

Ph. José
Luís Neto



Ph.¹¹

José
Luís Neto

Texto/Text
Jorge Calado



Ambrotype, 1991/2014

Compositor de luz

Jorge Calado

José Luís Neto (JLN) criou um novo tipo de fotografia. Tal como uma geração antes Richard Long e Hamish Fulton haviam inventado uma nova fotografia caminhando a pé, Neto faz o mesmo sem sair do estúdio. Se tivesse de resumir o trabalho de JLN, diria que os seus dois objetivos são: (i) investigar as propriedades da luz e os limites da fotografia usando uma folha branca de papel fotográfico; (ii) apropriar-se de uma fotografia esquecida para lhe dar um futuro diferente. Long e Fulton transformavam uma ideia abstrata (caminhada) numa paisagem concreta; Neto converte a figura humana numa abstração. O resultado é sempre uma provocante imagem fotográfica.

ARTES DO ESPAÇO E DO TEMPO

Nos tempos de Gotthold Lessing, não havia fotografia. A poesia e a pintura ocupavam os lugares cimeiros nas artes (reservando para a abstração que é a música um lugar ‘fora da caixa’, semelhante ao da matemática na hierarquia das ciências físicas). O crítico e ensaísta inglês Walter Pater famosamente declarou – em 1873, no seu livro sobre a Renascença – que «toda a arte aspira constantemente à condição de música». (As ciências fazem o mesmo em relação à matemática.) Quanto às artes representacionais, Lessing distinguiu em *Laocoonte* (1766) – o seu ensaio sobre «os limites da pintura e da poesia» – as ‘artes do espaço’ das ‘artes do tempo’. A literatura seria uma arte do tempo, por ser narrativa e exigir tempo para ser lida; como arte do espaço, a pintura apenas pediria contemplação atenta — o tal «olhar que vale mil palavras» (na asserção do publicista Frederick R. Barnard em 1921). A invenção (oficial) da fotografia em 1839 veio baralhar aquela classificação simplista.

Sendo uma arte do espaço, a fotografia também requer contemplação. Mas nasce com o (seu) tempo agarrado a ela: o instante em que foi tirada. (E também, se for caso disso, o local escolhido pelo fotógrafo para a fazer.) Aparentemente, qualquer fotografia é ‘datada’, isto é, fruto do seu tempo e lugar. Daí a vulgaridade em associar a fotografia ao instante congelado, à morte do tempo. Nada mais errado! A fotografia tem o condão de transformar o instante numa (quase) eternidade – assim justi-

Composer of light

Jorge Calado

Compositor de luz
Jorge Calado

José Luís Neto (JLN) has created a new type of photography. Just as, a generation earlier, Richard Long and Hamish Fulton had invented a new 'walking photography', Neto has done the same without even leaving his studio. If I had to summarise JLN's work, I would say that his two objectives are: (i) to investigate the properties of light and the limits of photography using a white sheet of photographic paper; (ii) to appropriate a forgotten photograph in order to give it a different future. Long and Fulton turned an abstract idea (walking) into a concrete landscape; Neto converts the human figure into an abstraction. The result is a provocative photographic image.

ARTS OF SPACE AND TIME

There was no photography in the time of Gotthold Lessing. Poetry and painting occupied the leading positions in the arts (reserving for the abstraction of music a place 'outside the box', similar to the place enjoyed by mathematics in the hierarchy of the physical sciences). The English critic and essayist Walter Pater famously declared, in 1873, in his book about the Renaissance, that "all art constantly aspires towards the condition of music". (Sciences do the same in relation to mathematics.) As far as the representational arts are concerned, in "Laocoon" (1766), his essay about 'the limits of painting and poetry', Lessing drew a distinction between 'arts of space' and 'arts of time'. Literature would be an art of time, since it was a narrative and thus needed time to be read; as an art of space, painting would only require attentive contemplation – the so-called 'look that is worth a thousand words' (according to the publicist Frederick R. Barnard in 1921). The (official) invention of photography in 1839 was to turn that simplistic classification completely upside down.

As an art of space, photography also requires contemplation. But a photograph is born with (its) time fully bound up with it: the moment when it was taken. (And also, when this is relevant, the place chosen by the photographer to do this.) Apparently, any photograph is 'dated': in other words, it is the fruit of its time and place. This is why we commonly associate the photograph with a frozen moment, and thus with the death of time. Nothing could be further from the truth! Photography has the power to transform the

ficando a importância afetiva dos chamados álbuns de família. O curioso é que a fotografia é a única arte que junta relativisticamente o espaço ao tempo, num contínuo de quatro dimensões: as três do espaço (a terceira possibilitada pela perspectiva ótica) mais o tempo. Misturar tempo com espaço? Sim, a proposição mais natural da relatividade de Einstein-Minkowski, uma das glórias científicas da primeira década do século XX. Ninguém objetara antes à reunião das três coordenadas espaciais – na gíria, comprimento, largura e altura – quando a terceira é singularmente diferente das outras duas, devido à ação da gravidade. Como H. G. Wells nos recordou, em *A Máquina do Tempo* (1895), saltar é completamente diferente (e mais difícil) do que andar em frente ou para o lado.

PECADO ORIGINAL

A fotografia nasceu com um pecado original: ser feita com a ajuda de uma máquina. O olho da máquina e a química do mercúrio, halogenetos de prata, etc., separavam-na das outras artes (que requeriam lápis ou caneta, pincel ou espátula, escopo e martelo, etc.). De certo modo, a singularidade aproximava-a da música (cujos intermediários são os instrumentos musicais ou um par de pregas elásticas na laringe). A máquina é uma extensão do próprio corpo, como a bengala ou os óculos, e o fotógrafo usa-a para ver melhor. Havia ainda outro inconveniente na equiparação à arte: a facilidade de reprodução múltipla. O debate e a celeuma que geraram prolongaram-se por quase um século (pelo menos até à publicação em 1935 de *A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica*, por Walter Benjamin). Na crítica ao Salão de 1859, Charles Baudelaire famosamente associou a invasão da fotografia – inventada 20 anos antes – à «grande loucura industrial do nosso tempo». Para ele, a fotografia seria o refúgio de pintores preguiçosos ou o espelho de uma sociedade narcisista, ansiosa por adorar a sua imagem trivial numa placa de metal (daguerreótipo).

A verdade é que a técnica sempre foi uma parte integrante da fotografia. Recordo aqui que das várias celebrações do sesquicentenário da fotografia em 1989, a que mais me impressionou – um ano depois, em 1990 – foi a de John Szarkowski no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque: *Photography Until Now*, onde a história da fotografia era contada através das evoluções técnicas. No trabalho de JLN, no princípio era a ideia (ou sonho), vindo depois a técnica capaz de a revelar e concretizar. Intrigantemente, quanto mais simples e pura é a imagem procurada, mais complexa é a técnica necessária para a obter, como descobriram

moment into an (almost) eternity – thus justifying the emotional importance of the so-called family albums. The curious thing is that photography is the only art that brings space and time together in relativistic terms, in a continuum of four dimensions: three in space (the third made possible by the optical perspective) and one in time. Mixing time with space? Yes, the most natural proposition of Einstein-Minkowski relativity, one of the scientific glories of the first decade of the twentieth century. No one had previously objected to the joining together of the three spatial coordinates – commonly referred to as length, width and height – when the third is notably different from the other two, due to the effects of gravity. As H. G. Wells reminded us in “The Time Machine” (1895), jumping is completely different (and more difficult) than moving forwards or to the side.

ORIGINAL SIN

Photography was born with an original sin: it was done with the help of a machine – the camera. The eye of the camera and the chemistry of mercury, silver halides, etc. separated it from the other arts (which required a pen or pencil, paintbrush or spatula, hammer and chisel, etc.). In a certain way, its singularity brought it closer to music (whose mediating tools are musical instruments or a pair of vibrating cords or folds in the larynx). The camera is an extension of the body itself, like a walking stick or a pair of glasses, and the photographer uses it in order to see better. There was yet another drawback to photography being considered an art form: the potential for multiple reproduction. The heated debate that this provoked continued for almost a century (at least until the publication of “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” by Walter Benjamin, in 1935). In his criticism of the Salon of 1859, Charles Baudelaire famously associated the spread of photography – invented twenty years earlier – with the “great industrial madness of our times”. For him, photography was the refuge of lazy painters or the mirror of a narcissistic society, longing to worship its own trivial image on a scrap of metal (daguerreotype).

The truth is that technique has always been an integral part of photography. I recall that of the various events organised to celebrate the 150th anniversary of the birth of photography in 1989, the one that most impressed me – a year later in 1990 – was the exhibition of John Szarkowski at the Museum of Modern Art in New York: “Photography Until Now”, where the history of photography was told through the story of its technical evolutions. In JLN’s work, what came first was the idea (or dream), with his technique later proving capable of realising it. Intriguingly, the simpler and purer is the

Roger Fenton (o primeiro fotógrafo oficial do British Museum nos anos 1850) ou o neurologista Guillaume Duchenne (pioneiro da fotografia de expressões faciais nos anos 1860). No fim, torna-se impossível dissociar a imagem fotográfica da técnica usada para a obter, e é este dualismo da técnica-fotografia que está na génese da obra de José Luís Neto. Outros dualismos praticados por JLN referem-se à obscuridade/luz, absorção/reflexão-difusão, precisão/acaso, simplicidade/profundidade, abstracção/figuração, estática/dinâmica, pequeno/(infinitamente) grande, etc.

ENGENHO E ARTE

Descobri a arte de José Luís Neto há quase 30 anos. A grata surpresa que foi enfrentar fotografias que transcendiam o (seu) tempo e espaço, e nos obrigavam a pensar! As questões do *onde* e *quando* não faziam sentido, pois as suas fotos são de sempre e de qualquer lugar. A abstracção é intemporal e as apropriações fotográficas são transmutações técnico-mentais que as libertam do espaço-tempo em que nasceram. Num dos trabalhos, *Irgendwo* (1994-98, pp. 120-121) – alemão para ‘algures’ – feito com uma máquina de plástico barata, confiou o visionamento à câmara sem olhar para o visor (como se o fotógrafo fosse cego). O fotógrafo pensa; a máquina vê.

As preocupações artísticas de JLN referem-se à essência e carácter da fotografia, às suas possibilidades e limites. Ao usar a luz e uma folha branca de papel fotográfico para as investigar, fã-lo com um conhecimento profundo da história da fotografia, desde os começos pré-fotográficos da *camera obscura* — uma designação inventada no princípio do século XVII, embora o uso da dita tenha mais de 2500 anos. (A alegoria da caverna de Platão tem muito a ver com a fotografia em geral.) Não conheço, aliás, quem tenha levado tão longe (e tão inteligentemente) tal investigação. Neto constrói a sua própria contemporaneidade inspirando-se nos confins da história. Basta olhar para os vultos dos quimigramas abstratos (netografias?) como *Classic 111* (2006, pp. 100-101), feitos de luz, papel experimental e produtos químicos, para perceber a sua dívida às raiografias e schadografias inventadas por Man Ray e Christian Schad na década de 1920, ou aos fotogramas que ocuparam László Moholy-Nagy durante mais de duas décadas (anos 1920-1940). Se a isto somarmos o seu interesse pela técnica (o fazer ou construir) e pela matéria fotográfica, seja esta o grão (definido pelo tamanho dos cristais dos halogenetos de prata) ou o suporte (papel branco), temos um caso único, completo e exemplar. Técnica e prova fotográfica são

image that one seeks, the more complex is the technique that is needed to obtain it, as was discovered by Roger Fenton (the first official photographer of the British Museum in the 1850s) or the neurologist Guillaume Duchenne (the pioneer of the photography of facial expressions in the 1860s). In the end, it became impossible to dissociate the photographic image from the technique used to obtain it, and it is this dualism of technique and photography that lies at the origin of José Luís Neto's body of work. Other dualisms practised by JLN relate to darkness/light, absorption/reflection-diffusion, precision/randomness, simplicity/depth, abstraction/figuration, static/dynamic, small/(infinitely) large, etc.

CRAFT AND ART

I discovered José Luís Neto's art almost thirty years ago. What a pleasant surprise it was to be confronted with photographs that transcended (their) time and space and obliged us to think! The questions of where and when didn't make any sense, for his photos are forever and from anywhere. Abstraction is timeless and photographic appropriations are technical and mental transmutations that free them from the space-time in which they were born. In one of these works, "Irgendwo" (1994-98, pp. 120-121) - German for 'somewhere' - made with a cheap plastic camera, he entrusted the viewing to the camera without looking at the viewer (as if the photographer were blind). The photographer thinks; the camera sees.

JLN's artistic concerns relate to the essence and character of photography, its possibilities and limits. Using light and a white sheet of photographic paper in order to investigate them, he does so with a profound knowledge of the history of photography, starting with the pre-photographic beginnings of the camera obscura - a name invented at the beginning of the seventeenth century, although the device had already been used for more than 2500 years. (Plato's cave allegory has much to do with photography.) In fact, I don't know anyone who has taken this research quite so far, and done so with such intelligence. Neto constructs his own contemporaneity, drawing his inspiration from the far reaches of history. It is enough to look at the shapes of the abstract chemigrams (netographs?), such as "Classic 111" (2006, pp. 100-101), made of light, experimental paper and chemical products, to understand their debt to the rayographs and schadographs invented by Man Ray and Christian Schad in the 1920s, or the photograms that occupied László Moholy-Nagy for more than two decades (1920s-1940s). If we further add to this his interest in technique and the photographic material that he uses, whether this is the grain (defined by the size of the silver

agora as duas faces da mesma moeda. Engenho e arte consubstancia-dos numa imagem. O resto, como diria o outro, passou a ser paisagem...

PAPEL BRANCO

Na literatura, tal como na fotografia, no princípio era a mítica folha branca. (P de papel e de *photography*...) Com algumas diferenças: por exemplo, enquanto a escrita corre por adições, correções e acrescentos, a fotografia, tal como a escultura, requer subtrações. O desbaste começa logo pela decisão do autor sobre o que incluir na (ou excluir da) imagem. E se na literatura o branco representa o NADA (e/ou o bloqueamento do escritor), na fotografia representa a soma de todas as cores, isto é, TUDO. Aliás, o branco da fotografia analógica também é quimicamente o NADA, na medida em que perdeu os halogenetos de prata, dissolvidos no banho da revelação. Branco puro é aquilo que fica para além da imagem impressa – a margem do papel. Em contrapartida, o preto representa o NADA ou a ausência de todas as cores (por terem sido engolidas pelo buraco negro da superfície preta). JLN tirou partido desta dicotomia no trabalho *Safety* (2007, pp. 18-19), que mostra um duplo quadrado branco ao lado de um duplo quadrado preto. (O título refere a inscrição no filme 120 usado.) O artista é taxativo: «A folha branca tornou-se o meu referente preferencial no ato fotográfico: uma superfície branca, plana, uniforme, retangular, sem qualquer contaminação química, sujidade, vincos, irregularidades ou texturas.» Encara-a, ainda, como sinónima de uma «infinita potência criativa na exploração das intermináveis possibilidades de criação de composições luminosas». O vazio do papel branco é, afinal, uma cornucópia de abundância.

Obtida a imagem latente, o fotógrafo é confrontado com uma das características mais importantes da fotografia: a escala. A fácil variabilidade do tamanho também distingue a fotografia de todas as outras artes. Intrigantemente, são raros os fotógrafos que tiram partido desta circunstância na escolha das dimensões mais adequadas às suas imagens. Alguns até seguem o lema do quanto maior, melhor, mais caro (e mais lucro). Trabalhando por projeto, Neto é modelar no uso da escala, que vai da imagem muito pequena – milímetros, nalguns desenhos fotogénicos de *Ideia de Luz II*, de 1991, onde a imagem obtida é a resposta aos valores do diafragma da objetiva (pp. 58-59) – à muito grande, da ordem dos metros (como é o caso de *Não*, de 1996). Pequeno e grande coabitam nas duas dimensões do espaço (cm × m) de *Continuum* (2005, pp. 42-47) e outros trabalhos, quiçá, numa alusão à indeterminação do $0 \times \infty$ (zero

halide crystals) or the support (white paper), we have a unique and exemplary case. Technique and the photographic proof are now two sides of the same coin. Craft and art combined in just one image.

WHITE PAPER

In literature, just as in photography, in the beginning was the mythical white sheet of paper. With some differences: for example, whereas writing is made up of additions and corrections, photography, like sculpture, requires subtractions. The paring down begins immediately with the author's decision about what to include in (or exclude from) the image. And, whereas in literature the white sheet represents NOTHING (and/or the writer's block), in photography it represents the sum total of all colours – in other words, EVERYTHING. In fact, the white colour of analogue photography is also chemically NOTHING, as it has lost the silver halides, removed during the development process. Pure white is what remains besides the printed image – the margin of the sheet of paper. In contrast, the black represents NOTHING or the absence of all colours (since these have been swallowed up by the black hole of the tiny black silver crystals). JLN took advantage of this dichotomy in the work "Safety" (2007, pp. 18-19), which shows a double white square next to a double black square. (The title is a reference to the label of the 120 film.) The artist is assertive: "the white sheet has become my preferred referent in the photographic act: a white surface – flat, uniform and rectangular – without any chemical contamination, dirt, creases, irregularities or textures". He further regards it as synonymous for an "infinite creative potential in the exploration of the endless possibilities for creating light compositions". The emptiness of the white paper is, after all, a cornucopia of abundance.

Having obtained the latent image, the photographer is confronted with one of the most important characteristics of photography: scale. The easy variability of the size of a photograph also makes photography distinct from all the other arts. Intriguingly, it is rare to find a photographer who takes advantage of this circumstance when choosing the most suitable dimensions for his or her images. Some even adhere to the motto of "the bigger, the better" (meaning pricier and yielding a greater profit). Working on a project basis, Neto is exemplary in his use of scale, which can range from the smallest – millimetres in some photogenic drawings for "Idea of Light II", from 1991, where the image obtained is the result of the values of the lens aperture (pp. 58-59) – to the largest, measured in metres (as is the case with "No", from 1996). Small and large cohabit in the two-dimensional space (cm × m) of "Continuum" (2005, pp. 42-47) and other works, perhaps reflecting the

vezes infinito) que gera um número finito. (Neto mostra uma predileção pelo formato da tira, evocativa do filme fotográfico.)

Recordo apenas um incidente: nos anos 80, adquirei uma fotografia do japonês Eikoh Hosoe (n. 1933), da série *Abraço*. Foi-me perguntado qual o tamanho que pretendia (o preço aumentava com a dimensão da prova). Escolhi um tamanho mais pequeno do que aquele que vira exposto. Quando, um par de meses mais tarde, recolhi a fotografia, reparei que a dimensão da imagem propriamente dita era a mesma da que vira na exposição; o papel (margens), porém, era mais pequeno. Foi-me explicado que a imagem tinha sempre a mesma dimensão; apenas as margens variavam conforme o desejo do cliente. Aprendi a lição.

Para JLN, a realidade não é algo exterior (gente, cena doméstica ou de rua, paisagem, monumento, conflito armado, etc.), mas sim a novidade da própria imagem a duas dimensões. A perspetiva – que Paolo Uccello, segundo Giorgio Vasari, declarava ser uma «coisa adorável», a ponto de desprezar os seus deveres conjugais – é ignorada (e JLN tira partido disto). A câmara escura, com a objetiva a apontar para o ponto de fuga, deu lugar à câmara clara e ao regresso à folha branca de papel. O problema é: como fotografar o branco?

Aos nossos olhos, a luz do Sol é branca (como é branca a luz incandescente do tungsténio). (Abelhas, escorpiões, algumas aves, cães e gatos, etc., têm visão ultravioleta; mosquitos, alguns peixes, morcegos, lobos e raposas, etc., usam o infravermelho.) A cor é a qualidade da luz, seja ela expressa em palavras – por exemplo, as sete cores convencionais do arco-íris: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anil e violeta, na mnemónica do *vaavaav* – ou através da frequência ou comprimento de onda da radiação. As cores primárias aditivas da Web são o azul, vermelho, verde (cuja soma gera o quase-branco), e as primárias subtrativas (complementares) são o amarelo, ciano, magenta (cuja soma gera o quase-preto). Daqui a panóplia *BRGYCM* (usando as iniciais inglesas), que em 1993 JLN escolheu para título do seu importante trabalho sobre a genética da cor (que vem de Newton e da 'roda das cores').

Fotografar a imóvel folha branca de papel é investigar o que ela contém. Neto tem-lo feito sistematicamente desde 1989, ao longo de uma série de projetos em que usou longos tempos de exposição e recorreu a «câmaras fotográficas altamente sofisticadas e objectivas específicas de elevada qualidade óptica; juntamente com a utilização de emulsões fotossensíveis em papel e película contemporâneas, que repercutem o melhor que o Homem conseguiu alcançar no domínio da

indeterminate nature of $0 \times \infty$, which generates a finite number. (Neto shows a fondness for the strip format, which is evocative of the photographic film.)

I recall just one incident: in the 1980s, I purchased a photograph by the Japanese photographer Eikoh Hosoe (b. 1933), from his “Embrace” series. I was asked what size I wanted (the price increased with the size of the print). I chose a smaller size than the one I had seen exhibited. When I collected the photograph a couple of months later, I noticed that the size of the image was actually the same as the one that I had seen at the exhibition; the paper (margins), however, was smaller. It was explained to me that the image always had the same size; only the margins changed according to the client’s wishes. I had learned my lesson...

For JLN, reality is not something that is outside his studio (people, a domestic or street scene, landscape, monument, war, etc.), but, instead, the novelty of the image itself in two dimensions. Perspective – which, according to Giorgio Vasari, Paolo Uccello claimed to be an ‘lovely thing’, to the point of disregarding his marital duties – is ignored (and JLN takes advantage of this). The camera obscura, with its lens pointing towards a vanishing point, gave way to the camera clara and the return to the sheet of white paper. The problem is: how do you photograph white?

To our eyes, sunlight is white (just as the incandescent light of tungsten is white). (Bees, scorpions, some birds, dogs and cats, etc. have ultraviolet vision; mosquitos, some fish, bats, wolves and foxes, etc. use infrared light.) Colour is the quality of light, whether it is expressed in words – for example, the seven colours of the rainbow: red, orange, yellow, green, blue, indigo and violet – or through the radiation wavelength or frequency. The primary additive colours of the Web are blue, red and green (the sum of which generates almost-white), and the primary subtractive (complementary) colours are yellow, cyan and magenta (the sum of which generates almost-black). Hence the panoply BRGYCM, which JLN chose in 1993 as the title for his important work about the genetics of colour (which comes from Newton and the ‘wheel of colours’).

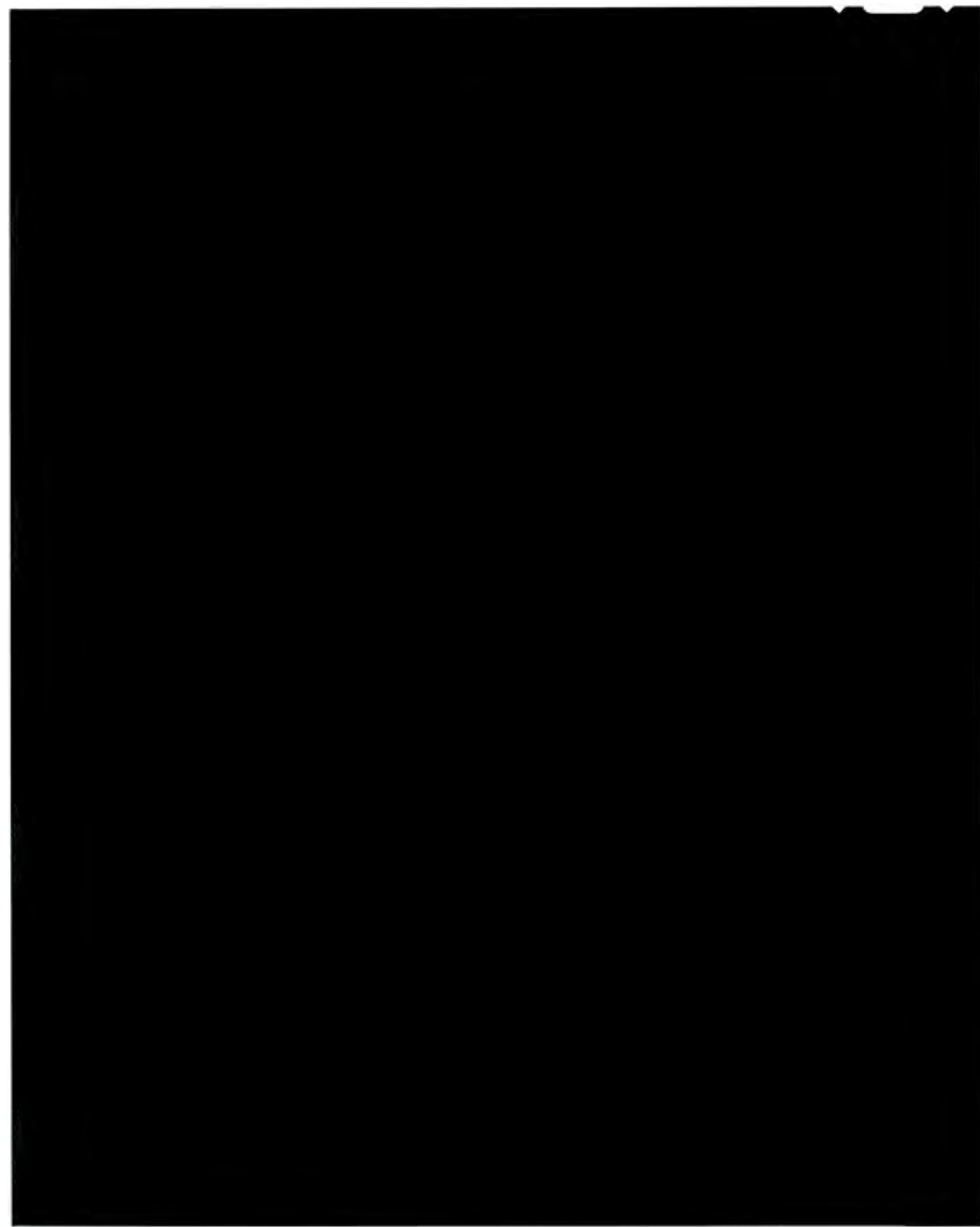
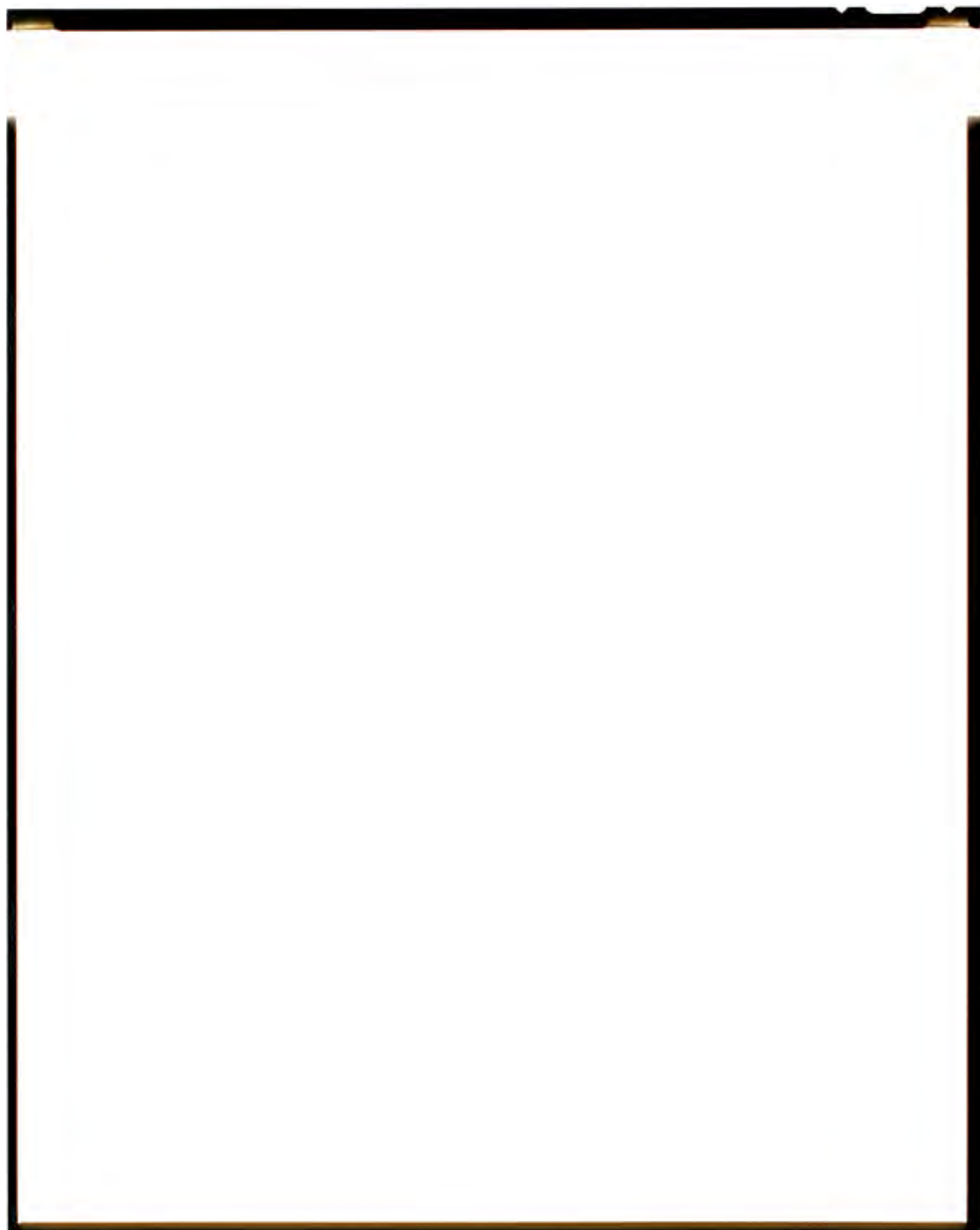
Photographing the immovable white sheet of paper means investigating what it contains. Neto has been doing so systematically since 1989, through a series of projects in which he has used long exposure times, while resorting to “highly sophisticated photographic cameras and specific lenses of high optical quality; together with the use of contemporary photosensitive emulsions on paper and film, which reflect the best that humankind has achieved in the domain of physics, optics and chemistry at the service of analogue photography”. The process required the chemical removal of the photosensitive layer of gelatin and silver halides from the photographic paper, in order to obtain a

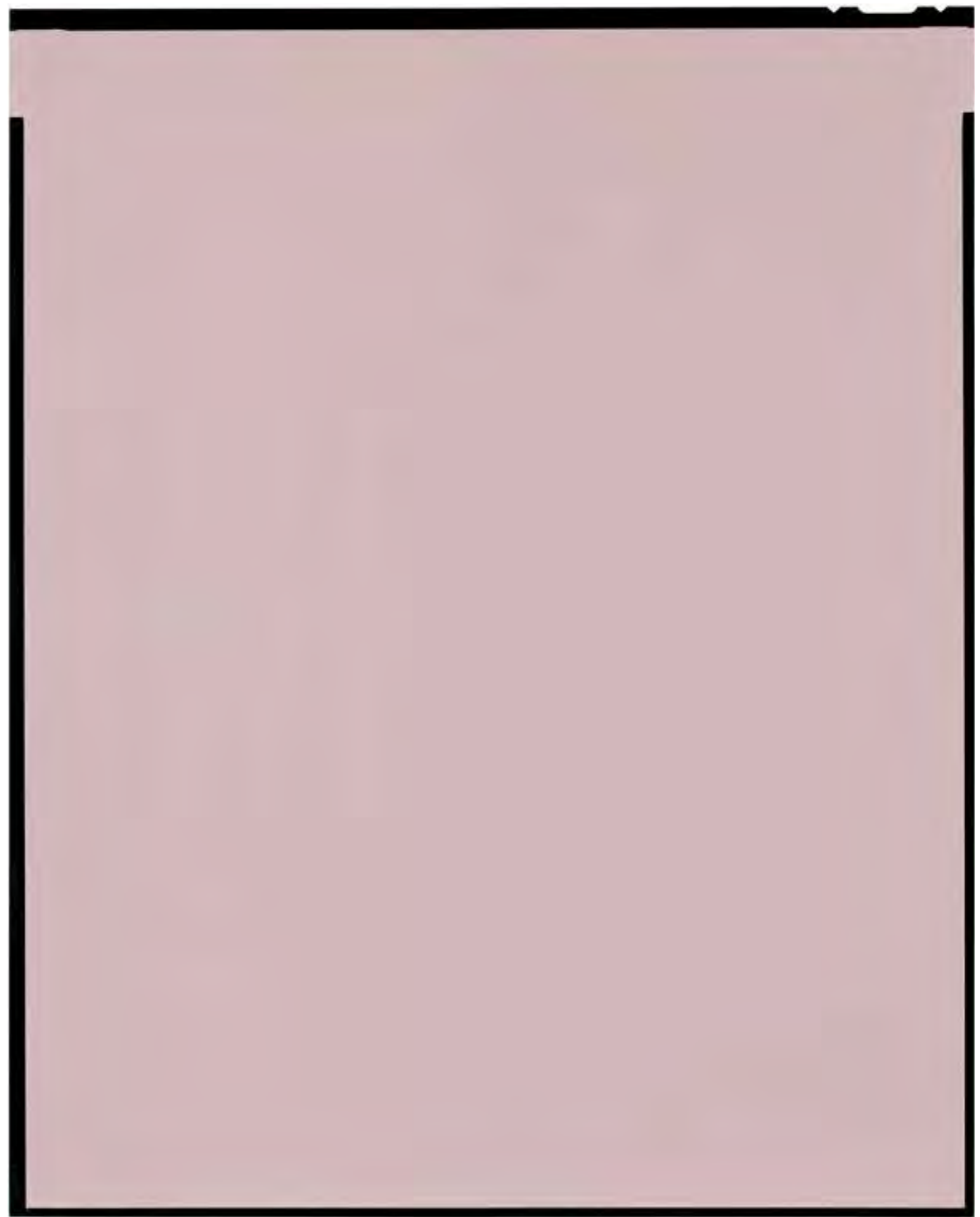
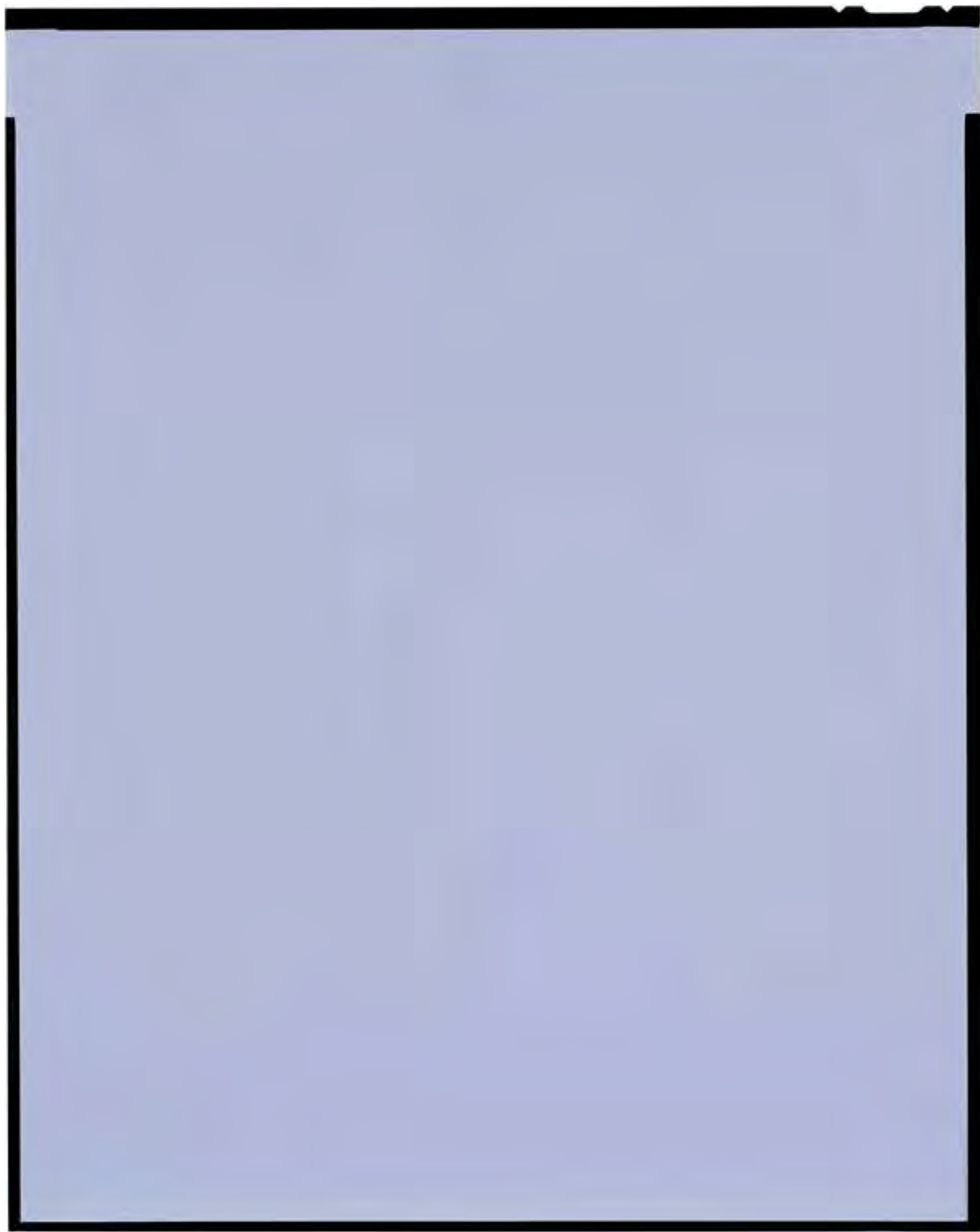
física, da óptica e da química ao serviço da fotografia analógica» (como escreveu na tese de mestrado em 2015). O processo requeria a remoção química da camada fotossensível de gelatina e halogenetos de prata do papel fotográfico, de modo a obter uma superfície branca virginal (*Ideia de Luz I, #2*). Esta é depois afixada numa parede, em contacto com uma superfície preta; montada num tripé, a câmara fotográfica é colocada frontalmente à folha branca, de modo a assegurar uma correspondência e paralelismo perfeitos entre o plano da folha na parede e o plano do filme na câmara; iluminada por dois focos de luz uniforme de tungsténio, a folha reflete a luz incidente para o interior da câmara; a quantidade de luz recebida pela câmara é controlada pelo (longo) tempo de exposição e pela abertura do diafragma. Para as imagens monocromáticas, foram usados filtros de gelatina de compensação de cor (CC) de densidade 40 colocados na objetiva.

AUTORRETRATO

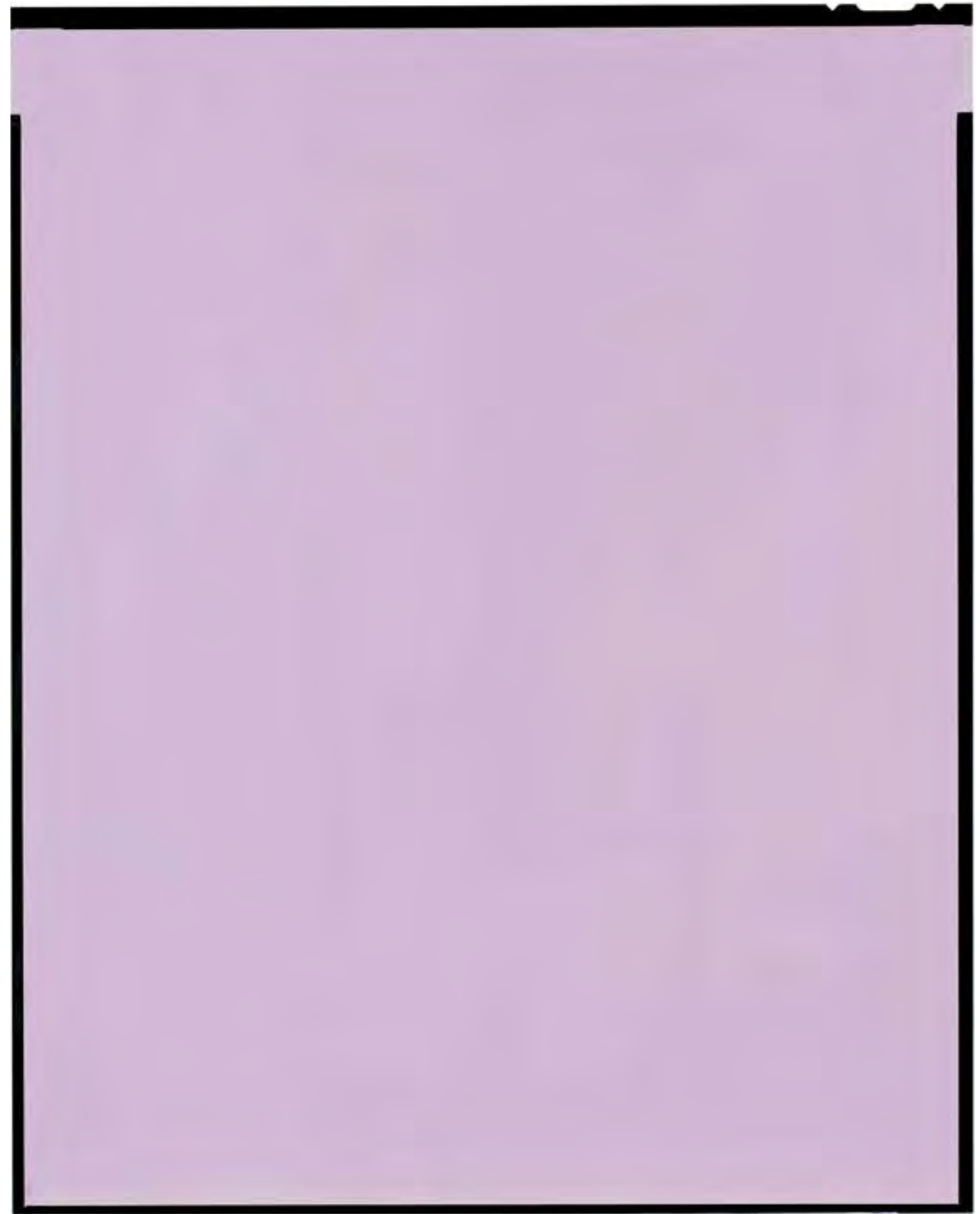
É um truismo afirmar que qualquer obra é um retrato (parcial) do seu autor. Na fotografia, a identificação seria ainda maior, mas no caso de JLN a abstração é a própria realidade. Mesmo assim, este livro contém um inesperado autorretrato a pronunciar a palavra *Não* (1996, pp. 114-117, 130). Tudo começara com um sonho, onde vira a Estátua da Luz a enterrar-se numa tempestade, e ele a tentar salvá-la e a ficar apenas com a cabeça da estátua nas mãos; «Não!», gritou. Daqui a sua ideia de se sentar numa cadeira giratória e olhar para a lente da máquina abanando a cabeça e pronunciando, repetidamente, a palavra Não (enquanto com a mão controlava um motor para avançar o filme a velocidade aproximadamente constante). Desta vez, uma só palavra gerava uma imagem quase contínua, evocando os estudos de movimento de pessoas e animais de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge nos anos 1880. Em *O beijo* (pp. 118-119), um projeto do mesmo ano de 1996, JLN jogou com outra coordenada do espaço: em vez de lateral, o movimento da cabeça foi frontal, aproximando-se do rosto da mulher, Claudia. Em ambos os casos, os resultados imagéticos são imprevisíveis. O artista fotografa para saber quais são as possibilidades da fotografia.

Noutro trabalho de colaboração com Claudia Fischer, recorreram a películas virgens de grande formato (12,7 × 10,2 cm, a preto e branco e a cores) que atacaram com fluidos corporais (sangue, urina), lixa, fogo e balas. Colocadas em pequenas caixas de luz, as imagens resultantes sugeriam ao espectador sensações de dor e sofrimento. (Nos anos 70,





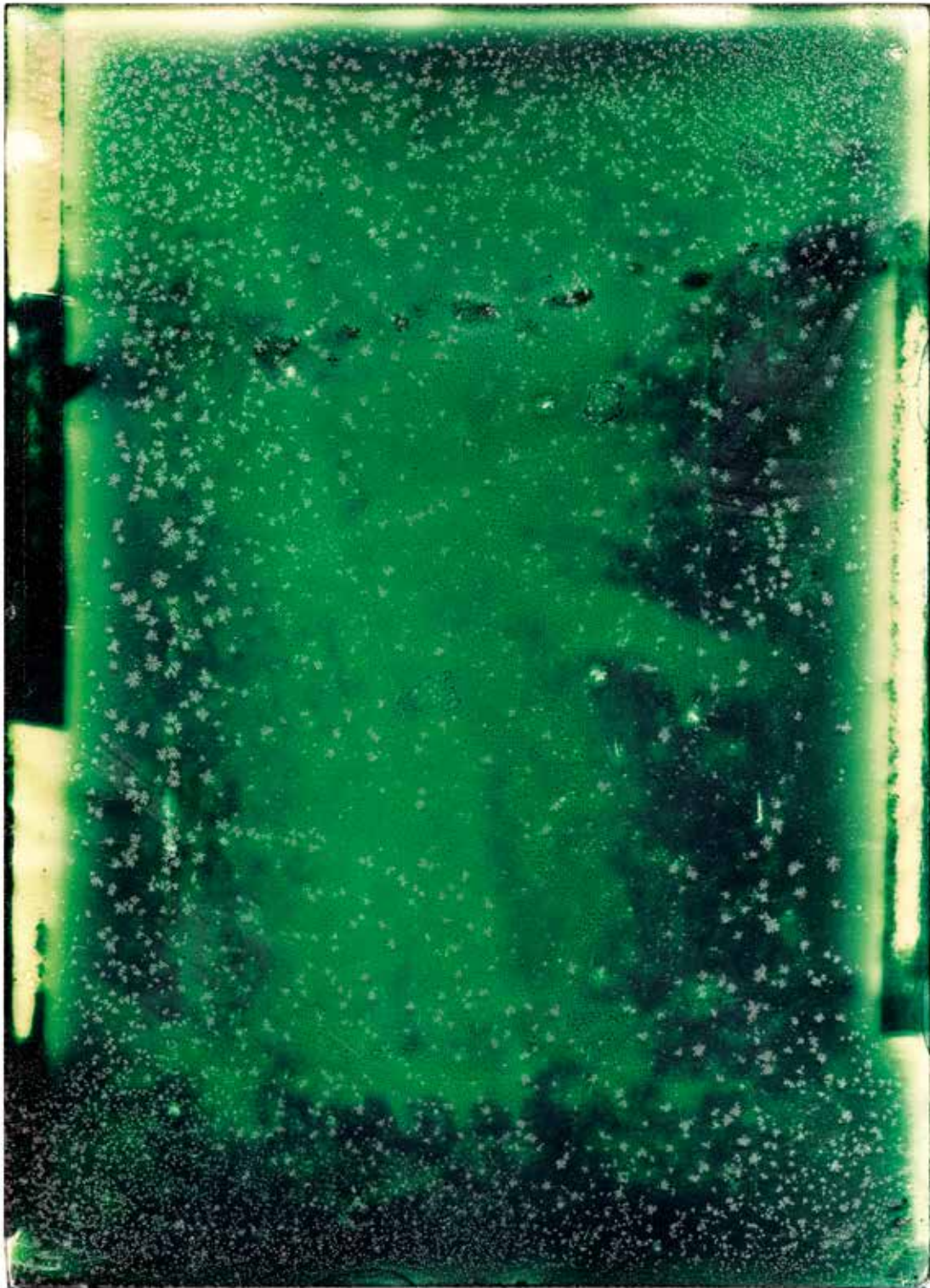


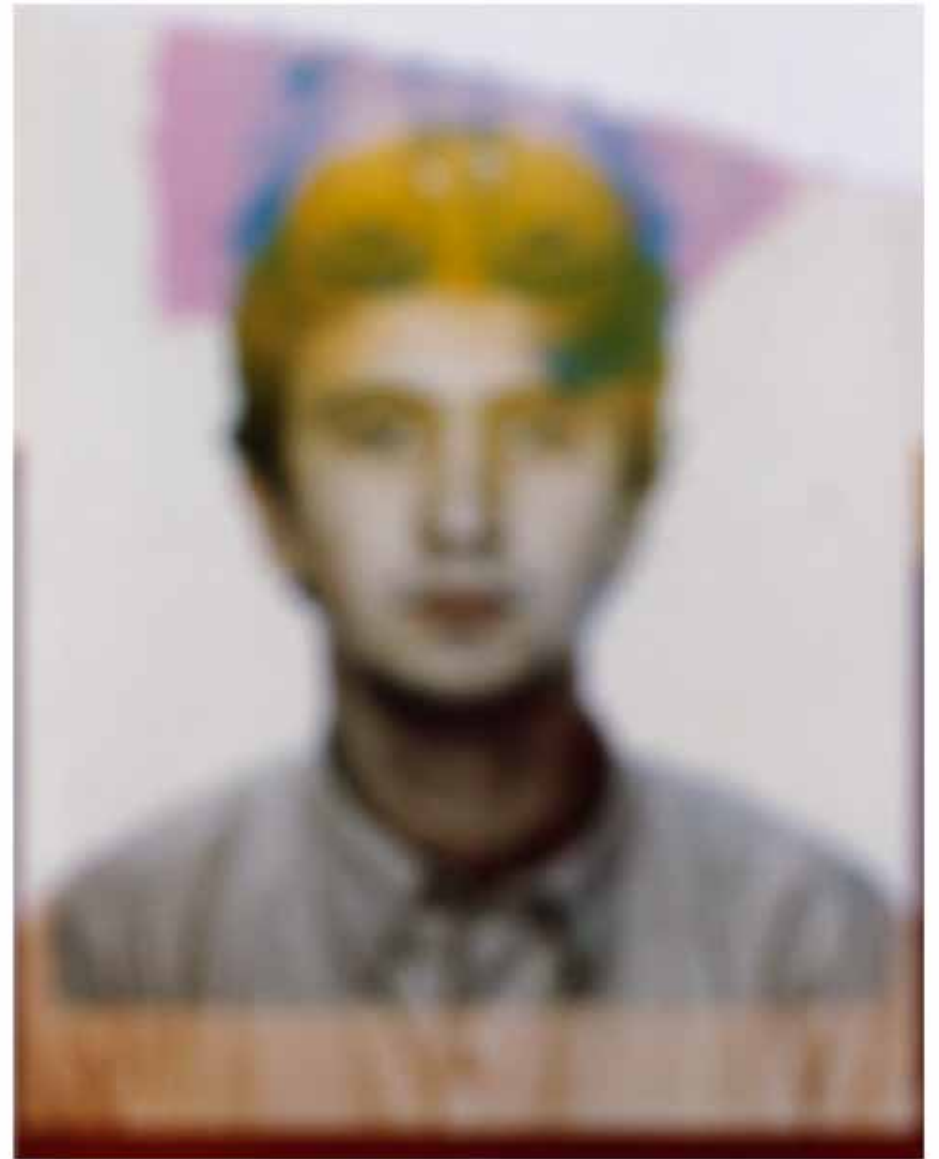


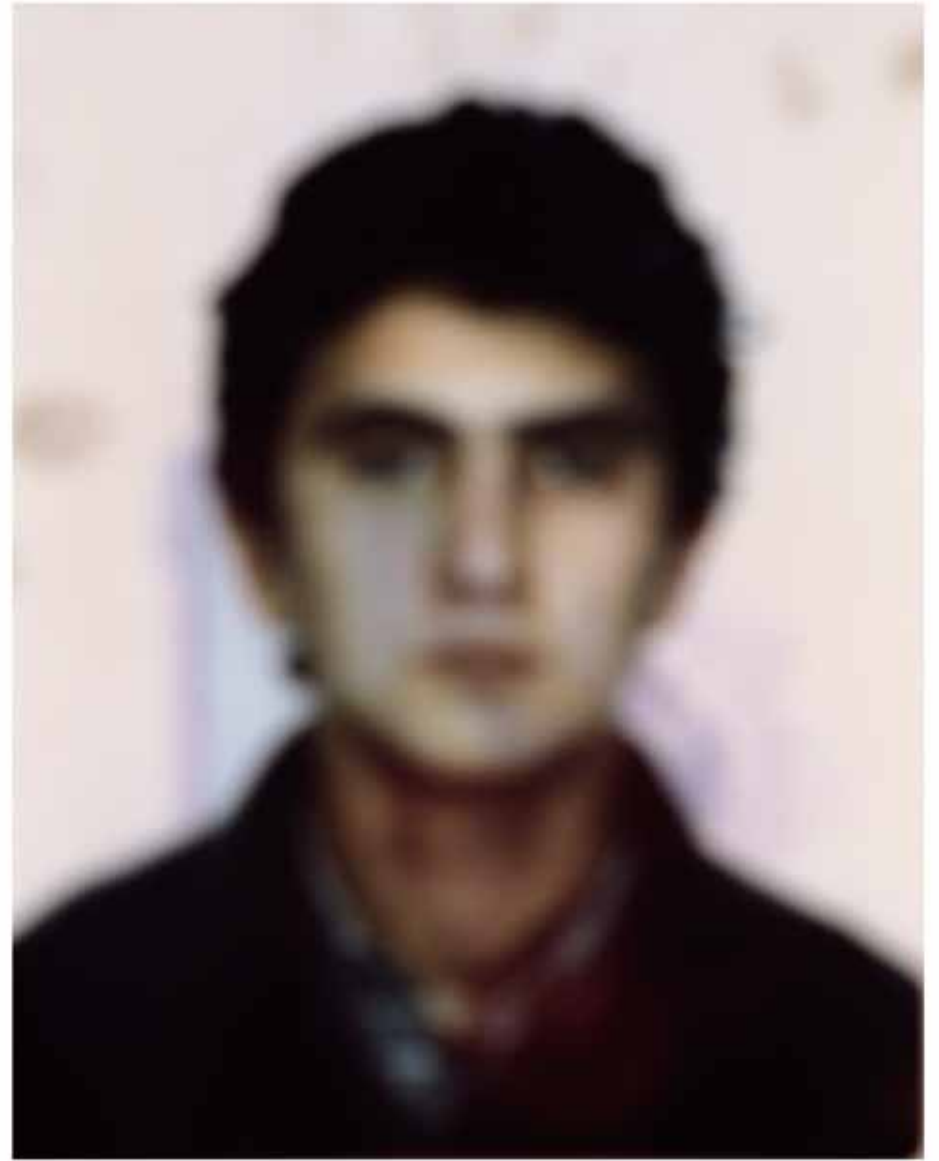
















5 <i>Ambrotype</i> , 1991/2014 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 130,1 × 109,1 cm	39 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #4 (Yellow)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	58 <i>Ideia de Luz II #8</i> , 1991 Fotograma. Papel gelatina e prata/ <i>Photogram on gelatin silver paper</i> . 24 × 17,8 cm	82 <i>Open in total darkness #11</i> , 2012 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 88,3 × 61 cm	91 Da série <i>July 1984</i> , 2010 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 131,8 × 98,7 cm	100 <i>Classic 111 #1</i> , 2006 Quimigrama. Papel gelatina e prata/ <i>Unique chemigram on gelatin silver paper</i> . 61 × 50,8 cm	113 <i>Mask Open #4</i> , 2023 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 235 × 61 cm	125 <i>Pure Emulsion #3 (Carlos Relvas)</i> , 2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 164 × 127,5 cm
18-19 <i>Safety</i> , 2007 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 40 × 60 cm	40 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #5 (Cyan)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	59 <i>Ideia de Luz II #1</i> , 1991 Fotograma. Papel gelatina e prata/ <i>Photogram on gelatin silver paper</i> . 24 × 17,8 cm	83 <i>Open in total darkness #12</i> , 2012 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 88,3 × 61 cm	92 Da série <i>July 1984</i> , 2010 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111,8 × 139,5 cm	101 <i>Classic 111 #2</i> , 2006 Quimigrama. Papel gelatina e prata/ <i>Unique chemigram on gelatin silver paper</i> . 61 × 50,8 cm	114-115 <i>Não #3</i> , 1996 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 24 × 133 cm	126 <i>Luminograma #8</i> , 1986 Luminograma. Papel gelatina e prata/ <i>Unique luminogram on gelatin silver paper</i> . 30,5 × 20,4 cm
33 Da série <i>July 1984</i> , 2010 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 189 × 102,1 cm	41 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #6 (Magenta)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	60-65 Da série 22474, 2000 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 6 × (41 × 31 cm)	84 <i>Open in total darkness #2</i> , 2012 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 88,8 × 61 cm	93 Da série <i>July 1984</i> , 2010 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111,8 × 143,8 cm	102-103 <i>O Fio</i> , 1986 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 124 × 151 cm	116-117 <i>Não #6</i> , 1996 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 24 × 134 cm	127 <i>Luminograma #6</i> , 1986 Luminograma. Papel gelatina e prata/ <i>Unique luminogram on gelatin silver paper</i> . 30,5 × 20,4 cm
34 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #7 (White)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	42-47 <i>Continuum #6</i> , 2005 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 25 × 487 cm	66-71 Da série 22475, 2003 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 6 × (41 × 31 cm)	85 <i>Open in total darkness #3</i> , 2012 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 88,8 × 61 cm	94 Claudia Fischer – José Luís Neto <i>Bala #2</i> , 1999 Película fotográfica, gelatina e prata em suporte poliéster/ <i>Photographic film, gelatin silver on polyester base</i> . 12,7 × 10,2 cm	104-105 <i>Liga-me LXA</i> , 2004 Prova fotográfica cromogénea/ <i>Chromogenic print (C print)</i> . 28 × 160 cm	118 <i>O beijo #2</i> , 1996 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 2,4 × 7,1 cm	130 <i>Não #5</i> , 1996 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 24 × 106 cm
35 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #8 (Black)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	48-49 <i>Continuum II página 1, frase #1-10</i> , 2010/2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111,8 × 150 cm	72-75 Da série <i>Anónimo</i> , 2005 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 8 × (7,1 × 4,6 cm)	86 <i>PMC/P.M.I. passport #3</i> , 2008 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111 × 91,6 cm	95 Claudia Fischer – José Luís Neto <i>Bala #1</i> , 1999 Película fotográfica, gelatina e prata em suporte poliéster/ <i>Photographic film, gelatin silver on polyester base</i> . 12,7 × 10,2 cm	106-107 <i>Liga-me LXC</i> , 2004 Prova fotográfica cromogénea/ <i>Chromogenic print (C print)</i> . 38,5 × 160 cm	119 <i>O beijo #1</i> , 1996 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 2,4 × 7,1 cm	132 <i>Ideia de Luz II (TV)</i> , 1991/2022 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 102,2 × 72,3 cm
36 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #1 (Blue)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	50-51 <i>Continuum II página 14, frase #130-140</i> , 2010/2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111,8 × 150 cm	76-77 <i>Inutilizado?</i> , 2012 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 27 × 99 cm	87 <i>PMC/P.M.I. passport #7</i> , 2008 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111 × 91,6 cm	96 <i>Carreira de Tiro #5</i> , 2000 Prova fotográfica, branqueamento de corante/ <i>Silver dye bleach print</i> . 63 × 45 cm	108-109 <i>Chromatic Fantasy</i> , 2002 (Pormenor/ <i>Detail</i>) Prova fotográfica, branqueamento de corante/ <i>Silver dye bleach print</i> . 26 × 1460 cm	120 <i>Irgendwo</i> , 1994/1998 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 24 × 17,8 cm im. 1,4 × 1,8 cm	
37 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #2 (Red)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	52-53 <i>BRGYCM</i> , 1993 Diapositivo cromogéneo sobre papel fotográfico branco/ <i>Chromogenic transparency on white photographic paper</i> . 6 × (3,5 × 162,3 cm)	78-79 <i>High Speed Press Plate #3</i> , 2006 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111 × 148 cm	88 <i>PMC/P.M.I. passport #4</i> , 2008 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111 × 91,6 cm	97 <i>Carreira de Tiro #1</i> , 2000 Prova fotográfica, branqueamento de corante/ <i>Silver dye bleach print</i> . 63 × 45 cm	110 <i>Mask Open #1</i> , 2023 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 235 × 61 cm	121 <i>Irgendwo</i> , 1994/1998 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 24 × 17,8 cm im. 1,8 × 1,4 cm	
38 <i>Blue Red Green Yellow Cyan Magenta White Black, #3 (Green)</i> , 1991-2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 139 × 111 cm	54-57 <i>Für Claudia</i> , 2005 (Pormenor/ <i>Detail</i>) Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 26 × 960 cm	80 <i>High Speed Press Plate #10</i> , 2006 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 148 × 111 cm	89 <i>PMC/P.M.I. passport #2</i> , 2008 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 111 × 91,6 cm	98 <i>Carreira de Tiro II #1</i> , 2000 Prova fotográfica, gelatina e prata/ <i>Gelatin silver print</i> . 82 × 60 cm	111 <i>Mask Open #2</i> , 2023 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 235 × 61 cm	122-123 <i>Irgendwo (offset)</i> , 1994/2022 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 72,3 × 102,2 cm	
		81 <i>High Speed Press Plate #9</i> , 2006 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 148 × 111 cm	90 Da série <i>July 1984</i> , 2010 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 143,6 × 111,8 cm	99 <i>Pure Emulsion</i> , 2013 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 136 × 91,5 cm	112 <i>Mask Open #3</i> , 2023 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 235 × 61 cm	124 <i>Pure Emulsion #2 (Carlos Relvas)</i> , 2015 Prova em jato de tinta sobre papel de algodão/ <i>Ink jet print on cotton paper</i> . 164 × 127,5 cm	

José Luís Neto nasceu em Sátão, em 1966. Vive e trabalha em Lisboa. Formou-se em Fotografia no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa, e no Royal College of Art, em Londres, com bolsa atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Das exposições individuais que realizou desde 1993, destacam-se: *Sobre uma película de não sei que asas* (2022), Galeria Ascensor, Associação Goela, Lisboa; *Pure Emulsion* (2018), Centro de Artes Visuais, Encontros de Fotografia, Coimbra; *Anónimo* (2016), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; *Re-Turn* (2014), Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; *July 1984* (2012), Galeria Miguel Nabinho, Lisboa; *Open in total darkness* (2012), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; *PMC / P.M.I. passport* (2008), Galeria IPT, Tomar; *High Speed Press Plate* (2007), Círculo de Bellas Artes, Madrid; *High Speed Press Plate* (2006), Lisboa20 Arte Contemporânea, Lisboa; *Continuum* (2005), CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; *Anónimo* (2005), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; *Liga-me* (2004), Galeria Promontório Arquitetos, Lisboa; 22474 (2003), Centro Português de Fotografia, Porto; *Chromatic Fantasy* (2002), Encontros da Imagem, Museu D. Diogo de Sousa, Braga; *Irgendwo* (1998), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; e *BRGYCM* (1993), Galeria Gymnásio, Lisboa.

Desde 1990 que participa em exposições coletivas em museus e instituições nacionais e internacionais, das quais se faz referência: Museu Coleção Berardo, Lisboa; Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa; Museu Gulbenkian/Coleção Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Embassy of Portugal, Washington; Temporary Museum, Dubai Design District (d3), Dubai; Museu Afro-Brasil, São Paulo; Museum Folkwang, Essen; Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Museu da Ciência, Coimbra; Museu da Cidade, Pavilhão Preto, Lisboa; Fundação Carmona e Costa, Lisboa; Museu de Serralves, Porto; Museu da Eletricidade, Lisboa; Centro de Artes de Sines; Centro Cultural de Belém, Lisboa; Hayward Gallery, Londres; Fundació Foto Colectania, Barcelona; Musée de l'Elysée, Lausanne; Centro de Artes Visuais, Coimbra; Mosteiro de Tibães, Braga; Culturgest, Lisboa; Cokkie Snoei Gallery, Roterdão; e Museu do Côa, Vila Nova de Foz Côa.

Prémios e nomeações recebidos: nomeado para o Albert Renger-Patzsch Award 2012; vence o Prémio BES Photo 2005; e recebe o Prémio Especial do Júri do 47ème Salon d'Art Contemporain 2002, Montrouge (Hauts-de-Seine), França.

A sua obra está representada em coleções nacionais e internacionais, tais como: Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa; Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; Centro Português de Fotografia, Porto; Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa; Coleção Berardo, Lisboa; Coleção de Fotografia Contemporânea do Novo Banco; Coleção de Fotografia Américo Marques; Centro de Artes Visuais, Coimbra; Encontros da Imagem, Braga; Fundação EDP, Lisboa; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa; Fundação PLMJ, Lisboa; Fundació Foto Colectania, Barcelona; IHCT/MNCT, Ministério da Ciência e da Tecnologia, Coimbra/Lisboa; Museu de Lisboa; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa; Museum Folkwang, Essen; Coleção Mário Teixeira da Silva, Lisboa; Coleção Figueiredo Ribeiro, Abrantes; CACE – Coleção de Arte Contemporânea do Estado, Portugal; Coleção Rui Vilar – Olinda Conde; Imago Mundi Collection – Luciano Benetton; Louis Vuitton Collection.

Foram publicadas as seguintes edições sobre a sua obra: *High Speed Press Plate (2006) July 1984 (2010): uma seleção*, Lisboa, KKYM, 2012; *Continuum*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005; 22474, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003; *Netz*, Coimbra, Instituto de História da Ciência e da Técnica/Museu Nacional da Ciência e da Técnica, 2001; *Irgendwo*, Lisboa, Arquivo Fotográfico Municipal, 1998; e *BRGYCM*, Lisboa, Galeria Gymnásio Municipal, 1993.

José Luís Neto was born in Sátão, in 1966. He lives and works in Lisbon, having studied Photography at Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, in Lisbon, and at the Royal College of Art, in London, with a scholarship awarded by the Calouste Gulbenkian Foundation.

The solo exhibitions that he has held since 1993 include the following in particular: *Sobre uma película de não sei que asas* (2022), Galeria Ascensor, Associação Goela, Lisbon; *Pure Emulsion* (2018), Centro de Artes Visuais, Encontros de Fotografia, Coimbra; *Anónimo* (2016), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; *Re-Turn* (2014), Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; *July 1984* (2012), Galeria Miguel Nabinho, Lisbon; *Open in total darkness* (2012), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; *PMC / P.M.I. passport* (2008), Galeria IPT, Tomar; *High Speed Press Plate* (2007), Círculo de Bellas Artes, Madrid; *High Speed Press Plate* (2006), Lisboa20-Arte Contemporânea, Lisbon; *Continuum* (2005), CAMJAP, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; *Anónimo* (2005), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; *Liga-me* (2004), Galeria Promontório Arquitetos, Lisbon; 22474 (2003), Centro Português de Fotografia, Porto; *Chromatic Fantasy* (2002), Encontros da Imagem, Museu D. Diogo de Sousa, Braga; *Irgendwo* (1998), Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; and *BRGYCM* (1993), Galeria Gymnásio, Lisbon.

Since 1990, he has taken part in group exhibitions at national and international museums and institutions, most notably: Museu Coleção Berardo, Lisbon; Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisbon; Museu Gulbenkian/Coleção Moderna, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; Embassy of Portugal, Washington; Temporary Museum, Dubai Design District (d3), Dubai; Museu Afro-Brasil, São Paulo; Museum Folkwang, Essen; Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Museu da Ciência, Coimbra; Museu da Cidade, Pavilhão Preto, Lisbon; Fundação Carmona e Costa, Lisbon; Museu de Serralves, Porto; Museu da Eletricidade, Lisbon; Centro de Artes de Sines; Centro Cultural de Belém, Lisbon; Hayward Gallery, London; Fundació Foto Colectania, Barcelona; Musée de l'Elysée, Lausanne; Centro de Artes Visuais, Coimbra; Mosteiro de Tibães, Braga; Culturgest, Lisbon; Cokkie Snoei Gallery, Rotterdam; and Museu do Côa, Vila Nova de Foz Côa.

He has received the following awards and nominations: nominated for the Albert Renger-Patzsch Award 2012; winner of the BES Photo 2005 Prize; and recipient of the Special Jury Award of the 47ème Salon d'Art Contemporain 2002, Montrouge (Hauts-de-Seine), France.

His work is to be found represented in national and international collections, such as: Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisbon; Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico; Centro Português de Fotografia, Porto; Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon; Coleção Berardo, Lisbon; Coleção de Fotografia Contemporânea do Novo Banco; Coleção de Fotografia Américo Marques; Centro de Artes Visuais, Coimbra; Encontros da Imagem, Braga; Fundação EDP, Lisbon; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisbon; Fundação PLMJ, Lisbon; Fundació Foto Colectania, Barcelona; IHCT/MNCT, Ministry of Science and Technology, Coimbra/Lisbon; Museu de Lisboa; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisbon; Museum Folkwang, Essen; Coleção Mário Teixeira da Silva, Lisbon; Coleção Figueiredo Ribeiro, Abrantes; CACE – Coleção de Arte Contemporânea do Estado, Portugal; Coleção Rui Vilar – Olinda Conde; Imago Mundi Collection – Luciano Benetton; Louis Vuitton Collection.

The following books have been published about his work: *High Speed Press Plate* (2006), July 1984 (2010): uma seleção, Lisbon, KKYM, 2012; *Continuum*, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 2005; 22474, Lisbon, Assírio & Alvim, 2003; *Netz*, Coimbra, Instituto de História da Ciência e da Técnica/Museu Nacional da Ciência e da Técnica, 2001; *Irgendwo*, Lisbon, Arquivo Fotográfico Municipal, 1998; and *BRGYCM*, Lisbon, Galeria Gymnásio Municipal, 1993.





Série Ph.

Série Ph. 11 – José Luís Neto
© Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Editor/*Publisher*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
Av. António José de Almeida
1000-042 Lisboa
impresnacional.pt
loja.incm.pt

Direção editorial/*Editorial direction*
Cláudio Garrudo

Texto/*Text*
Jorge Calado

Revisão/*Proofreading*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tradução/*Translation*
John Elliott

Design/*Graphic design*
Paulo Condez/NADA

Fonte/*Typeface*
PF Regal Stencil
Aperçu
Lyon

Papel/*Paper*
Sirio Ultra Black 185g/m²
Sirio Color Jasmine 290g/m², 115g/m²
Artic Mat vol 170g/m²

Impressão/*Printing*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tiragem/*Print run*
1000

ISBN
978-972-27-3105-8

Dep. legal/*Legal deposit*
519793/23

Edição n.º/*Edition no.*
1026054

Outubro 2023/*October 2023*

Imprensa Nacional é a marca editorial da
Imprensa Nacional is the editorial brand from

INCM

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios eletrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita dos editores.
All rights reserved. This book may not to be reproduced, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanic or others, including photocopy, magnetic recording or any other storing process or information retrieval system, without previous written permission from its publishers.

A Série Ph. é uma coleção de monografias dedicada à fotografia portuguesa contemporânea.

The Ph. Series is a collection of monographs dedicated to contemporary Portuguese photography.

Títulos na coleção
Titles in the collection

Ph.11 José Luís Neto
Ph.10 António Júlio Duarte
Ph.09 Alfredo Cunha
Ph.08 Daniel Blaufuks
Ph.07 Jorge Guerra
Ph.06 Ernesto de Sousa
Ph.05 José M. Rodrigues
Ph.04 Fernando Lemos
Ph.03 Helena Almeida
Ph.02 Paulo Nozolino
Ph.01 Jorge Molder