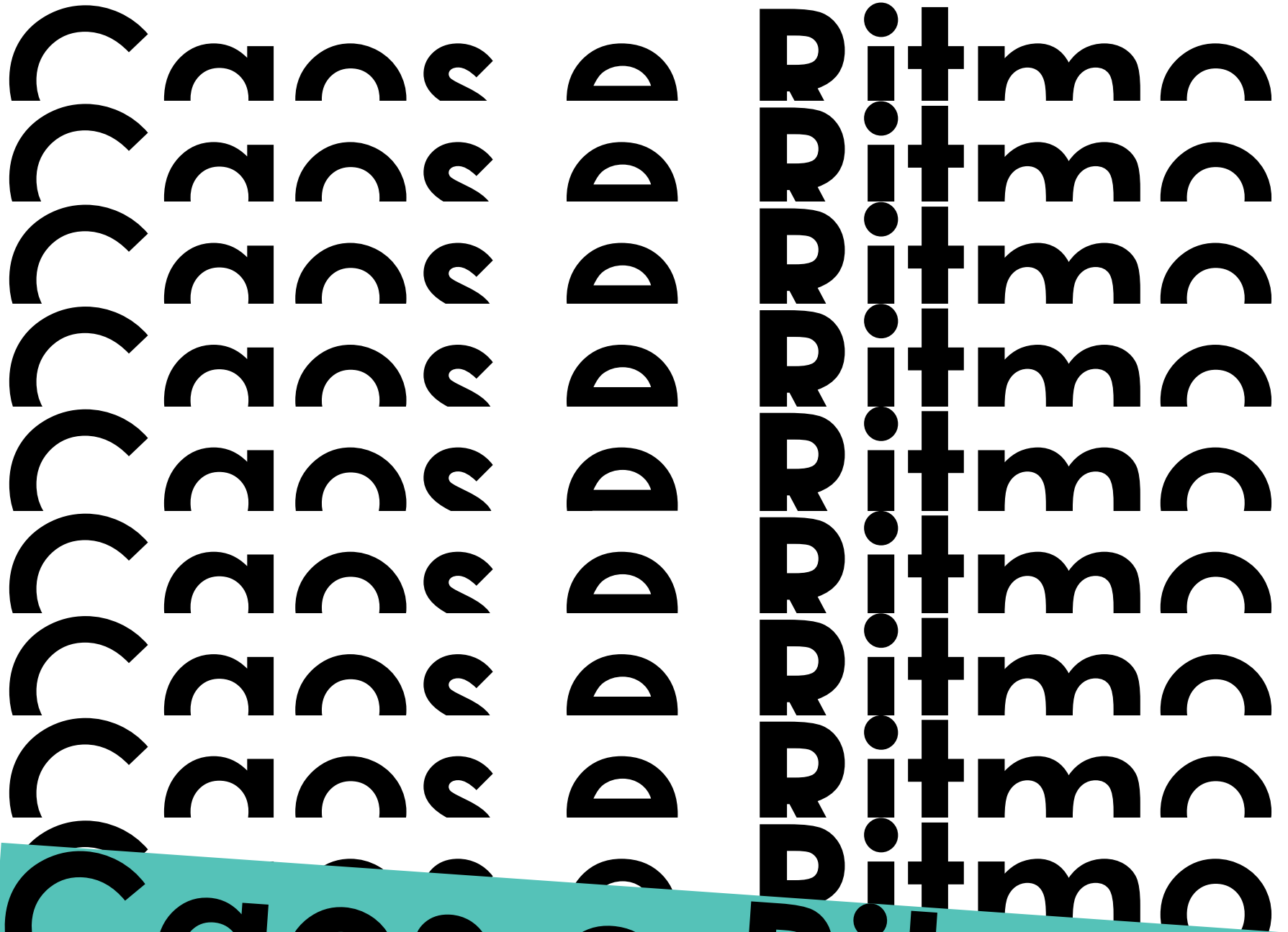


C I A J G

centro internacional das artes
josé de guimarães

7 MAR – 4 OUT'20



Caos e Ritmo #1

Com *Caos e Ritmo* visitamos e bebemos da obra maior de José Gil, fundada sobre os poderes do corpo, para pensarmos os sortilégios da criação num mundo em modo de autodestruição.

Uma exposição estrutura que alberga vários discursos e práticas transversais às disciplinas, às geografias e às culturas.

In *Caos e Ritmo* (Chaos e Rhythm) we revisit and draw inspiration from José Gil's greatest work, which is founded on the powers of the body, and encourages us to think about the sorcery of creation in a world in self-destruction mode. A structured exhibition that harbours various discourses and practices which cut across different disciplines, geographies and cultures.

CAOS E RITMO #1

CURADORIA / CURATED BY NUNO FARIA

A exposição *Caos e Ritmo* desenha um círculo e enuncia um regresso a *Para Além da História*, exposição que fundou o Centro Internacional das Artes José de Guimarães em 2012.

Projetado como um “museu dos museus”, no sentido de instaurar uma permanente atenção à ética de expor e de dar a ver, escrutinando práticas museológicas mais ou menos antigas, o programa do CIAJG foi construído a partir de conceitos, modos e dispositivos que procuram desconstruir e corroer o primado da história e a conceção linear do tempo.

2020 não é 2012. O tempo transcorreu e hoje vivemos com a convicção, entre melancolia e raiva, de que o fim, o nosso fim, é inelutável e acontecerá mais cedo que tarde, isto é, no horizonte da nossa memória. Por isso mesmo, se desde o início convocava uma certa ideia de perda, inerente à própria condição fúnebre do museu, o programa do CIAJG se foi cada vez mais impregnando dessa angústia escatológica e ecológica, não a podendo hoje mais dissociar dos conteúdos, das formas e dos discursos propostos.

O corpo, os fluxos de energia, o negativo como esconjuração da forma, o invisível, o ar, o som, a condição xamânica e propiciatória do artista, são temas recorrentes que regressam em forma de eco ou como eco da forma, e mais do que conceitos foram materiais trabalhados ao longo destes anos, com artistas, curadores e mediadores. Por isso mesmo, não é estranho que convoquemos agora, neste momento de passagem, nesta torção da narrativa deste lugar, aquele cujo pensamento é uma das mais incandescentes fontes de inspiração para o nosso trabalho – José Gil, que em 2016 apresentou no CIAJG a conferência “Objeto de arte, objeto mágico”, em antecipação da sua obra maior, *Caos e Ritmo*, um livro-legado filosófico-ecológico de inesgotável concentração energética oferecido a uma geração que hoje manifestamente se declara órfã de um rumo político. Fundado sobre os poderes do corpo e a consciência individual enquanto uma entre tantas outras entidades que partilham e convivem num mundo feito de diversidade, *Caos e Ritmo* serve de mote para uma reflexão encantada e desencantada, poética e política, sobre o lugar do homem e, em particular, da criação artística num mundo doente e amnésico – uma exposição-estrutura que servirá de lugar para a fundação de discursos, reflexões e práticas transversais às disciplinas, às geografias e às culturas.

Nuno Faria

“...o programa do CIAJG foi construído a partir de conceitos, modos e dispositivos que procuram desconstruir e corroer o primado da história e a conceção linear do tempo.”

PISO 1

1ST FLOOR

sala | room # 1
José de Guimarães

salas | rooms # 2, 3
Arte Africana da Coleção de José de Guimarães, Objetos da Coleção de Arte Popular de Agostinho Santos, Obras de José de Guimarães, Jonathan Ulriel Saldanha, Mariana Caló e Francisco Queimadela

sala | room # 4
Susana Chiocca

salas | rooms # 5, 6
Agostinho Santos

sala | room # 7
Arte Pré-Colombiana e Arte Antiga Chinesa da Coleção de José de Guimarães

sala | room # 8
Arte Africana, Arte Pré-Colombiana, Arte Antiga Chinesa da Coleção de José de Guimarães e Obras de José de Guimarães, Pedro A. H. Paixão, Jaroslaw Flicinski, Quintino Vilas Boas Neto, Rosa Ramalho

PISO 0

GROUND FLOOR

sala | room # 9
Augusto Mesquita Lima por André Príncipe

sala | room # 10
Hugo Canoilas

sala | room # 11
Mariana Caló e Francisco Queimadela

PISO -1

LOWER GROUND FLOOR

salas | rooms # 12-13
Skrei, Arte Africana, Arte Pré-Colombiana, Arte Antiga Chinesa da Coleção de José de Guimarães, Objetos da Coleção de Arte Popular de Agostinho Santos, Franklin Vilas Boas e outras Obras

CHAOS AND RHYTHM #1

The opening of *Chaos and Rhythm* in March 2020 completes a circle and announces a return to *Beyond History* - the founding exhibition of the José de Guimarães International Centre for the Arts in 2012.

Designed to be a “museum of museums” and aiming to establish a permanent focus on the ethics of exhibiting and showing works, while scrutinising older or newer museological practices, the CIAJG’s programme has been based on concepts, modes and devices that seek to deconstruct and erode the primacy of history and the linear conception of time.

2020 is very different from 2012. Time has passed, and today we live in the conviction, between melancholy and anger, that the end - our end - is inescapable and will happen sooner rather than later, i.e. lies on the horizon of our memory. For this reason, while we referred from the outset to a certain idea of loss, that is inherent to the museum’s intrinsic funereal condition, the CIAJG’s programme has been increasingly impregnated with an eschatological and ecological anxiety, and this can no longer be dissociated from its proposed discourses, contents and forms.

Recurrent themes that have been addressed to date include the body, energy flows, the negative as an exorcism of form, the invisible, air,

sound, and the artist’s shamanic and propitiatory status. These return in the form of an echo, or as an echo of form. More than simple concepts they are materials that have been developed over the past years, with artists, curators and mediators. For this reason, it is not strange that we now convene the philosopher José Gil - whose thought is one of the most glowing sources of inspiration for our work - in this moment of passage, in this twist in the narrative of the CIAJG. José Gil presented the conference, “Artistic object, magical object” in the CIAJG in 2016, in anticipation of his greatest work, *Caos e Ritmo* - a philosophical-ecological legacy-book, of inexhaustible concentration of energy, which is offered to a generation that today manifestly declares itself to be orphaned from any political path.

Founded on the powers of the body and individual awareness as one entity, amongst so many other entities, that share and live in a world made of diversity, *Chaos and Rhythm* is the motto for an enchanted and disenchanting, poetic and political reflection on the place of mankind and, in particular, of artistic creation in a sick and amnesiac world - an exhibition-structure that will serve as a foundation for various transversal practices, discourses and reflections, spanning different disciplines, geographies and cultures.

INSTALAÇÃO DO MUSEU DE LUANDA, 1968

JOSÉ DE GUIMARÃES

A *Instalação no Museu de Luanda*, realizada em 1968, numa altura em que o artista se encontrava em Angola incorporado no exército português no contexto da guerra colonial, marca um momento muito importante no percurso de José de Guimarães e resulta das dinâmicas relacionais entretanto desenvolvidas com a cena artística e intelectual de Luanda.

Realizada com meios precários, é um exemplo de engenho ao nível das soluções expositivas: painéis apostos à parede circular do espaço do museu forrados a juta, iluminação autoportante, desmultiplicação do espaço expositivo entre parede e espaço, diversidade de suportes e materiais.

De facto, a instalação baseia-se num princípio de diferença e repetição, para citar o tão influente conceito de Gilles Deleuze (no exato ano da edição da seminal tese do filósofo francês), a partir da transferência da imagem de elementos diversos e por vezes repetidos (fragmentos de corpo, algarismos, signos) sobre diversas superfícies (tecido, papel, madeira) e de uma ideia de modularidade que explora mecanismos de combinação, justaposição e sobreposição de objetos (em caixas de transporte, por exemplo, que se viriam a tornar um elemento recorrente e distintivo do vocabulário do artista, e de outros contentores, como uma cabine telefónica).

Elaborada sobre conceitos como nomadismo, transferência, reciclagem e circulação, a exposição que, segundo os relatos de época, provocou grande surpresa e forte impressão, apresenta-nos a produção de um artista sintonizado com a linguagem da "pop art" europeia, através da criação de um elaborado sistema de signos – letras, números, símbolos gráficos universais, tais como setas ou alvos e fragmentos do corpo humano em silhueta – que aparecem articulados com um conjunto de objetos de uso quotidiano que remetem para um mundo em anunciada transformação (globalização) – tais como caixas em madeira e uma cabine telefónica, que compõem a icónica instalação "Retrato de família". Conjugando gravura, pintura sobre plátex, estampagem, materiais pobres, como a juta ou a madeira usada nas caixas, José de Guimarães constrói uma exposição que respira o ar refrescante das mais estimulantes propostas contemporâneas, igualmente no que às soluções instalativas concerne (paredes, suportes e iluminação), ao ponto de estas se fundirem com os objetos apresentados, como forma e conteúdo, fundo e figura, dispositivo e discurso.

Nuno Faria

José de Guimarães
Pátria (Homeland), 2000-2003
Técnica mista sobre tela /
Mixed technique on canvas
250 x 600 cm
Coleção do artista / Artist's collection
©Paulo Pacheco



INSTALLATION AT THE MUSEU DE LUANDA, 1968

The Installation at the Museu de Luanda (Museum of Luanda), created in 1968 when the artist was in Angola serving in the Portuguese army during the Colonial War, marked a very important moment in José de Guimarães' path, resulting from the relational dynamics developed at the time with Luanda's artistic and intellectual circles.

Created with precarious means, it is an example of ingenuity regarding the solutions he came up with for the exhibition: panels apposed to the circular walls of the museum's space lined with jute, self-supporting lighting, reduction of the exhibition area between wall and space, diversity of media and materials.

In fact, the installation was based on a principle of difference and repetition, to quote Gilles Deleuze's highly influential concept (in the exact year the French philosopher's seminal thesis was published), following the projection of the image of several elements, which were sometimes repeated (body fragments, numbers, signs), on various surfaces (cloth, paper, wood), and an idea of modularity that explored mechanisms of the combination, juxtaposition and overlapping of objects (in transport boxes, for

instance, which became a recurring and distinctive element in the artist's vocabulary, and other containers, like a telephone box).

Developed on concepts such as those of nomadism, transference, recycling and circulation, the exhibition caused, according to reports written at the time, major surprise and reactions, both of acceptance or rejection. It shows us the production of an artist who was in tune with the language of European "pop art", through the creation of an elaborate system of signs – letters, numbers, and universal graphic symbols, such as arrows or targets and silhouetted fragments of the human body – which appear to be articulated with a set of everyday items that refer to a world in transformation (globalization) – e.g. the wooden boxes and a telephone booth, included in the iconic installation, "Family portrait". Combining engraving, painting on hardboard, stamping, and simple materials, such as jute or wood used in the boxes, José de Guimarães produced an exhibition that was imbued with the refreshing air of the most exciting contemporary proposals, also with regard to the installation solutions (walls, supports and lighting), to the point where they merge with the objects on display, as form and content, background and figure, device and discourse.



José de Guimarães
Reconstituição da instalação do Museu de Luanda, 1968 (reconstituição 2020) / Reconstitution of the Luanda Museum installation, 1968 (reconstruction in 2020)

José de Guimarães
Retrato de Família (Family portrait), 1968
Tinta acrílica sobre madeira e técnica mista, dimensões variáveis / Acrylic paint on wood and mixed media
Variable dimensions
(Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto) / (Collection of Serralves Foundation - Museum of Contemporary Art, Porto)

José de Guimarães
Telefone (Telephone), 1968
Tecido, ferro, madeira e vidro / Fabric, iron, wood and glass
210 x 82,5 x 82,5 cm
(Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto) / (Collection of Serralves Foundation - Museum of Contemporary Art, Porto)

©Vasco Céllo / Stills

REGRESSO À VIDA DO DESENHO

SUSANA CHIOCCA

Retorno à vida do desenho é uma instalação em parte anteriormente apresentada no Porto, na Galeria do Sol, em 2019. Trata-se de um conjunto de peças em cartão pintadas, que se poderia descrever, sintetizando, como um conjunto de máscaras organizadas em torno de um totem. Símbolo da coletividade, de adoração onde o sagrado e o profano comungam, erige-se aqui enquanto monumento de uma civilização à beira do desaparecimento, incluindo implicitamente a sua própria decadência. A destruição iminente está presente nos materiais, simbolizada pelas características de fragilidade da própria peça, representando uma época em que vivemos uma falência de valores e da própria humanidade. Formalmente, o totem remete para um *phalo*, símbolo-arquétipo da masculinidade aqui assimilado à representação do mundo ocidental, o patriarcado, que fundou uma visão unívoca e dominadora do mundo que perdura desde os Descobrimentos. A instalação funda-se numa aproximação a várias culturas, do ocidente e do oriente, reunindo símbolos vários forjados pelo homem, que perduram e chegam aos nossos dias vindos do mundo arcaico. O desenho de várias máscaras está intimamente relacionado com o projeto *BITCHO* em torno do qual Susana Chiocca realizou uma longa investigação a partir da máscara e onde deu particular atenção à era neolítica e paleolítica e, em especial, à figura do Xamã. Súbito, quintessencial, primitivo, infantil, o traço do desenho parece emergir, surgir de uma era em que inocência e sabedoria andaram de mãos dadas e o homem se exprimia pelo canto, criando entendimento com as formas de vida não-humanas. Num mundo em queda, é esta a condição de fragilidade em que a artista (em que os artistas e os poetas) se coloca(m). Conforme melancólica e lucidamente diz, “num planeta que caminha para a extinção, o homem tem de desaparecer para que possa existir vida.”

Nuno Faria

HOMEM BICHO

AGOSTINHO SANTOS

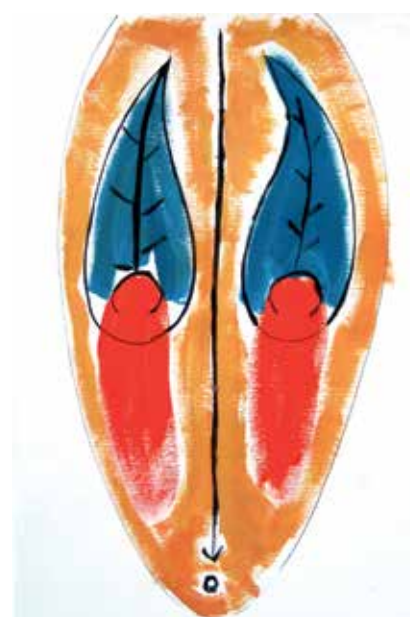
Agostinho Santos pertence a uma linhagem de artistas-artesãos cujas mãos conduzem energias sem nome e sem tempo, uma espécie de sabedoria ancestral e animal (no sentido etimológico da palavra, “que tem vida, alma – que é animado”). *Homem Bicho*, o título desta exposição, é também um programa de trabalho. É um surpreendente ensaio animista que negocia com energias demiúrgicas, a meio caminho entre lenda de origem popular e narrativa mitológica.

Nas obras que apresenta, desenho e pequenas esculturas em plasticina, em barro ou em bronze, produzidas recentemente, algumas delas especificamente para esta exposição, há uma porosidade evidente a diversas e amplas influências. Nelas, detetamos ressonâncias do figurado de uma Rosa Ramalho – em que proliferam diabos, feiticeiras, estranhos bichos e outras informidades –, mas também uma aprendizagem da arte africana de matriz ritualista e transformista.

Homem Bicho é uma outra forma de dizer monstro, “ser disforme, fantástico e ameaçador que pode ter várias formas, cujas origens remontam à mitologia, e que anuncia a vontade dos deuses”. O imaginário que estas peças constroem tem origem na tradição oral – trata-se de um universo gargantuesco, em que a boca é uma espécie de interface, um dispositivo que articula o erudito e o inarticulável, produtora de linguagem mas também mandíbula que mastiga e deglute.

Olhamos para estas peças e somos transportados para a origem, a infância das coisas, no tempo antes da história, quando as coisas ainda não tinham nome e portanto eram ainda sem forma. É um mundo que todos podemos reconhecer, libertos das convenções de representação, onde os sonhos, as visões, as forças do imaginário geram um mundo extático e dionísico de proliferantes e delirantes aparições.

Nuno Faria



Susana Chiocca
Imagem inicial que
viria a inscrever-se no
objecto-instalação Totem
(First drawing that would
be present in the object-
installation Totem), 2019
Guache, acrílico e grafite
sobre cartão / Gouache,
acrylic and graphite on
cardboard
155x105cm

RETURN TO THE LIFE OF DRAWING

Return to the life of drawing is an installation, a portion of which was presented in the Galeria do Sol, in Porto, in 2019. It consists of a set of painted cardboard pieces, which could be summarised as a set of masks, organised around a totem. A symbol of collectivity, of worship, a place of communion between the sacred and profane, in this case it acts as a monument to a civilisation that is on the verge of disappearance, implicitly incorporating its own decay. Imminent destruction is present in the materials, symbolised by the fragile characteristics of the work itself, representing an epoch in which we are experiencing a failure of values and of humanity itself. Formally, the totem refers to a *phallus*, an archetype-symbol of masculinity, in this case assimilated to representation of the western world and the patriarchal system, which founded a unique and dominant view of the world that has persisted since the

Discoveries. The installation is based on an approach to various cultures – from the West and the East – combining various symbols created by humanity, which endure and have been handed down to us from the archaic world. The drawings of various masks is closely related to the *BITCHO* project, in which Susana Chiocca has conducted in-depth research into masks, paying special attention to the Neolithic and Paleolithic era and, in particular, the figure of the Shaman. Sudden, quintessential, primitive, childlike, the contours of drawing seem to emerge, arising from an era in which innocence and wisdom once went hand-in-hand and humanity expressed itself through song, creating understanding with non-human forms of life. In a world in decadence, the artist (and artists and poets in general) place themselves in this condition of fragility. As she melancholy and lucidly says, “on a planet that is rushing towards extinction, humanity has to disappear in order for life to exist.”



Agostinho Santos
Sem título (Untitled), 2018-19
Plasticina / Plasticine
Dimensões variáveis /
Variable dimensions

MAN BEAST

Agostinho Santos pertains to a long line of artist-artisans, whose hands command nameless, timeless energies, a kind of ancestral and animal wisdom (in the etymological sense of the word, “that which has a life, soul – which is animated”).

The title of this exhibition – *Homem Bicho* (Man Beast) – is also a work programme. It is a surprising animist essay that deals with demiurgical energies, halfway between popular legend and mythological narrative.

There is an evident porosity to diverse and wide influences in the works on display, including drawings and small sculptures made of plasticine, clay or bronze, that were produced recently, some specifically for this exhibition. We detect resonances of an artisan such as Rosa Ramalho – in which devils, witches, strange animals and other information proliferate – as well as an understanding of African art of a ritualist and transformist nature.

Homem Bicho (Man Beast) is another way of saying monster, “to be deformed, fantastic and threatening, taking many forms, whose origins date back to mythology, and that announces the will of the gods”. The imagery conjured up by these works derives from the oral tradition – it is a gargantuan universe, in which the mouth is a kind of interface, a device that articulates the erudite and the inarticulable, a producer of language, as well as a jaw that chews and swallows. We look at these works and are transported to our origins, the childhood of things, in a time before history, when things were nameless and without form. It is a world that we can all recognise, freed from conventions of representation, where dreams, visions, forces of the imaginary generate an ecstatic and Dionysian world of proliferating and delirious apparitions.

“ESTE É O MEU MUNDO, O SER HUMANO E SEU COMPORTAMENTO SÃO A MINHA PAIXÃO.”

AUGUSTO MESQUITELA LIMA

AUGUSTO MESQUITELA LIMA POR ANDRÉ PRÍNCIPE

Em fevereiro de 2019, num leilão online, deparei-me com um conjunto singular de imagens. Espalhado por diferentes lotes, estava uma grande parte do arquivo fotográfico dum antropólogo que não conhecia, Mesquitela Lima. Eram, principalmente, imagens de Angola nos anos de 1950. Impressões de vários tamanhos, fichas descritivas, negativos e slides de diferentes formatos, envelopes com legendas misteriosas como “Vários (não sei como classificar)”. As fotografias que se podiam ver eram tecnicamente sofisticadas, líricas, fora do tempo. E os negativos – imagens não vistas cuja latência exerceu em mim uma atração magnética. Instintivamente, senti que tinha que tentar preservar aquele arquivo; impedir que se dispersasse, dar uma nova vida àquelas imagens. Um vento trouxe-me esta irracional missão.

Augusto Mesquitela Lima (Mindelo, 10 de janeiro de 1929) foi um antropólogo e escritor Cabo-Verdiano. Fundou o Museu do Dundo, na província da Lunda Norte, leste de Angola, onde estudou vários grupos étnicos, em especial os Kyaka. Em Paris trabalhou com grandes nomes da antropologia como Claude Lévi-Strauss ou Roger Bastide. Viveu numa época em que a influência do surrealismo de André Breton abria “um mundo de possíveis” à etnologia e antropologia. O interesse nas artes, na música, pintura, fotografia e literatura estava lado a lado com o trabalho de campo. Foi um grande colecionador de arte africana, internacionalmente reconhecido como especialista em arte da África Central. Em 1978, criou o Departamento de Antropologia na Universidade Nova de Lisboa e o Instituto de Estudos Africanos. Publicou vinte e cinco livros. Faleceu em Lisboa em 14 de janeiro de 2007.

As imagens que vemos nesta sala são uma primeira apresentação do arquivo. Oxalá seja o início duma viagem mais longa. A responsabilidade da escolha das técnicas fotográficas, escala, tipo de papel, ou dramaturgia é exclusivamente minha. Lidei com os negativos como se fossem meus. No centro, nas mesas, podemos ver os materiais originais de Mesquitela Lima, fichas descritivas, pequenas impressões, envelopes com legendas.

Cheguei à aldeia era já noite, nos odores sentia possibilidades novas. Das cabanas, olhos brilhantes, olhos que viam mais do que eu, olhos como nunca tinha visto.

André Príncipe



Mesquitela Lima
Sem título (Untitled)
Impressão jato de tinta,
preto e branco / Inkjet
print, black and white
90x90cm



Mesquitela Lima
Sem título (Untitled)
Impressão jato de tinta, preto e
branco / Inkjet print, black and white
90x90cm

“ THIS IS MY WORLD, THE HUMAN BEING AND HIS BEHAVIOUR ARE MY PASSION.”

In February 2019, I discovered a unique set of images, in an online auction. It corresponded to large part of the photographic archive of an anthropologist that I had never heard of before, Mesquitela Lima, available in various lots. The archive primarily consisted of images of Angola in the 1950s. It included prints of various sizes, descriptive sheets, negatives and slides in different formats, as well as envelopes with mysterious captions such as “Various (I don't know how to classify them)”. The photographs were technically sophisticated, lyrical, timeless. The negatives offered unseen images whose latency had a magnetic attraction for me. Instinctively, I felt that I had to try to preserve the archive – to prevent it from dispersing, and give new life to those images. This irrational mission reached me in the wind.

Augusto Mesquitela Lima (Mindelo, 10 January 1929) was a Cape Verdean writer and anthropologist. He founded the Dundo Museum, in the province of Lunda Norte, in eastern Angola, where he studied various ethnic groups, in particular the Kyaka. In Paris he worked with leading anthro-

pologists, such as Claude Lévi-Strauss or Roger Bastide. He lived at a time when the influence of André Breton's surrealism opened up a new “world of possibilities” for ethnology and anthropology. His interest in the arts, music, painting, photography and literature went side by side with his fieldwork. He was a great collector of African art, and was internationally recognised as a specialist in Central African art. In 1978, he created the Department of Anthropology at the Universidade Nova de Lisboa and the Institute for African Studies. He published twenty-five books. He died in Lisbon on January 14, 2007.

The images we see in this room are the first presentation of his archive. I hope that it will be the beginning of a longer journey. I was solely responsible for choosing the photographic techniques, scale, type of paper, and dramaturgical. I handled the negatives as if they were my own. In the centre, on the tables, we see the original materials produced by Mesquitela Lima, including descriptive sheets, small prints, envelopes with captions. I arrived at nighttime in the village. Engulfed in the odours I sensed new possibilities. From the huts, shining eyes, eyes that saw more than me, eyes different from anything I had ever seen before.

DEUS É BOM E O DIABO NÃO É MAL

HUGO CANOILAS

Deus é bom e o diabo não é mal (2015-2021) é uma pintura feita com pigmentos e agentes acrílicos sobre algodão cru. A obra convoca um olhar animal, ao ser colocada sobre o chão, iniciando-nos numa nova relação com a pintura – se a pensarmos de forma estritamente ocidental, ou evocando outras culturas como a ameríndia ou os desenhos na areia em Angola, já evocados aqui nesta instituição. A sua escala e relação com o corpo convoca os sentidos de forma a combater a supremacia do racional na nossa vida contemporânea, através da abertura a novas formas de empatia, colocando o humano fora do seu lugar de superioridade e controlo do mundo. A expansão da consciência e dos poderes do corpo, que nos permitem ver tudo de novo de uma outra forma, são evocados pelo título que abole uma construção do mundo: mal e o bem, matéria e espírito, interior- exterior, em prol de uma heterogeneidade de possibilidades.

Parafraseando Pessoa, *Nós somos da altura daquilo que vemos e não da altura do nosso tamanho*.

Olhamos para objetos quotidianos reconhecíveis, como uma toupeira que na linha terra – na linha zero, olha para todas as coisas. A mudança de perspetiva, que esta pintura nos oferece, permite-nos “cair em altura” e perder todas as coisas do mundo – os seres e a vontade dos humanos com os seus objetos, para voltar a colocá-los de novo.

Os objetos pintados formam um conjunto de referências a outros autores e a obras que fiz no passado ou tipologias de obras que continuo a desenvolver.

O conjunto de mesas e cadeiras e escadote, assim como a organização geral dos objetos, são uma referência direta a “O final feliz de América de Franz Kafka” de Martin Kippenberger.

Importa pensar que nesta pintura está tudo 180 graus invertido. E com isso em mente, a obra prima de Kippenberger evoca um capítulo onde Karl Rossman encontra um anúncio para emprego para toda a agente, no “maior teatro do mundo”. Kippenberger imagina mesas e cadeiras improvisadas, ao lado da tenda do circo, para entrevistas de emprego que pode ser entendido como uma parábola para a competição entre artistas e ao mesmo tempo reflete a crença do artista na importância fundamental do diálogo, numa comunidade da diferença, evocando a variedade de mobiliário como um vasto leque de personalidades e estados psicológicos. No fundo esta obra convoca a ideia de comunidade da diferença de Hannah Arendt (1906-1975) e que eu territorializo como imagem para o meio da arte.

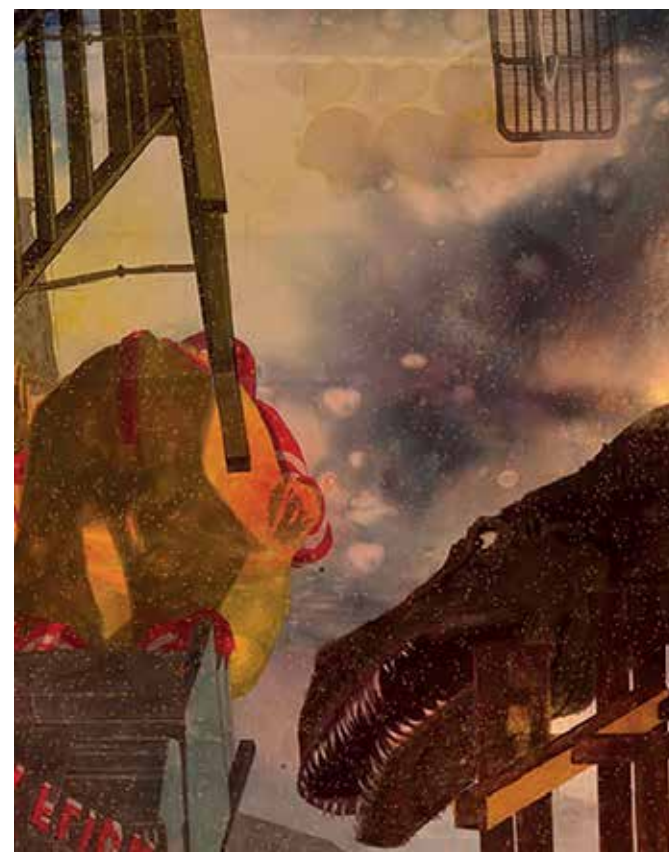
Tomando as peças de mobiliário como generalistas, destaco outros objetos que levantam pontes para as projeções daquele que vê – e ver aqui é como olhar para si mesmo, pois aquilo que o visitante vê terá mais que ver consigo, do que que com aquilo que eu quero dizer.

Um barco de borracha insuflável virado ao contrário, é uma referência à *Jangada de Medusa* (1818-1819) de Théodore Géricault que pode ser entendida como uma pintura política que lida com a condição humana. Envolve em escândalos sociais e políticos e tida como uma forma do autor desta se promover como artista, a pintura reflete um conjunto de humanos que em desespero de causa, se anulam em vez de tentar a coexistência e cooperação. Os pregos gigantes remetem-nos para Shūji Terayama – o cineasta, poeta autor de um filme *The Trial* (1975), evocando Kafka, onde um conjunto de cenas surrealistas tomam pregos como figuras principais do filme. No fim do filme, os dez últimos minutos são interativos e convocam os espectadores a martelar pregos na superfície onde o filme é projetado.

Importa-me o pensamento sobre a superfície, como o absurdo e interferência no quotidiano como formas de intervenção no real. Ao mesmo tempo a sua obra é fruto de um pressuposto coletivo que é fundamental para qualquer pensamento para o futuro – Terayama teve durante alguns anos um projeto teatral coletivo em Amesterdão em tudo próximo à *Factory* de Andy Warhol.

O carro virado do avesso é referência direta a uma obra minha no Luxemburgo, onde dispus três carros nas ruas da capital em posições pouco ortodoxas gerando um frenesim e discussão mediática a validade deste como arte – no Luxemburgo, os condutores quando veem um carro virado do avesso devem parar a sua viatura, colocar os quatro piscas e chamar as autoridades.

Hugo Canoilas
Deus é bom e o diabo não é mal (God is good and the devil is not bad), 2015-2020
Acrílico fluido sobre linho / Fluid acrylic on linen
1400 x 700 cm



GOD IS GOOD AND THE DEVIL ISN'T BAD

God is good and the devil isn't bad (2015-2021), is a large-scale painting produced with acrylic agents and pigments on raw cotton. The work conjures up an animal gaze by being placed on the floor, thereby initiating us into a new relationship with painting - if we think from a strictly Western perspective - or it evokes other cultures, such as Amerindian culture or traditional Angolan sand drawings, that have already been highlighted in this institution. The work's scale and relationship with the body, convenes the senses in order to combat the supremacy of rationality in our contemporary life, open to new forms of empathy and placing mankind beyond its position of superiority and mastery of the world. Expansion of consciousness and the powers of the body, which enable us to see everything again in a new light, are evoked by the title, which abolishes one construction of the world - good and evil, matter and spirit, interior-exterior - in favour of a heterogeneity of possibilities.

To paraphrase Pessoa, *We are the height of what we see and not the height of our physical stature*.

We look at recognisable everyday objects, like a mole who, at ground level - at zero level - looks up at all things. The change in perspective offered by this painting allows us to “descend in height” and lose everything of the world – all beings and the will of humans over their objects, to put them back on again.

The painted objects establish a set of references to other authors and my own works produced in the past, or types of works that I continue to develop.

The set of tables and chairs and the stepladder, as well as the general layout of the objects, are a direct reference to Martin Kippenberger's in-

stallation, “The Happy End of Franz Kafka's America”.

It is important to think that everything is inverted by 180° in this painting. Bearing this in mind, Kippenberger's masterpiece evokes a chapter in which Karl Rossman discovers an advertisement for employment for all agents in the “biggest theatre in the world”. Kippenberger imagines improvised tables and chairs, next to a circus tent, for job interviews, that can be understood as a parable for the competition between artists, and at the same time reflects the artist's belief in the fundamental importance of dialogue, in a community of difference, evoking the different items of furniture as a wide range of personalities and psychological states. This work basically invokes the idea of the community of difference, as proposed by Hannah Arendt (1906-1975), that I territorialise as an image of the art community.

Taking the items of furniture as generalists, I highlight other objects that forge bridges with the projections of the person who sees. In this case seeing is like looking at oneself, because what the visitor sees will have more to do with you, than with what I want to say.

An upside-down inflatable rubber boat is a reference to *The Raft of the Medusa* by Théodore Géricault (1818-1819) that can be understood as a political painting about the human condition. Immersed in social and political scandals and seen as a way for the author to promote himself as an artist, the painting reflects a group of humans who, in desperation, eliminate one another instead of trying to coexist and cooperate. The giant nails are a reference to Shūji Terayama - the filmmaker, poet and author of the film, *The Trial* (1975), evoking Kafka, in which a set of surrealist scenes assumes nails as the principal figures of the film. The last ten minutes of the film are interactive: viewers are in-

Os dinossauros são outra referência direta ao universo da minha pintura e colocado aqui juntamente com outros objetos do cotidiano e referências a obras de outras datas, marca a possibilidade de um tempo descolonizado, não hierárquico e não linear. O sapato desportivo pode evocar uma obra precisa de Michel Majerus intitulada *The revolution will be sponsored* (A revolução será patrocinada), e é também um objeto muito utilizado por mim para colocar objetos e frases nas ruas. As frases resultam de uma deriva e tradução livre da poesia de Lucio Picollo (1901-1969), de Ficarra, Sicília, onde esta pintura foi desenvolvida e que ganha novo fulgor e sentido nesta nova instalação e contexto. As frases não explicam a pintura, oferecem-se antes como receptáculos para as projeções daquele que vê. Repito esta intencionalidade, que é ao mesmo tempo uma liberdade e uma responsabilidade do visitante.

Caminhar sobre esta pintura é editar esta e tornar-se ativo. “Como um cão” diria Kafka – o animal que nos transporta para o além, que sabe algo que nós não sabemos, que nos acompanha. Esta pintura convoca todas as forças do corpo para uma transgressão da prisão (da linguagem) que não nos deixa relacionar em pleno com as coisas; por imposição racional, por preconceito em relação ao que é uma obra ou uma pintura.

Hugo Canoilas

vited to hammer nails into the surface on which the film is projected.

I am interested in the idea about the surface - like the absurd and interference in daily life as forms of intervention in reality. At the same time, Terayama's work is the result of a collective assumption that is fundamental to any ideas about the future – for several years he coordinated a group theatre project in Amsterdam that was reminiscent of Andy Warhol's *Factory*.

The car turned upside down is a direct reference to one of my works in Luxembourg, in which I arranged three cars on the capital's streets, in unorthodox positions, thereby generating a frenzy and media discussion about its validity as art. In Luxembourg, when drivers see a car upside down must stop their vehicle, switch on their four indicator lights and call the authorities.

The dinosaurs are another direct reference to the universe of my painting and are placed here together with other everyday objects and references to works from other time periods. They mark the possibility of a decolonised, non-hierarchical and non-linear time.

The sporting shoe can evoke Michel Majerus' *The revolution will be sponsored*. It is also an object that I often use, to place objects and phrases on the streets. The phrases result from a free translation and adaptation of poems by Lucio Picollo (1901-1969), who is from Ficarra, Sicília, where this painting was developed, and gain new radiance and meaning in this installation and context. The phrases do not explain the painting. Instead they serve as receptacles for the beholder's projections. I repeat this intentionality, which is both a freedom and a responsibility for the visitor.

By walking on this painting, we edit it and make it active. “Like a dog” Kafka would say - the animal that transports us to the afterlife, that knows something that we don't know, which accompanies us. This painting summons up all the body's forces to break out of the prison (of language) that prevents us from fully relating to things; through rational imposition and prejudice in relation to that which is a work of art, or a painting.

PISO 0 – SALA #11 | GROUND FLOOR – ROOM #11

SINAIS DE FUMO

MARIANA CALÓ E FRANCISCO QUEIMADELA

A instalação *Sinais de Fumo* foi pensada como um dispositivo de apresentação, preparado para acolher imagens isoladas ou sequências de imagens de diferente natureza e proveniência, e também como aparato discursivo, como articulação de uma linguagem própria.

O título é em si um programa, definindo com clareza uma investigação que se move para lá dos códigos linguísticos ortodoxos, canónicos e formais. É certo que linguagem artística rompe frequentemente com os protocolos de comunicação considerados como sendo sociologicamente pertinentes; expande as possibilidades de interpretação abrindo campos de confronto, entendimento e de interrogação do mundo, dos seres e das coisas que o habitam.

O princípio que Mariana Caló e Francisco Queimadela exploram nesta estrutura é o da simultaneidade, propondo um conjunto diverso de sequências fílmicas em que convivem signos visuais, gráficos e sonoros cuja morfologia e a semântica convocam uma estética do difuso e do oculto.

Toda a linguagem é da ordem do enigma, assim como todas as formas de existência são da ordem do mistério – há entre elas, linguagem e existência, uma relação de intensidade, agem como forças, por vezes contrárias, outras convergentes, até simbióticas. Ação e enunciação, fenómeno e tradução: agimos e reagimos perante os acontecimentos que vamos presenciando ao longo dessa passagem efémera mas suficientemente longa a que chamamos vida.

Às vezes, vemos mais além (do tempo presente e do espaço físico em que nos movemos), deciframos mensagens codificadas que permanecem incompreendidas a outros. Muitas civilizações antigas comunicavam à distância, sem palavras, ateando e controlando o fogo. *Sinais de Fumo* projeta-nos nesse território tangível e intangível, nesse exato intervalo, nessa dobra da linguagem – a forma como dizemos o mundo e nos representamos no mundo –, e procura sondar, em permanente estado de maravilhamento, a densidade, a temporalidade e a anima dos seres no mundo.

Nuno Faria



Francisco Queimadela e Mariana Caló
Sinais de Fumo (Smoke Signals), 2020
Ambiente instalativo composto por estrutura com vários canais de filmes 16mm transferidos para vídeo HD, cor, som / Installation consisting of a structure with several 16mm film channels transferred to HD video, colour, sound

SMOKE SIGNALS

The installation *Smoke Signals* was conceived as a presentation device, prepared to receive isolated images or sequences of images of various natures and sources, as well as a discursive apparatus, as an articulation of its own language.

The title is a programme in its own right. It clearly defines a research process that moves beyond orthodox, canonical and formal linguistic codes. It is true that artistic language often breaks with the communication protocols that are considered to be sociologically relevant. It expands the possibilities of interpretation, by opening up different fields of confrontation, understanding and questioning of the world, and of the beings and things that inhabit it.

Mariana Caló and Francisco Queimadela explore the principle of simultaneity in this structure, proposing a diverse set of film sequences, in which visual, graphic and sound signs coexist, whose morphology and semantics call for an aesthetic of the diffuse and the occult.

All language is a kind of enigma, just as all forms of existence are a kind of mystery - there is a relationship of intensity between them, between language and existence. They act as forces, sometimes opposing, at other times converging, even symbiotic. Action and enunciation, phenomenon and translation: we act and react to the events that we witness during this ephemeral but persisting passage of time, that we call life.

Sometimes, we see beyond - beyond the present and the physical space in which we move. We decipher encoded messages that remain misunderstood by others. Many ancient civilizations communicated at a distance, without words, by starting and controlling fires. *Smoke Signals* project us into this tangible and intangible territory, in that exact interval, in this fold of language - the way that we talk about the world and represent ourselves in the world - and seeks to probe, in a permanent state of wonder, the density, temporality and anima of beings in the world.

RECONSTRUIR O PAVILHÃO SONSBECK, DESCONSTRUIR O MUSEU

Consideremos dois acontecimentos, distantes no tempo na geografia e sem qualquer relação de causa-efeito: a construção do Pavilhão Sonsbeek, desenhado pelo arquiteto holandês, Aldo Van Eyck, em 1966, e o incêndio que devastou integralmente o Museu Nacional do Rio de Janeiro, no Brasil, em 2018.

O pavilhão é uma estrutura temporária construída no verão de 1966 para albergar esculturas de trinta e nove artistas (incluindo Brancusi, Arp e Giacometti) no Parque Sonsbeek, na cidade de Arnhem.

Devolvido à folha de papel e à dimensão de projeto, o desenho do Pavilhão Sonsbeek teve uma longa vida póstuma, permanecendo como um objeto museológico de mistério e de desejo, a meio caminho entre a gravidade do mausoléu/monumento – lugar para meditar sobre o horizonte temporal precário da existência – e a graça do labirinto/parque infantil, concebido para o desencontro, para fintar ludicamente o inelutável destino coletivo da humanidade.

O Museu Nacional do Rio de Janeiro, por sua vez, tornou-se o símbolo maldito da fragilidade das nossas reservas de memória. Quando ardem os museus, os arquivos, as bibliotecas, o que nos resta? Como nos figuramos enquanto espécie sem os objetos em que, desde há séculos, pelo menos desde o advento do positivismo, fundámos a crença cega da nossa superioridade intelectual sobre todas os outros seres vivos e sobre todos as espécies de homem que nos antecederam? Como subsistir sem esses repositórios da nossa memória e da nossa herança? O Museu (e a Biblioteca, e o Arquivo) sempre foi um lugar de certezas, o lugar da estabilidade do conhecimento, mas, o seu desaparecimento, a sua destruição devolvem-nos, cruelmente, a evidência da nossa fragilidade e da precariedade do modelo epistemológico que fomos aperfeiçoando desde o Renascimento. Dir-se-ia hoje, com a distância imposta pelo tempo e pela voragem dos acontecimentos trágicos que em catadupa vão fazendo minguar a biodiversidade do Planeta Terra, que o incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro foi a premeditação dos recentes incêndios na Amazônia (ou na Austrália). Pode ser sempre pior, a destruição. Primeiro os Museus, depois as Florestas – as árvores nas Florestas, os animais nas Florestas, os homens nas Florestas.

Outrora em blocos de betão, o Pavilhão ergue-se agora pelas mãos da SKREI em blocos de cânhamo queimado, trazendo o projeto de Van Eyck para a radical incerteza do tempo contemporâneo. Foi reconstruído ou desconstruído para albergar novas esculturas e novos objetos, reunidos sem qualquer tipo de hierarquia ou de perspetivismo histórico.

Um museu hesitante de si mesmo para tempos de dúvida sobre nós próprios.

Nuno Faria



Desenho do projeto original "Pavilhão Sonsbeek" (Design of the original project for the "Sonsbeek Pavilion"), 1965-66. ©Aldo Van Eyck

REBUILD THE SONSBEEK PAVILION, DECONSTRUCT THE MUSEUM

Consider two events, far removed in terms of time and geography, and without any cause-effect relationship: the construction of the Sonsbeek Pavilion, designed by the Dutch architect, Aldo Van Eyck, in 1966, and the fire that devastated the National Museum in Rio de Janeiro, Brazil, in 2018.

The pavilion was a temporary structure, built in the summer of 1966 to house sculptures by 39 artists (including Brancusi, Arp and Giacometti) in Sonsbeek Park, in the city of Arnhem.

Returned to the sheet of paper and the dimension of the architectural project, the design of the Sonsbeek Pavilion has had a long posthumous life. It has persisted as a museum object of mystery and desire, halfway between the gravity of a mausoleum / monument - a place to meditate on the precarious time horizon of existence - and the grace of the labyrinth / playground, designed for mismatches, to playfully dodge around mankind's ineluctable collective destiny.

The National Museum in Rio de Janeiro, in turn, has become an accursed symbol of the fragility of the repositories of our memory. When museums, archives, libraries burn down, what do we have left? How do we position ourselves as a species without the objects on which, for centuries, at least since the advent of positivism, we have founded our blind belief in our intellectual superiority over all other living beings and over all Homo species that preceded us? How can we survive without such repositories of our memory and heritage? The Museum - and the Library and Archive - has always been a place for certainties, a place of the stability of knowledge. Its disappearance and destruction cruelly reminds us of our fragility and the precariousness of the epistemological model that we have been perfecting since the Renaissance.

It could be said today, with the distance imposed by time and by the maelstrom of tragic events that are depleting Earth's biodiversity, that the fire that destroyed the National Museum in Rio de Janeiro was a forerunner of recent forest fires in the Amazon (or Australia). Destruction can always be worse. First the Museums, then the forests – trees in the forests, animals in the forests, men in the forests. Formerly built from concrete blocks, the Pavilion is now re-erected by the hands of SKREI using blocks of burnt hemp, bringing Van Eyck's project to the radical uncertainty of the contemporary era. It has been rebuilt or deconstructed to accommodate new sculptures and new objects, brought together without any kind of hierarchy or historical perspective. A museum hesitant of its own identity, in a period of self-doubt about ourselves.

1º CICLO EXPOSITIVO A OFICINA

Produção
João Terras
Hugo Dias
Nuno Ribeiro

Técnica de Património
Inês Oliveira

Instalações
Joaquim Mendes
Rui Gonçalves

Técnica
Carlos Ribeiro (Direção)
João Dionísio
João Guimarães
Nuno Eiras
Ricardo Santos
Sérgio Sá
Vasco Gomes

Equipa de Montagens
Miguel Marques
Paulo Castanheira
Ricardo Dias
Rúben Freitas

Eltricista
Torcato Ribeiro

Pinturas e Reparações
Super Requite

Infografia e Design Gráfico
Eduarda Fontes
Susana Sousa

Direção Artística
João Pedro Vaz

Direção Executiva
Ricardo Freitas

Codificação Artística e Internacionalização
Rui Torrinha

Programação
Nuno Faria (CIAJG)
Catarina Pereira (Património e Artesanato)
Rui Torrinha (CCVF / Festivais)
Fátima Alcáda (Educação e Mediação Cultural)
João Pedro Vaz (Teatro Oficina)
Ivo Martins (Guimarães Jazz / Palácio Vila Flor)

Assistente de Direção
Anabela Portilha

Assistentes de Direção Artística
Cláudia Fontes
Luís Ribeiro (CIAJG)

Educação e Mediação Cultural
Fátima Alcáda (Direção)
Carla Oliveira
Celeste Domingues
Daniela Freitas
João Lopes
Marisa Moreira
Marta Silva

A OFICINA

Direção
Presidente
Adelina Paula Pinto (Câmara Municipal de Guimarães)

Vice-Presidente
António Augusto Duarte Xavier

Tesoureiro
Maria Soledade da Silva Neves

Secretário
Jaime Marques

Vogal
Manuel Novais Ferreira (Casa do Povo de Fermentões)

Conselho Fiscal
Presidente
José Fernandes (Câmara Municipal de Guimarães)

Vogal
Taipas Turitermas, CIPRL

Vogal
Djalme Alves Silva

Mesa da Assembleia Geral
Presidente
Lino Moreira da Silva (Câmara Municipal de Guimarães)

Vice-Presidente
Manuel Ferreira

Secretário
Jorge Cristino (CAR - Círculo de Arte e Recreio)

Produção
Susana Pinheiro (Direção)

Andréia Abreu
Andréia Novais
João Terras
Hugo Dias
Nuno Ribeiro
Rui Salazar
Sofia Leite

Técnica
Carlos Ribeiro (Direção)
João Castro
João Dionísio (Direção de Cena)
João Guimarães
Ricardo Santos
Rui Eduardo Gonçalves, Sérgio Sá

Serviços Administrativos / Financeiros
Helena Pereira (Direção)
Ana Carneiro
Liliana Pina
Marta Miranda
Pedro Pereira
Susana Costa

Instalações
Luís Antero Silva (Direção)
Joaquim Mendes (Assistente)
Jacinto Cunha
Rui Gonçalves (Manutenção)
Amélia Pereira
Anabela Novais
Carla Matos
Conceição Leite
Conceição Oliveira
Maria Conceição Martins
Maria de Fátima Faria
Rosa Fernandes (Manutenção e Limpeza)

Comunicação e Marketing
Marta Ferreira (Direção)
Bruno Borges Barreto (Assessoria de Imprensa)
Carlos Rego (Distribuição)
Susana Magalhães
Paulo Dumas (Comunicação Digital)
Eduarda Fontes
Susana Sousa (Design)
Andréia Martins
Jocélia Gomes
Josefa Cunha
Manuela Marques
Sylvie Simões (Atendimento ao Público)

Património e Artesanato
Catarina Pereira (Direção)
Bela Alves (Olaria)
Inês Oliveira (Gestão do Património)

Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG)

Horário de funcionamento
terça a domingo, 10h00-13h00 / 14h00-19h00
(últimas entradas às 12h30 e às 18h30)

Tarifário
4 eur / 3 eur Cartão Jovem, Menores de 30 anos, Estudantes, Cartão Municipal de Idoso, Reformados, Maiores de 65 anos, Cartão Municipal das Pessoas com Deficiência, Deficientes e Acompanhante / Cartão Quadrilátero Cultural desconto 50% / Entrada Gratuita crianças até 12 anos / domingos de manhã (10h00 às 12h30)

José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG)

Opening hours
tuesday to sunday, 10.00am-1.00pm / 2.00pm-7.00pm (last visits 12.30am and 6.30pm)

Tariffs
4 eur / 3 eur Holders of the Cartão Jovem, Under 30 years, Students, Holders of the Cartão Municipal de Idoso, Reformados (Senior and Pensioner's Card), Over 65 years, Handicapped patrons and the person accompanying them / Cartão Quadrilátero Cultural 50% discount / Free Entrance children until 12 years old / sunday morning (10.00 am to 12.30 pm)

Organização

Financiamento

Cofinanciamento

Apoios



WWW.CIAJG.PT