uma espécie de surdez que nos torna incapazes de qualquer diálogo: falamos todos como se tivéssemos a boca desdentada, para usar a metáfora brutal de Wittgenstein. A arte, como escola onde se exercita esse saber maior sobre o outro, deixa a nossa fala ser escutada e permite-nos, respondendo ao apelo do Papa Leão XIV, permanecer humanos.

Nuno Crespo

Curador-Chefe

Art Cut 26

Trienal de Arte das Universidades Católicas

we see coming towards us. A dehumanisation driven by the growing dominance of digital mechanisms and by a kind of deafness that renders us incapable of dialogue: we all speak as if we had toothless mouths, to use Wittgenstein's brutal metaphor. Art, as a school in which this greater knowledge of the other can be exercised, allows our speech acts to be heard and enables us, in response to Pope Leo XIV's appeal, to remain human.

Nuno Crespo

Chief Curator

Art Cut 26

Catholic Universities Art Triennale

Uma casa é uma escultura psíquica, uma ordem de espacialização da nossa alma ou de gestualização do nosso corpo: a sua tradução em gestos, hábitos e sentimentos.

— Emanuele Coccia, *Filosofia da casa. O espaço doméstico e a felicidade*, pag.65

Regressar a casa é uma das mais antigas aspirações humanas. Mas o que significa regressar quando a casa já não existe, quando foi abandonada, destruída, transformada ou simplesmente esquecida? E o que significa regressar quando somos nós próprios que já não somos os mesmos?

A casa é frequentemente entendida como um lugar físico: uma arquitetura, uma morada, um abrigo. Antes de ser uma construção, a casa é uma forma de habitar o mundo. A casa é também uma geografia interior. Habita-nos tanto quanto nós a habitamos. A casa não organiza apenas os objetos da vida quotidiana; organiza as nossas emoções, os nossos hábitos, as nossas imaginações. Os espaços que ocupamos moldam-nos silenciosamente; educam os nossos gestos, as nossas emoções, as nossas formas de estar no mundo. A casa é uma continuação do corpo, uma segunda pele onde se inscrevem hábitos, afetos, medos e desejos.

Pensar a casa é, por isso, pensar essa matéria invisível que existe entre o corpo e o mundo.

Nesta exposição, a ideia de casa surge menos como lugar de pertença do que como campo de tensão e aproxima-se de um território instável. É memória e esquecimento. Refúgio e clausura. Proteção e vulnerabilidade. Há casas que acolhem e casas que expulsam; casas deixadas para trás, casas imaginadas, casas perdidas pela guerra, pela migração, pela violência ou simplesmente pela passagem do tempo. Há ainda aquelas que apenas subsistem através da ficção, da recordação ou do desejo.

Em Lisboa, a Trienal expande-se através de 3 espaços: Galeria Fundação Amélia de Mello no edifício principal da Universidade Católica Portuguesa (UCP), o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) – incluindo a Galeria Millennium bcp – e a Brotéria.

Na Católica as obras propõem um entendimento do regresso a casa enquanto reflexão sobre os seus espaços materiais. Mostra que a gramática da construção (real, sonhada ou imaginada) é o princípio da

“A house is a psychic sculpture, an order of spatialisation of our soul or of the gesturalisation of our body: its translation into gestures, habits and feelings.”

— Emanuele Coccia, *Philosophy of the Home: Domestic Space and Happiness*, 2024

Homecoming is one of humanity's oldest aspirations. But what does it mean to return when the home no longer exists, when it has been abandoned, destroyed, transformed or simply forgotten? And what does it mean to return when we ourselves are no longer the same?

Home is often understood as a physical place: an architecture, a dwelling, a shelter. Before being a construction, however, home is a way of inhabiting the world. Home is also an inner geography. It inhabits us as much as we inhabit it. Home does not merely organise the objects of everyday life; it organises our emotions, our habits and our imaginations. The spaces we occupy silently shape us; they educate our gestures, our emotions and our ways of being in the world. Home is an extension of the body, a second skin in which habits, affections, fears and desires are inscribed.

To think about home is therefore to think about that invisible matter that exists between the body and the world.

In this exhibition, the idea of home emerges less as a place of belonging than as a field of tension, approaching the condition of an unstable territory. It is memory and forgetting. Refuge and confinement. Protection and vulnerability. There are homes that welcome and homes that expel; homes left behind, imagined homes, homes lost to war, migration, violence or simply the passage of time. And there are those that survive only through fiction, memory or desire.

In Lisbon, the Triennial unfolds across three spaces: the Amélia de Mello Foundation Gallery in the main building of Universidade Católica Portuguesa (UCP), the Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) – including the Millennium bcp Gallery –, and Brotéria.

At UCP, the works propose an understanding of homecoming as a reflection on its material spaces. They show that the grammar of construction — real, dreamed or imagined — is the foundation of the relational and intimate home. These are the elementary

casa relacional e íntima. São as condições espaciais elementares que permitem as relações entre os corpos, os espaços e as ações do habitar. Neste sentido, encontramos trabalhos que nos apontam a fisicalidade das arquiteturas e dos nomes a elas associados e experimentamos a casa enquanto abrigo do humano e das suas práticas, isto é, casa como espaço da vida.

As obras reunidas no MNAC propõem uma reflexão sobre a casa enquanto espaço psicossomático: um território onde corpo, memória e imaginação se entrelaçam. Nelas encontramos paredes que se abrem e se rasgam, divisões transformadas em fantasmas, casas imaginadas e casas arruinadas - arquiteturas em permanente construção e destruição. São espaços habitados por vestígios de vidas passadas, retratos de famílias e de formas de habitar que resistem ao desaparecimento.

Na Brotéria voltamos a casa pelo caminho da matéria que nos faz um ser-em-comum. A comunidade é a casa prévia a toda a construção, habitamos antes de tudo, num útero, nutridos e trazidos à luz da casa comum que é mundo da natureza e das relações. Somos formados, literal e simbolicamente, com e através de outros. Os trabalhos convocados declinam o sempre regresso pessoal e comunitário à Natureza, da qual somos parte. Sem excluir as radicais tensões surpreendentes entre este sujeito comum que é a humanidade, com a sua cultura e modo de viver, e a Natureza nas suas forças telúricas.

Regressar a casa não é, por isso, voltar apenas a um lugar fixo. É confrontar as marcas que os lugares deixam em nós. É reconhecer que transportamos conosco fragmentos de todas as casas que habitámos e de todas aquelas que nunca chegámos a habitar.

Casa-memória, casa-desejo, casa-ferida.

Talvez a nossa casa não seja um destino, mas uma prática contínua de construção que, a cada momento, fazemos, refazemos, imaginamos. Um exercício de imaginação através do qual procuramos dar forma à nossa relação com os outros, com o mundo e conosco próprios.

Perante a complexidade destes três modos de perspetivar regressar a casa, podemos afirmar que, talvez nunca regressaremos verdadeiramente a casa. Porque aquilo a que chamamos casa é feito tanto de matéria como de imaginação. É uma construção física, mas também uma construção afetiva. No limite, regressar a casa é regressar a essa zona frágil onde o espaço se transforma em experiência e onde a vida procura incessantemente inventar um lugar a que possa chamar seu.

**Filipa Oliveira, João Sarmento SJ
e Nuno Crespo**

*Curadores de Exercícios em Empatia:
Regressar a Casa*

spatial conditions that enable relationships between bodies, spaces and the actions of inhabiting. In this sense, we encounter works that point to the physicality of architectures and the names associated with them, and we experience the home as a shelter for human beings and their practices: the home as a space of life.

The works brought together at MNAC propose a reflection on home as a psychosomatic space: a territory where body, memory and imagination intertwine. Here we encounter walls that open and tear apart, rooms transformed into ghosts, imagined homes and ruined homes — architectures in a state of perpetual construction and destruction. These are spaces inhabited by traces of past lives, portraits of families and forms of inhabiting that resist disappearance.

At Brotéria, we come back home through the matter that makes us beings-in-common. Community is the home that precedes all construction: before anything else, we inhabit a womb, nourished and brought into the light of the common home that is the world of nature and relationships. We are formed, literally and symbolically, with and through others. The works brought together here evoke the ever-recurring personal and communal return to Nature, of which we are a part. This does not exclude the radical and sometimes surprising tensions between this common subject that is humanity, with its culture and ways of living, and Nature in its telluric forces.

Homecoming is therefore not simply a matter of returning to a fixed place. It is a confrontation with the marks that places leave upon us. It is recognising that we carry with us fragments of every home we have inhabited, and of all those we never came to inhabit.

Home-memory, home-desire, home-wound.

Perhaps our home is not a destination, but an ongoing practice of construction that, at every moment, we make, remake and imagine. An exercise in imagination through which we seek to give form to our relationship with others, with the world and with ourselves.

Faced with the complexity of these three ways of understanding homecoming, we might say that perhaps we will never truly return home. Because what we call home is made of both matter and imagination. It is a physical construction, but also an affective one. Ultimately, homecoming means returning to that fragile zone where space becomes experience and where life incessantly seeks to invent a place it can call its own.

**Filipa Oliveira, João Sarmento SJ
and Nuno Crespo**

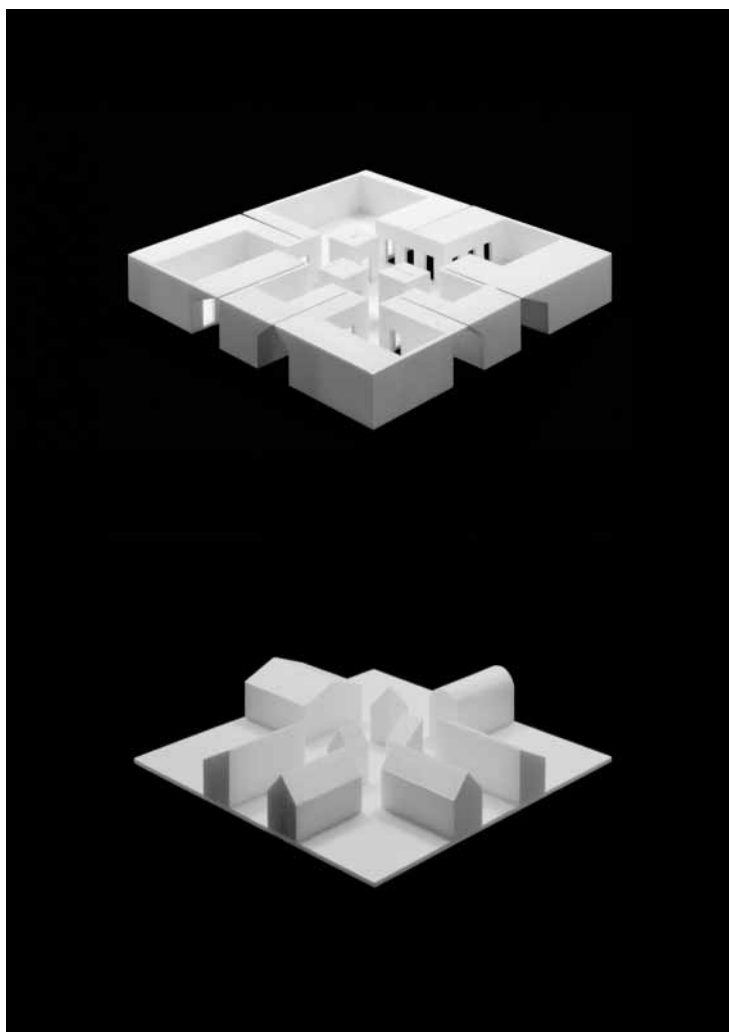
*Curators of Exercises in Empathy:
Homecoming*



A prática artística de Abel Salazar atravessou diferentes media, da pintura ao desenho, à aquarela, à gravura e à escultura, revelando uma particular capacidade de traduzir emoções e estados de espírito. A cena de interior é um tema recorrente na sua obra. Na pintura apresentada na Art Cut, uma figura surge submersa numa luz escura, enquanto os vultos da mobília permanecem quase indistintos. O que resta é sobretudo uma sensação de interioridade: um espaço silencioso e envolvente, onde a presença humana e a atmosfera se sobrepõem à descrição precisa do lugar.

Abel Salazar's artistic practice encompassed a range of media, from painting to drawing, watercolour, printmaking and sculpture, revealing a particular ability to convey emotions and states of mind. The interior scene is a recurring theme in his work. In the painting presented at Art Cut, a figure appears immersed in a dark light, while the forms of the furniture remain almost indistinct. What remains above all is a sense of interiority: a quiet and enveloping space in which human presence and atmosphere take precedence over the precise description of the place.

Cena de interior, s/d
Óleo s/ tela / Oil on canvas
28,5 x 37 cm (52 x 61,5 cm c/ moldura / framed)
Coleção Millennium bcp / Millennium bcp Collection



A arquitetura de Aires Mateus distingue-se por uma reflexão contínua sobre a relação entre matéria e vazio, presença e ausência, construção e escavação. Em *Maquete*, essa investigação surge condensada numa forma escultórica. Situada entre arquitetura e obra de arte, a peça não funciona como simples representação de um edifício futuro. Antes, afirma-se como um objeto autónomo que convida o visitante a pensar a arquitetura enquanto construção mental, imaginação espacial e exercício de habitação. Como frequentemente acontece no trabalho de Aires Mateus, o vazio adquire aqui uma importância equivalente à matéria, transformando-se num elemento ativo da composição.

The architecture of Aires Mateus is distinguished by a sustained reflection on the relationship between matter and void, presence and absence, construction and excavation. In *Maquete*, this investigation is condensed into a sculptural form. Situated between architecture and artwork, the piece does not function simply as a representation of a future building. Instead, it asserts itself as an autonomous object that invites the viewer to think about architecture as a mental construction, a form of spatial imagination and an exercise in inhabitation. As is often the case in Aires Mateus's work, the void acquires an importance equal to that of matter, becoming an active element of the composition.

Maquete, 2026
Valchromat e aço inox
Valchromat and stainless steel
125 x 125 x 192 cm
Cortesia do artista / Courtesy of the artist

Amadeo de Souza-Cardoso



Figura maior da modernidade artística portuguesa, Amadeo de Souza-Cardoso construiu uma obra que, em poucos anos, transformou profundamente o panorama artístico nacional. Realizada nos últimos anos da sua vida, *Janelas* pertence a um período particularmente fértil da sua produção. A janela, motivo recorrente na história da arte, surge aqui como muito mais do que um elemento arquitetónico. É uma superfície de passagem, um dispositivo de visão e um espaço de relação entre o interior e o exterior. No contexto da exposição, *Janela* ocupa um lugar simbólico especial, onde a casa surge como espaço de memória, abrigo, intimidade ou perda.

A major figure of Portuguese artistic modernity, Amadeo de Souza-Cardoso created a body of work that, in just a few years, profoundly transformed the national art scene. Painted during the final years of his life, *Janelas* belongs to a particularly fertile period in his practice. The window, a recurring motif in the history of art, appears here as much more than an architectural element. It is a surface of passage, a device for seeing and a space of relation between interior and exterior. Within the context of the exhibition, *Janelas* occupies a particularly symbolic place, where the house emerges as a space of memory, shelter, intimacy or loss.

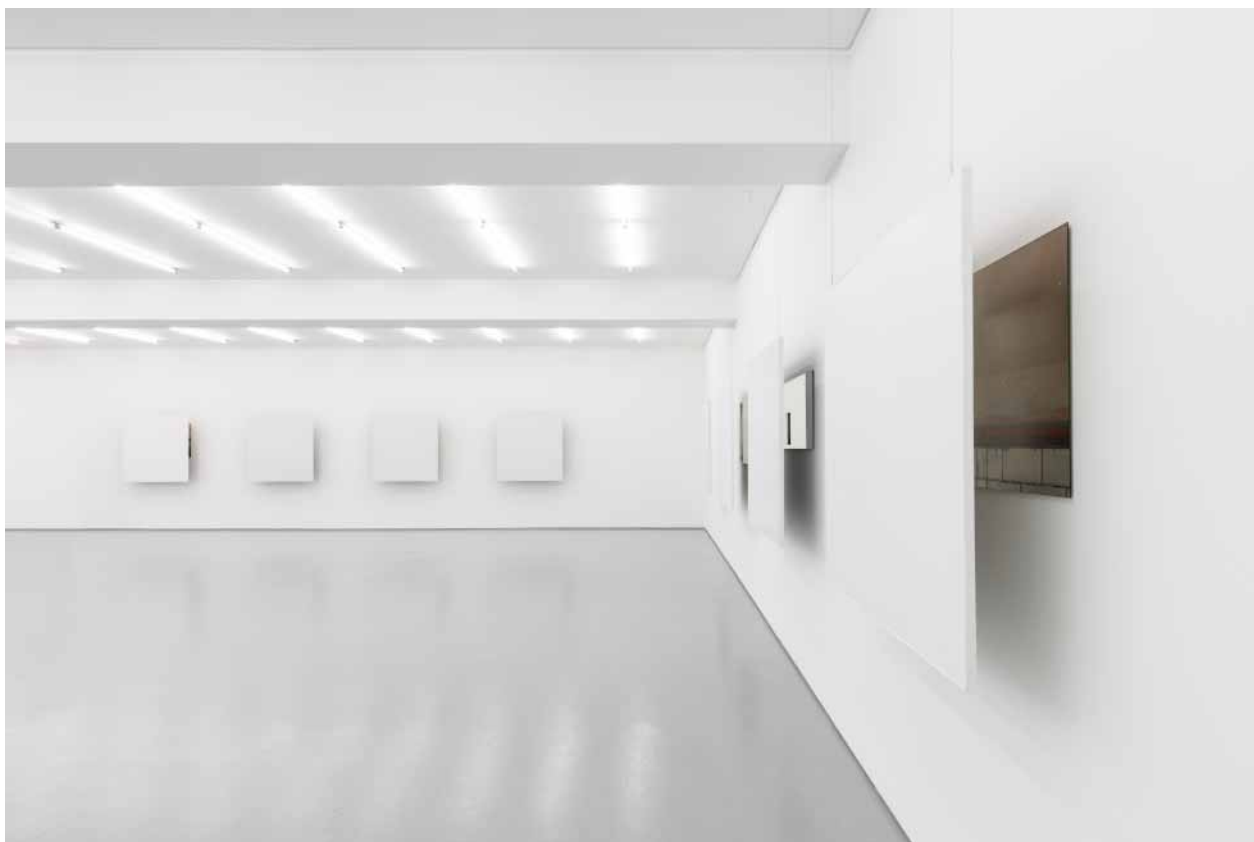
Janelas, c. 1916
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
Coleção MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea
MNAC Collection – National Museum of Contemporary Art



À primeira vista, *Petit Cirque* evoca uma tenda, um abrigo provisório ou uma arquitetura nómada, mas a estrutura construída por Ana Jotta permanece aberta e vulnerável, incapaz de acolher ou proteger. Composta por tiras de papel impressas com imagens captadas pela artista ao longo de um ano através do telemóvel, a obra reúne fragmentos do quotidiano, acontecimentos banais e encontros fortuitos numa espécie de arquivo íntimo e disperso, em que cada imagem constitui um vestígio de atenção e um registo do tempo vivido. A casa surge assim reduzida à sua forma mais elementar e, simultaneamente, entendida como uma acumulação de experiências, memórias e gestos de observação: uma estrutura que lembra um abrigo, mas não abriga, tornando visível a precariedade que acompanha toda a tentativa de construir pertença.

At first glance, *Petit Cirque* evokes a tent, a temporary shelter or a nomadic architecture, yet the structure constructed by Ana Jotta remains open and vulnerable, unable to accommodate or protect. Composed of strips of paper printed with images taken by the artist over the course of a year with her mobile phone, the work brings together fragments of everyday life, banal events and chance encounters in a kind of intimate and dispersed archive, in which each image becomes a trace of attention and a record of lived time. The house is thus reduced to its most elementary form while also understood as an accumulation of experiences, memories and gestures of observation: a structure that resembles a shelter but does not shelter, making visible the precarity that accompanies every attempt to construct a sense of belonging.

Petit Cirque, 2016
 Impressões fotográficas, madeira / *Photographic prints, wood*
 255 x 190 x 165 cm
 Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves –
 Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2020
*Peter Meeker Collection, on deposit at the Serralves Founda-
 tion – Museum of Contemporary Art, Porto. Deposited in 2020*
 Crédito fotográfico / *Photo credit: André Morin / le Crédac*



Ana Vieira, uma das mais relevantes artistas portuguesas contemporâneas, desenvolveu uma obra marcada pelo questionamento dos papéis de género e das formas de visibilidade e invisibilidade no espaço doméstico e privado. Na série *Close-up*, de 2004, fotografias de interiores domésticos são colocadas no verso de painéis monocromáticos e refletidas em espelhos de diferentes formatos. O acesso às imagens, que se faz apenas espreitando pelas laterais dos painéis, coloca o espectador numa posição voyeurística, sem nunca conseguir apreender a totalidade da imagem: vê apenas fragmentos, recortes, e o desejo de ver permanece por cumprir. A obra torna assim visível uma questão central na prática de Vieira: a impossibilidade de *ver tudo*, a par dos limites da compreensão de nós próprios, dos outros e dos espaços que habitamos.

Ana Vieira, one of the most significant figures in contemporary Portuguese art, developed a body of work marked by an interrogation of gender roles and of visibility and invisibility within domestic and private space. In the 2004 series *Close-up*, photographs of domestic interiors are placed on the reverse of monochromatic panels and reflected in mirrors of different sizes and formats. Accessible only by peering around the edges of the panels, the images place the viewer in a voyeuristic position, yet never allowing them to apprehend the whole: only fragments and partial glimpses are visible, leaving the desire to see perpetually unfulfilled. The work thus makes visible a central concern in Vieira's practice: the impossibility of *seeing everything* and the limits of our understanding of the self, of others and the spaces we inhabit.

Série Close up, 2004

Painel branco, fotografia, espelhos e cabos metálicos
White panel, photograph, mirrors, and metal cables
101,5 × 101,5 × 20 cm

Cortesia da Galeria Vera Cortês e do Estate of Ana Vieira
Courtesy of Galeria Vera Cortês and Estate of Ana Vieira
Crédito fotográfico / Photo credit: Bruno Lopes
Vista da exposição «O Espaço Narrativo» (2026) na Galeria Vera Cortês / Exhibition view at Galeria Vera Cortês



Nas obras que aqui apresenta, Andreia Santana explora simultaneamente as dimensões arquitectónica e poética das noções de acesso, passagem e da representação e controlo dos corpos nos espaços público. A estrutura tubular, a lembrar os andaimes com que nos cruzamos frequentemente nas cidades, evoca esse espaço público, mas os vidros soprados, onde Santana inscreve rabiscos, notas amorosas, pequenas marcas que evocam o contato com o corpo, remete-nos para essa dimensão privada. Oscilando entre o público e o privado, exposição e intimidade, os trabalhos refletem sobre os modos segundo os quais os corpos se movem, habitam, e são enformados por diferentes ambientes espaciais e sociais.

In the works presented here, Andreia Santana simultaneously explores the architectural and poetic dimensions of notions of access, passage, and the representation and regulation of bodies within public space. The tubular structures, reminiscent of the scaffolding that frequently punctuates urban landscapes, evoke the realm of the public sphere. In contrast, the blown-glass elements, inscribed with scribbles, amorous notes, and subtle marks suggestive of bodily contact, introduce an intimate and private register. Oscillating between public and private, exposure and intimacy, the works reflect on the ways in which bodies move through, inhabit, and are shaped by different spatial and social environments.

Walk Through Frame, 2024
Ferro e vidro / Iron and glass
210 x 198 x 2 cm

Cortesia da artista / Courtesy of the artist
Crédito Fotográfico / Photo Credit: Vistas de / Views of
Eros and Errors, curadoria de / curated by Cathrin Mayer,
Galeria Avenida da Índia, 2024. © EGEAC — Galerias
Municipais, Bruno Lopes

Augusto Alves da Silva



Ao longo da sua carreira, Augusto Alves da Silva tem desenvolvido uma obra atenta às transformações sociais, urbanas e arquitetónicas e às formas como os espaços são habitados e apropriados. Realizada em 1999, a série *Shelter* parte de uma ideia elementar e universal — a necessidade de abrigo — para apresentar estruturas provisórias, precárias ou ambíguas, colocando em questão as noções de proteção, refúgio e pertença. Neste díptico, a relação entre as duas imagens cria um diálogo entre presença e ausência, ocupação e abandono, enquanto os espaços revelam, através dos vestígios deixados pelos corpos, formas de vida, necessidades e vulnerabilidades inscritas no ambiente construído.

Throughout his career, Augusto Alves da Silva has developed a body of work attentive to social, urban and architectural transformations and to the ways in which spaces are inhabited and appropriated. Created in 1999, the series *Shelter* begins with an elementary and universal idea — the need for shelter — presenting provisional, precarious or ambiguous structures that call notions of protection, refuge and belonging into question. In this diptych, the relationship between the two images creates a dialogue between presence and absence, occupation and abandonment, while the spaces reveal, through traces left by bodies, forms of life, needs and vulnerabilities inscribed in the built environment.

Da série *Shelter*, 1999

Prova positiva por destruição seletiva de corantes
(Ilfochrome) / *Dye destruction positive print (Ilfochrome)*
41 x 50 cm (díptico / *diptych*)

Coleção MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea
MNAC Collection – Museu Nacional de Arte Contemporânea
Crédito Fotográfico / *Photo Credit*: Luísa Oliveira



Na prática de Carlos Bunga, o habitar surge como um processo de deslocação e construção contínua, em que a casa nunca é um espaço fixo ou acabado. A exposição reúne trabalhos da série *Nómadas* e os vídeos *Cut* e *Sem título*, realizados nos primeiros anos da sua carreira. Nos vídeos, o corpo intervém diretamente sobre o espaço arquitetónico através de gestos mínimos — cortar, abrir, rasgar, alterar — transformando a casa num lugar de experiência e revelando a fragilidade daquilo que parece estável. Na série *Nómadas*, a deslocação e as arquiteturas temporárias reforçam a ideia da casa como espaço provisório, entre abrigo e ausência. As obras de Bunga sugerem assim que habitar é uma experiência em que memória, corpo e espaço permanecem inseparáveis.

In Carlos Bunga's practice, inhabiting emerges as a process of displacement and continuous construction, in which the home is never a fixed or finished space. The exhibition brings together works from the *Nómadas* series and the videos *Cut* and *Untitled*, made during the early years of his career. In the videos, the body intervenes directly in architectural space through minimal gestures — cutting, opening, tearing, altering — turning the home into a site of experience and revealing the fragility of what appears stable. In the *Nómadas* series, displacement and temporary architectures reinforce the idea of the home as a provisional space, suspended between shelter and absence. Bunga's works thus suggest that inhabiting is an experience in which memory, body and space remain inseparable.

Nómada. Aprendendo a fazer o pino, 2025
Madeira / wood
130,5x33,5x70,5 cm
Coleção Vasco Santos
Crédito fotográfico / Photo Credit: Fábio Cunha

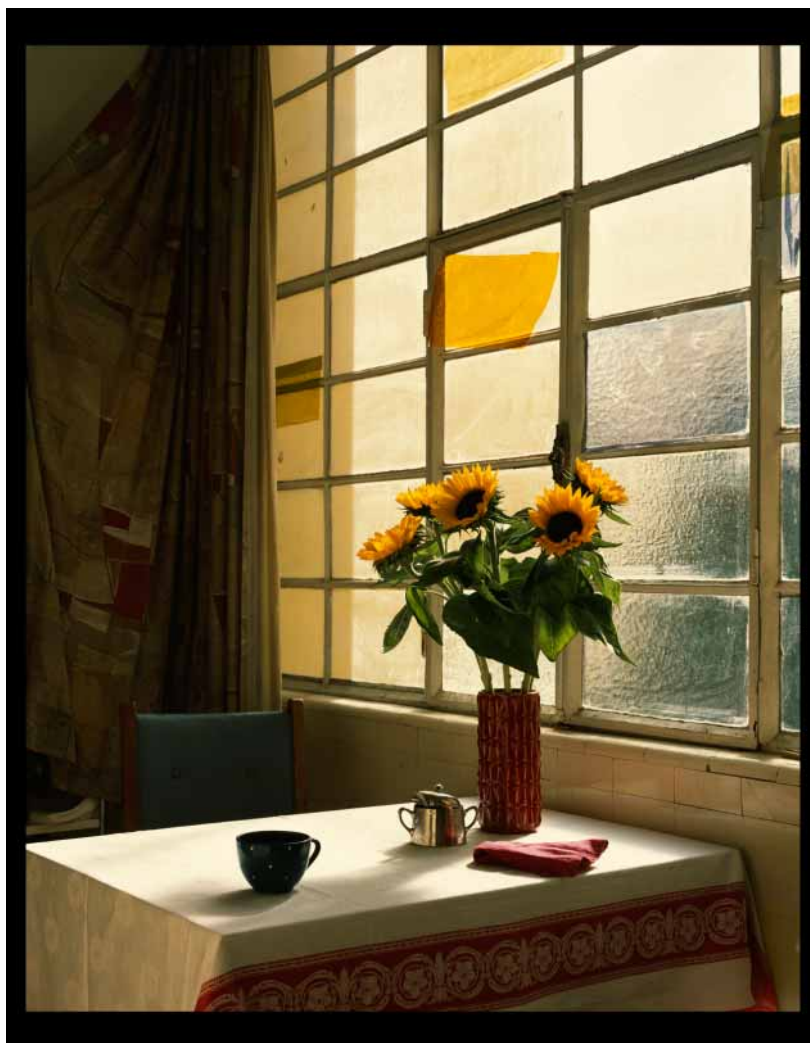
Cristián Salineros F.



Na prática de Cristián Salineros F., os objetos e os espaços funcionam como extensões do corpo, capazes de conservar memórias e afetos. Criada para esta exposição, *El amor silencioso de los objetos* reúne objetos domésticos encontrados, recolhidos ou doados, revestidos com fita de papel, assim como as paredes e o chão. Privados da sua cor e função, surgem como vestígios de um quotidiano suspenso, mas continuam a evocar os gestos, corpos e relações que lhes estão inscritos. A instalação transforma o espaço numa atmosfera de memória, onde os objetos parecem simultaneamente preservados e aprisionados.

In Cristián Salineros F.'s practice, objects and spaces function as extensions of the body, capable of preserving memories and affections. Created for this exhibition, *El amor silencioso de los objetos* brings together found, collected or donated domestic objects, covered in paper tape, as are the walls and floor. Stripped of their colour and function, they appear as traces of a suspended everyday life, yet continue to evoke the gestures, bodies and relationships inscribed within them. The installation transforms the space into an atmosphere of memory, where objects appear simultaneously preserved and imprisoned.

El amor silencioso de los objetos, 2026
Objetos encontrados, recolhidos e doados, revestidos com fita de papel / Found, collected and donated objects, covered with paper tape
Dimensões variáveis / Dimensions variable



Daniel Blaufuks tem desenvolvido uma reflexão sobre memória, arquivo, tempo e experiência quotidiana. Inspirada em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), de Georges Perec, a série *Tentativa de Esgotamento* recupera o gesto de observar e registar pacientemente o aparentemente insignificante. Blaufuks dirige esse olhar para a sua própria casa, onde uma mesa junto a uma janela se torna o centro de uma observação prolongada: a luz muda, os objetos aparecem e desaparecem, e o tempo inscreve-se silenciosamente nas superfícies. A casa surge assim como um arquivo de imagens, experiências e memórias, onde olhar se torna uma forma de habitar e a memória uma arquitetura capaz de resistir à passagem do tempo.

Daniel Blaufuks has developed a reflection on memory, the archive, time and everyday experience. Inspired by Georges Perec's *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), the series *Attempting Exhaustion* revisits the gesture of patiently observing and recording the apparently insignificant. Blaufuks directs this gaze towards his own home, where a table beside a window becomes the focus of prolonged observation: the light changes, objects appear and disappear, and time is silently inscribed on surfaces. The house thus emerges as an archive of images, experiences and memories, where looking becomes a way of inhabiting and memory an architecture capable of resisting the passage of time.

Tentativa de Esgotamento (Depois do Adeus), 2025
Impressão jato de tinta de pigmento sobre papel
150 x 100 x 4 cm
Coleção Vasco Santos



A obra de Délio Jasse desenvolve-se a partir de uma investigação sobre fotografia, arquivo e memória, interrogando os legados do colonialismo e os modos como as identidades são construídas e preservadas. Em *Retrato de Família*, o artista parte de uma fotografia antiga de três figuras, cujas poses e vestuário remetem para o retrato de estúdio como espaço de afirmação social, dignidade e pertença. Ao apagar os rostos e substituí-los por círculos dourados, Jasse interrompe a promessa de reconhecimento inscrita na imagem, transformando-a numa reflexão sobre presença, ausência e apagamento. A fotografia familiar surge assim como lugar de memória e pertença, mas também como campo de disputa sobre quem ficou inscrito na história e quem permanece por reconhecer.

Délio Jasse's work is grounded in an investigation into photography, the archive and memory, questioning the legacies of colonialism and the ways in which identities are constructed and preserved. In *Retrato de Família*, the artist works from an old photograph of three figures whose poses and clothing evoke the studio portrait as a space of social affirmation, dignity and belonging. By erasing the faces and replacing them with golden circles, Jasse interrupts the promise of recognition embedded in the image, transforming it into a reflection on presence, absence and erasure. The family photograph thus emerges as a site of memory and belonging, but also as a field of contestation over who has been inscribed in history and who remains unrecognised.

Memória, 2025
Gelatina de prata e folha de ouro sobre papel
Silver gelatine and gold leaf on paper
Cortesia do artista / Courtesy of the artist



A prática artística de Dimakatso Mathopa centra-se na fotografia como ferramenta de memória, investigação e reparação histórica. Em *Individual Beings Moving*, a artista parte de uma história transmitida pela sua avó materna sobre a perda da casa e das terras da família, uma experiência partilhada por muitas famílias negras sul-africanas durante o colonialismo e o apartheid. Através do autorretrato e de processos fotográficos experimentais derivados da cianotipia, que altera com materiais como vinho, chá preto ou lixívia, Mathopa inscreve o próprio corpo em espaços associados à herança colonial, confrontando formas históricas de representação dos corpos negros e reconstruindo uma narrativa familiar interrompida.

Dimakatso Mathopa's artistic practice centres on photography as a tool for memory, research and historical repair. In *Individual Beings Moving*, the artist draws on a story passed down by her maternal grandmother about the loss of her family's home and land, an experience shared by many Black South African families under colonialism and apartheid. Through self-portraiture and experimental photographic processes derived from cyanotype, which she alters with materials such as wine, black tea and bleach, Mathopa places her own body in spaces associated with colonial heritage, confronting historical representations of Black bodies and reconstructing an interrupted family narrative.

Individual Beings (Moving I), 2023
Guache sobre acetato / *Gouache on acetate*
61 x 41 cm
Coleção FAS – Forward Art Stories

Eduardo Viana



Figura central da primeira geração do modernismo português, Eduardo Viana desenvolveu uma obra marcada pela atenção à cor, à luz e à construção poética da imagem. Em *Sem título (Rapariga à Janela)*, a figura feminina surge junto de uma janela, num espaço de suspensão entre interior e exterior, presença e desejo, proximidade e distância. *Esta obra* convoca uma das imagens mais persistentes da ideia de casa: o limiar. A janela é o lugar a partir do qual observamos o mundo sem o habitar plenamente. É um espaço de expectativa, de imaginação e de projeção. Entre a segurança do interior e a promessa do exterior, a obra sugere que habitar é sempre ocupar essa fronteira delicada entre pertença e abertura.

A central figure of the first generation of Portuguese modernism, Eduardo Viana developed a body of work marked by his attention to colour, light and the poetic construction of the image. In *Sem título (Rapariga à Janela)*, a female figure appears beside a window, in a space suspended between interior and exterior, presence and desire, proximity and distance. *This work* evokes one of the most persistent images associated with the idea of home: the threshold. The window is the place from which we observe the world without fully inhabiting it. It is a space of expectation, imagination and projection.

Sem título (Rapariga à Janela), 1948
Óleo sobre tela / Oil on Canvas
100,5 x 81 cm

Coleção Millennium bcp / Millennium bcp Collection



Figura maior do modernismo brasileiro, Emiliano Di Cavalcanti dedicou grande parte da sua obra à representação da vida quotidiana, das relações humanas e das múltiplas identidades culturais do Brasil. Em *Sem título*, uma mulher surge junto de uma criança diante de uma janela, num espaço doméstico onde a abertura para o exterior introduz uma tensão entre abrigo e horizonte. Mais do que um retrato familiar, a pintura evoca uma das imagens fundadoras da ideia de casa: a do cuidado. A proximidade entre as figuras sugere um universo construído através da presença, da transmissão e da convivência quotidiana.

A major figure in Brazilian modernism, Emiliano Di Cavalcanti devoted much of his work to everyday life, human relationships and Brazil's multiple cultural identities. In *Sem título*, a woman appears beside a child in front of a window, in a domestic space where the opening towards the outside introduces a tension between shelter and horizon. More than a family portrait, the painting evokes one of the foundational images of the idea of home: care. The proximity between the figures suggests a world built through presence, transmission and everyday life together.

Sem título, s/d
Óleo sobre tela / Oil on canvas
33 x 46 cm (57,5 x 71 cm com moldura / with frame)
Coleção Millennium bcp / Millennium bcp Collection

Francesca Woodman



Apesar da sua breve carreira, Francesca Woodman construiu uma das obras mais influentes da fotografia do final do século XX. Entre 1975 e 1978, realizou a série *House*, em que o seu corpo surge em estreita relação com espaços domésticos abandonados ou em ruína. Através de longas exposições e movimentos subtis, Woodman cria figuras desfocadas e quase transparentes, que parecem dissolver-se nas paredes, papéis de parede e estruturas arquitetónicas. A casa torna-se extensão do corpo, enquanto o corpo adquire a fragilidade e transitoriedade dos lugares que habita. Entre presença e desaparecimento, a obra apresenta a casa como um espaço de metamorfose, onde corpo, memória e arquitetura se tornam inseparáveis.

Despite her brief career, Francesca Woodman created one of the most influential bodies of work in late twentieth-century photography. Between 1975 and 1978, she produced the series *House*, in which her body appears in close relation to abandoned or ruined domestic spaces. Through long exposures and subtle movements, Woodman creates blurred, almost transparent figures that seem to dissolve into walls, wallpaper and architectural structures. The house becomes an extension of the body, while the body acquires the fragility and transience of the places it inhabits. Between presence and disappearance, the work presents the house as a space of metamorphosis, where body, memory and architecture become inseparable.

Space 2, Providence, Autumn, 1976
Gelatina e sais de prata / Silver gelatin print
15,5 x 15,5 cm
Coleção privada, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 2024 / Private Collection, on deposit at the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto. Deposit since 2024
Foto © Filipe Braga, cortesia Fundação de Serralves, Porto / Photo © Filipe Braga, courtesy of Serralves Foundation, Porto



Gordon Matta-Clark desenvolveu uma prática entre arquitetura, escultura, performance e cinema, questionando a forma como habitamos e compreendemos o espaço construído. Em *Splitting*, de 1974, uma das suas célebres *building cuts*, o artista divide verticalmente ao meio uma casa suburbana em Englewood, New Jersey, abrindo a sua estrutura e tornando visíveis a fragilidade e a instabilidade do espaço doméstico. Transformada numa escultura monumental e efêmera, a casa torna-se matéria, experiência e acontecimento. O filme permanece como testemunho dessa obra desaparecida e como reflexão sobre a impermanência dos lugares que habitamos.

Gordon Matta-Clark developed a practice spanning architecture, sculpture, performance and film, questioning the ways in which we inhabit and understand built space. In *Splitting*, from 1974, one of his celebrated *building cuts*, the artist vertically divided a suburban house in Englewood, New Jersey, opening up its structure and exposing the fragility and instability of domestic space. Transformed into a monumental and ephemeral sculpture, the house becomes material, experience and event. The film remains as a record of the vanished work and as a reflection on the impermanence of the places we inhabit.

Heidi Bucher



A partir da década de 1970, Heidi Bucher desenvolveu as suas célebres *Skinnings*, moldes em látex realizados a partir de paredes, portas, janelas e outros elementos arquitetónicos. Ao retirar estas “peles” das superfícies, a artista não procurava apenas reproduzir a forma dos espaços, mas preservar as memórias e experiências neles inscritas. A arquitetura torna-se assim um vestígio físico dos corpos que a habitaram. Suspensas no espaço expositivo, estas membranas oscilam entre presença e ausência, corpo e construção, transformando a casa num arquivo material e afetivo.

From the 1970s onwards, Heidi Bucher developed her celebrated *Skinnings*, latex casts made from walls, doors, windows and other architectural elements. By removing these “skins” from the surfaces, the artist sought not only to reproduce the form of spaces, but to preserve the memories and experiences inscribed within them. Architecture thus becomes a physical trace of the bodies that inhabited it. Suspended in the exhibition space, these membranes oscillate between presence and absence, body and structure, transforming the home into a material and affective archive.

Untitled, destiladera roja, 1991
Latex e algodão sobre tela / Latex and cotton on canvas
217 x 82 cm
Cortesia Jahn und Jahn / Courtesy Jahn und Jahn
München/Lisboa © The Estate of Heidi Bucher



Ao longo de mais de cinco décadas, Helena Almeida desenvolveu uma obra singular na arte contemporânea portuguesa, centrada na relação entre corpo, espaço e representação. Em *A Casa*, a casa surge como extensão do corpo e da experiência sensível: um espaço vivido, atravessado por gestos, tensões e memórias, onde interior e exterior se confundem. A fotografia apresenta a arquitetura não como cenário, mas como presença, fazendo do espaço e do corpo elementos de uma mesma experiência de habitar.

Over more than five decades, Helena Almeida developed a singular body of work in Portuguese contemporary art, centred on the relationship between body, space and representation. In *A Casa*, the house emerges as an extension of the body and of sensory experience: a lived space traversed by gestures, tensions and memories, where interior and exterior become intertwined. The photograph presents architecture not as a backdrop, but as a presence, making space and body part of the same experience of inhabiting.

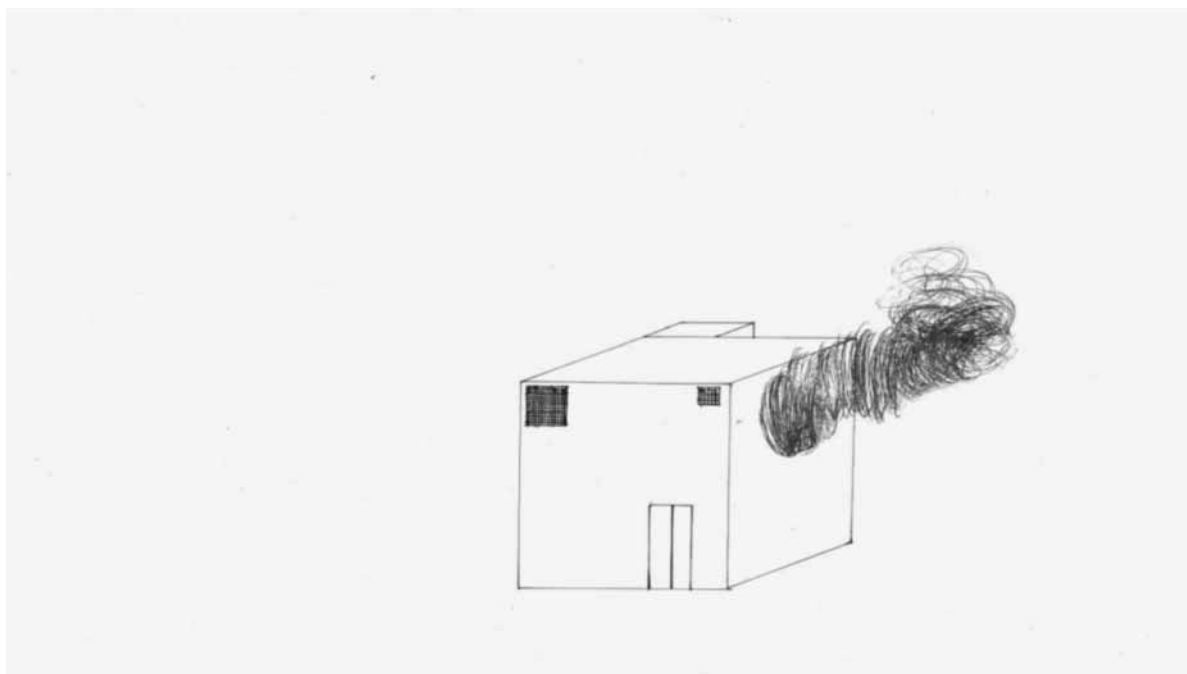
A Casa, 1982

Impressão fotográfica a preto e branco

Black-and-white photographic print

250 x 125 cm

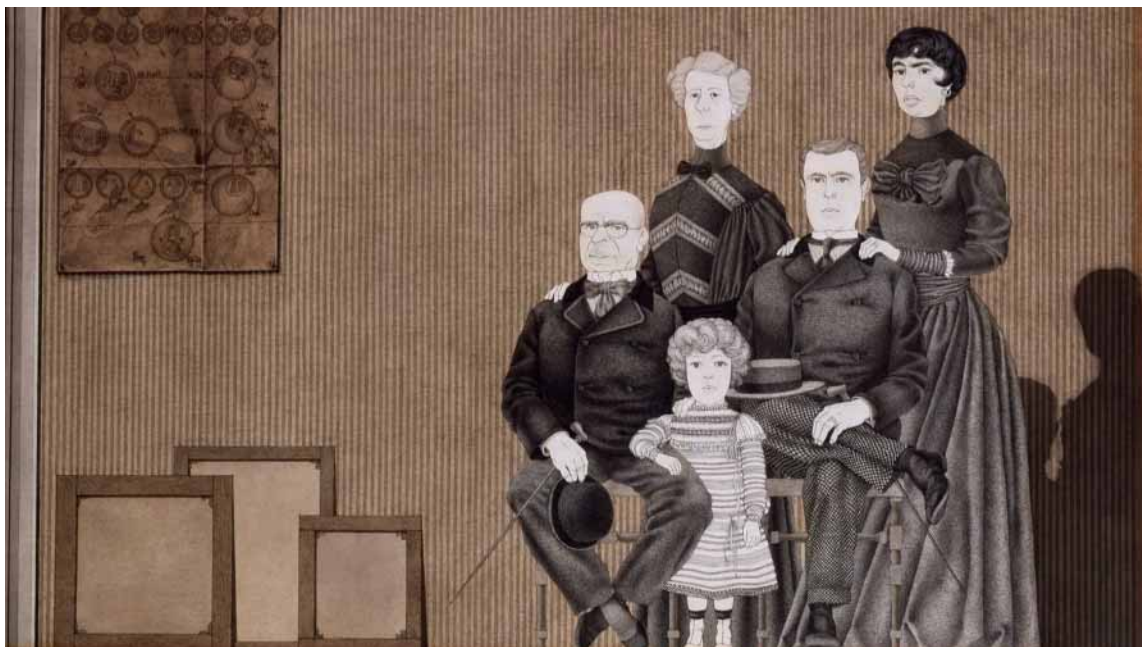
Em depósito na CACE — Coleção de Arte Contemporânea do Estado / On deposit at CACE — State Contemporary Art Collection



Em *One Hundred and Two Houses on Fire*, cento e dois desenhos de casas geométricas sucedem-se no ecrã, executados com régua, esferográfica e marcador. Isoladas em paisagens vazias, as casas são lentamente consumidas por chamas que parecem nascer do seu interior, transformando o fogo numa imagem de uma combustão interna, psicológica e afetiva. Entre abrigo, bunker e prisão, estas arquiteturas evocam a fragilidade da ideia de lar e a violência que pode habitar o espaço doméstico. A repetição das imagens constrói um catálogo obsessivo de variações sobre a mesma inquietação: o que acontece quando a casa deixa de ser um lugar de proteção e se torna um território de instabilidade?

In *One Hundred and Two Houses on Fire*, one hundred and two drawings of geometric houses succeed one another on screen, made with a ruler, ballpoint pen and marker. Isolated in empty landscapes, the houses are slowly consumed by flames that seem to emerge from within, turning fire into an image of internal, psychological and affective combustion. Somewhere between shelter, bunker and prison, these architectures evoke the fragility of the idea of home and the violence that can inhabit domestic space. The repetition of the images creates an obsessive catalogue of variations on the same unease: what happens when home ceases to be a place of protection and becomes a territory of instability?

One Hundred and Two Houses on Fire, 2019
Vídeo digital HD, 16:9, silencioso, 9'43"
HD digital video, 16:9, silent, 9'43"
Cortesia do artista / Courtesy of the artist



Muito antes de se afirmar como cronista visual da sociedade portuguesa através do desenho satírico e da caricatura política, João Abel Manta desenvolveu uma obra atenta ao universo familiar e ao quotidiano. Realizado em 1956, *Retrato da Família Manta* afasta-se da solenidade tradicional do retrato de família para captar a densidade dos vínculos, da convivência e da memória partilhada. O espaço doméstico surge como lugar de relações e transmissão, sugerindo que a casa não é apenas uma arquitetura, mas uma rede de laços que constrói um sentimento de pertença.

Long before establishing himself as a visual chronicler of Portuguese society through satirical drawing and political caricature, João Abel Manta developed a body of work attentive to family life and everyday experience. Created in 1956, *Retrato da Família Manta* moves away from the traditional solemnity of family portraiture to capture the density of bonds, shared life and memory. Domestic space emerges as a place of relationships and transmission, suggesting that home is not simply an architecture, but a network of bonds that creates a sense of belonging.

Retrato da Família Manta, 1956
Desenho a tinta-da-china e aguada
Indian ink and wash drawing
38,5 x 61,5 cm
Coleção MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea
MNAC Collection — Museu Nacional de Arte Contemporânea

João Pedro Vale + Nuno Alexandre Ferreira



O título recupera a célebre frase de Dorothy em *O Feiticeiro de Oz* antes de regressar a casa, onde os seus sapatos vermelhos simbolizam desejo, fantasia e transformação. João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira substituem-nos por um par de chinelos construídos em papel de jornal, deslocando a referência para o universo doméstico. A fragilidade do material torna visível a precariedade das ideias de abrigo, conforto e pertença, sugerindo que a casa, tal como os frágeis chinelos, é uma construção delicada feita de memórias, desejos e expectativas que podem desaparecer a qualquer momento.

The title recalls Dorothy's famous phrase in *The Wizard of Oz* before she returns home, where her red shoes symbolise desire, fantasy and transformation. João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira replace them with a pair of slippers made from newspaper, shifting the reference into the domestic realm. The fragility of the material makes visible the precariousness of shelter, comfort and belonging, suggesting that home, like the fragile slippers, is a delicate construction made of memories, desires and expectations that can disappear at any moment.

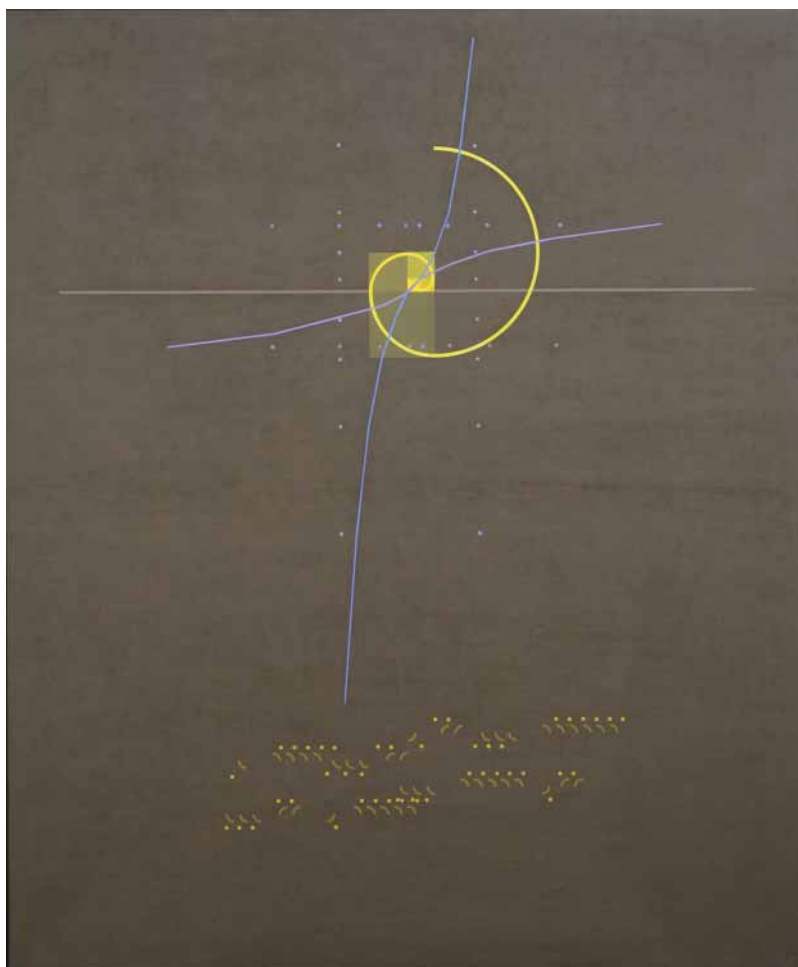
There is No Place Like Home, 2001

Papel de jornal e linha

2 x (30 x 17 cm)

Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto / Collection of the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto

Foto © Filipe Braga, cortesia Fundação de Serralves, Porto / Photo © Filipe Braga, courtesy of Serralves Foundation, Porto



Em *O Regresso de Ulisses*, Jorge Pinheiro recupera uma das narrativas fundadoras da cultura ocidental: o retorno de Ulisses a Ítaca após anos de guerra, errância e provações. Mais do que ilustrar um episódio da *Odisseia*, a obra convoca uma reflexão sobre o significado do regresso: Ulisses procura voltar a casa, mas descobre que a viagem o transformou irremediavelmente. O lugar permanece, mas quem regressa já não é o mesmo. O regresso surge assim menos como um destino do que como uma procura, e a casa como uma construção interior continuamente redefinida pela experiência e pela passagem do tempo.

In *O Regresso de Ulisses*, Jorge Pinheiro revisits one of the founding narratives of Western culture: Odysseus's return to Ithaca after years of war, wandering and trials. Rather than illustrating an episode from the *Odyssey*, the work invites reflection on the meaning of return: Odysseus seeks to return home, but discovers that the journey has irrevocably transformed him. The place remains, but the person who returns is no longer the same. Return thus emerges less as a destination than as a search, while home becomes an inner construction continually redefined by experience and the passage of time.

O regresso de Ulisses, 1978
Acrílico sobre tela / *Acrylic on canvas*
180 x 150 cm (184,2 x 154,5 cm com moldura / *with frame*)
Coleção Millennium bcp / *Millennium bcp Collection*

Julião Sarmiento



Em *Perfect Home*, Julião Sarmiento reúne dez pinturas monocromáticas, realizadas em diferentes cores e distribuídas pelo espaço. Incrições colocadas nas margens de cada tela estabelecem uma correspondência entre as cores e diferentes divisões da casa, bem como a títulos de textos feministas célebres dos séculos XIX-XXI. Através deste sistema de relações, a obra faz coincidir o espaço doméstico com um conjunto de papéis, funções e discursos historicamente associados à casa e ao gênero. A instalação sugere que a ideia de uma “casa perfeita” não depende apenas das cores que escolhemos para a tornar nossa, mas sobretudo das relações que nela construímos e partilhamos.

In *Perfect Home*, Julião Sarmiento brings together ten monochromatic paintings, rendered in different colours and distributed throughout the space. Inscriptions placed along the edges of each canvas establish correspondences between the colours and different rooms of the house, as well as with the titles of celebrated feminist texts from the nineteenth to the twenty-first centuries. Through this system of relations, the work brings domestic space into correspondence with a set of roles, functions and discourses historically associated with the home and gender. The installation suggests that the idea of a “perfect home” depends not only on the colours we choose to make it our own, but above all on the relationships we build and share within it.

Perfect Home, 2019
Esmalte aquoso sobre linho / *Water-based enamel on linen*
10 volumes (100 x 120 x 60 cm cada / *each*)
Cortesia do Atelier Julião Sarmiento
Courtesy of Atelier Julião Sarmiento
© Atelier Julião Sarmiento



Lara Almarcegui tem investigado os ciclos de construção, abandono e transformação do espaço urbano, deslocando a atenção da arquitetura acabada para os seus estados de erosão e desaparecimento. Em *Buried House*, uma casa em Dallas é progressivamente soterrada sob toneladas de terra até desaparecer da paisagem. A estrutura permanece fisicamente presente, mas deixa de ser visível, habitável e acessível, tornando-se uma presença suspensa entre preservação e apagamento. A obra questiona assim a permanência da casa enquanto símbolo de estabilidade e pertença, sugerindo que o lar também sobrevive na memória, nos afetos e nas histórias que permanecem após o desaparecimento do espaço físico.

Lara Almarcegui has investigated the cycles of construction, abandonment and transformation that shape urban space, shifting attention from finished architecture towards its states of erosion and disappearance. In *Buried House*, a house in Dallas is progressively buried under tonnes of earth until it disappears from the landscape. The structure remains physically present, but is no longer visible, habitable or accessible, becoming a presence suspended between preservation and erasure. The work thus questions the permanence of the house as a symbol of stability and belonging, suggesting that home also survives in the memories, affections and stories that remain after the physical space has disappeared.

Buried House, Dallas, 2013
Video HD, 7 min. / HD video, 7 min.
Cortesia da artista / Courtesy of the artist

Manuela Bronze



A obra de Manuela Bronze cruza pintura, cenografia, figurino e instalação, marcada por uma forte dimensão teatral. Esta obra integra a série *A Casa de Bernarda Alba*, apresentada em 1990 na Galeria da Cooperativa Árvore, no Porto, e inspirada na peça homónima de Federico García Lorca. Mais do que ilustrar a narrativa, Bronze apropria-se da sua atmosfera opressiva e claustrofóbica, fazendo da casa um espaço de confinamento, vigilância e repressão. A influência da cenografia é evidente na construção de um espaço pictórico que funciona como palco de tensões e presenças invisíveis.

Manuela Bronze's work brings together painting, scenography, costume and installation, marked by a strong theatrical dimension. This work belongs to the series *A Casa de Bernarda Alba*, presented in 1990 at Galeria da Cooperativa Árvore, in Porto, and inspired by Federico García Lorca's play of the same name. Rather than illustrating the narrative, Bronze appropriates its oppressive and claustrophobic atmosphere, turning the house into a space of confinement, surveillance and repression. The influence of scenography is evident in the construction of a pictorial space that functions as a stage for tensions and invisible presences.

Sem título (Série A Casa de Bernarda Alba), 1990
Óleo sobre papel colado em tela
Oil on paper mounted on canvas
150 x 160 cm
Coleção Millennium bcp / *Millennium bcp Collection*



Ao longo da sua obra, Maria Beatriz desenvolveu uma reflexão sobre os espaços da intimidade e os objetos do quotidiano, atentos às marcas que o tempo deixa nas coisas aparentemente mais simples. O título da série, *Vita Brevis*, remete para a tradição da natureza-morta e das *vanitas*, em que os objetos se tornam sinais da passagem e fragilidade da existência. A artista afasta-se, contudo, da teatralidade simbólica dessa tradição, detendo-se na simplicidade dos objetos e dos interiores domésticos como vestígios de presença e de tempo vivido. Nesta exposição, a obra sugere a casa como um arquivo íntimo, onde os objetos preservam silenciosamente as memórias daqueles que os habitaram.

Throughout her work, Maria Beatriz has developed a reflection on spaces of intimacy and everyday objects, attentive to the marks that time leaves on seemingly simple things. The title of the series, *Vita Brevis*, refers to the tradition of still life and *vanitas*, in which objects become signs of the passage and fragility of existence. The artist nevertheless moves away from the symbolic theatricality of this tradition, focusing on the simplicity of objects and domestic interiors as traces of presence and lived time. In this exhibition, the work suggests the home as an intimate archive, where objects silently preserve the memories of those who inhabited it.

Sem título, da série *Vita Brevis*, 2000
Impressão cromogénea (C-print)
Chromogenic print (C-print)
18 x 27 cm

Doação Alberto Caetano / *Alberto Caetano Donation*

Maria Helena Vieira da Silva



A obra de Maria Helena Vieira da Silva é atravessada por uma reflexão sobre o espaço, a memória e a experiência de orientação no mundo. Marcada pelo exílio durante a Segunda Guerra Mundial, a artista desenvolveu uma linguagem pictórica em que cidades, ruas e arquiteturas se transformam em territórios mentais. Realizado em 1969, *Les chemins II* explora redes de linhas e perspectivas que oscilam entre ordem e desorientação, construindo um espaço simultaneamente arquitetônico e imaginário. Os caminhos tornam-se metáfora da experiência de habitar: uma procura feita de travessias e hesitações por um lugar onde seja possível orientar-se, pertencer e, talvez, regressar.

Maria Helena Vieira da Silva's work is marked by a reflection on space, memory and the experience of finding one's way in the world. Shaped by exile during the Second World War, the artist developed a pictorial language in which cities, streets and architectures become mental territories. Painted in 1969, *Les chemins II* explores networks of lines and perspectives that oscillate between order and disorientation, constructing a space that is at once architectural and imaginary. The paths become a metaphor for the experience of inhabiting: a search, marked by crossings and hesitations, for a place where it is possible to find one's way, belong and, perhaps, return.

Les chemins II, 1969
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
114 x 195,5 cm

Coleção Millennium bcp / *Millennium bcp Collection*



Martha Rosler é uma artista norte-americana cuja prática, desde os anos 1960, tem explorado as relações entre vida quotidiana, espaço doméstico, género e estruturas de poder. Em *Semiotics of the Kitchen* a artista apresenta e nomeia utensílios de cozinha, exemplificando as suas funções. À medida que a demonstração avança, porém, o subtexto da obra torna-se evidente, no contexto do crescimento dos movimentos feministas: uma crítica à condição das mulheres e à sua associação ao espaço doméstico e da ameaça da violência de género. Os utensílios deixam então de ser apenas objetos funcionais e tornam-se potenciais instrumentos de defesa e ataque, num gesto de desvio e recusa.

Martha Rosler is an American artist whose practice, since the 1960s, has explored the relationships between everyday life, domestic space, gender and structures of power. In *Semiotics of the Kitchen*, the artist presents and names kitchen utensils, demonstrating their functions. As the demonstration progresses, however, the work's subtext becomes apparent in the context of the growing feminist movements: a critique of women's condition and their association with domestic space, as well as the threat of gender-based violence. The utensils then cease to be merely functional objects and become potential instruments of defence and attack, in a gesture of deviation and refusal.

Semiotics of the Kitchen, 1975
Preto e branco, som / *b&w, sound*
6:18 min

Mona Hatoum



Mona Hatoum tem desenvolvido uma obra marcada pela experiência da deslocação, da vulnerabilidade e da instabilidade. A transformação de objetos domésticos familiares em presenças ambíguas e inquietantes é central na sua prática. Em *Untitled (doormat)* e *Untitled (rack)*, objetos associados ao acolhimento, à intimidade e à proteção assumem uma dimensão estranha e ameaçadora. A linguagem minimalista contrasta com a sensação de perigo, revelando a casa não apenas como abrigo, mas também como espaço de controlo, vigilância e exclusão. Hatoum questiona assim a ideia de lar enquanto espaço estável e seguro, mostrando como aquilo que acolhe pode também confinar e excluir.

Mona Hatoum has developed a body of work marked by experiences of displacement, vulnerability and instability. The transformation of familiar domestic objects into ambiguous and unsettling presences is central to her practice. In *Untitled (doormat)* and *Untitled (rack)*, objects associated with welcome, intimacy and protection take on a strange and threatening dimension. The works' minimalist language contrasts with a sense of danger, revealing the home not only as a place of shelter, but also as a space of control, surveillance and exclusion. Hatoum thus questions the idea of home as a stable and secure space, showing how what welcomes us can also confine and exclude.

Doormat II, 2000–2001

Aço inoxidável, pinos de latão niquelado, tela e cola

Stainless steel, nickel-plated brass pins, canvas and glue

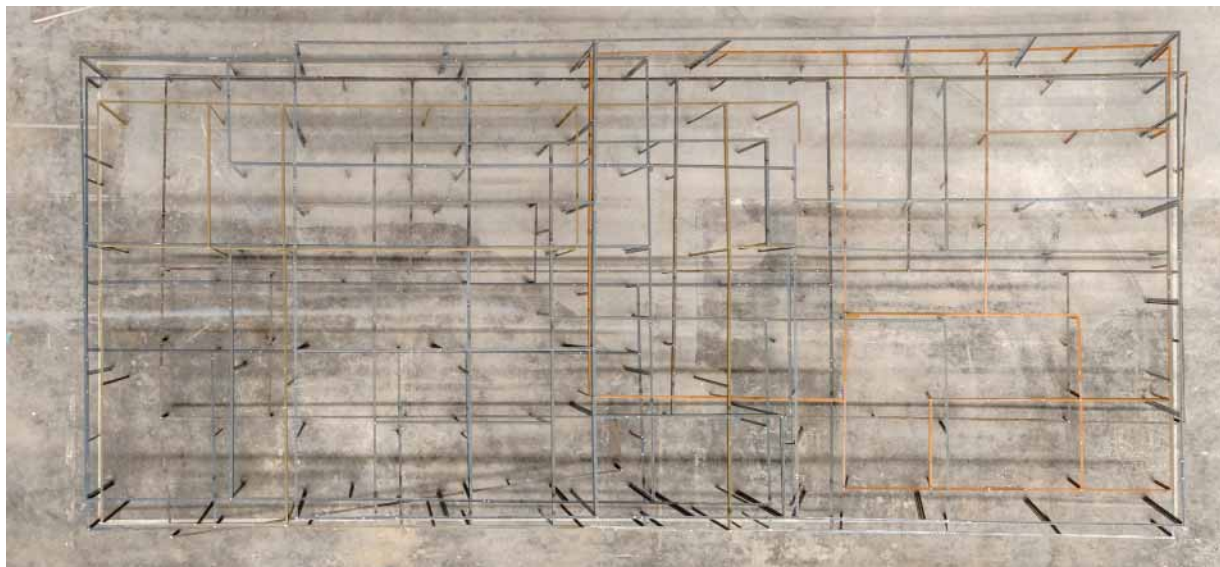
3 × 72,5 × 42 cm

Cortesia da artista / *Courtesy of the artist*



Toda a aprendizagem começa antes de alguém fazer uma pergunta. Começa quando algo capta a nossa atenção e nos convida a observar demoradamente. Em *Third Teacher*, a sala de aula surge não como um espaço fechado, mas como uma condição de relação com o mundo. Através de um conjunto de enunciados poéticos, Paris propõe situações abertas de reflexão que deslocam o visitante da posição de observador para a de participante. Mais do que procurar respostas, estas propostas ativam a imaginação, a memória e a consciência dos percursos que moldam a nossa experiência. Para Paris, aprender consiste em estabelecer relações: entre pessoas, lugares, formas de vida e modos de conhecimento. No contexto desta exposição, a obra sugere uma pergunta fundamental: será a casa também uma sala de aula?

All learning begins before a question is asked. It begins when something captures our attention and invites us to observe more closely. In *Third Teacher*, the classroom emerges as an incomplete architecture, open to participation, imagination, and experience. Through a series of poetic statements, Paris proposes open-ended situations for reflection that shift the visitor from the position of observer to that of participant. Rather than seeking answers, these propositions activate imagination, memory, and an awareness of the paths and detours that shape our experience. For Paris, learning consists of creating relationships: between people, places, forms of life, and modes of knowledge. Within the context of this exhibition, the work raises a fundamental question: can the home also be a classroom?



Nas esculturas de Patrícia Garrido existe uma tensão entre a intimidade, evocada por espaços e elementos domésticos, e a utilização de materiais que parecem contrários a esta ideia. Dessa relação tensional produtiva nasce uma prática marcada pela diversidade de escalas e por um permanente processo de fragmentação e transformação dos materiais. Em *7 Casas*, concebida para a ART CUT'26, a artista recorre a cantoneiras de ferro para construir uma forma aproximada da ideia de casa. Mais do que ocupar o espaço, a obra cria um vazio habitável, aberto à imaginação e à possibilidade de pensar diferentes formas de viver e de habitar o mundo.

Patrícia Garrido's sculptural practice unfolds through a productive tension between the intimate sphere, and the use of materials which appear to resist such associations. Conceived for ART CUT'26 Triennial, *7 Casas* employs steel angle bars to delineate a structure that evokes the archetypal form of a house. Rather than asserting itself as a solid presence, the work constructs an inhabitable void, activating a space of imagination through which alternative modes of dwelling, belonging, and inhabiting the world may be contemplated.

7 Casas, 2026
Cantoneiras de ferro / Steel angle bars
120 × 1500 × 820 cm
Cortesia da artista / Courtesy of the artist



Ao longo de mais de duas décadas, Pedro Costa construiu uma obra cinematográfica profundamente ligada à comunidade cabo-verdiana de Fontainhas, bairro informal nos arredores de Lisboa entretanto desaparecido. *Fontainhas* insere-se nesse universo e reflete sobre o que se perde quando a casa, para lá da arquitetura, desaparece com a demolição das habitações e a deslocação dos moradores. O filme sugere que a casa existe também nas memórias, nas formas de convivência e nos laços que transformam um lugar em comunidade. O desaparecimento do bairro torna-se o desaparecimento de um mundo, e regressar a casa pode significar procurar aquilo que sobrevive quando o lugar físico já não existe.

Over more than two decades, Pedro Costa has developed a body of work deeply connected to the Cape Verdean community of Fontainhas, an informal neighbourhood on the outskirts of Lisbon that has since disappeared. *Fontainhas* belongs to this universe and reflects on what is lost when the home, beyond architecture, disappears with the demolition of houses and the displacement of their inhabitants. The film suggests that home also exists in memories, forms of coexistence and the bonds that transform a place into a community. The disappearance of the neighbourhood becomes the disappearance of a world, and returning home can mean searching for what survives when the physical place no longer exists.

Fontainhas, 2005
Video, cor, som, 4:3, 4'36" / Video, colour, sound, 4:3, 4'36"
Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto / Collection of the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto



Untitled (For Felix) foi concebida como uma homenagem a Felix Gonzalez-Torres, artista fundamental na reflexão sobre amor, vulnerabilidade e ausência. A obra consiste nas penas de uma almofada que pertenceu a uma pessoa próxima, transformando um objeto íntimo num vestígio quase imaterial de presença. Ao separar as penas do objeto original, Halilaj preserva a sua materialidade, mas altera a sua função. As penas tornam-se assim o vestígio de uma presença ausente e a materialização de uma memória afetiva que resiste ao tempo, sugerindo que a pertença não reside apenas nos espaços que habitamos, mas também nos vínculos que neles construímos.

Untitled (For Felix) was conceived as a tribute to Felix Gonzalez-Torres, an artist whose work profoundly engaged with love, vulnerability and absence. The work consists of feathers from a pillow that belonged to someone close to the artist, transforming an intimate object into an almost immaterial trace of presence. By separating the feathers from the original object, Halilaj preserves their materiality while altering their function. The feathers thus become the trace of an absent presence and the materialisation of an affective memory that endures over time, suggesting that belonging resides not only in the spaces we inhabit, but also in the bonds we form within them.

Untitled (For Felix), 2020

Penas de uma almofada que pertenceu anteriormente a uma pessoa amada / Feathers from a pillow that previously belonged to a loved one

Cortesia do artista / Courtesy of the artist



Desde 2014, Rafa Bqueer revisita a figura de Alice, deslocando-a do universo encantado dos contos de fadas para uma paisagem em ruínas. Nas fotografias, a personagem atravessa terrenos baldios, lixeiras e espaços de precariedade, onde o espelho já não conduz a um mundo maravilhoso, mas a uma realidade de exclusão e invisibilidade. Bqueer cruza fantasia e crítica social, confrontando uma figura associada à inocência e ao sonho com contextos de violência e marginalização. A obra questiona o significado de regressar quando não existe um lugar seguro para onde voltar, sugerindo que a procura de casa pode ser também uma travessia por territórios de ruína e a persistência em imaginar outros mundos.

Since 2014, Rafa Bqueer has revisited the figure of Alice, displacing her from the enchanted world of fairy tales into a landscape of ruins. In the photographs, the character moves through vacant lots, rubbish dumps and spaces marked by precarity, where the mirror no longer leads to a marvellous world but to a reality of exclusion and invisibility. Bqueer brings fantasy and social critique together, confronting a figure associated with innocence and dreams with contexts of violence and marginalisation. The work questions what it means to return when there is no safe place to return to, suggesting that the search for home can also be a journey through territories of ruin and a persistence in imagining other worlds.

Alice e o Chá Através do Espelho, 2014/2020
Impressão em papel Hahnemühle Museum Etching 350 g/m²
Print on Hahnemühle Museum Etching 350 g/m² paper
66,7 × 101 cm
Cortesia da artista / *Courtesy of the artist*

Rebecca Horn



Ao longo da sua obra, Rebecca Horn explorou o corpo como um território em transformação, recorrendo a próteses e extensões para tornar visíveis os seus limites e a relação com o espaço. Em *Berlin Exercises in Nine Pieces*, realizado entre 1974 e 1975, o espaço doméstico transforma-se num laboratório físico e psicológico onde corpo e arquitetura se confrontam. No primeiro exercício, a artista usa extensões aco- pladas às mãos para tocar simultaneamente as pa- redes opostas de uma divisão, inscrevendo o corpo no espaço. O gesto transforma o quarto simultanea- mente em abrigo e confinamento, convertendo o ato de habitar numa experiência tátil e ritual.

Throughout her work, Rebecca Horn explored the body as a territory in transformation, using prostheses and extensions to make visible its limits and its rela- tionship with space. In *Berlin Exercises in Nine Pieces*, made between 1974 and 1975, domestic space becomes a physical and psychological laboratory in which body and architecture confront one another. In the first ex- ercise, the artist uses extensions attached to her hands to touch the opposite walls of a room simultaneously, inscribing her body into the space. The gesture trans- forms the room into both shelter and confinement, turning the act of inhabiting into a tactile and ritual experience.

Rebecca Horn – Berlin Exercises Film, 1974
Touching the walls with both hands simultaneously
Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren
16mm film, colour, sound / 16mm film, colour, sound
Cortesia da Rebecca Horn Moontower Foundation
Courtesy of Rebecca Horn Moontower Foundation
Crédito fotográfico / Photo Credit: Helmut Wietz
© 2026: Moontower Foundation Rebecca Horn / SPA



A obra de René Tavares parte de uma investigação sobre memória, identidade e pertença, cruzando experiências pessoais com histórias coletivas marcadas pela migração, pelo legado colonial e pela condição diaspórica. Em *Remember that Day with Mom*, parece emergir a memória distante de um retrato de família: dois rapazes junto da mãe, reunidos num espaço doméstico. A pintura não procura reproduzir um momento específico, mas evocar a forma como a memória preserva pessoas, afetos e vínculos, mesmo quando os seus contornos se tornam imprecisos. A obra sugere que a casa pode existir na memória dos corpos, das relações e das histórias transmitidas entre gerações.

René Tavares's work develops through an investigation into memory, identity and belonging, bringing together personal experiences and collective histories shaped by migration, colonial legacies and diasporic conditions. In *Remember that Day with Mom*, the distant memory of a family portrait seems to emerge: two boys beside their mother. The painting does not seek to reproduce a specific moment, but rather to evoke the way memory preserves people, affections and bonds, even as their contours become blurred. The work suggests that home can exist in the memory of bodies, relationships and stories passed down across generations, surviving long beyond the physical places that once sheltered them.

Remember that Day with Mom, 2026
Pigmento, acrílico, óleo e carvão sobre tela
Pigment, acrylic, oil and charcoal on canvas
184 x 176 cm
Cortesia do artista / *Courtesy of the artist*

Rolando Sá Nogueira



Interior pertence aos primeiros anos da atividade artística de Rolando Sá Nogueira, pouco depois de abandonar a arquitetura para se dedicar plenamente à pintura. A formação em arquitetura faz-se sentir na organização rigorosa da composição. As linhas estruturam o espaço com precisão, mas é a atmosfera que verdadeiramente ocupa o centro da pintura. O interior doméstico surge como um lugar de contemplação, afastado da agitação do mundo exterior. Nesta obra, a casa deixa de ser apenas um cenário para se tornar uma forma de habitar o tempo, onde os objetos, a luz e a arquitetura participam numa mesma experiência sensível.

Interior belongs to the early years of Rolando Sá Nogueira's artistic activity, shortly after he abandoned architecture to devote himself fully to painting. His architectural training is evident in the rigorous organisation of the composition. Lines structure the space with precision, but it is the atmosphere that truly occupies the centre of the painting. The domestic interior emerges as a place of contemplation, removed from the agitation of the outside world. In this work, the house ceases to be merely a setting and becomes a way of inhabiting time, in which objects, light and architecture participate in a shared sensory experience.

Interior, 1947
Óleo sobre madeira / *Oil on wood*
63,5 x 34 cm
Coleção privada / *Private collection*



Nascido em Gaza e vivendo entre diferentes geografias, Taysir Batniji construiu uma obra marcada pela atenção aos vestígios frágeis da vida quotidiana e às formas como a memória persiste perante a violência, a separação e a destruição. *Just in Case #2* foi desenvolvido em resposta à devastação ocorrida em Gaza nos últimos anos. A obra reúne centenas de fotografias de chaves pertencentes a pessoas forçadas a abandonar as suas casas durante os bombardeamentos. Cada imagem é acompanhada pelo nome do seu proprietário, pela localização da habitação, pelo seu estado atual e pelo local para onde a família se deslocou. Através destes breves registos, a obra transforma uma experiência frequentemente reduzida a estatísticas numa sucessão de histórias individuais.

Born in Gaza and living between different geographies, Taysir Batniji has developed a body of work marked by an attention to the fragile traces of everyday life and to the ways in which memory persists in the face of violence, separation and destruction. *Just in Case #2* was developed in response to the devastation that has taken place in Gaza in recent years. The work brings together hundreds of photographs of keys belonging to people forced to leave their homes during the bombings. Each image is accompanied by the name of its owner, the location of the home, its current condition and the place to which the family was displaced. Through these brief records, the work transforms an experience often reduced to statistics into a succession of individual stories.

Just in Case #2, 2024

Fotografias e texto / Photographs and text
Colour photographs, prints on paper,
A4, texts written in pencil.

Cortesia do artista / Courtesy of the artist
Fotografia / Photography: Vista da exposição «Crossing the Water», 17.ª Biennale de Lyon, MAC Lyon, 2024–2025
View of the exhibition «Crossing the Water», 17th Biennale de Lyon, MAC Lyon, 2024–2

Vanderlei Lopes



A obra de Vanderlei Lopes parte de um olhar atento sobre o cotidiano, apropriando-se de objetos, elementos e situações que dota de novas leituras através do contraste entre a sua origem e o imaginário coletivo e poético. Em *Arena*, o artista cria uma escultura em bronze a partir do molde de uma árvore, cujo topo é transformado na representação de uma arena vazia. Esta arena evoca a *polis* enquanto espaço de encontro, disputa e vida coletiva. Ao mesmo tempo, o tronco irrompe do solo calçetado, colocando em tensão dois elementos aparentemente opostos: a força irrefreável da natureza e a ordem construída pelo ser humano.

Vanderlei Lopes's work begins with an attentive gaze towards everyday life, appropriating objects, elements and situations that acquire new meanings through the contrast between their origins and the collective and poetic imagination. In *Arena*, the artist creates a bronze sculpture from the mould of a tree, whose top is transformed into the representation of an empty arena. This arena evokes the *polis* as a space of encounter, dispute and collective life. At the same time, the trunk erupts from the paved ground, bringing two apparently opposing elements into tension: the unstoppable force of nature and the order constructed by human beings.

Arena #2, 2013–2026
Bronze escovado e bronze patinado
Brushed and patinated bronze
Cortesia do artista e Almeida & Dale
Courtesy of the artist and Almeida & Dale

Na imagem: *Arena* (2013–2016), apresentada em *Ambiental: Arte e Movimento*, Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia – MuBE, São Paulo, Brasil, 2019 / *Image: Arena* (2013–2016), presented in *Ambiental: Arte e Movimento*, Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia – MuBE, São Paulo, Brazil, 2019
Crédito Fotográfico / *Photo Credit*: Edouard Fraipont



William Eggleston transformou radicalmente a forma como olhamos para o cotidiano. A partir da década de 1960, dedicou-se a fotografar aquilo que parecia escapar à relevância artística: interiores domésticos, objetos banais, ruas secundárias, quartos, mesas ou cantos esquecidos. Com uma atenção extraordinária à cor, à luz e à composição, revelou a estranheza e a intensidade latentes na vida comum. *Dust Bells 2 – Child on Bureau* pertence a este universo de observação silenciosa. Esta fotografia propõe uma reflexão sobre a intimidade da casa e sobre a forma como construímos pertença através dos objetos, dos detalhes e dos pequenos gestos da vida diária.

William Eggleston radically transformed the way we look at everyday life. From the 1960s onwards, he devoted himself to photographing what seemed to lie beyond the boundaries of artistic relevance: domestic interiors, ordinary objects, side streets, bedrooms, tables and forgotten corners. With an extraordinary sensitivity to colour, light and composition, he revealed the latent strangeness and intensity of everyday life. *Dust Bells 2 – Child on Bureau* belongs to this universe of quiet observation. The photograph invites reflection on the intimacy of the home and on the ways in which we construct a sense of belonging through objects, details and the small gestures of everyday life.

Abel Salazar (Guimarães, 1889–1946) foi médico, professor catedrático e artista. Entre 1909 e 1915, estudou Medicina na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, tornando-se, em 1918, professor catedrático de Histologia e Embriologia na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, onde fundou e dirigiu o Instituto de Histologia e Embriologia. O seu trabalho científico alcançou reconhecimento internacional através da publicação de artigos e da participação em congressos. Em 1935, foi afastado da Universidade por motivos políticos, dedicando-se então mais intensamente à actividade artística que vinha desenvolvendo de forma autodidacta. A sua obra inclui pintura, desenho e gravura, com particular atenção à representação de trabalhadores em contextos urbanos e rurais. Influenciado por uma sensibilidade naturalista e por uma forte atenção à realidade social, a sua produção caracteriza-se pelo uso expressivo da mancha e por uma dimensão de crítica social. Em 1938 e 1940, apresentou exposições individuais em Lisboa e no Porto. Após a sua morte, a sua obra foi homenageada na II Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1947.

Aires Mateus (Lisboa, 1963) formou-se na Faculdade de Arquitectura /U.T.L. em 1986. Começou a colaborar com o Arqº Gonçalo Byrne em 1983 e começou a desenvolver projectos com o seu irmão Francisco em 1988. O atelier Aires Mateus é fundado nessa altura pelos dois irmãos, embora ocupando ainda um espaço dentro do atelier do Arq. Gonçalo Byrne. A crescente escala de projectos fez com que se estabelecessem num espaço maior e autónomo para responder às solicitações de trabalho. Desde essa altura a dimensão e quantidade de trabalho tem sido prolífica resultando em diversos prémios de arquitectura nacionais e internacionais. A visibilidade do seu trabalho originou convites para realizar conferências e leccionar em várias instituições internacionais como a Graduate School of Design em Harvard, a Accademia de Architettura de Mendrisio entre outras em Portugal. Neste momento, a estrutura abrange dois escritórios, ambos em Lisboa, e estabelece diversas parcerias com ateliers locais para o desenvolvimento de projetos internacionais.

Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante, 1887) frequentou o curso de Arquitectura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, não o tendo chegado a concluir. Parte para Paris em 1906, cidade onde vai manter-se até 1914, altura em que regressa a Portugal, em parte devido à eclosão da guerra. Refugiado em Amarante convive com outros artistas entretanto instalados em Portugal: Sonia e Robert Delaunay. Virá a morrer precocemente, em Espinho, vitimado pela pneumónica. Amadeo é o grande artista do modernismo português e provavelmente do século XX tendo realizado, num curto espaço de tempo, uma obra vasta que se mostrou permeável às principais correntes da pintura do seu tempo nisto se evidenciando em relação aos colegas de geração revelando-se como um pioneiro no panorama nacional e tardiamente descoberto pelos artistas portugueses. O elogio contemporâneo veio de Almada Negreiros. A sua carreira começou pelo desenho virtuoso e estilizado

de álbuns de ilustrações e por caricaturas, após o que se vai consagrar à pintura. A experimentação ávida é uma constante de todo o seu trajecto pictórico, levando-o de tentativas pontilhistas ao orfismo, que surge do relacionamento com os Delaunay, passando por uma factura de conotação expressionista. O cubismo atrai-o progressivamente, facetando formas e entrecruzando planos, geometrizando os elementos naturais, pesquisando o espaço. Já em Amarante serão aspectos culturais, tradicionais e populares que servirão de mote às composições. Estas adquirem uma factura abstracta, para numa última fase proporem colagens, materiais não nobres como espelhos, ganchos de cabelo, areias, etc. Refazendo completamente os procedimentos pictóricos, assim assimilados à corrente dadaísta. Todos os movimentos dos anos 10 do século XX encontram-se na obra de Amadeo, fazendo dela o limite máximo que a pintura portuguesa atingiu, em termos das referências internacionais de então.

Ana Jotta nasceu em Lisboa em 1946, onde vive e trabalha. Estudou um ano na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, partindo em seguida para Bruxelas, onde frequentou a École des Arts Visuels et d'Architecture de l'Abbaye de la Cambre entre 1965 e 1968. Ao regressar a Lisboa, colaborou em diversas experiências dramáticas e cinematográficas. Expõe regularmente desde a década de oitenta. A sua primeira exposição individual teve lugar na Galeria EMI – Valentim de Carvalho, em 1985. *Rua Ana Jotta* foi o título da primeira exposição retrospectiva da artista, apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 2005. Está representada nas colecções do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e Fundação EDP, em Lisboa, bem como na Fundação de Serralves, Porto, e na ARCO, Madrid.

Ana Vieira (1940-2016) nasceu em Coimbra, criada em parte nos Açores, concluiu o curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1966. Ao longo da sua carreira, desenvolveu uma linguagem artística singular, sendo distinguida com o Prémio AICA em 1991. A sua obra, próxima da arte conceptual, explorou os limites da pintura e da escultura através de instalações inspiradas em objetos e espaços do quotidiano, através da composição de ambientes poéticos que questionam a percepção, a memória e a relação entre o visível e o invisível, tornando-se uma referência incontornável na arte portuguesa da segunda metade do século XX. O reconhecimento do seu trabalho traduziu-se em importantes exposições individuais e retrospectivas, destacando-se as realizadas no Museu de Serralves e na Fundação Calouste Gulbenkian.

Andreia Santana (Lisboa, 1991) vive e trabalha entre Nova Iorque e Viena. Santana obteve um mestrado em Studio Art no Hunter College - City University of New York enquanto bolseira da Fulbright, da Fundação Carmona e Costa e da Fundação Calouste Gulbenkian. O seu trabalho tem sido apresentado internacionalmente em várias instituições, destacando-se: Museu de Arte Contemporânea de Serral-

ves (Porto); Oakville Galleries (Toronto); Secession (Viena); CCB (Lisboa); MAAT (Lisboa); In Extensio (Clermont-Ferrand); Galeria Municipal do Porto; UNA (Milão); Kunstraum Niederösterreich (Viena); Galerias Municipais de Lisboa - EGEAC; Chiado 8 / Culturgest (Lisboa); Sans Titre (Paris); Wiener Art Foundation (Viena). Santana participou em residências internacionais como a Residency Unlimited, a LMCC e a ISCP, em Nova Iorque, e recebeu prémios e bolsas, tais como a Bolsa Schindler do Museu MAK, em Viena, BMKÖS Bildende Kunst Stadtstipendium, Hopper Prize, NOVO BANCO Revelação, Bolsa de Artes Visuais da Fundação Calouste Gulbenkian, Criatório, Ducato Prize, Fundação Calouste Gulbenkian - Délégation en France, Cafe Royal Foundation e FLAD, e nomeada para o Prémio Jovens Artistas da Fundação EDP e para o Sovereign Art Prize.

Augusto Alves da Silva iniciou o seu percurso artístico em Londres com um B.A. Hons Photography no London College of Printing (1989), a que se seguiu um M.F.A. Media na Slade School of Fine Art, Londres (1997). Utilizando a fotografia como suporte primordial do seu trabalho, e por vezes o vídeo, o seu percurso artístico tem-se consolidado através duma linguagem documental de grande rigor técnico e formal, apresentado frequentemente em séries de imagens que subvertem o seu imediatismo percetivo. Com uma estética que o aproxima da escola documental de Dusseldorf e uma disciplina formal que explora o realismo analítico e crítico, as suas obras refletem sobre grandes temas civilizacionais e existenciais, mas também sociais e políticos, através do classicismo dos géneros da paisagem e do retrato. A sua obra tem sido exibida nacional e internacionalmente, com destaque para o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1998), a Rocket Gallery, Londres, e The Photographers' Gallery, London (1999), o Fotomuseum Winterthur, Suíça (2001), ou a Photo España, Madrid (2005). Em 1998 foi um dos finalistas do prestigiado prémio Citybank Photography Award. Em 2004 fez parte da representação portuguesa na 9ª Bienal de Arquitectura de Veneza e em 2009-2010 o Museu de Serralves consagrou-lhe uma exposição retrospectiva.

Carlos Bunga (Porto, 1976) frequentou a Escola Superior de Arte e Design em Caldas da Rainha, Portugal. Atualmente vive e trabalha perto de Barcelona. As suas obras, orientadas para o processo, são criadas em vários formatos: esculturas, pinturas, desenhos, performances, vídeo, e, principalmente, instalações *in situ*, que se referem e intervêm na sua envolvente arquitectónica imediata. Embora utilizando frequentemente materiais simples e despretensiosos, tais como cartão de embalagem e fita adesiva, o trabalho de Bunga envolve um grau altamente desenvolvido de preocupação estética e delicadeza, bem como uma complexidade conceptual derivada da inter-relação entre fazer e desfazer, entre não fazer e refazer, entre o micro e o macro, entre investigação e conclusão. Cruzando a divisão entre escultura e pintura, os trabalhos enganosamente delicados de Bunga caracterizam-se por um estudo intenso da combinação da cor

Abel Salazar (Guimarães, 1889–1946) was a physician, professor and artist. Between 1909 and 1915, he studied Medicine at the Escola Médico-Cirúrgica do Porto and, in 1918, became Professor of Histology and Embryology at the Faculty of Medicine of the University of Porto, where he founded and directed the Institute of Histology and Embryology. His scientific work gained international recognition through publications and participation in conferences. In 1935, he was removed from the University for political reasons, after which he devoted himself more intensively to the artistic practice he had developed as a self-taught artist. His work encompasses painting, drawing and print-making, with particular attention to the representation of workers in urban and rural settings. Influenced by a naturalist sensibility and a strong engagement with social reality, his work is characterised by an expressive use of mass and by a pronounced dimension of social critique. In 1938 and 1940, he presented solo exhibitions in Lisbon and Porto. Following his death, his artistic work was honoured at the 2nd General Exhibition of Plastic Arts in 1947.

Aires Mateus (Lisbon, 1963) graduated from the Faculty of Architecture / U.T.L. in 1986. He began collaborating with architect Gonçalo Byrne in 1983 and started developing projects with his brother Francisco in 1988. The Aires Mateus studio was founded by the two brothers at that time, initially occupying a space within Gonçalo Byrne's studio. The growing scale of their projects led them to establish themselves in a larger, independent space in order to respond to the increasing demand for their work. Since then, the scale and volume of their practice have continued to grow, resulting in numerous national and international architecture awards. The visibility of their work has led to invitations to lecture and teach at various international institutions, including the Graduate School of Design at Harvard and the Accademia di Architettura di Mendrisio, as well as at institutions in Portugal. Today, the practice operates from two offices, both in Lisbon, and establishes various partnerships with local studios for the development of international projects.

Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante, 1887) frequentou o curso de Arquitectura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, não o tendo chegado a concluir. Parte para Paris em 1906, cidade onde vai manter-se até 1914, altura em que regressa a Portugal, em parte devido à eclosão da guerra. Refugiado em Amarante convive com outros artistas entretanto instalados em Portugal: Sonia e Robert Delaunay. Virá a morrer precocemente, em Espinho, vitimado pela pneumónica. Amadeo é o grande artista do modernismo português e provavelmente do século XX tendo realizado, num curto espaço de tempo, uma obra vasta que se mostrou permeável às principais correntes da pintura do seu tempo nisto se evidenciando em relação aos colegas de geração revelando-se como um pioneiro no panorama nacional e tardiamente descoberto pelos artistas portugueses. O elogio contemporâneo veio de Almada Negreiros. A sua carreira começou pelo desenho virtuoso e estilizado de álbuns de ilustra-

ções e por caricaturas, após o que se vai consagrar à pintura. A experimentação ávida é uma constante de todo o seu trajecto pictórico, levando-o de tentativas pontilhistas ao orfismo, que surge do relacionamento com os Delaunay, passando por uma factura de conotação expressionista. O cubismo atrai-o progressivamente, facetando formas e entrecruzando planos, geometrizando os elementos naturais, pesquisando o espaço. Já em Amarante serão aspectos culturais, tradicionais e populares que servirão de mote às composições. Estas adquirem uma factura abstracta, para numa última fase proporem colagens, materiais não nobres como espelhos, ganchos de cabelo, areias, etc. Refazendo completamente os procedimentos pictóricos, assim assimilados à corrente dadaísta. Todos os movimentos dos anos 10 do século XX encontram-se na obra de Amadeo, fazendo dela o limite máximo que a pintura portuguesa atingiu, em termos das referências internacionais de então.

Ana Jotta was born in Lisbon in 1946, where she lives and works. She studied for one year at the Lisbon School of Fine Arts before moving to Brussels, where she attended the École des Arts Visuels et d'Architecture de La Cambre from 1965 to 1968. Upon returning to Lisbon, she collaborated on various theatrical and film projects. She has exhibited regularly since the 1980s. Her first solo exhibition took place at Galeria EMI – Valentim de Carvalho in 1985. *Rua Ana Jotta* was the title of the artist's first retrospective exhibition, presented at the Museu de Arte Contemporânea de Serralves in 2005. Her work is held in the collections of the Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento and Fundação EDP, in Lisbon, as well as the Fundação de Serralves, Porto, and ARCO, Madrid.

Ana Vieira (1940–2016) was born in Coimbra and raised partly in the Azores, she graduated in Painting from the Lisbon School of Fine Arts in 1966. Throughout her career, she developed a distinctive artistic language and was awarded the AICA Prize in 1991. Closely associated with conceptual art, her work explored the boundaries between painting and sculpture through installations inspired by everyday objects and spaces. By creating poetic environments, she examined perception, memory, and the relationship between the visible and the invisible, establishing herself as a leading figure in Portuguese art during the second half of the twentieth century.

Recognition of her work was reflected in major solo and retrospective exhibitions, notably at the Serralves Museum and the Calouste Gulbenkian Foundation. Her works are also part of some of the most important contemporary art collections in Portugal, attesting to the enduring relevance and significance of her artistic legacy.

Andreia Santana (Lisbon, 1991) works between Vienna and New York. She holds an MFA in Studio Art from Hunter College, CUNY, with a Fulbright and Calouste Gulbenkian Foundation Fellowship. Her work has been exhibited at institutions such as the Serralves Museum of Contemporary Art (Porto); Oakville Galleries

(Canada); Secession (Vienna); CCB (Lisbon); MAAT (Lisbon); In Extensio (Clermont-Ferrand); Sans Titre (Paris); Wiener Art Foundation (Vienna); Chiado 8/Culturgest (Lisbon); UNA (Milan); Kunstraum niederösterreich (Vienna); Filomena Soares (Lisbon); Scherben (Berlin); Galeria Municipal do Porto, among others. Santana was part of international residencies such as Residency Unlimited, LMCC, and ISCP in New York and has been awarded prizes and fellowships, such as the MAK Schindler Scholarship, BMKÖS Bildende Kunst StadtStipendium, Hopper Prize, Cafe Royal Foundation, FLAD - Foundation for Luso American Development, NOVO BANCO, Ducato Prize, Calouste Gulbenkian Foundation, and was shortlisted for the EDP Foundation Prize.

Augusto Alves da Silva began his artistic career in London, where he obtained a BA (Hons) in Photography from the London College of Printing (1989), followed by an MFA in Media from the Slade School of Fine Art, London (1997). Using photography as the primary medium of his practice, and occasionally video, his artistic trajectory has been consolidated through a documentary language of great technical and formal rigour, often presented in series of images that subvert their immediate perceptual impact. With an aesthetic that brings him close to the Düsseldorf School of photography and a formal discipline that explores analytical and critical realism, his work reflects on major civilisational and existential themes, as well as social and political issues, through the classical genres of landscape and portraiture. His work has been exhibited nationally and internationally, notably at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1998); Rocket Gallery, London, and The Photographers' Gallery, London (1999); Fotomuseum Winterthur, Switzerland (2001); and Photo España, Madrid (2005). In 1998, he was one of the finalists for the prestigious Citibank Photography Award. In 2004, he was part of the Portuguese representation at the 9th Venice Architecture Biennale, and in 2009–10 the Museu de Serralves dedicated a retrospective exhibition to his work.

Carlos Bunga (b. 1976 Porto) attended the Escola Superior de Arte e Design in Caldas da Rainha, in Portugal. He currently lives and works near Barcelona. He creates process-oriented works in various formats: sculptures, paintings, drawings, performances, video, and above all *in situ* installations, that refer to and intervene in their immediate architectural surroundings. While often using ordinary, unassuming materials such as packing cardboard and adhesive tape, Bunga's work involves a highly developed degree of aesthetic care and delicacy, as well as a conceptual complexity derived from the inter-relationship between doing and undoing, between unmaking and remaking, between the micro and the macro, between investigation and conclusion. Straddling the divide between sculpture and painting, Bunga's deceptively delicate works are characterized by an intense study of the combination of color and materiality, while at the same time emphasizing the performative aspect of the creative act.

e da materialidade, ao mesmo tempo que enfatizam o aspecto performativo do acto criativo.

Cristián Salineros (Chile, 1969) licenciou-se em Belas-Artes, com especialização em Escultura, pela Universidad Arcis, no Chile. Em 2003, recebeu a bolsa DAAD Academic Interchange Scholarship para realizar estudos de mestrado na Kunstakademie de Düsseldorf, na Alemanha. A sua prática escultórica explora relações entre forma, volume, espaço e matéria, estabelecendo diálogos entre natureza, estruturas arquitetónicas e processos sociais e tecnológicos. A relação com as aves tornou-se uma dimensão importante da sua investigação, que aborda também temas como a vigilância, a extinção das espécies e as relações entre os mundos orgânico e inorgânico. Apresentou o seu trabalho em exposições individuais e coletivas no Chile e internacionalmente, em instituições como a Göttingen Kunstverein, o DKM Museum e o Museo de Artes Visuales UC, onde apresenta *Azoico*. Participou também em bienais como a Bienal Paiz, na Guatemala, e a Bienal Révelations / Le Banquet, em Paris. Recebeu diversos prémios e bolsas, incluindo o Prémio Altazor, em 2003, e seis fundos FONDART.

Daniel Blaufuks é fotógrafo, doutorado pela University of Wales. Em 2016, recebeu o prémio AICA pelas exposições *Tentativa de Esgotamento e Léxico*. Blaufuks tem trabalhado a tensão entre opacidade e transparência, que atravessa o seu trabalho e nele percorre um amplo arco que vai desde as variações da luz à recriação da memória histórica e da própria construção do tempo, através de uma ideia de intimidade e de quotidiano. Questionando igualmente o papel da imagem fotográfica no contexto do fluxo pictórico num mundo cada vez mais digital, recorre principalmente à fotografia, vídeo, e mais recentemente à colagem.

Délio Jasse (Luanda, Angola, 1980) vive e trabalha em Milão. A sua prática centra-se na fotografia, explorando a relação entre imagem e memória através da utilização de fotografias encontradas, documentos e álbuns de família. O seu trabalho caracteriza-se pela experimentação com processos fotográficos analógicos, através dos quais cria novas intervenções e variações sobre as imagens, recorrendo a técnicas como a pintura, a luz líquida, o folheamento a ouro e a colagem. Expôs em instituições e eventos como o MAXXI, em Roma, a PhotoESPAÑA, a Dak'art Biennale, em Bamako, a SAVVY Contemporary, em Berlim, e a 56.ª Bienal de Veneza, onde integrou o Pavilhão de Angola.

Dimakatso Mathopa (Mpumalanga, África do Sul, 1995) vive e trabalha em Joanesburgo. A sua prática explora técnicas de gravura e processos fotográficos, com particular destaque para o cianótipo. Na série em desenvolvimento *Individual Beings Relocated (IBR)*, a artista investiga a memória familiar, a perda da casa e da terra e a interrupção da transmissão geracional, a partir da história que lhe foi transmitida pela avó. Recorrendo ao autorretrato e à transformação das imagens fotográficas em cianótipos, Mathopa questiona as formas como o colonialismo

moldou historicamente as representações da mulher negra, reconstruindo narrativas pessoais e familiares. Finalista do Norval Sovereign African Art Prize, o seu trabalho foi apresentado, entre outros, na African Photo Biennial, em Espanha, no Vogue Photo Festival, em Paris, na Paris Photo, na ARCO e na AKAA. A sua obra integra coleções na Europa e nos Estados Unidos.

Eduardo Viana (Lisboa, 1981–1967) iniciou a sua formação na Escola de Belas-Artes de Lisboa, que deixou em 1905 para prosseguir estudos em Paris, onde frequentou o atelier de Jean-Paul Laurens. O contacto com artistas como Sonia e Robert Delaunay e Amadeo de Souza-Cardoso contribuiu para a sua aproximação às vanguardas e para o desenvolvimento de uma linguagem própria dentro do modernismo português. A sua pintura aborda sobretudo géneros tradicionais, como o retrato, a paisagem e a natureza-morta, explorados através de uma forte atenção à estrutura e à cor. Realizou exposições individuais em Lisboa e no Porto e participou em importantes iniciativas da primeira geração modernista portuguesa. Em 1925, colaborou na decoração do café A Brasileira e na organização do I Salão de Outono. Representou posteriormente Portugal na XXV Bienal de Veneza e na III Bienal de São Paulo. A obra integra a coleção do Millenium bcp.

Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897–1976) iniciou a sua atividade artística como caricaturista e ilustrador, publicando o seu primeiro trabalho em 1914. A sua pintura combina referências das vanguardas europeias com uma abordagem centrada na cultura e na vida social brasileiras. A partir dos anos 1920, desenvolveu uma linguagem marcada por cores mais vibrantes e pela representação de personagens e ambientes do quotidiano, incluindo músicos, trabalhadores, pescadores e habitantes das favelas. A dimensão popular e urbana da sociedade brasileira tornou-se assim um elemento recorrente na sua produção artística. A obra integra a coleção do Millenium bcp.

Francesca Woodman (1958–1981) foi uma fotógrafa norte-americana conhecida pelos seus autorretratos em preto e branco. A sua obra, predominantemente intimista e surrealista, funde o corpo humano com a arquitetura, utilizando frequentemente desfoques e longos tempos de exposição. Faleceu tragicamente aos 22 anos, deixando um legado de mais de 800 fotografias.

Gordon Matta-Clark (1943–1978) foi uma figura central da cena artística novaiorquina na década de 1970, tendo desenvolvido uma abordagem radical à criação artística através de um trabalho implicado no ambiente urbano e com as comunidades. Através dos seus projetos, incluindo intervenções arquitetónicas de grande escala nas quais cortava fisicamente edifícios destinados à demolição, Matta-Clark desenvolveu uma obra singular que examina criticamente as estruturas do ambiente construído. Através de ações e experiências nos diversos meios, o seu trabalho ultrapassou as categorias de arte performativa, da arte conceptual, da arte processual e land art. Essa diver-

sidade e inovação fazem de Matta-Clark um dos artistas mais inovadores e reconhecidos da sua geração.

Heidi Bucher (Adelheid Hildegard Müller; Winterthur, 1926 – Brunnen, 1993) é uma artista fundamental da neo-vanguarda internacional cuja obra merece ser redescoberta. As transformações materiais, escultóricas e performativas e realizadas pela artista suíça tornaram visíveis as relações dinâmicas entre corpos e espaços. Através de um modo de trabalho processual e do uso radical de materiais, Bucher investigou a forma como as existências humanas se encontram inscritas em estruturas de poder sociais e íntimas. Via a pele como uma interface com o mundo, um repositório sensorial da memória – de prazer ou dor, de conforto ou de desconforto – e utilizou o látex como material para ultrapassar a objetificação e abraçar o metafórico. Com as suas “peles de látex”, o interesse de Heidi Bucher deslocou-se para a relação entre a função identitária da arquitetura e o corpo humano – visualmente representada numa fusão entre o orgânico e o estático, o amorfo e o geométrico. O seu legado testemunha a descoberta artística e a emancipação do corpo sensível e sensorial no século XX, posicionando-se, com a sua obra, para além dos papéis tradicionais de género na historiografia internacional da arte contemporânea e encontrando, ao mesmo tempo, formas pioneiras de expressão.

Helena Almeida (Lisboa, 1934 – Sintra, 2018), estudou Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris. Começou a expor no final dos anos 1960, e nesses primeiros trabalhos figura já o característico desejo de fuga da tela, naquela que será uma tentativa constante de romper com os limites da pintura e do seu suporte. Para Helena Almeida, a exploração dos limites simbólicos e físicos entre o corpo e a obra de arte dará origem a desenhos, a fotografias e vídeos, onde o corpo da artista se torna frequentemente sujeito e objecto das suas obras. Esta vontade de «habitar a pintura» dará origem a registos performativos onde as suas fotografias são usadas como base para gestos pictóricos que irrompem na tela, nomeadamente com recurso a cores, azuis, pretos e vermelhos que recuperam a materialidade da pintura.

Helena Almeida é uma das artistas portuguesas com percurso internacional mais reconhecido internacionalmente, tendo exposto, entre outros, na Fundação de Serralves, Porto, 1995; Áustria, 2003; Madrid, 1998; Santiago de Compostela e Nova Iorque, 2000; Prémio PHotoEspana, 2003; Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004. Representou Portugal na Bienal de São Paulo, Brasil, 1979, na Bienal de Veneza, 1982 e 2004 e na Bienal de Sidney, 2004.

Irineu Destourelles (Santo Antão, Cabo Verde, 1974), atualmente vive e trabalha em Glasgow. Estudou na Willem de Kooning Akademie, Roterdão e na Central St. Martin's College of Art and Design, Londres. A sua prática tem-se centrado nas questões da representação e da linguagem, em obras onde se destacam a imagem em movimento e o texto. O seu trabalho integrou exposições na Casa

Cristián Salineros (Chile, 1969) graduated in Fine Arts, specialising in Sculpture, from Universidad Arcis in Chile. In 2003, he received the DAAD Academic Interchange Scholarship to pursue a Master's degree at the Kunstakademie Düsseldorf in Germany. His sculptural practice explores relationships between form, volume, space, and matter, establishing dialogues between nature, architectural structures, and social and technological processes. His engagement with birds has become an important dimension of his research, which also addresses themes such as surveillance, species extinction, and the relationships between the organic and inorganic worlds. He has presented his work in solo and group exhibitions in Chile and internationally, at institutions including Göttingen Kunstverein, DKM Museum, and Museo de Artes Visuales UC, where he presented *Azoico*. He has also participated in biennials such as the Paiz Biennial in Guatemala and the Révélations / Le Banquet Biennial in Paris. He has received several awards and grants, including the Altazor Award in 2003 and six FONDART grants.

Daniel Blaufuks is a photographer and holds a PhD from the University of Wales. In 2016, he received the AICA Award for the exhibitions *Tentativa de Esgotamento* and *Léxico*. Blaufuks has been exploring the tension between opacity and transparency, a theme that runs across the work and spans a broad spectrum — from variations in light to the recreation of historical memory and the very construction of time — through an idea of intimacy and everyday life. Questioning the role of the photographic image within the context of the pictorial flow in an increasingly digital world, he relies primarily on photography, video, and more recently collage.

Délio Jasse (Luanda, Angola, 1980) lives and works in Milan. His practice focuses on photography, exploring the relationship between image and memory through the use of found photographs, documents, and family albums. His work is characterised by experimentation with analogue photographic processes, through which he creates new interventions and variations on existing images, using techniques such as painting, liquid light, gold leaf, and collage. He has exhibited at institutions and events including MAXXI in Rome, Photo ESPAÑA, the Dak'art Biennale, SAVVY Contemporary in Berlin, and the 56th Venice Biennale, where he represented Angola as part of the Angolan Pavilion.

Dimakatso Mathopa (Mpumalanga, South Africa, 1995) lives and works in Johannesburg. Her practice explores print-making techniques and photographic processes, with a particular focus on cyanotype. In her ongoing series *Individual Beings Relocated* (IBR), the artist investigates family memory, the loss of home and land, and the disruption of generational inheritance, drawing on a story passed down to her by her late grandmother. Through self-portraiture and the transformation of photographic images into cyanotype prints, Mathopa questions the ways in which colonialism has historically shaped representations of Black women, reconstructing personal and family narratives.

A finalist for the Norval Sovereign African Art Prize, her work has been presented at, among others, the African Photo Biennial in Spain, Vogue Photo Festival in Paris, Paris Photo, ARCO and AKAA. Her work is held in collections in Europe and the United States.

Eduardo Viana (Lisbon, 1881–1967) began his training at the Lisbon School of Fine Arts, which he left in 1905 to continue his studies in Paris, where he attended the studio of Jean-Paul Laurens. His contact with artists such as Sonia and Robert Delaunay and Amadeo de Souza-Cardoso contributed to his engagement with the avant-garde and to the development of an individual language within Portuguese modernism. His painting focuses mainly on traditional genres such as portraiture, landscape, and still life, explored through a strong attention to structure and colour. He held solo exhibitions in Lisbon and Porto and participated in important initiatives associated with the first generation of Portuguese modernists. In 1925, he contributed to the decoration of A Brasileira café and to the organisation of the 1st Autumn Salon. He later represented Portugal at the 25th Venice Biennale and the 3rd São Paulo Biennial. The work is part of the Millennium bcp Collection.

Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, Brazil, 1897–1976) began his artistic career as a caricaturist and illustrator, publishing his first work in 1914. His painting combines references to the European avant-garde with an approach centred on Brazilian culture and social life. From the 1920s onwards, he developed a visual language characterised by more vibrant colours and the depiction of everyday figures and environments, including musicians, workers, fishermen, and favela residents. The popular and urban dimensions of Brazilian society thus became recurring elements in his artistic production. The work is part of the Millennium bcp Collection.

Francesca Woodman (1958–1981) was an American photographer known for her black-and-white self-portraits. Her work, predominantly intimate and surreal, merges the human body with architecture, often using blurring and long exposures. She died tragically at the age of 22, leaving behind a legacy of more than 800 photographs.

Gordon Matta-Clark (1943–1978) was a central figure of the downtown New York art scene in the 1970s, who pioneered a radical approach to art making that directly engaged the urban environment and the communities within it. Through his many projects—including large-scale architectural interventions in which he physically cut through buildings slated for demolition—Matta-Clark developed a singular and prodigious oeuvre that critically examined the structures of the built environment. With actions and experiments across a wide range of media, his work transcended the genres of performance, conceptual, process, and land art, making him one of the most innovative and influential artists of his generation.

Helena Almeida (Lisbon, 1934 – Sintra, 2018) studied painting at the Lisbon School of Fine Arts and was a Calouste

Gulbenkian Foundation scholarship holder in Paris. She began exhibiting in the late 1960s. In a constant attempt to break through the boundaries of painting and its medium, for Helena Almeida the exploration of the symbolic and physical boundaries between the body and the artwork gave rise to drawings, photographs and videos, in which the artist's own body frequently becomes both the subject and the object of her works. This desire to 'inhabit the painting' gave rise to performative works in which her photographs are used as a basis for pictorial gestures that burst onto the canvas, notably through the use of colours – blues, blacks and reds – that reclaim the materiality of painting.

Helena Almeida is one of the Portuguese artists with the most internationally recognised career, having exhibited, amongst others, at the Serralves Foundation, Porto, 1995; Austria, 2003; Madrid, 1998; Santiago de Compostela and New York, 2000; the PHotoEspaña Prize, 2003; the Belém Cultural Centre, Lisbon, in 2004. She represented Portugal at the São Paulo Biennial, Brazil, in 1979, at the Venice Biennale in 1982 and 2004, and at the Sydney Biennale in 2004.

Heidi Bucher (Adelheid Hildegard Müller; Winterthur, 1926 – Brunnen, 1993) is a fundamental artist of the international neo-avant-garde whose work deserves to be rediscovered. The sculptural and performative material transformations made by the Swiss artist rendered visible the dynamic relationships of bodies and spaces. Through a processual mode of working and radical use of materials, Bucher investigated how human forms of existence are embedded in social and intimate power structures. She saw the skin as an interface to the world, a sensory repository of memory, be it of pleasure or pain, comfort or unease, and used latex as a material to bypass objectification and embrace the metaphorical. With her latex skinnings, Heidi Bucher's interest shifted to the interplay between the identity-forming function of architecture and the human body – visually represented through a fusion of the organic and the static, the amorphous and the geometric. Her oeuvre bears witness to the artistic discovery and emancipation of the sensual, sensitive body in the twentieth century, whereby she positioned herself with her work beyond traditional gender roles within the international art historiography of the present and at the same time found pioneering forms of expression.

Irineu Destourelles (Santo Antão, Cape Verde, 1974) currently lives and works in Glasgow. He studied at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam and at Central Saint Martins College of Art and Design in London. Destourelles' practice investigates issues of representation and language, in works characterised by moving images and text. His work has been featured in exhibitions at Casa África, Las Palmas, and the Fondazione Giorgio Cini, Venice, and has been screened at the ICA, London, and Hangar Bicocca, Milan.

João Abel Manta (Lisbon, 1928–2026) attended the Lisbon School of Fine Arts, where he graduated in Architecture. He initially worked in this field before gradually

África, Las Palmas e na Fondazione Giorgio Cini, Veneza, e foi projetado no ICA, Londres e Hangar Bicocca, Milão.

João Abel Manta (Lisboa, 1928–2026) frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde se formou em Arquitetura. Desenvolveu inicialmente atividade neste campo, que abandonou progressivamente para se dedicar às artes plásticas, destacando-se sobretudo como desenhador, ilustrador e cartoonista. A sua obra caracteriza-se pelo desenho de forte sentido crítico e pela atenção à realidade político-social portuguesa. Nas décadas de 1960 e 1970, publicou regularmente em jornais como o *Diário de Lisboa*, *O Século Ilustrado*, *Seara Nova* e *Diário de Notícias*, afirmando-se como uma referência do cartoon português. Apresentou também o seu trabalho em exposições em Portugal e no estrangeiro, incluindo na Fundação Calouste Gulbenkian e no Centre Culturel Portugais, em Paris.

João Pedro Vale (Lisboa, 1976) licenciou-se em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e estudou na Maumaus, em Lisboa.

Nuno Alexandre Ferreira (Torres Vedras, 1973) estudou Sociologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Iniciaram a sua atividade artística no final dos anos 1990 e começaram a trabalhar em conjunto em 2004. A sua prática caracteriza-se pela diversidade de meios, suportes e linguagens, explorando temas relacionados com identidade, memória, cultura popular e questões sociais e políticas. O seu trabalho inclui escultura, instalação, fotografia, vídeo e performance, frequentemente recorrendo a referências culturais e históricas para criar obras de carácter crítico e experimental. Apresentaram o seu trabalho em instituições como o MAAT, em Lisboa, o Centre Pompidou, em Paris, o Museu de Serralves, no Porto, e o Smithsonian Museum, em Washington. A sua obra integra coleções como a Tate, a Fundação EDP, a Fundação de Serralves e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Jorge Pinheiro (Coimbra, 1931) formou-se em Belas-Artes no Porto, em 1963. Ao longo da sua carreira, conciliou a prática artística com a docência em várias instituições, incluindo as Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto e a Universidade de Évora. A sua obra caracteriza-se pela diversidade entre figuração e abstração, desenvolvendo investigações baseadas na matemática, na semiótica e na música. A geometria, a repetição, o ritmo e as relações cromáticas assumem um papel central na sua produção, com particular interesse pela sequência de Fibonacci. Em 1968, integrou o grupo “Os Quatro Vintes”, juntamente com Ângelo de Sousa, Armando Alves e José Rodrigues. A obra integra a coleção do Millennium bcp..

Julião Sarmiento (1948–2021), artista interdisciplinar português nascido em Lisboa, viveu e trabalhou em Estoril. Estudou pintura e arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e desenvolveu uma carreira prolífica ao longo de mais de cinco décadas. Trabalhando numa diversidade de meios, incluindo pintura, desenho, escultura, fotografia, filme, vídeo,

performance, som e instalação, Sarmiento tornou-se reconhecido pela sua prática artística inovadora e multidisciplinar, tendo exposto extensivamente em museus, galerias e grandes exposições internacionais, nomeadamente como representante de Portugal na 46.ª Bienal de Veneza, em 1997, na Documenta 7 (1982) e Documenta 8 (1987). A sua obra integrou também a Bienal de Veneza em 1980 e 2001, bem como a Bienal de São Paulo em 2002.

Lara Almarcegui (Saragoça, Espanha, 1972) vive e trabalha em Roterdão. A sua prática artística explora os aspetos materiais do território, da arquitetura e dos espaços urbanos, centrando-se em lugares abandonados, desocupados ou esquecidos e nos processos de transformação das cidades. O seu trabalho investiga também os materiais utilizados na construção e a relação entre território, arquitetura e processos de demolição, construção e transformação urbana. Através de intervenções, instalações e projetos de investigação, Almarcegui torna visíveis as materialidades e os espaços que habitualmente permanecem fora do campo de atenção. Apresentou o seu trabalho em instituições como o Museo Patio Herreriano, em Valladolid, o IVAM, em Valência, e a Graphische Sammlung ETH, em Zurique. Em 2013, representou a Espanha na 55.ª Bienal de Veneza.

Manuela Bronze (Moçambique) é artista plástica, figurinista e investigadora. Vive e trabalha no Porto. A sua prática articula as Artes Plásticas e o Teatro, explorando temas como a materialidade, a memória, o vestuário, o design e a semiótica. Desde 1977, participa em exposições coletivas e, desde 1986, apresenta exposições individuais em Portugal e internacionalmente. No campo do design de figurino, trabalha para teatro, ópera, bailado e cinema, em colaboração com diversos encenadores, coreógrafos e realizadores. É doutorada em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Universidade de Vigo, possui um MFA em Costume Design pela Boston University e é licenciada em Artes Plásticas pela ESBAP. Foi docente na ESMAE e é membro integrado do i2ADS, FBAUP.

Maria Beatriz (Lisboa, 1940) estudou pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mas foi na Cooperativa de Gravura (SCGP) que encontrou o seu percurso artístico. Em 1966, rumou a Paris para ingressar no Atelier 17, com bolsa da Gulbenkian e aprofundar os seus conhecimentos técnicos em gravura. Em 1970 instala-se definitivamente nos Países Baixos, terminando o curso de Pintura e Artes Gráficas na Academia de Belas-Artes de Roterdão, em 1973, com bolsas do governo holandês. Faleceu em 2020, aos 80 anos, em Amsterdão, com um percurso relativamente discreto em território nacional, mas deixando um legado de gravura, desenho e pintura inestimável para a prosperidade: “A força do meu trabalho está na força de poder dizer realmente tudo, no achar que posso assumir o risco.” (Maria Beatriz)

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908–1992) iniciou a sua formação artística em Portugal e, em 1928, mudou-se para Paris, onde estudou escultura e, posteriormente, pintura e gravura. A sua obra

desenvolveu-se sobretudo no campo da abstração, explorando a representação do espaço através de estruturas geométricas, redes, perspetivas fragmentadas e composições labirínticas. As suas pinturas combinam referências da arquitetura, da paisagem urbana e da memória, criando espaços que oscilam entre o real e o imaginário. A partir da década de 1950, alcançou reconhecimento internacional, apresentando o seu trabalho em diversos países e recebendo importantes distinções em França e no estrangeiro, incluindo o Grande Prémio Nacional das Artes, em 1966, e o Prémio Internacional de Pintura da Bienal de São Paulo, em 1961.

Martha Rosler, vive e trabalha em Brooklyn. O seu trabalho em vídeo, fotografia, texto, instalação e performance centra-se na esfera pública e explora questões que cruzam a vida quotidiana, os meios de comunicação, a arquitetura e o ambiente, especialmente na forma como estes afetam as mulheres. As suas séries de fotomontagens sobre a guerra e as questões de segurança nacional, onde estabelece ligações entre a vida doméstica e as situações de conflito armado no estrangeiro, tiveram um impacto reconhecido no pensamento crítico visual sobre estas questões a partir da interrogação das experiências subjetiva e coletiva. Rosler publicou vários livros de fotografias, textos e comentários sobre o espaço público, abordando temas que vão dos aeroportos e estradas à habitação e à gentrificação. Participou em numerosas exposições coletivas e bienais.

Mona Hatoum iniciou a sua carreira na década de 1980, criando vídeos e performances viscerais que se centravam intensamente no corpo. Desde o início da década de 1990, no entanto, tem vindo a criar cada vez mais instalações em grande escala que visam envolver o espectador em emoções contraditórias de desejo e repulsa, medo e fascínio. Nas suas esculturas, Hatoum transforma objetos familiares e do quotidiano, como cadeiras, berços e utensílios de cozinha, em obras que parecem estranhas, perigosas ou mesmo ameaçadoras. Em instalações como *Corps étranger* (1994) e *Deep Throat* (1996), ela desfamiliariza o corpo ao filmar a paisagem interior do seu próprio corpo utilizando uma câmara endoscópica. Mona Hatoum nasceu numa família palestina em Beirute, no Líbano, em 1952, e vive e trabalha em Londres desde 1975. As suas exposições individuais incluem o KINDL – Centro de Arte Contemporânea, Berlim (2022-23); o Museu Georg Kolbe, Berlim (2022-23); o Neuer Berliner Kunstverein, Berlim (2022); Magasin III, Estocolmo (2022); Instituto de Arte Moderna de Valência, Espanha (2021); Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Hiroshima, Japão (2017); Menil Collection, Houston, Texas, em digressão pela Pulitzer Arts Foundation, St. Louis, MO (2017-18); Centro Georges Pompidou, Paris, em digressão para a Tate Modern, Londres, e o Museu de Arte Contemporânea Kiasma, Helsínquia (2015-16); Museu Árabe de Arte Moderna, Doha (2014); Kunstmuseum St. Gallen, Suíça (2013); Fundação Joan Miró, Barcelona (2012); Centro de Arte de Beirute (2010); Fundação Querini Stampalia, Veneza (2009).

turning to the visual arts, becoming particularly known as a draughtsman, illustrator, and cartoonist. His work is characterised by a strong critical approach to drawing and an attentive observation of Portuguese political and social reality. During the 1960s and 1970s, he regularly published in newspapers and magazines such as *Diário de Lisboa*, *O Século Ilustrado*, *Seara Nova*, and *Diário de Notícias*, establishing himself as a leading figure in Portuguese cartooning. He also presented his work in exhibitions in Portugal and abroad, including at the Calouste Gulbenkian Foundation and the Portuguese Cultural Centre in Paris.

João Pedro Vale (Lisbon, 1976) graduated in Sculpture from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon and studied at Maumaus, in Lisbon. Nuno Alexandre Ferreira (Torres Vedras, 1973) studied Sociology at the Faculty of Social and Human Sciences of NOVA University Lisbon. They began their artistic careers in the late 1990s and started working together in 2004. Their practice is characterised by a diversity of media, materials, and languages, exploring themes related to identity, memory, popular culture, and social and political issues. Their work encompasses sculpture, installation, photography, video, and performance, often drawing on cultural and historical references to create works that are critical and experimental in nature. They have presented their work at institutions including MAAT in Lisbon, the Centre Pompidou in Paris, the Serralves Museum in Porto, and the Smithsonian Museum in Washington. Their work is held in collections including Tate, the EDP Foundation, the Serralves Foundation, and the Calouste Gulbenkian Foundation.

Jorge Pinheiro (Coimbra, 1931) graduated in Fine Arts in Porto in 1963. Throughout his career, he combined his artistic practice with teaching at several institutions, including the Schools of Fine Arts in Lisbon and Porto and the University of Évora. His work is characterised by a movement between figuration and abstraction, developing investigations informed by mathematics, semiotics, and music. Geometry, repetition, rhythm, and colour relationships play a central role in his practice, with a particular interest in the Fibonacci sequence. In 1968, he became part of the group “Os Quatro Vintes”, together with Ângelo de Sousa, Armando Alves, and José Rodrigues. The work is part of the Millennium bcp Collection.

Julião Sarmiento (Lisbon, Portugal, 1948–2021) lived and worked in Estoril, Portugal. He studied painting and architecture at the Lisbon School of Fine Arts. He was an interdisciplinary artist and throughout his career, Sarmiento has worked in a wide range of media, including painting, drawing, sculpture, photography, film, video, performance, sound and installation, and having exhibited extensively in institutions all over the world, namely representing Portugal at the 46th Venice Biennale (1997). He was included in Documenta 7 (1982) and Documenta 8 (1987), the Venice Biennale (1980 and 2001), and the São Paulo Biennale in 2002.

Lara Almarcegui (Zaragoza, Spain, 1972) lives and works in Rotterdam. Her artistic practice explores the material aspects of territory, architecture, and urban spaces, focusing on abandoned, vacant, or overlooked places and the processes through which cities are transformed. Her work also investigates the materials used in construction and the relationship between territory, architecture, and processes of demolition, construction, and urban transformation. Through interventions, installations, and research projects, Almarcegui makes visible materialities and spaces that usually remain outside the field of attention. She has presented her work at institutions including the Museo Patio Herreriano in Valladolid, IVAM in Valencia, and the Graphische Sammlung ETH in Zurich. In 2013, she represented Spain at the 55th Venice Biennale.

Manuela Bronze (Mozambique) is a visual artist, costume designer and researcher. She lives and works in Porto. Her practice brings together Visual Arts and Theatre, exploring themes including materiality, memory, clothing, design and semiotics. She has participated in group exhibitions since 1977 and presented solo exhibitions in Portugal and internationally since 1986. As a costume designer, she has worked in theatre, opera, ballet and film, collaborating with directors, choreographers and filmmakers. She holds a PhD in Contemporary Artistic Practices from the University of Vigo, an MFA in Costume Design from Boston University, and a degree in Fine Arts from ESBAP. She was a lecturer at ESMAE and is an integrated member of i2ADS, FBAUP.

Maria Beatriz (Lisbon, 1940) studied painting at the Lisbon School of Fine Arts, but it was at the Cooperativa de Gravura (SCGP) that she found her artistic path. In 1966, she moved to Paris to join Atelier 17, supported by a Gulbenkian Foundation scholarship, where she further developed her technical knowledge of printmaking. In 1970, she settled permanently in the Netherlands, completing the Painting and Graphic Arts programme at the Rotterdam Academy of Fine Arts in 1973, with scholarships from the Dutch government. She died in Amsterdam in 2020, at the age of 80, having maintained a relatively discreet presence in Portugal, while leaving behind an invaluable legacy of printmaking, drawing and painting for posterity: “The strength of my work lies in the power to truly say everything, in believing that I can take the risk.” (Maria Beatriz)

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908–1992) began her artistic training in Portugal and moved to Paris in 1928, where she studied sculpture and later painting and printmaking. Her work developed primarily within the field of abstraction, exploring the representation of space through geometric structures, grids, fragmented perspectives, and labyrinthine compositions. Her paintings combine references to architecture, urban landscapes, and memory, creating spaces that oscillate between the real and the imaginary. From the 1950s onwards, she gained international recognition, presenting her work in various countries and receiving important distinctions in France and

abroad, including the Grand National Prize for the Arts in 1966 and the International Painting Prize at the São Paulo Biennial in 1961.

Martha Rosler works in video, photography, text, installation, and performance. Her work focuses on the public sphere, exploring issues from everyday life and the media to architecture and the built environment, especially as they affect women. Rosler has for many years produced works on war and the national security climate, connecting life at home with the conduct of war abroad, in which her photomontage series played a critical part. She has also published several books of photographs, texts, and commentary on public space, ranging from airports and roads to housing and gentrification. Rosler has been included in numerous group exhibitions and biennials. Rosler lives and works in Brooklyn.

Mona Hatoum began her career in the 1980s, creating visceral videos and performances that focused intensely on the body. Since the early 1990s, however, she has increasingly created large-scale installations that seek to immerse the viewer in contradictory emotions of desire and repulsion, fear and fascination. In her sculptures, Hatoum transforms familiar, everyday objects, such as chairs, cradles and kitchen utensils, into works that appear strange, dangerous or even threatening. In installations such as *Corps étranger* (1994) and *Deep Throat* (1996), she defamiliarises the body by filming the inner landscape of her own body using an endoscopic camera. Mona Hatoum was born into a Palestinian family in Beirut, Lebanon, in 1952, and has lived and worked in London since 1975. Her solo exhibitions include KINDL – Centre for Contemporary Art, Berlin (2022–23); Georg Kolbe Museum, Berlin (2022–23); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2022); Magasin III, Stockholm (2022); Institut Valencià d’Art Modern, Spain (2021); Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Japan (2017); Menil Collection, Houston, Texas, touring to the Pulitzer Arts Foundation, St. Louis, MO (2017–18); Centre Georges Pompidou, Paris, touring to Tate Modern, London, and the Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki (2015–16); Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha (2014); Kunstmuseum St. Gallen, Switzerland (2013); Fundació Joan Miró, Barcelona (2012); Beirut Art Center (2010); and Fondazione Querini Stampalia, Venice (2009).

Nicolás Paris (Bogotá, Colombia, 1977) develops an artistic practice that explores relationships between art, education, architecture, and forms of communication. His work combines drawing, installation, objects, video, and collaborative projects, creating situations that encourage participation and collective learning. He has presented his work at institutions including MUAC in Mexico, the Museu Coleção Berardo in Lisbon, MUSAC in León, and the Kadist Art Foundation in Paris. He has also participated in international exhibitions, including the Venice, Lyon, and Havana Biennials.

Nicolás Paris (Bogotá, Colômbia, 1977) desenvolveu uma prática artística que explora relações entre arte, educação, arquitetura e formas de comunicação. O seu trabalho combina desenho, instalação, objetos, vídeo e projetos colaborativos, criando situações que promovem a participação e a aprendizagem coletiva. Apresentou o seu trabalho em instituições como o MUAC, no México, o Museu Coleção Berardo, em Lisboa, o MUSAC, em León, e a Kadist Art Foundation, em Paris. Participou também em exposições internacionais, incluindo as Bienais de Veneza, Lyon e Havana.

Patrícia Garrido (Lisboa, 1963), frequentou o curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), tendo começado a expor no final dos anos 1980 e desenvolvido desde então uma linguagem artística caracterizada pela *assemblage* e pela construção abstrata. O seu trabalho escultórico debruça-se frequentemente sobre objetos e espaços domésticos que, modificados e fragmentados, assumem novas formas e significados. Participou em várias exposições coletivas, entre as quais Mais Tempo, Menos História, Fundação de Serralves, Porto (1996); O Império Contra-Ataca, Galeria ZDB, Lisboa (1998); e Squatters, Galeria do CRUAR, Porto (2001). Entre as suas exposições individuais destacam-se T1, Fundação de Serralves, Porto (1998); Móveis ao Cubo, Desenhos ao Acaso, TREM Galeria Municipal de Arte, Faro (2009); e Peças Mais ou Menos Recentes, Fundação EDP, Museu Nacional Soares dos Reis e Galeria Fernando Santos, Porto (2013).

Pedro Costa (Lisboa, 1959) iniciou os estudos em História na Universidade de Lisboa, que abandonou para frequentar a Escola Superior de Teatro e Cinema, onde teve aulas com o poeta e realizador António Reis. Trabalhou posteriormente como assistente de realização de Jorge Silva Melo, Vítor Gonçalves e João Botelho. A sua obra cinematográfica caracteriza-se por uma forte atenção política e poética às vidas de pessoas marginalizadas, explorando temas como a imigração, a pobreza e a exclusão social. Entre os seus filmes destacam-se *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994) e a trilogia de Fontainhas, composta por *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Os seus filmes foram apresentados em importantes festivais internacionais, incluindo Veneza, Cannes e Locarno, onde *Vitalina Varela* recebeu o Leopardo de Ouro para Melhor Filme em 2019.

Petrit Halilaj (Kosovo, 1986), vive e trabalha entre Berlim, Mantova e Pristina. A sua prática parte da experiência pessoal, das memórias de infância e da condição de refugiado, explorando questões relacionadas com identidade, pertença, território e representação. Halilaj combina escultura, instalação, desenho e vídeo, recorrendo frequentemente a materiais vernáculos e espécies animais para estabelecer relações entre memórias individuais e contextos históricos e políticos mais amplos, questionando noções de lar, nação e identidade cultural. Em 2013, representou a República do Kosovo no primeiro pavilhão do país na Bienal de Veneza. Apresentou

também o seu trabalho em instituições internacionais relevantes como a Kunsthalle Lissabon, o WIELS, em Bruxelas, a Kunsthalle Sankt Gallen e a Tate St Ives.

Rafa Bqueer (Pará, Brasil, 1992). Tem formação pelo curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Participou do curso de formação da EAV Parque Lage (2018). Por meio da performance, fotografia, cinema e arte têxtil, produz imagens biomorfas e ações performáticas incorporando ornamentos, figurinos e objetos que propõem releituras da história da arte oficial, dando protagonismo ao ativismo LGBTQIAPN+ e a cultura afro-amazônica. Participou de exposições e bienais internacionais e no Brasil, nomeadamente no MASP, São Paulo, Inhotim, Museu de Arte do Rio e Instituto Tomie Ohtake, entre outras; e, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Espanha, Espaço de Arte Contemporânea, Uruguai, Museu de Arte Moderna de Medellín, Colômbia, todas em 2025. Realizou residência artística na Tanzhaus Zürich, na Suíça, Bienal dos Açores, em Portugal, e participou do festival internacional de fotografia de Arles (França, 2025).

Rebecca Horn (Alemanha, 1944-2024), uma das mais destacadas artistas internacionais da sua geração, desenvolvendo uma prática multidisciplinar centrada na performance, escultura, instalação, desenho, fotografia e cinema. No seu trabalho inicial explorou a relação entre o corpo e o espaço através de objetos que ampliavam ou condicionavam os movimentos do corpo. A partir da década de 1970, passou a desenvolver esculturas cinéticas e instalações *site-specific*, recorrendo a objetos do quotidiano e a mecanismos em movimento, e explorando questões relacionadas com o corpo, o tempo, a transformação e a memória. O seu trabalho foi apresentado em instituições internacionais de referência, entre as quais a Tate Modern, o Guggenheim Museum, o Centre Pompidou-Metz e o Museum of Contemporary Art de Chicago. Participou igualmente em várias edições da Bienal de Veneza e da documenta.

René Tavares (São Tomé e Príncipe, 1983), vive e trabalha em Lisboa e São Tomé. Licenciado pela École Nationale des Beaux-Arts de Dakar e pela École des Beaux-Arts de Rennes, onde também frequentou o curso de fotografia e, posteriormente, o Mestrado em Ciências da Arte e do Património na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A sua prática em pintura, desenho, fotografia e instalação, explora temas como identidade, memória, diáspora e herança pós-colonial, cruzando diferentes linguagens e referências culturais e refletindo sobre os processos de mestiçagem e sobre as formas de pertença e representação. Expôs em contextos como a Bienal de Arquitetura de Veneza, a Bienal de Arte e Cultura de São Tomé e Príncipe, a Norval Foundation, na Cidade do Cabo, e a Kunsthalle Lissabon.

Rolando Sá Nogueira (Lisboa, 1921-2002) estudou Arquitetura e Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Pintor, gravador e ceramista, Sá Nogueira conciliou a atividade artística com a docência. A sua obra passou de uma primeira

aproximação ao Neorrealismo para uma linguagem figurativa mais livre, marcada pela influência da Pop Art durante a sua estadia em Londres. O uso expressivo da cor e a combinação entre formas e sinais gráficos tornaram-se elementos importantes da sua pintura. Expôs individualmente a partir de 1948 e, em 1960, recebeu o Prémio Silva Porto do SNI.

Taysir Batniji (Gaza, 1966), vive e trabalha em Paris. Estudou Artes na Universidade An-Najah, em Nablus, e completou a sua formação na École des Beaux-Arts de Bourges, em França. Batniji desenvolve uma prática multidisciplinar que inclui desenho, instalação, fotografia, vídeo e performance. A sua obra parte da experiência pessoal e de acontecimentos históricos e contemporâneos, abordando temas como o deslocamento, memória, fragilidade e pertença. Através de diferentes meios e estratégias de representação, Batniji constrói uma reflexão sobre a realidade e sobre as experiências individuais e coletivas. Desde a sua primeira exposição individual, em Paris, em 2002, apresentou o seu trabalho em instituições e eventos internacionais, incluindo as Bienais de Veneza, Istambul, Berlim e Lyon, o Centre Pompidou e o Jeu de Paume, em Paris, e as Rencontres d'Arles. Em 2012, recebeu o Abraaj Group Art Prize.

Vanderlei Lopes (Brasil, 1973), vive e trabalha em São Paulo. Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), desenvolve uma prática escultórica marcada pela experimentação com diferentes materiais e linguagens. A sua obra investiga questões de representação, circulação e construção social e cultural, partindo de objetos e situações do quotidiano. As suas esculturas estabelecem relações entre diferentes momentos históricos e o presente, explorando as transformações e os significados atribuídos aos objetos. Apresentou projetos em instituições como a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e participou em exposições coletivas como a Bienal do Mercosul e a Bienal de Arte Paiz, na Guatemala. A sua obra integra coleções de instituições como a Pinacoteca de São Paulo, o MAM São Paulo, o MAC USP e o Museu de Arte do Rio.

William Eggleston (Memphis, 1939), fotógrafo americano, em cuja obra combinou temas do quotidiano e da cultura vernacular com uma atenção particular à cor, à forma e à composição. Muitas das suas obras caracterizam-se pela transformação de situações e objetos comuns em imagens poéticas. O uso da cor tornou-se particularmente importante na sua prática, sobretudo a partir da década de 1970, quando começou a explorar o processo de *dye-transfer*. Em 1976, apresentou no MoMA em Nova Iorque uma exposição individual que marcou um momento importante para a apresentação da fotografia a cores em termos internacionais. Ao longo da sua carreira, apresentou o seu trabalho em várias instituições nomeadamente no Barbican Center, em Londres, no Museum Ludwig, em Colónia, no Museu de Serralves, no Porto, ou na Fondation Cartier, em Paris.

Patricia Garrido (Lisboa, 1963), studied Painting at the Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) and started exhibiting her work at the end of the 1980's. Her work is characterised by assemblage and abstract construction. Her sculptures often incorporate domestic objects and elements from their surrounding environment, which she modifies and fragments, transforming them into forms imbued with new meanings.

Throughout her career, she has participated in numerous group exhibitions, including *Mais Tempo, Menos História*, Fundação de Serralves, Porto (1996); *O Império Contra-Ataca*, Galeria ZDB, Lisbon (1998); and *Squatters*, Galeria do CRUAR, Porto (2001). Her solo exhibitions include *T1*, Fundação de Serralves, Porto (1998); *Móveis ao Cubo*, *Desenhos ao Acaso*, TREM Galeria Municipal de Arte, Faro (2009); and *Peças Mais ou Menos Recentes*, Fundação EDP, Museu Nacional Soares dos Reis and Galeria Fernando Santos, Porto (2013).

Pedro Costa (Lisbon, 1959) initially studied History at the University of Lisbon before leaving to attend the School of Theatre and Cinema, where he studied under the poet and filmmaker António Reis. He later worked as an assistant director to Jorge Silva Melo, Vítor Gonçalves, and João Botelho. His filmmaking is characterised by a strong political and poetic focus on the lives of marginalised people, exploring themes such as immigration, poverty, and social exclusion. His films include *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), and the Fontainhas trilogy, comprising *Ossos* (1997), *In Vanda's Room* (2000), and *Colossal Youth* (2006). His films have been presented at major international festivals, including Venice, Cannes, and Locarno, where *Vitalina Varela* received the Golden Leopard for Best Film in 2019.

Petrit Halilaj (Kosovo, 1986), lives and works between Berlin, Mantova, and Pristina. His artistic practice draws on personal experience, childhood memories, and his experience as a refugee, exploring questions of identity, belonging, territory, and representation. His work combines sculpture, installation, drawing, and video, often incorporating everyday materials, earth, wood, and references to birds. His works establish connections between individual memories and broader historical and political contexts, questioning notions of home, nation, and cultural identity. In 2013, he represented the Republic of Kosovo at the country's first pavilion at the Venice Biennale. He has also presented his work at institutions including Kunsthall

Rafa Bqueer (Pará, Brazil, 1992). Rafa graduated from the Visual Arts program at the Federal University of Pará (UFPA) and participated in the educational program of the Parque Lage School of Visual Arts (EAV Parque Lage) in 2018. Working across performance, photography, film, and textile art, Bqueer creates biomorphic images and performative actions that incorporate ornaments, costumes, and objects. Their practice proposes reinterpretations of official art history, foregrounding LGBTQIAPN+ activism and Afro-Amazonian cultures. Bqueer has participated in exhibitions and biennials

in Brazil and internationally, including presentations at MASP (São Paulo), Inhotim, the Museum of Art of Rio (MAR), and the Tomie Ohtake Institute. In 2025, they also took part in projects at the Centre for Contemporary Culture of Barcelona (Spain), the Contemporary Art Space (Uruguay), and the Medellín Museum of Modern Art (Colombia). They have undertaken artistic residencies at Tanzhaus Zürich, Switzerland, and at the Azores Biennial, Portugal. In 2025, they also participated in the Rencontres d'Arles International Photography Festival in France.

Rebecca Horn (Germany, 1944–2024), one of the most prominent international artists of her generation, developed a multidisciplinary practice centred on performance, sculpture, installation, drawing, photography and film. In her early work, she explored the relationship between the body and space through objects that either amplified or restricted bodily movement. From the 1970s onwards, she began to create kinetic sculptures and site-specific installations, using everyday objects and moving mechanisms, and exploring issues relating to the body, time, transformation and memory. His work has been exhibited at leading international institutions, including the Tate Modern, the Guggenheim Museum, the Centre Pompidou-Metz and the Museum of Contemporary Art in Chicago. He has also taken part in several editions of the Venice Biennale and documenta.

René Tavares (São Tomé e Príncipe, 1983), lives and works between Lisbon and São Tomé. He studied at the École Nationale des Beaux-Arts de Dakar and the École des Beaux-Arts de Rennes, where he also attended a photography course, and later completed a Master's degree in Art and Heritage Sciences at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. His practice encompasses painting, drawing, photography, and installation, exploring themes such as identity, memory, diaspora, and post-colonial heritage. His work brings together different artistic languages and cultural references, reflecting on processes of cultural mixing and on forms of belonging and representation. He has exhibited in contexts including the Venice Architecture Biennale, the São Tomé and Príncipe Art and Culture Biennial, the Norval Foundation in Cape Town, and Kunsthalle Lissabon.

Rolando Sá Nogueira (Lisbon, 1921–2002) studied Architecture and Painting at the Lisbon School of Fine Arts. He was a painter, printmaker, and ceramicist who combined his artistic practice with teaching. His work evolved from an early engagement with Neorealism towards a freer figurative language, influenced by Pop Art during his time in London. The expressive use of colour and the combination of forms and graphic signs became important elements of his painting. He held solo exhibitions from 1948 onwards and, in 1960, received the Silva Porto Prize from the SNI.

Taysir Batniji (Gaza, 1966), lives and works in Paris. Batniji studied Art at An-Najah University in Nablus and completed his education at the École des Beaux-Arts de Bourges in France. His multidisciplinary

practice includes drawing, installation, photography, video, and performance, often drawing on personal experience and historical and contemporary events, addressing questions of displacement, memory, fragility, and belonging. Through different media and strategies of representation, Batniji reflects on reality and on individual and collective experiences. Since his first solo exhibition in Paris in 2002, he has presented his work at international institutions and events, including the Venice, Istanbul, Berlin, and Lyon Biennials, the Centre Pompidou and Jeu de Paume in Paris, and the Rencontres d'Arles. In 2012, he received the Abraaj Group Art Prize.

Vanderlei Lopes (Brazil, 1973) lives and works in São Paulo. Graduated in Fine Arts from São Paulo State University (UNESP), Lopes develops a sculptural practice characterised by experimentation with different materials and forms of expression, investigating questions of representation, circulation, and social and cultural construction, often starting from everyday objects and situations. His sculptures establish connections between different historical periods and the present, while exploring the transformations and meanings attributed to objects. He has presented projects at institutions including the Pinacoteca de São Paulo and the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, and has participated in group exhibitions such as the Mercosul Biennial and the Paiz Art Biennial in Guatemala. His work is held in collections including the Pinacoteca de São Paulo, MAM São Paulo, MAC USP, and the Museum of Art of Rio.

William Eggleston (Memphis, 1939) was an American photographer whose practice focused on photography, combining themes of everyday life and vernacular culture with a particular attention to colour, form, and composition. His work is characterised by the transformation of ordinary situations and objects into distinctive and poetic images. The use of colour became particularly important in his practice, especially from the 1970s onwards, when he began exploring the dye-transfer process. In 1976, he presented a solo exhibition at the MoMA in New York, marking an important moment in the presentation of colour photography worldwide. Throughout his career, he presented his work at institutions including the Barbican in London, Museum Ludwig in Cologne, the Serralves Museum in Porto, or the Fondation Cartier in Paris.

Exercícios em Empatia:
Regressar a Casa
Art Cut 2026

DICASTÉRIO PARA A CULTURA
E A EDUCAÇÃO
*DICASTERY FOR CULTURE
AND EDUCATION*

Prefeito
Prefect
Cardeal José Tolentino de Mendonça
Secretários
Secretaries
Dom Paul Tighe
Dom Carlo Maria Polvani
Gabinete de Arte Contemporânea
Contemporary Art Office
Cristiano Grisogoni
Chiara Adinolfi
Communications Office
Gabinete de Comunicação
Angélica Ferreira

ART CUT 26
Trienal de Arte das
Universidades Católicas 2026
Catholic Universities
Art Triennale 2026
Comissário
Commissioner
Dicastério para a Cultura e a Educação
Curador-Chefe
Chief Curator
Nuno Crespo
Co-Curadores (Lisboa)
Co-Curators (Lisbon)
Filipa Oliveira
P. João Sarmento SJ
Assistente Curatorial
Curatorial Assistant
João Pedro Amorim
Coordenação (Lisboa)
Coordination (Lisbon)
Paulo Campos Pinto
Produção (Lisboa)
Production (Lisbon)
Sara Cavaco
Joana Mayer
Secretária
Secretary
Maria Duarte Ferreira
Textos
Texts
Nuno Crespo
Filipa Oliveira
P. João Sarmento SJ
Joana Mayer
Marina Nogueira
Design Gráfico
Graphic Design
Atelier Pedro Falcão

UNIVERSIDADE
CATÓLICA PORTUGUESA

Reitora
President
Isabel Capelo Gil
**Diretora do Centro de Estudos
de Comunicação e Cultura**
***Director of the Research Centre for
Communication and Culture***
Alexandra Ambrósio Lopes
**Diretor da Galeria Fundação
Amélia de Mello**
***Director of the Amélia de Mello
Foundation Gallery***
Paulo Campos Pinto
**Diretora de Marketing
e Comunicação Institucional**
***Institutional Marketing and
Communications Director***
Ana Vidal
Assessoria de Imprensa Institucional
Institutional Media Relations
Ana Serafim
Serviço de apoio ao visitante
Visitor service support
Marina Nogueira

PRODUÇÃO TÉCNICA
TECHNICAL PRODUCTION
Coordenação Produção
Production Coordinator
Sara Cavaco
Produção Executiva
Executive Production
Joana Mayer
Montagem
Exhibition Installation
Maria Torrada Construções
Transportes
Transports
Event Art
Seguros
Insurance
Innovago - Innovarisk
Sinalização
Signage
Duplix

MUSEU NACIONAL DE
ARTE CONTEMPORÂNEA /
GALERIA MILLENNIUM BCP

Diretora
Director
Filipa Oliveira
Produção
Production
Regina Gonçalves Branco
Ana Isabel Antunes
Edifício e Equipamentos
Building and Equipments
António Rasteiro
Alberto Gomes
Montagem
Installation
SGIda
Kevin Pombal

João Pedro Rodrigues
Filipa Silvestre
Rita Eusébio
Paulo Pinheiro
Serviço Educativo
Education
Catarina Moura
Gabriel Marques
Comunicação
Communication
Susana Fialho
Design Gráfico
Graphic Design
Bernardo Simões Correia
Apoio Administrativo
Executive Secretariat
Filipa Campante
Apoio a Gestão de Coleção
Collection Management Support
Angelina Pessoa

BROTÉRIA

Diretor-Geral
General Director
P. Manuel Cardoso SJ
Programação
Programme
P. Manuel Cardoso SJ
Madalena Meneses
Galeria
Gallery
P. João Sarmento SJ
Francisca Aires Mateus
Design e Comunicação
Design and Communication
Leonor Carrilho
Constança Archer
Finanças e Administração
Finance and Administration
Francisca Bobone
Sebastião Melo
Revista
Magazine
P. José Frazão Correia SJ
Paulo Cunha Matos
Tiago Bartolomeu Costa
Biblioteca
Library
Ana Maria Silva
Ana Cristina Rodrigues
Frente de Casa
Front of House
Gonçalo Pedrosa SJ
Catarina Gentil
Cíntia Ferreira
Maria Quintas
Vera Pina

A Trienal agradece o apoio
The Triennale acknowledges
Almeida & Dale
Galeria Filomena Soares
Galeria Vera Cortês
Jahn und Jahn
Kurimanzutto
Sfeir-Semler Gallery

Mecenas Institucionais



Parceiros



Patrocínio



ART CUT'26

Adán Vallecillo
Aires Mateus
Alejandro Castillejo
Amadeo de Souza Cardoso
Anna Maria Maiolino
Ana Vieira
Andreia Santana
Angélica Piedrahita
Antonio Manuel
Antonio Pichillá
Apichatpong Weerasethakul
Arthur Jafa
Augusto Alves da Silva
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca
Benvenuto Chavajay
Bernardo Oyarzún
Brígida Baltar
Carlos Bunga
Carminho / João Pimenta Gomes
Claudia Andujar
Cristián Salineros F.
Cromoactivismo
Daniel Blaufuks
Deb Todd Wheeler
Débora Sandjai
Deborah Stratman
Délio Jasse
Detanico Lain
Dimakatso Mathopa
Donna Conlon
Edson Chagas
Flávio Cardoso
Francesca Woodman
François Bucher
Gegé M'bakudi
Genesis Ferreira
Geração de 80
Gian Maria Tosatti
Glenda León
Gordon Matta-Clark
Hamish Fulton
Heidi Bucher
Helena Almeida
Hemak
Igor Jesus
Irene A'mosi
Irineu Destourelles
Iris Chocolate
Januário Jano
Jeremy Frey
João Abel Manta
João Modé

João Pedro Vale +
Nuno Alexandre Ferreira
Joice Zau
José Ismael Manco
José Leonilson
Josefina Guilisasti
Juan Araujo
Julianknxx
Julião Sarmento
Julieth Morales
Katherine Jones RA
Kiluanji Kia Henda
Korakrit Arunanondchai
Kuenan Mayu
Lara Almárcegui
Leonel Vásquez y Carolina Ortíz Cerón
Lisa Elmaleh
Lucky Pierre
Lwana Bartholomeu
Manthia Diawara
Maria Beatriz
Mariana Caló e
Francisco Queimadela
Martha Rosler
Mona Hatoum
Mónica de Miranda
Mussunda N'zombo
Nicolás Leyva Townsend
Nicolás Paris
Nuno da Luz
Orla Barry
Os Espacialistas
Patricia Domínguez
Patrícia Garrido
Pedro Costa
Pilar Elgueta
Rafa Bqueer
René Tavares
Rivane Neuenschwander
Rodrigo Cass
Rosario López
Rui Chafes
Sammy Baloji
Sarhai
Sergio Maggioni (neunau)
Sidival Fila
Sister Corita Kent
Sofía Nercasseau
Sonia Gomes
Taysir Batniji
Tiago Mena Abrantes
Vanderlei Lopes
Ximena Garrido-Lecca
William Eggleston

Empatia Empathy Empatía

