

GRITTE



L

U

JOSÉ DE  
GUIMARÃES  
1968



---

**Centro Internacional  
das Artes  
José de Guimarães**

---

*Guia da Coleção*

---

**José de Guimarães**

8

---

**A colecção de Arte Africana**

*20*

---

**A colecção de  
Arte Pré-Colombiana**

*56*

---

**A colecção de Arte Chinesa**

*84*

---



*José de  
Guimarães*  
**Fim**, 1968  
Serapilheira  
pintada  
252 × 110 cm

O roteiro que se publica por ocasião da inauguração do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), reúne um sintético conjunto de peças provenientes das colecções que José de Guimarães vem constituindo ao longo de várias décadas e cuja importância material e simbólica conferem um estatuto de grande singularidade ao espólio agora reunido. As colecções de arte tribal africana, de arte arqueológica chinesa (jades, bronzes e terracotas) e de arte pré-colombiana do México, Peru, Guatemala e Costa Rica (terracotas, têxteis e metais), correspondem ao mapa mental, ao atlas que o artista foi desenhando enquanto estrutura para a sua pesquisa artística e humanista.

Uma filigrana de relações mais ou menos visíveis a olho nu resulta da reunião destas peças e traduz preocupações, obsessões, um imaginário cuja natureza é ser poroso, mestiço, canibalista – José de Guimarães estabeleceu como programa ingerir e deixar-se transformar pelos poderes mágicos dos objectos que possui e com os quais convive diariamente. O estudo dessa teia de relações e consequente criação de significados começa com a inauguração da exposição *Para Além da História*, a ser empreendida como uma das tarefas centrais levadas a cabo no âmbito do CIAJG, em Guimarães, terra natal do artista, uma estrutura que vai albergar estas colecções em diálogo com obras do artista, objectos do património popular e religioso português e trabalhos de outros artistas contemporâneos.

De facto, o *modus operandi* de José de Guimarães é singular não tanto por se corporizar, desde logo, numa recollecção de objectos e artefactos – a figura do artista coleccionador é, no contexto da aproximação à cultura do “outro”, recorrente –, antes pela forma como se constitui enquanto processo de assimilação de valores próprios às culturas que lhe interessam. Obsessiva, como a de qualquer coleccionador, conquanto sistemática, a prática de José de Guimarães como coleccionador é idiossincrática, sendo discerníveis as linhas de orientação que conduzem à escolha dos objectos. O tema da morte é predominante, desde logo pela omnipresença de peças funerárias, mas

igualmente pela natureza arqueológica das colecções – um amplo conjunto de objectos exumados que voltam ao mundo dos vivos. Há outros elementos presentes em grande número, a saber, a máscara, que convoca a questão do duplo, ou o animal, que remete para uma condição de alteridade, para uma ordem cognitiva paralela. Mas também legível e constante é o gosto por objectos de uso quotidiano que remetem para uma linguagem *naïve*, brutalista ou vernacular de matriz popular que, não raras vezes, os aproxima de objectos do folclore português. A estas linhas de leitura não são estranhos, por um lado e num primeiro momento, o contexto cultural em que José de Guimarães cresceu, numa cidade de Guimarães fecunda em rituais populares simbolicamente pregnantes, mas igualmente e numa segunda fase do seu crescimento, quando já adolescente teve a sua iniciação à prática da arqueologia, por assim dizer o primeiro passo para aceder a uma dimensão mágico-ritualista da produção artística.

Os objectos que José de Guimarães reúne têm a particularidade de assimilar as duas dimensões: é justamente no ponto de intersecção das dimensões estética e não-estética que tem incidido a atenção de José de Guimarães coleccionador. A escolha dos objectos é ditada em primeira instância pela intensidade formal e simbólica do objecto – a sua presença, energia e qualidade de mistério –, prevalecendo sobre uma preocupação de abrangência ou de incidência, tantas vezes associadas a montagens das mais variadas colecções. Assim, parece-me decisivo olhar para a obra de José de Guimarães como um todo, sem separar a sua actividade enquanto coleccionador e seu trabalho artístico propriamente dito. Dir-se-ia que são uma e a mesma coisa. O primeiro olhar que conduz à escolha é o olhar codificado do artista que captura a presa pelos seus atributos, pela energia que lhe pode aportar.

Já referimos, em texto anterior, a dimensão articulativa, por um lado, e geneticamente mestiça do método de José de Guimarães. “O gesto do coleccionador pressupõe, desde logo, para além de uma escolha, uma preocupação

de montagem, a articulação de uma linguagem. É essa a tónica do trabalho e do pensamento de José de Guimarães, colocar os objectos e as imagens que vai descobrindo, recolhendo e recontextualizando, numa espécie de território de encontro, de entreposto, de plataforma antropofagista, para retomar Oswald de Andrade e o seu conceito fundador da cultura brasileira, tão cara a José de Guimarães.”<sup>1</sup>

José de Guimarães colecciona para compreender o outro (a qualidade de ser) e os outros – aquilo que é diverso, que tem herança e hábitos radicalmente diferentes dos seus. O artista refere-se ao seu projecto como um projecto espiritual, como uma viagem (individual) em forma de círculo em que se cumpre uma espécie de (eterno) retorno à condição mesma da origem (colectiva). De certa forma, essa viagem é um exercício espiritual, no sentido lato do termo, um reiterado ritual, uma maneira de proceder, uma renovada e sempre exigente descoberta, a descoberta de si através do outro.

---

O CIAJG é uma estrutura dedicada à arte contemporânea e às relações que esta tece com artes de outras épocas e diferentes culturas e disciplinas. Partindo de uma concepção da arte como espaço de experiência e de liberdade, não submissa à categorização da história, da forma ou do estilo, terá um particular interesse em questões que se tornaram importantes conceitos operativos na arte contemporânea e no mundo actual, tais como: energia vs. forma, concepção circular vs. linear do tempo, arqueologia do saber, nomadismo, migração – de formas, motivos, ideias, pessoas, bens –, memória individual e colectiva, hospitalidade, comunidade, troca, miscigenação, antropofagia cultural, utopia, entre outras. Em suma, o CIAJG funcionará como um Atlas, aproximando e articulando objectos, imagens e ideias de culturas de lugares muito distantes entre si.

NUNO FARIA

<sup>1</sup> Nuno Faria, *Diferença e repetição no trabalho de José de Guimarães: Sobre Negreiros e Guaranis*, in: *Negreiros e Guaranis*, Lisboa, Athena, pp. 13-15.

---

## José de Guimarães

---

O universo de peças de José de Guimarães reunido no acervo do CIAJG é extenso, plural e cobre um arco temporal de quase meio século. Integra obras em suportes tão heteróclitos quanto desenho, pintura, escultura, objectos, caixas, peças de luz, relicários e tecidos, estabelecendo uma síntese perfeita das modulações que marcam uma obra tão ampla, aberta às influências de três culturas tão complexas quanto diversas.

Reuniram-se núcleos de peças que, de certa forma, ecoam os conceitos, temáticas e áreas de interesse do CIAJG, que não só ajudam a balizar o percurso do artista como dialogam com os objectos das colecções que José de Guimarães reuniu ao longo de cinco décadas, num processo de troca e apropriação inspirado no modelo da antropofagia cultural.

De facto, o *modus operandi* de José de Guimarães é particular na exacta medida em que o artista opera como um recolector para depois estabelecer as sínteses mais improváveis. Neste sentido, o percurso expositivo da exposição inaugural do CIAJG, *Para Além da História*, dividido em quatro grandes blocos – *A Origem*, *Emergência*, *Núcleo Mole* e *A Festa* – evoca esse singular sincretismo, estabelecendo constelações de objectos, de energias e de memórias cujos nexos são da ordem do visível mas também do invisível, material mas também espiritual.

Em suma, o artista contemporâneo que opera como um arqueólogo do(s) saber(es).

NUNO FARIA

da série **Alfabeto Africano**

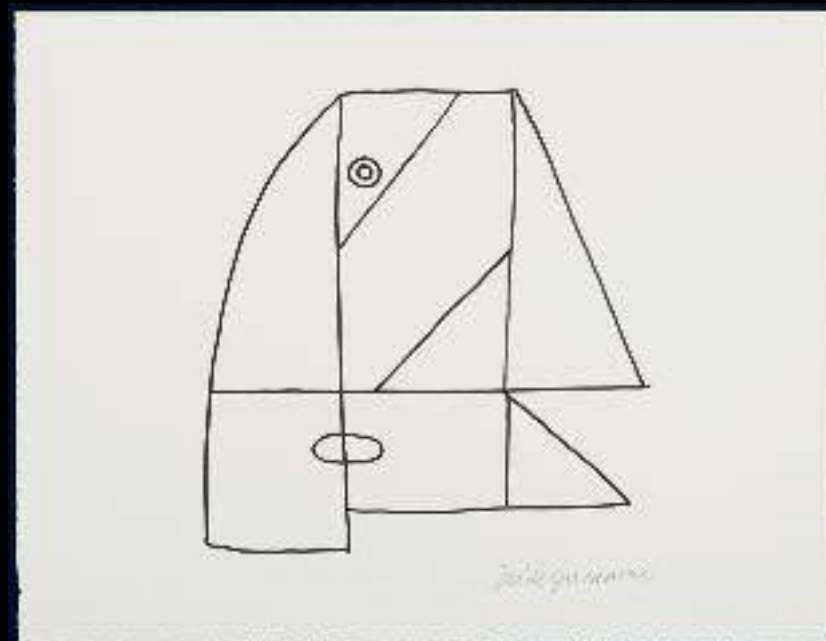
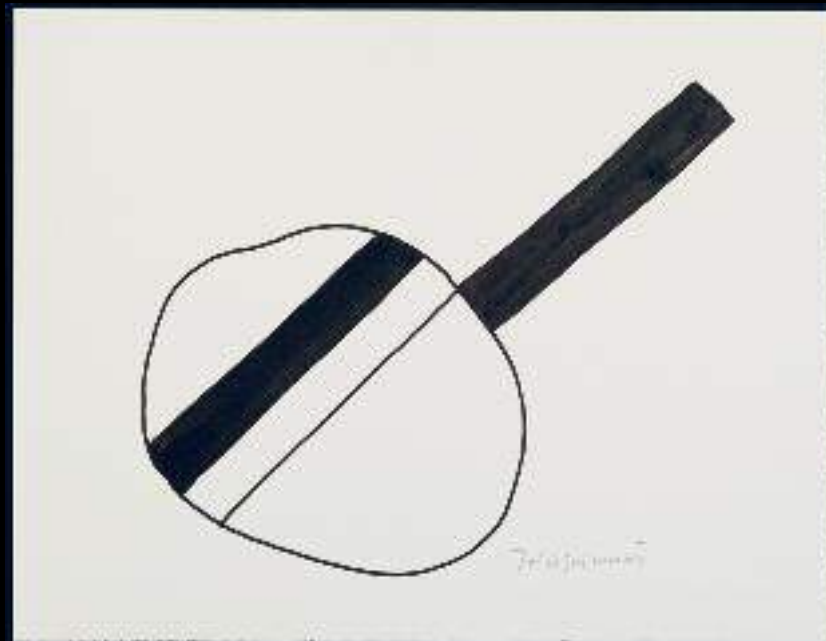
1970-1974

tinta-da-china sobre papel sholler stern

25 × 32,5 cm

O período angolano operou uma transmutação radical no pensamento e linguagem de José de Guimarães, sendo disso o testemunho mais palpável o *Alfabeto Africano*, realizado entre 1970 e 1974, que é, em síntese, a aquisição de uma nova linguagem influenciada pelo pensamento ideográfico, próprio da cultura tribal africana. O Alfabeto é a aprendizagem de uma língua baseada numa riqueza cosmogónica, numa reinvenção permanente do mito fundador e não reificada ou mediada pela palavra. Dizer, comunicar com (o) outro, implica uma negociação com a complexidade e a diversidade radical da natureza, uma capacidade transformista e animista, o uso da imaginação e a convocação das dinâmicas criadoras fundadoras.

Da aprendizagem da arte africana, na sua forma primitiva, ritualística e iniciática, o artista tomou aquele que é o vocabulário, a base de todo o seu trabalho, cuja gramática, operando por articulação de fragmentos recorrentes em possibilidades combinatórias, remete para a linguagem ideográfica própria de uma cultura de matriz oral que opera por transmissão e troca directa, objectual e metafórica. Os ideogramas, a utilização do símbolo, a forma clara, traduzida normalmente em negativo por via do uso da silhueta tornaram-se, mais do que uma importante forma de reconhecimento, a possibilidade de superação de uma visão dialéctica e retórica do mundo.







### Instalação do Museu de Luanda, 1968

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 exacto 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 objectos (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).

A instalação é elaborada sobre conceitos como nomadismo, transferência, reciclagem, circulação e circularidade.



**1º de Maio (de I a IV), 1976**

**Serigrafia**

**76 × 57 cm** <sup>1</sup>

**66 × 51 cm** <sup>2; 3; 4</sup>

O acaso é, desde o surrealismo, uma das forças motrizes do exercício da arte, enquanto forma de perscrutar os insondáveis desígnios da vida. Nesse sentido, o experimentalismo constituiu-se, no exercício do fazer artístico, como uma ferramenta particularmente privilegiada de acesso às forças do inconsciente por forma a libertar o corpo do controlo do intelecto e as pulsões eróticas do comando do superego. O trabalho de José de Guimarães incorpora, desde o início, uma dimensão erótica evidente, que corre em paralelo com uma declarada abertura à eclosão do inesperado, do imponderável, daquilo que é incontrolável.

Realizadas no eufórico período pós-revolução, as ditas serigrafias políticas, evocando o 1º de Maio ou a luta anti-fascista, constituem um ponto de chegada e de síntese no vocabulário de José de Guimarães.

A serigrafia, enquanto processo de apropriação e de síntese, foi estruturante na formação artística do artista, particularmente porque se constituiu como um campo onde realidades distintas se podem encontrar e resolver, onde elementos encontrados podem ser reutilizados. Para além de conjugar, numa lógica tripartida, elementos do recém criado *Alfabeto Africano* com imagens de partes erógenas ou de corpos femininos nus, as serigrafias integram um fragmento de cartaz rasgado, naturalmente evocativo do exaltado e exaltante período pós-revolucionário, remetendo igualmente para o movimento europeu “affichiste”, cuja prática de rasgar cartazes urbanos e de os colocar noutra contexto apelava ao acaso como potência construtiva e subversiva da forma.

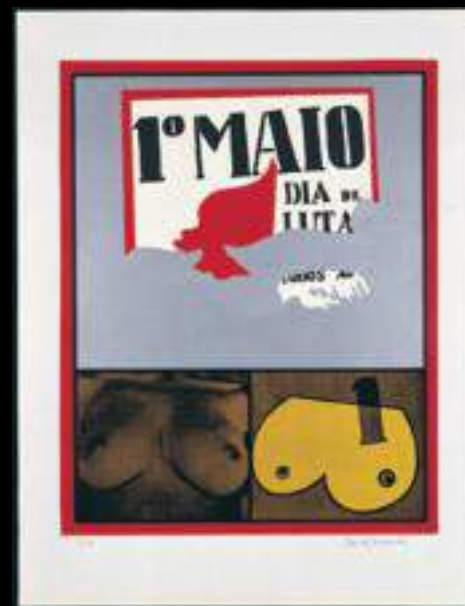
Curioso e revelador é que a forma que surge deste gesto subversivo de arrancar o cartaz à parede se assemelhe a uma cabeça de mulher africana, com os lábios exageradamente proeminentes e a cabeça encimada de um turbante, que se tornaria muitos anos mais tarde uma imagem de marca do trabalho de José de Guimarães. Como diz o adágio, “o acaso faz bem as coisas”.



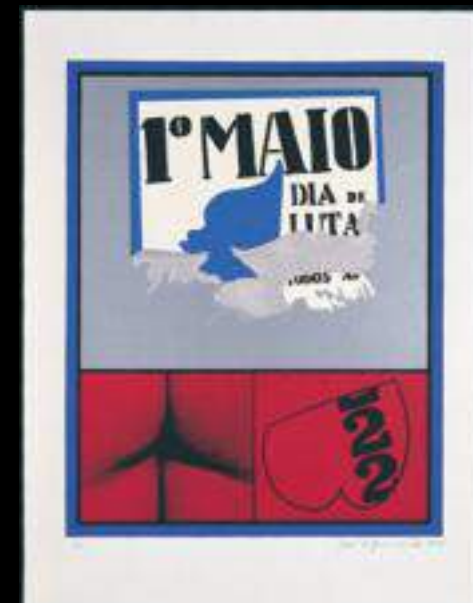
1



2



3



4

**da Série das Máscaras, 1973**

**Acrílico sobre tela**

**74 × 60,5 cm**



A máscara é propriamente o símbolo deste território liminar, poroso, impuro, onde se (re)constrói a identidade cultural de José de Guimarães. Surgindo no imaginário do artista durante a sua estada em Angola, entre meados de 1960 e princípios de 1970, a máscara convoca e representa os espíritos dos antepassados, combinando não raras vezes motivos humanos e animais numa tentativa de unir o homem ao seu ambiente natural. A máscara torna-se um motivo recorrente no trabalho de José de Guimarães, obsessivamente revisitado, a preto e branco ou a cor, desenhando à vista ou em imaginação, como se o acto de fazer fosse um ritual de possessão ou de transformação – o exercício sempre reiterado de fazer-se passar por outro para se reencontrar consigo próprio.

Nesta série de pinturas, realizadas no princípio da década de 1970, numa altura em que desenvolvia o seu *Alfabeto Africano*, o artista cruza duas realidades distantes e aparentemente desconexas, como são a tradição da pintura europeia, com especial incidência na declinação de um imaginário parente da nova figuração, do primitivismo ou da art brut, com a aprendizagem da linguagem da arte popular africana, construindo o espaço da tela em torno da (des)construção da ideia de rosto e de uma experimentação constante ao nível das múltiplas possibilidades de combinação de cores, formas, signos e símbolos.

**Favela, 2010**

**Caixa, madeira, pintura**

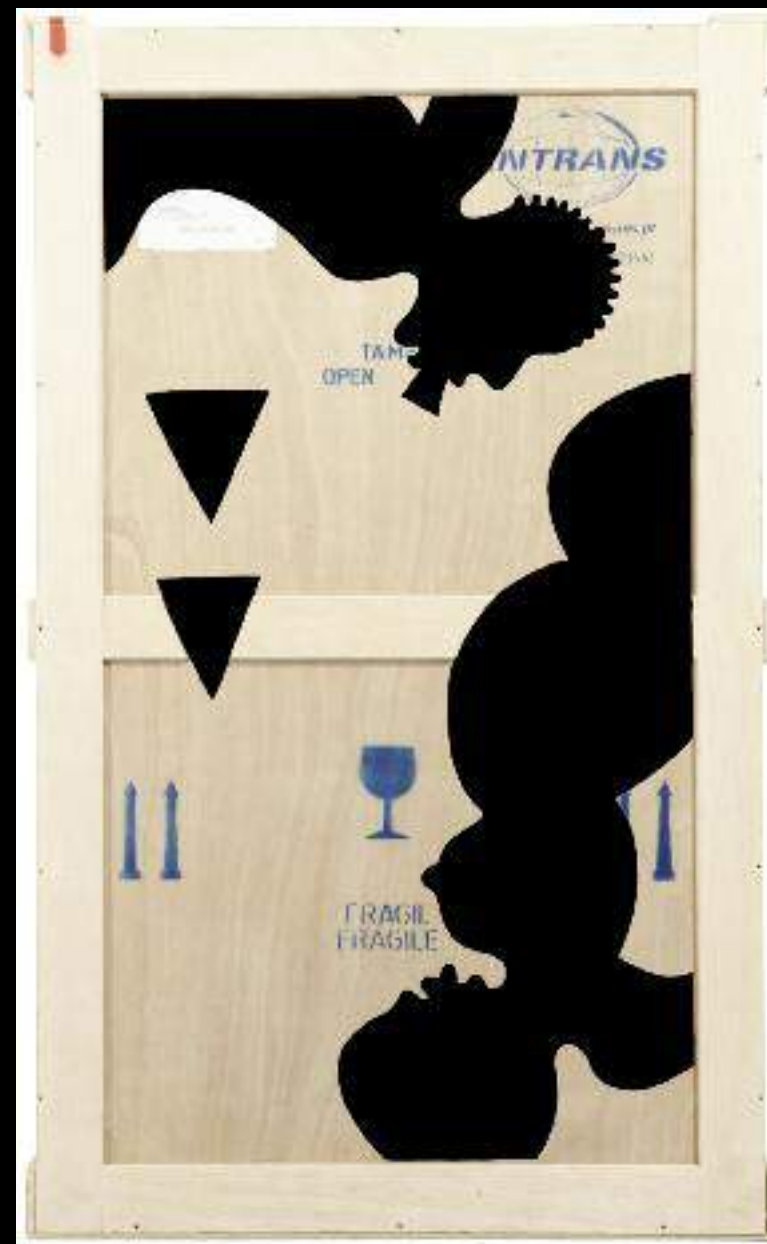
**186 × 110 × 45 cm**

A caixa é um elemento central no trabalho de José de Guimarães, sendo-lhe consignado, simultaneamente, o estatuto ambíguo e instável de contendor ou de suporte – de objectos, de imagens, etc. – e de símbolo, que reenvia para a ideia de viagem, tema e dispositivo omnipresente na estratégia discursiva do artista.

A viagem entendida num sentido lato – enquanto exercício físico mas também exercício espiritual – aparece aqui simbolizada pela caixa para transportar obras de arte, num processo metareflexivo e de auto-ironia.

O nomadismo, a circulação de conceitos, a troca, a antropofagia cultural são temas que vêm sendo obsessivamente revisitados por José de Guimarães. De que forma se deslocam as ideias e as formas, as influências? Como se fixam e se transformam, ganhando novos usos ou configurações?

Nesta caixa, que transportava já consigo as marcas de uma existência prévia, José de Guimarães sobrepõe o desenho duplamente em negativo de duas silhuetas recortadas (aparentemente africanas) que se revelam a partir do fundo pintado a negro, evocando, mais uma vez, processos de transferência próprios de práticas de estampagem ou gravura, modos de propagação ou de contaminação, definidores de um mundo multicultural em perpétua mestiçagem. Ou como a forma se torna num fantasma de si mesma.





---

## A colecção de Arte Africana

---

São cerca de 2000 os itens que integram a colecção de África de José de Guimarães, começada em 1967 em Luanda, após uma visita ao Museu de Angola que o assombrou para sempre.

Apesar do convívio diário com estes objectos na sua casa – atelier, e do conhecimento acumulado, persegue-o o desassossego do primeiro olhar.

Provavelmente por causa do impacto original, e por considerar que ainda são pouco conhecidas em Portugal as produções plásticas de África<sup>1</sup> – a não ser nas formas pervertidas do mercado do artesanato global – o artista fez deslocar parte da Colecção para o CIAJG.

O número de artefactos coleccionado ao longo de mais de quatro décadas poderia fazer pensar numa pulsão colecionista. Mas não, a colecção cresce a par da vida: ida para Paris, visitas aos museus de todo o mundo e uma densa bibliografia como parte da pesquisa que sistematicamente empreende sobre os espécimes que recolhe. O prazer da recepção dos objectos de África de matriz emotiva projectou-o, quase em simultâneo, para uma substancial contemplação intelectual; trata-se de objectos que não se deixam captar apenas pelo olhar, e que indelevelmente contagiam a sua produção e a percepção sobre a constância do labor artístico.

Genericamente, a Colecção tem origem numa pequena parcela do continente africano, entre-os-rios Niger e Zaire, cobrindo o ecossistema da floresta tropical do golfo da Guiné – interrompida no Togo e Benim – e que prossegue pelos Camarões, Gabão, Congo – Brazaville e o Norte do Congo Kinshasa. Trata-se grosso modo da África Ocidental e Central habitada por populações agrícolas da floresta tropical e da savana arbórea, autores da mais celebrada arte africana. A relação destes dois ecossistemas com a quantidade e diversidade escultórica que a Colecção magnificamente mostra, impõe-se. Tanto mais que, para além da grande escultura de carácter religioso e de celebração do poder político, as sociedades tribais dispersas na floresta húmida bem como os complexos reinos da savana – Benim,

<sup>1</sup> Em Portugal, a primeira exposição de escultura africana aconteceu em 1985 no Museu de Etnologia. Oliveira, Ernesto (1985) *Escultura Africana em Portugal*, IICT/ Museu de Etnologia, Lisboa.

Yoruba, Danhomè, Ashanti, Fon, Kongo ou Kuba – desenvolveram um trabalho escrupuloso em torno das abundantes matérias primas locais – madeiras, fibras vegetais, metais, terras e pedras. Neste contexto, qualquer objecto tem um carácter único e, regra geral, é de uso individual incluindo as alfaias agrícolas, de cozinha, caça ou guerra [que a Colecção não contempla], fabricado pelo próprio ou encomendado a um profissional.

Há nisto como que uma espécie de obsessão em trabalhar a matéria-prima que a natureza incontida da floresta tropical exsuda, em contraste com a sobriedade da cultura material dos povos nómadas e semi-nómadas da savana sudanesa, e dos pastores da África Oriental e Austral, com raríssimas obras escultóricas.

Na África Ocidental e Central, a quase omnipresença quer na estatuária quer nas máscaras de animais ou de seres híbridos – homens -macacos, homens -pássaros, homens -leopardos, etc., ou de figuras humanas que representam ancestrais, ou seja, entidades abstractas mas nunca uma pessoa em particular, evidencia um pensamento que se estrutura com base no princípio da interdependência entre as categorias da “floresta” que compreende os animais selvagens, os mortos, os ancestrais ou os rios, e a “humanidade” que integra toda a aldeia, as terras agrícolas, os animais domésticos ou os caminhos.

EGLANTINA MONTEIRO

**Escultura**

**Senufo – Costa do Marfim**

**Madeira**

**235 × 100 × 90 cm**

No passado, muitas das sociedades secretas dos homens Poro, na região do Senufo, possuíam uma grande escultura de um pássaro, mantida na floresta sagrada e usada nos rituais de iniciação, correspondendo ao último grau. A base oca do pássaro permitia que fosse transportado nas cabeças dos iniciados. Alguns exemplares, como é o caso deste, têm buracos nas asas para, com umas cordas, poderem fazer balançar o pássaro, cuja identificação permanece incerta. A grande curvatura do bico sugere uma espécie carnívora, mas não existe unanimidade entre os informadores Senufo que o identificam com o corvo, o abutre, a águia ou o bufo.

O significado do pássaro torna-se mais claro através dos dois outros nomes que lhe são dados: *kasingele*, “o primeiro antepassado”, o ancestral fundador da floresta e da criação dos humanos, e *poro-pianong*, que significa literalmente “a mãe da criança Poro”. Ambos os termos evocam o valor de liderança e autoridade dos anciãos que orientam as cerimónias iniciáticas.

Bibliografia: Garrard, T. F. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, p. 457.







**Fetiche**

**Fang – Gabão**

**Madeira, cabaça, crânios de macacos,  
conchas, chifres, tecidos, cabelo, metal**

**60 × 36 × 33 cm**

Este objecto pertence à categoria dos fetiches, um termo que deriva da palavra portuguesa feitiço. Perseguidos pelos administradores coloniais e missionários, são objectos que inspiram medo também àqueles que recorrem aos seus serviços. Como é bem visível neste exemplar antropomórfico, o fetiche é um contentor de substâncias muito diversas associados à morte: crânios de macaco, barro geralmente do cemitério, *cauris* – as conchas brancas, outrora moeda para a troca de mercadorias, agora para trocas com o invisível – cornos, unhas e pele de animais da floresta, fibras vegetais etc. A ideia base do objecto-fetiché é a de ser um recipiente de forças direccionadas para um objectivo muito preciso, e que está na base de um sofrimento. Para o efeito, o objecto é integrado num programa ritual que envolve o oficiante, o consulente, muitos outros objectos, danças, bebidas, orações e alimentos. Apesar de reprimidos também pelo moderno senso comum continuam a ser muito populares, incluindo nos espaços urbanos.

Bibliografia: Wyatt, MacGaffey *et al.* (1993), *Astonishment and Power, The Eyes of Understanding: Congo Minkisi / The Art of Renee Stout*. Washington, National Museum of African Art.

**Fetiches Nkisi *nkondo***

**Kongo, Congo**

**Madeira, pregos, lamelas de ferro,  
penas, fibras vegetais e resinas**

**38 × 63 × 36 cm**

Estas figuras são uma espécie de declaração de princípios éticos e morais sobre a caça aos malfeitores desconhecidos ou por revelar e, nesse sentido, alude à relação activa entre mundo das causas invisíveis e os seus efeitos visíveis.

As mais conhecidas peças Kongo *minikisi* pertencem à categoria *nkondi*, que significa “caçador”. Usa-se na identificação e caça aos malfeitores dissimulados – ladrões, responsáveis pela doença ou morte de alguém, através de meios obscuros. Os contentores *nkondi* são normalmente figuras de madeira ao qual se juntam várias substâncias colocadas em orifícios estrategicamente colocados na cabeça, barriga, entre as pernas, costas ou outras partes da figura, e seladas por uma resina. As práticas rituais que activam os *nkisi* compreendem libações, pregos e lâminas que permanecem cravadas na figura. Com o passar do tempo, as marcas acumuladas pelo *nkisi* evidenciam os sucessos, aumentando também a sua dimensão plástica e capacidade de inspirar medo.

Bibliografia: MacGaffey, William *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 246.





**Relicários *byeri***

**Kota – Nigéria**

**Madeira e latão**

**83,5 × 32 × 12 cm <sup>1</sup>**

**78 × 30 × 12 cm <sup>2</sup>**

**60 × 30 × 8 cm <sup>3</sup>**

**60 × 24 × 10 cm <sup>4</sup>**

Directamente associados ao culto dominante dos ancestrais, os Kota e os MaHngwe, que habitam as densas florestas do nordeste do Gabão, colocam as ossadas dos fundadores clânicos num cesto encimado por uma escultura em madeira decorada com finas camadas de latão ou cobre. O templo encontra-se no interior da aldeia.

Bibliografia: Picton, John in Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel. pp. 316-317.



**Máscara *kananga***  
**Dogon – Mali**  
**Madeira e pigmentos**  
**92 × 54 × 18 cm**

---

Conhecem-se mais de 70 máscaras Dogon, antropomórficas ou zoomórficas, feitas de madeira ou fibras vegetais. São fabricadas pelos membros da sociedade *awa*, e exibidas em homenagem aos mortos *dama*. As máscaras *kananga* evocam um pássaro *kommolo tebu*, e são as máscaras mais correntes. Têm origem num caçador legendário que, depois de ter morto um pássaro deste género, tomou-o por modelo para fazer a primeira máscara *kananga*. As cores da parte superior da máscara – intercepções quadrangulares pretas sobre fundo branco – são inspiradas naquele pássaro.

As danças com estas máscaras são muito espectaculares, não só pelo tamanho, mas porque são sempre em grande número. Num ritual que se realiza de cinco em cinco anos em homenagem aos mortos, é preciso exibir pelo menos 400 máscaras. Nas suas coreografias os dançarinos reproduzem os gestos do deus criador *amma*, no momento da criação do mundo. Hoje em dia, já são também um importante produto turístico.

Bibliografia: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage – Masques d'Afrique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 50.





**Máscara masculina *kifwebe***

**Songye – Congo**

**Madeira e pigmentos**

**42 × 23 × 19 cm**

As máscaras *kifwebe* fazem parte de uma sociedade com o mesmo nome, e gozam de um grande prestígio junto dos Songye orientais. Fazem parte desta sociedade os “escultores-mágicos” cujo saber lhes permite manipular as forças espirituais e divinas. Estas máscaras, usadas com um fato tecido em ráfia e uma longa barba igualmente em ráfia, estão presentes em muitas cerimónias, e desempenham sempre o papel de polícias ao serviço do poder. As pequenas ranhuras que cobrem a superfície da máscara, o nariz triangular e proeminente ou a boca de arestas vivas cuja abertura convoca o javali deitado são elementos que as individualizam, enquanto a crista identifica-a como masculina. Associadas a diferentes animais da floresta – leão, zebra, crocodilo ou porco-espinho –, as cores e os movimentos dos mascarados tratam de exprimir alguns traços do carácter destes e uma grande variedade de estados emotivos.

Bibliografia: de Husch, Luc *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 281.

**Máscara**

**Kru / Grebo**

**Costa do Marfim**

**Madeira e pigmentos**

**38 × 20 × 34 cm**

Atribuídas geralmente aos Grebo (um termo geral que cobre os Kru, pequena população da costa oeste da Costa do Marfim, e os seus vizinhos do este da Libéria), estas máscaras com duas filas de olhos tubulares são objectos raros, assim como também é rara a informação sobre elas. A sua característica única e poderosa é o número exagerado de olhos cilíndricos ao longo do plano da cara. A expressão “quatro olhos”, muito corrente na vasta região da África Ocidental, fazendo referência à capacidade do “feiticeiro” poder ver e entrar no reino das forças invisíveis, parece ter inspirado o escultor na multiplicação das formas oculares.

Usadas verticalmente as máscaras Kru eram colocadas debaixo de um enorme chapéu, que consistia numa estrutura de fibra vegetal em forma de arco, coberta por tecidos, aparada por uma rígida franja de folhas de palmeira e por longas e ondulantes penas, causando efeitos impressionantes.

Bibliografia: M.A. in Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 465; Vogel, Susan (1990), *Close up – lessons in the art of seeing African sculpture*, Nova Iorque, The Center for African Art, pp. 63-66.







**Máscara**  
**Kantana / Mama**  
**Nigéria**  
**Madeira e pigmentos**  
**46 × 26,5 × 18 cm**

---

Os Kantana, anteriormente conhecidos por Mama, habitam no norte da Nigéria, onde os búfalos selvagens vagueiam pelo mato. A presença dos cornos em grande parte das máscaras-chapéus, usadas nas festas agrícolas, convoca aqueles animais.

Em vez de ser colocada verticalmente sobre a cara, o dançarino assenta a máscara no cimo da cabeça para ser percebida horizontalmente – na forma como a maior parte das pessoas imaginam e representam os animais – apoiando-se em duas bengalas que fazem a vez das patas dianteiras do animal. A dança inclui movimentos extremamente energéticos e ameaçadores, contidos por cordas que a assistência maneja, e por ritmos de canções e batuque.

Bibliografia: Adams, M. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique - Nova Iorque, Prestel, p. 362.

### Máscaras

Bijagós – Guiné-Bissau

Madeira, pigmentos, cordas

45,5 × 40,5 × 37 cm <sup>1</sup>

49 × 39 × 28 cm <sup>2</sup>

61 × 38 × 31 cm <sup>3</sup>

36 × 45 × 27 cm <sup>4</sup>

Entre os Bijagós, as virtudes marciais são cultivadas durante um longo processo de aprendizagem organizado por classes de idade, que convoca o conhecimento acerca dos comportamentos, capacidades e virtudes dos mais poderosos animais da terra e do mar. Enquanto os rapazes mais novos usam máscaras de bezerros e peixes, os mais velhos, mas ainda não iniciados, usam as de touro, tubarão ou espadarte. Qualquer uma das danças destas máscaras é imprevisível e violenta de acordo com o carácter do animal e a sua natureza incontrolável.

A corda que atravessa as narinas de alguns destes exemplares, indica que o iniciado é como um touro amarrado, que pertence à classe que antecede a iniciação, ou seja, é um ser cuja força só então irá começar a ser trabalhada.

Bibliografia: Gallois Duquett, Françoise, *in* F. Roberts, Allen, (1995), *Animals in African Art - from the familiar to the marvellous*, Nova Iorque, Prestel, Museum for African Art, pag. 112





**Máscara *okuyi***  
**Puno – Gabão**  
**Madeira e pigmentos**  
**42 × 29 × 31 cm**

---

Esta máscara é uma variante das “máscaras brancas de Ogooué” que se distribuem por uma vasta zona do Gabão até à fronteira com o Congo e ao grupo Kota no interior oriental do país. Chamadas *okuyi* ou *mukwi* aparecem em todas as festas para diversão da população. Aparentemente, outrora tiveram uma dimensão ritual associada aos ancestrais e às celebrações fúnebres. Vestidos com panos, fibras vegetais ou pele de animais, os mascarados movem-se em cima de umas andas emitindo lancinantes gritos que fazem lembrar os mais temíveis animais da floresta. Assustam, afastam e divertem toda a gente.

Bibliografia: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage - Masques d'Afrique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 186.



**Cabeça de rainha**  
**Reino do Benim, Nigéria**  
**Bronze**  
**58 × 19 × 26 cm**

---

Situado no sul da Nigéria, o Reino do Benim fundado no século XIII era uma das maiores potências da África Ocidental pré-colonial. A arte da corte do Benim caracteriza-se pela representação dos dignitários com as suas insígnias e posições hieráticas. A idade de ouro deste reino foi o século XVI, que corresponde um período de expansão territorial e ao apogeu desta arte, que beneficiava da importação de grandes quantidades do bronze através do comércio com os europeus. Esta relação está particularmente documentada nos bronzes e marfins, matérias nobres e preciosas reservadas às artes da corte.

O estatuto da rainha mãe foi criado no início do século XVI pelo rei Esigie, em homenagem à sua mãe Ídia, entendida conselheira política, passando desde então a integrar os altares dos ancestrais. Durante as festividades de sucessão do rei, o herdeiro mandava fazer uma cabeça em bronze do seu antecessor.

Bibliografia: Plankensteiner, Barbara (2008) *Bénin - Cinq siècles d'art royal*, Musée Quai Branly, Paris, p. 2; Bem-Amos, Paula (1979) *L'Art du Bénin*, Hong Kong, Rive Gauche Productions.





### Escultura

Igbo – Nigéria

Madeira, fibras vegetais, pigmentos

149 × 29 × 25 cm

As crenças e práticas religiosas dos povos da língua Igbo identificam uma constelação de divindades tutelares conhecidas como *alusi* ou *agbara* – mensageiros do grande deus *Chukwu* – acessíveis aos desejos, sacrifícios e oferendas dos homens. Estas entidades invisíveis incluem lugares, princípios e pessoas: terra, rios, lugares proeminentes da paisagem, mercados (e os dias em que se realizam), guerra, ancestrais – fundadores e heróis legendários. Genericamente, os cultos aos seres tutelares propiciam um conjunto de práticas que contribuem para a saúde, prosperidade, produção agrícola e manutenção do moral elevado, ordem social e ecológica. Cada grande culto tem um oficiante e seus assistentes que, semanalmente, realizam rituais onde oferecem com regularidade sacrifícios de sangue, e supervisionam também os festivais anuais em honra dos deuses. As figuras de madeira maciça que os representam variam entre os 45 cm e 180 cm de altura, e são esculpidas de uma forma convencional, estática e simétrica. Existem em variantes regionais, e em determinadas áreas agrupam-se em templos mais ou menos elaborados situados no centro das aldeias, adjacentes a mercados e terreiros de dança. Estes templos podem ser de grande dimensão e profusamente ornamentados. À semelhança destes, os deuses menores aparecem também agrupados em aglomerações domésticas. Não havendo informação específica, não é possível determinar as entidades representadas em cada figura, já que as centenas de figuras conhecidas referem a tipos genéricos faltando-lhes os atributos específicos. São invariavelmente escultores homens que as criam, e mulheres que as pintam com pigmentos vermelho, laranja e branco, cujos padrões são semelhantes aos das pessoas, afirmando a beleza pessoal e um status social pleno. A altura das esculturas da Coleção – entre 1 m e 1,80 m – são das entidades principais.

Bibliografia: Cole, H. M. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 386.

***Boli*, altar portátil**

**Bamana (Bambara) – Mali**

**Madeira, incrustações de terras,  
bebidas e sangue sacrificial**

**55 × 23 × 53 cm**

---

Usados pelos Bamana nas associações secretas, os *boliw* preservam quantidades enormes de energia (*nyama*) que os sacerdotes e os mais antigos membros manipulam para ajudar a remediar algum mal ou socorrer uma necessidade. Muitos destes altares têm a forma de um hipopótamo ou de uma vaca, outros de uma figura humana. Contudo, por vezes é impossível identificar o que quer que seja; uma intencional incompreensibilidade associada ao princípio de que as coisas mais poderosas são opacas às pessoas em geral, e acessíveis apenas aos iniciados. A ambiguidade sombria destas formas, e a ausência do seu entendimento afasta os não iniciados do poder invasivo e terrivelmente persuasivo de *nyama*.

Bibliografia: Brett-Smith, Sarah (1994), *The making of Bamana sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 24.







**Escultura**  
**Nok – Nigéria**  
**Terracota**  
**108 × 40 × 17 cm**

---

Uma das primeiras sociedades da Idade do Ferro na África Ocidental foi a de Nok, que ocupava as encostas oeste e sul do planalto de Jos – norte da Nigéria. As numerosas cabeças e esculturas de terracota foram encontradas acidentalmente aquando da exploração de uma mina de estanho em 1928. Sabe-se muito pouco sob a cultura Nok. Provavelmente associadas a cerimónias funerárias, culto a antepassados ou outras práticas religiosas, parecem estar associadas às elites de uma sociedade altamente estratificada.

Bibliografia: Dias, Jill (1992) *África* – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Lisboa. Fagg, William; Picton, John (1978) *The Potter's Art in Africa*, Londres, Museum of Mankind.

**Recipiente**

**Mambila – Nigéria e Camarões**

**Terracota**

**46 × 24 × 32 cm**

---

Os Mambila vivem a sul do maciço de Adamaoua de um e de outro lado da fronteira dos Camarões e da Nigéria.

As produções plásticas dos Mambila têm características muito específicas. Máscaras, esculturas e também estas terracotas, apresentam rostos ou focinhos côncavos e excepcionalmente expressivos. Não se sabe ao certo as circunstâncias em que estes contentores eram usados e o que poderiam conter. No entanto, as máscaras Mambila de madeira são habitualmente pintadas com um pó de madeira vermelho, importado das florestas do Ocidente. Sabe-se também que as máscaras *kiavia*, cujas circunstâncias de uso também pouco se conhece, em tempos teriam sido feitas também em terracota.

Bibliografia: Vogel, Susan (1990) *Close up – lessons in the art of seeing African sculpture*, Nova Iorque, The Center for African Art, p.161.





1



2



3



4

### Esculturas

Bura – Nigéria e Camarões

Terracota

37 × 33 (Ø base) cm <sup>1</sup>

47 × 12 (Ø base) cm <sup>2</sup>

57 × 11 (Ø base) cm <sup>3</sup>

88 × 24 (Ø base) cm <sup>4</sup>

As descobertas recentes de esculturas em terracota, primeiro da cultura Nok, depois Djenne, e em 1997 da cultura Bura, na margem esquerda do rio Níger, na Nigéria, identificadas e reconhecidas como tendo existido há mais de 2.000 anos, vem alterar definitivamente as ideias divulgadas durante o período colonial sobre África e os seus habitantes.

Como acontece com as demais terracotas, estas eram oferendas funerárias, e foram encontradas enterradas, com as aberturas viradas para baixo e cheias com os pertences dos falecidos, dentes e alguns ossos principais.



---

## A colecção de Arte Pré-Colombiana

---

A arte das culturas pré-colombianas é uma admirável mostra da multiplicidade e riqueza de paisagens e gentes com as quais depararam os primeiros espanhóis que aportaram naquelas terras em finais do século XV.

Desde as Antilhas, à chamada “Área Intermédia” (Costa Rica, Panamá, etc.), passando pela Área Andina, a Região Amazónica, os desertos costeiros do Peru e do Chile... uma imensa variedade bioambiental foi conquistada – muito antes da chegada dos erradamente denominados “descobridores” da América – pelos povos que a começaram a povoar desde pelo menos 15.000 anos antes da nossa era.

A necessidade de expressar a visão de si mesmo e do mundo que o rodeia, as suas crenças e temores, que caracteriza o homem, fez com que estes povos explorassem, desde os primeiros momentos do seu desenvolvimento, as possibilidades que ofereciam as diferentes matérias-primas que os rodeavam.

Pedra, madeira, cerâmica, fibras vegetais e animais, conchas marinhas, metais e minerais em breve se tornaram suporte de imagens geométricas ou curvilíneas, abstractas ou realistas, do homem e do seu meio, do elemento humano e do sobrenatural, numa colagem única de beleza e complexidade.

No vasto domínio da arte pré-colombiana encontram também expressão o primitivo e o sofisticado, tanto na técnica como na estética. Assim, a sofisticação dos tecidos andinos era alcançada com meios técnicos surpreendentemente simples, enquanto a elaborada estatuária mixteca ou asteca oferece uma imagem que evoca na nossa mente a ancestralidade e a simplicidade: o primitivo.

A Colecção de Arte Pré-Colombiana do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG) reúne cerca de 300 peças, através das quais podemos percorrer mais de dois mil anos e dezenas de milhares de quilómetros quadrados de história e cultura, e descobrir o primitivo e o sofisticado das culturas americanas pré-hispânicas.

Mais além do seu carácter documental ou histórico, esta colecção oferece-nos uma composição completa do universo, ou dos “universos”, tal como foram contemplados ou imaginados pelos antigos americanos. Vemos, por exemplo, a morte muito presente entre os vivos na escultura mixteca ou asteca, já mencionada pela sua imagem do primitivo. Uma divindade ou herói mítico como foi Naymlap, que deu origem ao povo lambayecano, apresenta-se-nos distante e hierático. Trata-se de uma figura antropomorfa, com atributos de ave, numa peça de beleza e sobriedade singulares, muito diferente da plasticidade e colorido da arte nasca, com as suas imagens abstractas e os seus seres sagrados, de longos apêndices serpentiformes.

Em grande medida, a arte americana pré-hispânica foi uma arte para a morte mais do que para a vida. A maior parte dos objectos foram encontrados em túmulos, onde fizeram parte dos espólios funerários de indivíduos poderosos. Muitos deles nunca foram usados e podemos supor, de facto, que foram fabricados *ex profeso* para acompanhar a pessoa à qual foram associados no momento da sua morte. Podemos portanto pensar que a sua beleza não foi criada para ser admirada pelos olhos de outros – pelo menos não de uma maioria –, mas antes que o belo, o valioso de cada uma destas obras, para quem as fabricou ou usou, foi a sua própria criação.

O processo de elaboração, desde a concepção intelectual de cada peça até à realização do último detalhe, deve ter sido em si mesmo um ritual: um ritual muitas vezes social, já que sabemos que podiam estar envolvidos na manufactura de um só objecto mais do que apenas um artesão, e um processo para o qual fluíam ideias ancestrais sobre o simbolismo das matérias usadas, e em que se imprimia um carácter especial a um exemplar concreto através de um traço não evidente à primeira vista ou legível para qualquer espectador.

Nesta perspectiva, a Colecção de Arte Pré-colombiana do CIAJG permite-nos reflectir sobre as formas muito diversas sob as quais estas oferendas mortuárias

podem ter sido concebidas e elaboradas, e sobre os diferentes métodos para trabalhar matérias-primas semelhantes (o barro, os metais...) em diferentes épocas e culturas americanas. Podemos portanto apreciar a beleza que os nossos olhos – a nossa cultura, a nossa educação – admiram, e simultaneamente investigar sobre o método, o símbolo, o pormenor que, aos olhos do artesão e dos seus pares, conferiram valor artístico a um determinado objecto.

Desperta a nossa atenção a existência de certos “espaços comuns” na arte pré-colombiana, tal como os vemos através desta Colecção: a importância da morte, como acima mencionámos; o papel preponderante da cerâmica, muito numerosa e abundante em todas as áreas e em todas as culturas – além do mais, por razões de conservação –, e do metal, que foi outro dos grandes tesouros destes povos; a importância do felino, que vemos em peças Nicoya, da Costa Rica, moche, do Peru, da serpente, etc. E no centro de tudo isto, o homem, estreitamente relacionado com as divindades, a quem frequentemente confere os seus atributos antropomorfos para as aproximar do seu mundo.

Podemos, assim, conhecer, imaginar, conjecturar sobre esses homens e mulheres que nos fizeram chegar as suas mensagens muitos séculos depois, mensagens que sintetiza e oferece em todo o seu esplendor a Colecção de Arte Pré-colombiana, de que aqui se apresenta uma magnífica selecção.

MARÍA JESÚS JIMÉNEZ DÍAZ

**Estatueta de mulher**

**Nayarit (México)**

**500 a.C. – 500 d.C.**

**Terracota**

**38 × 26 × 10 cm**

Esta bela effgie cerâmica é um exemplo típico das manifestações Nayarit, um estilo que se desenvolveu na zona ocidental do México, abrangendo as duas eras históricas.

Trata-se da imagem de uma mulher, vestida com uma saia decorada com motivos de cor branca. A parte superior da figura está descoberta, deixando ver os seios, e exibe um toucado circular sobre a cabeça, além de pulseiras, brincos nas orelhas e um adorno nasal. Carrega numa das mãos um copo, numa atitude que confere à representação um certo dinamismo.

O intenso tom vermelho-alaranjado da pasta é característico da produção cerâmica desta cultura, que conhecemos especialmente por estas representações antropomorfas, mas também pela representação idênticamente realista de certas espécies animais.







**Vasilha trípode**  
**Nicoya (Costa Rica)**  
**800 – 1200 d.C.**  
**Terracota**  
**37,5 × 30 cm**

As vasilhas trípodas de estilo Nicoya, como esta, contam-se entre as mais belas da Área Cultural Intermédia.

Os desenhos a negro surgem sobre um fundo creme, em técnica de pintura em negativo, com pormenores a vermelho, complementando-se com a decoração escultórica, que, como no presente caso, é habitualmente felina, mostrando uma cabeça com fauces abertas e orelhas pontiagudas.

Estas vasilhas de corpo globular e boca larga e recta eram destinadas a fins rituais e talvez tenham contido líquidos ou qualquer outra oferenda de carácter sagrado.

Os vasos trípodas de corpo globular e boca larga surgem também noutras tradições oleiras, por exemplo, da Nicarágua, do Panamá e mesmo de algumas zonas do México: talvez demonstrem os contactos que, em diferentes épocas, se produziram entre etnias destes locais distantes.

**Escultura de macaco**

**Asteca (?)**

**1200 – 1518 d.C.**

**Pedra**

**29 × 9 × 16,5 cm**

A temática da morte converteu-se entre os astecas, ou mexicas, numa imagem “de Estado”, surgindo o seu principal emblema, a caveira, em muitos suportes artísticos: códices, decoração arquitectónica ou, como neste caso, escultura em pedra.

Os Astecas fundaram um grande império, cuja capital, México-Tenochtitlan, foi uma das urbes mais importantes da América pré-colombiana. Subjacente à actual capital mexicana, esta cidade pré-hispânica contava com um grande número de templos e espaços sagrados. Um deles, conhecido como o “Templo das Caveiras”, apresenta uma grande quantidade destes elementos, como uma espécie de decoração arquitectónica, pondo a nu a importância da morte e da divindade a ela associada dentro do aparelho estatal mexica.

Tal como acontece na peça mixteca reproduzida, a morte é aqui encarnada por uma imagem cadavérica que se exprime através da caveira e de um corpo esquelético ou talvez descarnado.

Esta escultura pode ter feito parte de algum conjunto arquitectónico de grande protagonismo religioso e ritual.





**Vasilha globular**  
**Estilo Chancay (Peru)**  
**1000 – 1450 d.C.**  
**Terracota**  
**38 × 31 × 24 cm**

Este belo exemplar de vasilha globular Chancay, com asas laterais, apresenta traços de antropomorfização no rosto ou “cara gargalo” de uma personagem que exhibe pintura facial e adornos nas orelhas, sinais da sua importância e estatuto.

No resto do corpo, a decoração a preto sobre fundo branco é característica da cerâmica deste estilo, apresentando desenhos típicos, como as ondas em diagonal ou o pontilhado. O losango quadripartido, também chamado “cruz chakana”, é muito característico da arte pré-colombiana e tornar-se-á especialmente importante durante o Império Inca (1400 – 1532 d.C.).

Durante o período anterior à formação do Império Inca (Período Intermédio Tardio, 1000 – 1450 d.C.), desenvolveram-se na costa central toda uma série de manifestações artísticas, englobadas sob a designação de “estilo Chancay”, e entre as quais se destacam a cerâmica branca de decoração negra, como o belo exemplar aqui reproduzido, as pequenas figuras chamadas “cuchimilcos” e uma grande abundância de têxteis. Em todas elas reaparece o mesmo padrão decorativo de pequenas figuras, que se repetem em fileiras diagonais ou horizontais.

Todos estes objectos faziam parte de espólios funerários que traduziam a importância que o defunto tinha tido em vida, dentro da sua comunidade. Esta prática foi comum a todas as culturas andinas ao longo do Período Pré-hispânico e sobreviveu mesmo após a chegada dos espanhóis, criando-se um complexo sincretismo religioso entre as novas crenças cristãs e os antigos ritos andinos.



**Vasilha globular**  
**Estilo Chancay (Peru)**  
**1000 – 1450 d.C.**  
**Terracota**  
**27,5 × 20 cm**

---

Este tipo de vasilhas globulares de pasta branca com decoração negra são características do estilo Chancay, que se desenvolveu nos vales centrais da costa peruana durante o chamado Período Intermédio Tardio (1000 – 1450 d.C.).

Faziam parte dos espólios funerários, juntamente com pequenas figuras, também em cerâmica (habitualmente chamadas “cuchimilcos”), um grande número de têxteis e outros objectos, todos eles reproduzindo a mesma iconografia.

Entre os mais importantes motivos iconográficos deste estilo encontram-se precisamente as aves e as ondas esquemáticas, em fileiras diagonais, que decoram a boca semiesférica da vasilha.

Trata-se de imagens esquemáticas de aves marinhas, de pequena dimensão, que remetem para a estreita relação que estes povos tinham com as áreas costeiras em que habitavam.

A alternância rítmica dos diferentes motivos decorativos (como vemos neste caso) é uma característica própria da arte andina deste período: a repetição regular de figuras idênticas de tamanho reduzido (além das já mencionadas aves, encontramos também peixes, felinos ou símios, para citar apenas os casos mais comuns) surge também noutros estilos contemporâneos, por exemplo Chimú ou Chíncha.



**Garrafa-assobio**  
**Estilo Vicus (Peru)**  
**200 a.C. – 500 d.C.**  
**Terracota**  
**13 × 8,5 × 26,5 cm**

---



A cultura Vicus desenvolveu um estilo cerâmico característico, de que esta garrafa-assobio é um belo exemplo.

A personagem representada tem traços faciais característicos (grande nariz, olhos de grão de café, boca incisa) e o corpo estendido para trás, com a asa-ponte correndo ao longo das costas. Exibe decoração com pintura branca, que encontramos também noutros exemplares deste estilo.

Os especialistas reconheceram uma evolução estilística dentro da produção cerâmica desta cultura, distinguindo entre os Períodos Inicial, Médio e Tardio, particularmente em função dos seus motivos decorativos. Também assinalaram a existência de quatro tipos de personagens antropomorfos, que configuram muitas das vasilhas, dependendo da forma de certos traços faciais. Tudo isto aponta para uma sociedade desenvolvida, cuja produção cerâmica estava organizada e era levada a cabo por diversas oficinas de olaria.

Os povos Vicus habitaram os vales da costa do extremo norte peruano, no que é actualmente a região de Piura. Durante as épocas mais tardias do seu desenvolvimento tiveram contacto com grupos Gallinazo e Moche, recebendo influências de ambos, que se tornaram patentes na cerâmica e na metalurgia.

A interacção dos diferentes povos costeiros entre si e com os seus vizinhos serranos foi uma constante ao longo do passado andino e desempenhou um papel fundamental nas dinâmicas culturais que deram forma à pré-história desta região.

**Escultura em pedra**

**Mixteca (México)**

**1200 – 1518 d.C.**

**Pedra**

**27 × 16 × 14 cm**

A dualidade entre a vida e a morte que esta peça parece querer exprimir está presente em muitas culturas do México pré-hispânico, tornando-se especialmente presente nas culturas tardias, imediatamente anteriores à chegada dos espanhóis.

A morte, que habitualmente é expressa através de caveiras e corpos descarnados, como neste caso, está além do mais pintada de vermelho, acentuando o contraste entre as duas metades.

Não restam dúvidas sobre a função ritual desta imagem, que deve ter desempenhado um importante papel no contexto religioso para o qual foi concebida e realizada.

Ainda hoje a morte permanece uma referência cultural do México, e o chamado Dia dos Mortos (1 de Novembro) é uma festividade em que a nota dominante é o sincretismo religioso entre as tradições pré-colombianas, como a desta peça, e o contributo cristão.





**Urnas com tampa**  
**Tamalameque (Colômbia)**

0 – 1000 d.C.

Cerâmica

65 × 38 × 35 cm

103 × 30 × 330 cm



A morte detinha um lugar central nas crenças dos povos pré-hispânicos americanos e em torno dela foi criada toda uma série de complexos rituais, com a sua parafernália própria e cultura material, que reflectem uma grande variabilidade ao longo do tempo e nas diferentes áreas culturais.

As urnas funerárias ilustram a prática dos enterramentos secundários, em que o indivíduo é incinerado e os seus restos depositados nestes recipientes.

A dignidade e a importância social do defunto manifestam-se na efigie, como no caso aqui mostrado, um facto que põe em evidência a ideia de que aquilo que a pessoa foi em vida transcende para lá do momento da sua morte.

**Tecido****Costa Centro-Norte (Peru)****700 – 1000 d.C. (?)****30 × 31,5 cm**

Esta peça têxtil fragmentária é uma boa amostra da complexidade ideológica e da intensidade dos movimentos de povoações e de ideias que tiveram lugar em finais do período que conhecemos como Horizonte Médio ou Huari.

Durante estes séculos foi produzida uma grande quantidade de materiais, especialmente têxteis, de procedência nortenha, que se encontram em locais da costa central, como o grande santuário de Pachacámac, nos arredores da actual cidade de Lima. Para além disso, foram produzidos nestes vales da costa central peruana imitações locais de tecidos que reproduzem a iconografia das produções do norte.

É o caso deste exemplar aqui patente, em que encontramos uma série de temas iconográficos, como o chamado “Animal Lunar”, numa versão tardia e provavelmente reinterpretada, ou a personagem com toucado de meia-lua ou de dois penachos laterais, característicos da tradição nortenha, mas representados num estilo mais semelhante ao das produções locais dos vales limítrofes do Rio Rímac, ou ainda mais a sul.

Característica deste fenómeno é também a tipologia desta composição, que consiste numa série de peças rectangulares tecidas “em série”, para serem depois utilizadas de forma individual como aplicações decorativas em artigos como camisas.

Este tipo de tecidos, com os mesmos desenhos e elaboração muito semelhante, foram encontrados particularmente em enclaves cerimoniais como Pacatnamú, no nortenho vale de Jequetepeque, e o já mencionado Pachacámac, argumentando em favor da existência de rotas de peregrinação entre ambos os santuários.



**Tecido****Costa Central / Sul (Peru)****1000 – 1470 d.C.****29 × 71 cm**

O clima árido da costa andina permitiu que chegasse até aos nossos dias uma quantidade relativamente importante de tecidos, que nos permitiram fazer uma reconstrução da arte têxtil dos últimos cinco mil anos.

Não é por isso surpreendente depararmos hoje com exemplares – como o aqui documentado – que conservam uma grande parte do que deve ter sido o seu colorido original. Neste caso específico, a gama cromática utilizada, especialmente a combinação do vermelho, do amarelo e de uma tonalidade particular de azul, remete-nos para o estilo Ica, que se desenvolveu sobretudo no vale homónimo e nos seus arredores aproximadamente entre os anos 1000 e 1470 d.C.

Por outro lado, o principal padrão decorativo, denominado *interlocking* e que consiste em figuras esquemáticas de serpentes de bordos serrilhados que se entrelaçam entre si, é mais frequente na área central da costa. Esta peça parece portanto reunir traços dos estilos têxteis desenvolvidos em ambas as regiões – costa central e costa sul – ao longo do chamado Período Intermédio Tardio (1000 – 1470 d.C.).

O tecido foi fabricado com urdiduras de algodão e tramas de fibra de camélídeo, elemento mais comum nos tecidos da costa central e norte deste período.

A orientação horizontal da decoração poderia indicar que se trata de um fragmento de uma peça feminina, provavelmente um xaile ou *Uiclla*, já que numerosos estudos demonstraram a associação entre os eixos de horizontalidade e a mulher no mundo andino pré-hispânico. Destaque-se que esta associação ainda se mantém actualmente em comunidades tradicionais da serra andina.



**Tecido**

**Costa ou Serra Sul (Peru)**

**0 – 600 d.C. (?)**

**13 × 85 cm**

---

Os tecidos foram sem dúvida o mais importante meio de expressão da arte andina pré-colombiana. Através dos seus desenhos, cores, técnicas, formas, etc., revelam a complexa visão do mundo das comunidades pré-hispânicas.

Este belo fragmento de tecido em forma de faixa apresenta um jogo cromático em que a alternância das três cores principais, o vermelho, o amarelo e o ocre, aplicados no fundo e nos motivos decorativos, criam ritmo no padrão, um recurso amplamente utilizado pelas tecedeiras pré-colombianas.

Estes motivos, de carácter geométrico, parecem relacionar-se com a área meridional dos Andes peruanos, assemelhando-se a padrões dos estilos Sihuas ou Nasca, localizados, respectivamente, nas regiões da actual Arequipa e de Nazca. Por outro lado, está fabricado exclusivamente com fios de fibra de camelídeo, uma particularidade que caracteriza os tecidos das terras serranas, mas que não é raro no estilo Nasca.

A intensa interacção que existiu entre as comunidades andinas de diferentes bioambientes (costa, serra, selva montanhosa e selva baixa) ao longo de toda a pré-história da região – e que se mantém nos nossos dias –, conferiu ao panorama cultural uma enorme complexidade e riqueza, que se reflecte nos tecidos como em poucos outros meios artísticos.



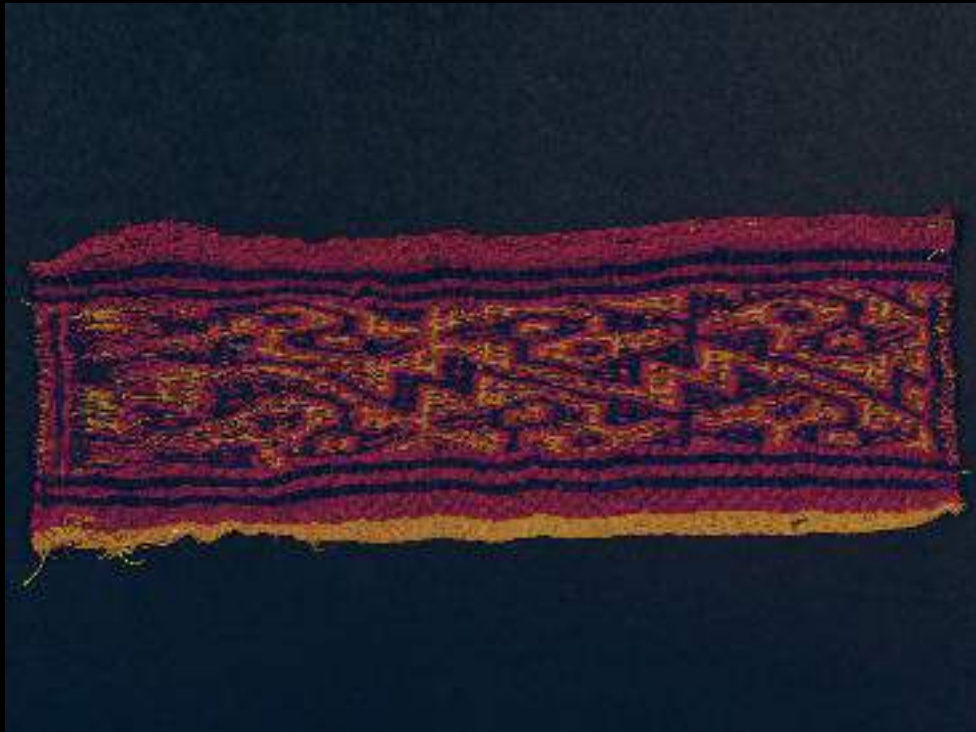
**Tecido****Inca – Extremo Sul (Peru)****1450 – 1532 d.C.****12,5 × 35,5 cm**

Esta singular banda têxtil é uma excelente amostra dos cânones estéticos que o Império Inca espalhou por todo o seu vasto território, e que as diferentes regiões reproduziram adaptando-o às suas tradições.

A combinação de vermelho e amarelo foi paradigmática neste Império com origem no Altiplano andino, apresentando-se além do mais em combinações que transmitem a ideia de oposição e complementaridade, um conceito fundamental durante o Império Inca. Este conceito, na realidade parte integrante do pensamento andino desde os seus primeiros desenvolvimentos culturais, foi tomado pelos Incas e “divulgado” de forma explícita e sistemática em todas as regiões que dominavam.

Neste exemplar, tecido com fios de camélídeo utilizando a técnica de tramas e urdiduras descontínuas, aplicou-se a oposição cromática em eixos diagonais para expressar esta ideia e simultaneamente criar um ritmo na composição decorativa.

Peças com as mesmas técnicas, matérias e combinação cromática foram documentadas em contextos do extremo sul do que é hoje o Peru (áreas de Arequipa-Moquegua), demonstrando a existência de um forte controlo político sobre a região, que se manifestava numa produção artística organizada e controlada também, que seguia os cânones estéticos ditados a partir da capital, Cuzco.



---

## A colecção de Arte Chinesa

---

A colecção de arte chinesa reunida pelo artista José de Guimarães ao longo de várias décadas representa um dos períodos mais significativos da história cultural e artística da China, desde a formação da civilização chinesa durante o Neolítico (c. 10.000 – c. 2000 a.C.) até à unificação do império durante as dinastias Qin (221 – 206 a.C.) e Han (206 a.C. – 220).

Na sua essência, a colecção de jades, bronzes e terracotas constitui uma aproximação a um imaginário que reflecte as estruturas matriciais do pensamento ético e estético da civilização chinesa. A natureza ritual, cerimonial, sacrificial e transcendental dos objectos é o elemento catalisador para a escolha dos materiais, para o aperfeiçoamento técnico na execução das formas e para a sofisticação artística que reflecte a importância dos objectos no contexto do sagrado e da autoridade política.

Um dos aspectos fundamentais inerentes ao carácter funerário e ritual dos objectos é o contexto da sua utilização. A consumação do acto ritual, através da cerimónia ou do sacrifício de animais e de humanos para comunicar e prestar culto aos espíritos ancestrais, atribui propriedades sobrenaturais aos objectos. A natureza prática e utilitária dos objectos transmuta-se para além da sua matéria e da sua dimensão mundana. Apesar de, pela sua morfologia, se tratar de instrumentos e de utensílios fundamentais às práticas rituais, o princípio espectacular, participativo e colectivo das celebrações demonstram que, na realidade, os objectos foram também concebidos para ser expostos e contemplados, um dos aspectos fundamentais inerentes à obra de arte.

As propriedades materiais dos objectos de jade, de bronze e de cerâmica são apreciadas pelas suas características físicas associadas à integridade, à resistência e à durabilidade dos objectos, mas também por um conjunto de valores simbólicos e mitológicos que lhe são atribuídos pelo homem em concordância com o contexto cultural do tempo. No imaginário das civilizações ancestrais o jade, bem como outros materiais líticos de extraordinária beleza natural, é extraído do curso dos



rios ou do útero das montanhas, representando em si manifestações sobrenaturais que determinam a vida dos homens. As ligas metálicas que compõem o bronze (cobre, estanho e chumbo) são igualmente extraídas da terra, espaço de nascimento e morte, de origem e destino. As cerâmicas e as terracotas são moldadas a partir da união do barro e da água, que está na origem de diversos mitos da criação não só na mitologia chinesa como também no contexto dos mitos das civilizações da América Pré-Colombiana. Não obstante a imutável natureza dos materiais, os valores simbólicos e mitológicos dos objectos variam em concordância com o ambiente cultural, religioso e político predominante em diferentes épocas. São as instâncias do percurso da história, das intercessões culturais e da construção de saberes que determinam os contextos de utilização dos objectos e as razões do seu valor simbólico e mitológico.

A diversidade tipológica dos objectos resulta de uma sistematização dos procedimentos rituais, de uma crescente complexidade do tecido espiritual e, naturalmente, de importantes mudanças que caracterizam o rumo da história. Neste contexto, os objectos podem ser agrupados em três categorias distintas: os objectos rituais, os objectos de ornamento e a parafernália funerária.

Os objectos rituais incluem os instrumentos xamânicos, os recipientes para oferendas e as armas utilizadas para o sacrifício de animais e humanos. Os recipientes de bronze para preparar, conservar e servir alimentos, água e vinho foram desenvolvidos em diversas tipologias tendo em consideração a sua função no contexto dos rituais, mas também o aparato visual do objecto que estabelece uma proximidade entre o proprietário e os espíritos ancestrais.

Os objectos de ornamento são os pendentives, pulseiras e elementos aplicados ao traje e ao armamento que permitem identificar e distinguir as elites da aristocracia e outras figuras importantes da sociedade, constituindo uma evidência da prosperidade e autoridade política.

A terceira tipologia de objectos refere-se à parafernália funerária que consiste em todos os objectos de carácter utilitário no contexto dos rituais e de uma vida além da morte. Entre estes objectos encontram-se os espelhos, os incensários, as lanternas, as representações de modelos do mundo real e os diversos conjuntos de serviçais que protegem o túmulo e mantêm a continuidade da vida cortesã dos ocupantes.

Por fim, um dos aspectos essenciais e mais interessantes dos objectos rituais e funerários é a representação iconográfica de animais míticos e de animais reais, uma característica comum aos objectos de jade, aos objectos de bronze e às terracotas funerárias. Na China Antiga, os animais reais desempenham um papel central na mediação entre o homem e o sagrado, seja no sentido lato, através dos sacrifícios e das oferendas, seja no sentido figurado, através de representações simbólicas, uma vez que existe uma concordância entre os animais sacrificados e os animais representados nos objectos rituais.

A representação de máscaras, associada a animais míticos ou a representações humanas, remete para uma ideia de alteridade ou, se se preferir, para uma fronteira identitária, do espaço e do tempo, que se dissipa e resulta numa coalescência entre universos distintos.

A singularidade da colecção de arte chinesa de José de Guimarães, que se distancia de um olhar focado nas relações culturais entre a Europa e a China, como é tradição do colecionismo em Portugal, caracteriza-se pela coerência de um critério de recolha que procura conhecer e dar a conhecer os princípios estruturais à formação da civilização chinesa, através de um conjunto de objectos de contexto ritual, funerário e cerimonial.

RUI OLIVEIRA LOPES

***Gu* 觚, recipiente para vinho**  
**Dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.)**  
**Bronze**  
**29,2 × 15,5 cm**

---

Os recipientes para vinho de tipo *gu* (觚) estão entre os mais elegantes recipientes rituais encontrados em túmulos das elites. A taça é constituída por três secções, apresentando uma base em forma de vaso invertido sobre a qual assenta um anel com duas perfurações cruciformes. Do corpo intermédio da peça, que à semelhança da base é dividido por quatro protuberâncias verticais, ergue-se um copo em forma de trompeta. A decoração segue os modelos tradicionais do período final da dinastia Shang, com a representação de animais reais e imaginários sobre o habitual padrão de espirais em fundo. A representação da máscara *taotie* (饕餮), na parte inferior da taça, não é tão comum como a habitualmente encontrada em peças idênticas, embora se reconheçam os olhos, as sobrancelhas, os chifres em forma de serpente e as mandíbulas na parte inferior. Na banda, sobre o *taotie*, estão representados dragões *long* e elefantes com a tromba levantada. A parte exterior do copo está decorada com motivos em ogiva.

No interior da boca encontra-se uma inscrição com os caracteres *zi* 子, *jin* 今 e *ge* 戈 que muito provavelmente indicam o nome do seu proprietário.



***Gong* ou *Guang* 觥, recipiente  
para vinho em forma de dragão  
Dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.)  
Dinastia dos Zhou Ocidentais  
(1045 – 771 a.C.)  
Bronze  
20 × 22 cm**

---



Os *gong* (觥) são recipientes rituais em forma de jarro com rebordo assimétrico e goteira ascendente, cobertos por tampa em forma de cabeça de dragão. O jarro é constituído por uma base oval e um corpo ligeiramente maior, ao qual está apenas uma pega em forma de laço na extremidade oposta à goteira.

Ambos os lados do corpo da peça, em toda a sua superfície, estão decorados com máscaras *taotie* (饕餮) sobre fundo de espirais. A pega, na extremidade junto ao rebordo, tem a forma de cabeça de carneiro. A tampa, amplamente decorada, tem a forma de uma cabeça de dragão tridimensional na parte que assenta sobre a goteira e, na parte oposta, a representação em alto-relevo da cabeça de um animal, que aparenta ser um tigre. No centro da tampa uma protuberância longitudinal determina a representação simétrica do *taotie*. Uma interessante característica é a língua angular que se estende para além da sua superfície, eventualmente utilizada para levantar ligeiramente de modo a verter o vinho.



**Lanterna em forma de pato**

**Dinastia dos Zhou Orientais, Período**

**dos Estados Combatentes (475 – 221 a.C.)**

**Dinastia dos Han Ocidentais (202 a.C. – 23)**

**Bronze com embutidos de jade**

**37 × 38,5 cm**

---

As lanternas de bronze surgem no contexto funerário de uma forma sistemática a partir da dinastia Han, desempenhando um papel funcional de iluminação do espaço. As características formais dos diversos elementos que compõem as lanternas demonstram uma preocupação dos artistas chineses num equilíbrio entre a decoração, a beleza visual destes objectos e o seu carácter funcional e tecnológico. As lanternas são normalmente constituídas por um depósito com água no interior, uma campânula com uma pequena pega que permite rodar e controlar a direcção da luz, um tubo que liga a campânula ao depósito para permitir a condução do fumo para se dissolver na água e um pequeno prato onde era colocado o óleo para queimar. Desta forma, para além de controlar a intensidade e direcção da luz, o depósito com água absorvia o fumo e as cinzas que caíam do prato.



**Bi 璧****Cultura Liangzhu (3200 – 2200 a.C.)****Jade****29,3 cm****19,2 cm**

Os discos de jade de tipo *bi* (璧) são dos mais intrigantes e singulares objectos de jade do Neolítico, produzidos profusamente pela cultura Liangzhu e muito apreciados e reproduzidos posteriormente ao longo das dinastias Shang, Zhou e Han. Durante o Neolítico, estes objectos em forma de disco e com uma perfuração circular ao centro, eram dispostos nos túmulos de acordo com os diferentes tamanhos. Os discos maiores eram colocados na zona da cabeça (junto à nuca e sobre o rosto), debaixo do corpo, sobre o peito e o estômago e junto às articulações dos joelhos, enquanto que os discos mais pequenos eram dispostos em volta do corpo. Desconhece-se o significado e função que estes objectos comportavam durante o Neolítico, sabendo-se apenas que desempenhavam um papel importante nos rituais sagrados e nas práticas funerárias.

Normalmente, os discos *bi* do Neolítico não apresentam qualquer tipo de ornamentação na superfície para além do distinto motivo da máscara ou cara de animal característico dos objectos de jade da cultura Liangzhu. A representação deste motivo, com olhos protuberantes em relevo, desenhados por um conjunto de círculos concêntricos ou de forma oval, demonstra semelhanças com o *Zhulong* (豬龍). Outro motivo ornamental encontrado nos discos *bi* da cultura Liangzhu é a representação de homem, com diadema de penas, montado num animal.

*Cong* 琮

Neolítico

Jade

33 × 10,1 cm

---

Os *cong* são prismas de jade com uma perfuração circular, frequentemente encontrados nos túmulos da cultura Liangzhu, dispostos a toda a volta do corpo do morto juntamente com discos *bi* de pequenas dimensões. Pensa-se que estes objectos, tal como os discos *bi*, estariam associados à classe governativa enquanto símbolo do poder político e, eventualmente, espiritual. Os vértices eram frequentemente ornamentados com máscara *taotie* (饕餮) ou simplesmente com recortes horizontais ao longo do objecto, demonstrando um conhecimento avançado nas técnicas de recorte, perfuração e desbaste da superfície do jade.







**Pendente**

**Cultura Liangzhu (3200 – 2200 a.C.)**

**Jade**

**20,5 × 17,1 cm**

---

Os pendants de jade, executados em forma de animais ou simplesmente com formas geométricas e representações antropomórficas em alto-relevo, faziam parte de um conjunto de objectos ornamentais utilizados por membros da elite ou por xamãs durante os rituais sagrados e as práticas funerárias. Os adornos de jade desempenhavam um papel fundamental na distinção de determinados elementos da sociedade e na comunicação com os espíritos ancestrais.

**Ornamentos de máscara funerária**

**Dinastia dos Zhou Ocidentais (1045 – 771 a.C.)**

**Jade**

**Dimensões várias**

---

Durante o Período dos Estados Combatentes acreditava-se que o jade possuía propriedades mágicas que preservavam o corpo da decomposição, o que levava à prática de engolir pequenas pedras de jade como forma de prolongar a vida. Por outro lado, ao nível das práticas funerárias, as figuras de elite eram enterradas com máscaras constituídas por pequenas peças de jade, que formavam um rosto humano.





**Estatueta de uma assistente**  
**Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)**  
**Terracota pintada**  
**40,5 × 12 × 9 cm**

Apesar de terem um papel marginal numa estrutura social profundamente patrilinear, a representação de mulheres nos túmulos demonstra a sua importância em diversos contextos. Tanto na pintura mural como na escultura de terracota, as mulheres são frequentemente representadas de pé, com vestidos de mangas compridas e com as mãos juntas sobre o ventre, demonstrando a sua disponibilidade para servir as necessidades das mulheres da elite aristocrática ou da família real. Normalmente, estas figuras eram colocadas nos túmulos em grupos relativamente numerosos à semelhança do que acontecia durante a vida real.

A representação de *mingqi* 冥器 na forma de figuras humanas nos túmulos da dinastia Han é relativamente diversa do ponto de vista iconográfico. No entanto, estas esculturas representam sempre figuras dos estratos sociais mais baixos, normalmente associados aos serviços prestados nas casas senhoriais ou na corte imperial, sejam criados, cozinheiros, tratadores de animais, músicos, bailarinas e outras figuras relacionadas com o entretenimento e bem-estar da elite.

A simplicidade das esculturas, quer ao nível do traje, quer pela posição aprumada e pronta das figuras ou pela ausência de atributos iconográficos, são elementos indicativos dos criados pessoais que normalmente acompanhavam as elites aristocráticas ou o séquito imperial.



**Estatueta de cavalo**  
**Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)**  
**Terracota pintada**  
**44 × 45 × 18 cm**

---

Em meados do séc. II a.C., o imperador Wu (r. 140 – 87 a.C.) da dinastia Han demonstrou um grande interesse pelo Ocidente, ordenando campanhas de exploração com vista ao estabelecimento de alianças militares que garantissem a hegemonia territorial do império, especialmente junto às fronteiras ameaçadas no norte da China pelos nómadas Xiongnu. Logo nos primeiros anos do reinado do imperador Wu, o general Zhang Qian foi incumbido de procurar firmar aliança com os Yuezhi da Ásia Central. Estas explorações ao Ocidente levaram-no a Fergana com o objectivo de adquirir cavalos, uma vez que estes eram maiores, mais fortes e mais rápidos que os cavalos nativos da China, cujas características eram fundamentais às exigências do campo de batalha.

Desde a dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.) o cavalo representa um símbolo de prestígio, de força militar, mas também desempenha um papel essencial nos rituais sagrados. Os túmulos reais da última capital dos Shang incluíam sacrifícios colectivos de cavalos sepultados com todos os ornamentos, selas e arreios, ou junto às carroças que puxavam e aos carroceiros que as conduziam.

Durante a dinastia Han o cavalo foi determinante no sucesso de campanhas militares e na expansão do território e também nas cerimónias de aparato, nas quais os cavaleiros executavam demonstrações de perícia montados a cavalo, disparando flechas e transpondo obstáculos.

O imperador Wu considerava os cavalos não apenas como uma vantagem na estratégia militar e como um elemento fundamental do ponto de vista da demonstração do poder, mas sobretudo apreciava-os pelas suas propriedades místicas, acreditando que o Cavalo Celestial (*Tian ma* 天马) poderia torná-lo num imortal, transportando-o até às Montanhas Kunlun onde habita Xi Wangmu, a Rainha Mãe do Ocidente. No contexto funerário o cavalo surge representado como símbolo da liberdade, de montada dos espíritos e de elemento axiológico entre a Humanidade e os Céus.



**Bacia****Cultura Yangshao, Fase Majiayao (c. 4000 – 3500 a.C.)****Terracota****14 × 31 cm**

A Cultura Yangshao desenvolveu-se entre 5000 e 2800 a. C. nas Províncias de Gansu, Qinghai, Shaanxi e Henan. A cerâmica pintada é uma das principais características da Cultura Yangshao, podendo distinguir-se quatro fases distintas.

A Fase Banpo desenvolveu-se entre 5000 e 4000 a. C., em Xi'an, Província de Shaanxi. A cerâmica caracteriza-se pelo desenho de cabeças humanas com plumas e outros ornamentos na forma de peixe. A representação de peixes é outro dos elementos iconográficos característicos da cerâmica pintada da fase Banpo. A pintura de figuras humanas usando plumas e outros adereços poderá indicar a existência de rituais e de práticas xamânicas. Para além das figuras serem normalmente representadas com os olhos fechados, remetendo para a ideia de abandono do corpo e da viagem espiritual, a presença do motivo homem-animal representa o arquétipo do animal como um veículo de deslocação espiritual, exercendo um papel fundamental na comunicação com os espíritos ancestrais. Em algumas escavações arqueológicas as bacias de maiores dimensões e pintadas com estes motivos foram utilizadas como urna para sepultar crianças, atribuindo um significado ritual à ornamentação da cerâmica associado às práticas funerárias e à morte.

Entre 4000 e 3500 a Cultura Yangshao estendeu a sua área de influência a Oeste, para a Província de Gansu, e a Este, para a Província de Henan e na região de Zhengzhou, dando lugar, respectivamente às fases Majiayao e Miaodigou. A cerâmica pintada da fase Majiayao distingue-se da fase Banpo, quer pela maior diversidade das tipologias e dos formatos, quer pela ornamentação dos objectos. Entre a fase Banpo e a fase Majiayao a ornamentação da cerâmica pintada passa da figuração para a abstracção. O contraste da cor negra do pigmento sobre o fundo laranja-acastanhado da cerâmica demonstram uma tendência para a decoração integral do espaço, o que permite supor que a importância cerâmica se relaciona não só com o seu carácter utilitário e ritual, mas também com a ostentação e sofisticação dos objectos inerente ao estabelecimento de hierarquias sociais e a afirmação da autoridade política.



**Estatueta de músico tocando *gugin* 古琴**

**Estatueta de músico tocando *xiao* 簫**

**Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)**

**Terracota**

**58 × 45,5 × 26,5 cm**

**58 × 28,5 × 24,5 cm**

Na sequência da tradição musical institucionalizada durante a dinastia Zhou através do desenvolvimento de instrumentos musicais fundamentais no contexto dos rituais, das cerimónias e do entretenimento palaciano, a música teve uma grande importância durante a dinastia Han, tanto a um nível político como cultural.

Após a unificação imperial da China verificou-se um significativo intercâmbio cultural e artístico colocando os Han em contacto permanente tanto com as outras etnias da China como com os povos da Ásia Central e do Mediterrâneo, ao longo da Rota da Seda. O imperador Wu da dinastia Han promoveu a instituição de música com o objectivo de recolher e organizar os diversos estilos de música popular característicos das várias regiões do vasto império, incluindo as áreas remotas a ocidente. A música surge, desta forma, associada à extensão da autoridade imperial sobre o território e as diversas realidades culturais da China, ao mesmo tempo que exerce uma função fundamental no contexto da representação de diferentes identidades, correspondendo ao gosto pelo exotismo que circulava ao longo da Rota da Seda.

A música, juntamente com a dança e a poesia, era uma das principais formas de entretenimento da aristocracia e da classe letrada da sociedade Han, sendo, por isso, amplamente representada na escultura funerária. Entre os diversos instrumentos musicais, o *gugin* 古琴, um instrumento de cordas da família das cítaras, e o *xiao* 簫, uma flauta vertical de bambu, são bastante representados na iconografia da escultura funerária em terracota. O *gugin* 古琴 era considerado o instrumento dos sábios pela associação ao filósofo Confúcio, sendo considerado como uma das quatro artes dos eruditos, juntamente com a pintura, a caligrafia e o *weiqi* 圍棋, um jogo de tabuleiro. O *xiao* 簫 é precisamente um dos instrumentos musicais característicos na música popular dos Qiang, uma das minorias étnicas da região noroeste da Província de Sichuan e que foi popularizado durante a dinastia Han, tornando-se num dos principais instrumentos que acompanham o *gugin* 古琴.







***Lokapala*, guardião funerário**

**Dinastia Tang (618 – 907)**

**Terracota**

**126 × 51 × 24 cm**

O Budismo exerceu uma profunda influência na China durante a dinastia Tang, sobretudo ao nível da arte e da literatura. A coexistência do Budismo, do Taoísmo e do Confucionismo como os “Três Ensinamentos” deu lugar a um sincretismo religioso e a uma confluência das artes visuais. O carácter profusamente visual e iconográfico do Budismo colocou uma ênfase nos esquemas de representação do sagrado e do panteão Taoista.

*Lokapala* é uma expressão em sânscrito que significa *guardião do mundo*, referindo-se aos *Quatro Reis Celestiais* responsáveis por proteger cada um dos quatro pontos cardeais contra os espíritos do mal. Os guardiões budistas equiparam-se aos Quatro Reis Celestiais do Taoísmo, *Si Da Tian Wang* 四大天王, normalmente representados nas portas ou à entrada dos templos, enquanto representações antropomórficas dos Quatro Símbolos da constelação chinesa.

As esculturas funerárias de cerâmica de *lokपालas* podem representar o guardião isoladamente ou sobre os espíritos do mal, com um pé sobre o baixo-ventre e o outro sobre a cabeça ou o ombro. Estas esculturas eram normalmente colocadas à entrada dos túmulos juntamente com um par de *zhenmushou*, um espírito representado na forma de uma criatura híbrida semelhante a um cão, com asas e uma pluma proeminente, que protegia os mortos dos espíritos do mal.

Os *lokपालas* são representados com uma expressão facial aterradora e vestindo as armaduras de acordo com o estilo utilizado pelos militares da dinastia Tang. A representação de um pássaro sobre a cabeça poderá ser uma referência ao Pássaro Vermelho, um dos Quatro Símbolos da constelação chinesa e o Guardião do Sul.

**Publicação**

Guimarães 2012

**Coordenação editorial**

Nuno Faria

**Produção executiva**

Pedro Silva

**Textos**

Nuno Faria

Eglantina Monteiro

María Jesús Jiménez Díaz

Rui Oliveira Lopes

**Atelier José de Guimarães**

Maria Castel-Branco

Luís Castel-Branco Marques

Miguel Marques

**Tradução**

Miguel Moore

Cláudia Gonçalves (pp. 56-83)

**Revisão**

Miguel Moore

**Fotografia**

Vasco Célio / Stills

Atelier José de Guimarães

(capa e pp. 4, 12, 15, 16, 19)

**Pós-produção fotográfica**

Ricardo Nascimento e

Carlos Barreto / Stills

**Desenho Gráfico**

Atelier Pedro Falcão

*Proporção*

[A5] – 14,8 × 21 cm

*Tipos de letra*

Figgins

Scotch

**Impressão**

Norprint

**Tiragem**

10000 cópias

**ISBN**

978-989-97607-9-0

**Depósito legal**

345603/12

**Copyright imagens**

José de Guimarães

**Copyright textos**

Os autores

## Organização

FUNDAÇÃO CIDADE DE  
**GUIMARÃES**

## Apoio e financiamento

TURISMO DE  
**PORTUGAL**GOVERNO DE  
**PORTUGAL** | SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

## Parceiro Estratégico

Câmara Municipal de **Guimarães**

## Parceiro

PORTO NORTE™

## Mecenas associados

cardan | HOSPITAL PRIVADO DE GUIMARÃES | CONTINENTE | M. &amp; Costas

## Parceiro Oficial







JOSÉ de GUIMARÃES  
CS



---

**José de Guimarães**  
**International**  
**Arts Centre**

---

*Guide to the Collection*



---

**José de Guimarães**

8

---

**The Collection of African Art**

*20*

---

**The Collection of  
Pre-Columbian Art**

*56*

---

**The Collection of Chinese Art**

*84*

---



José de  
Guimarães  
Fim (End), 1968  
Painted hessian  
252 × 110 cm

The short guide published on the occasion of the inauguration of the José de Guimarães International Arts Centre, brings together a sample of pieces taken from the collections which José de Guimarães has been putting together for several decades and whose material and symbolic importance confer on the final collection gathered here a status of great uniqueness. The collections of African tribal art, Chinese archaeological artefacts (jades, bronzes, and terracottas), and pre-Columbian art from Mexico, Peru, Guatemala and Costa Rica (terracottas, textiles, and metals), correspond to the mental map, the atlas which the artist has been designing as a structure for his artistic and humanist research.

A filigree of relationships, more or less visible to the naked eye, results from bringing these pieces together and expresses concerns and obsessions, a *visual universe* whose nature is to be permeable, hybrid, cannibalistic. To ingest and let himself be transformed by the magical powers of the objects he owns and with which he is in daily contact – this is what José de Guimarães established as a programme. The study of this web of connections and the subsequent creation of meanings begins with the opening of the exhibition *Beyond History*, performed as one of the key tasks that lie within the scope of the José de Guimarães International Arts Centre, based in the city of Guimarães, the artist's hometown. This is a structure that will house these collections in dialogue with the artist's own works, objects of Portugal's folk and religious heritage, and works by other contemporary artists.

José de Guimarães' modus operandi is in fact unique, not so much for gaining form, from the outset, in a recollection of objects and artefacts – in the context of approaching the culture of the "other", the figure of the artist-collector is recurrent –, but rather for the way it gains shape as a process of assimilation of the values inherent to the cultures that interest him. José de Guimarães' practice as a collector is idiosyncratic, and yet, despite being systematic, it is as obsessive as that of any other collector, with

clear guidelines that lead to the choice of objects. The subject of death is predominant, due to the presence of funerary pieces but also due to the archaeological nature of the collection – a wide range of exhumed objects that return to the world of the living. There are other elements present in a large number, such as the mask, which raises the issue of the double, or the animal, that refers to a question of alterity, to a parallel cognitive order. Yet, also clear and constant is his interest in everyday objects which allude to a naïve, brutalist or vernacular language that follow a folk matrix which, often enough, brings them close to objects of Portuguese traditional culture. These guidelines reflect, firstly and on the one hand, the cultural context in which José de Guimarães grew up, the city of Guimarães, fertile in symbolically meaningful folk rituals, but also and on the other, a second phase of his development when during his adolescence he first came into contact with the practice of archaeology, the first step as it were to accessing the magico-ritualistic dimension of artistic creation.

The objects that José de Guimarães collects have the particularity of assimilating both of these dimensions: it is precisely at the point of intersection between the aesthetic and the non-aesthetic dimensions that José de Guimarães' attention as a collector has been falling on. The choice of objects is dictated primarily by the formal and symbolic intensity of the object – its presence, its energy, and its quality of mystery –, which takes precedence over a concern for comprehensiveness or incidence, so often associated with the assembling of the most varied collections. It seems therefore decisive to look at José de Guimarães' oeuvre as a whole, without separating his activity as a collector and his work as an artist per se. One could argue they are one and the same. The first look that leads to a choice is the codified look of the artist who captures his prey for its attributes, for the energy it can bring him.

I have previously mentioned in an earlier text the articulative and genetically interracial dimension of José de Guimarães' method. "The collector's gesture at once

presupposes, apart from a choice, a concern with the assembly, the articulation of a language. Such is the drive behind José de Guimarães' work and thought, to place the objects and the images he has been finding, collecting and re-contextualising, in a sort of meeting-place, an emporium, an anthropophagous platform, to evoke Oswaldo de Andrade and his founding concept of Brazilian culture, so dear to José de Guimarães."

José de Guimarães collects in order to understand the other (the quality of being) and the others – that which is diverse, whose heritage and habits are radically different from his own. The artist refers to his project as a spiritual project, as a (individual) journey in the form of a circle in which a type of (eternal) return to the same condition of the (collective) origin is achieved. In a certain way this journey is a spiritual exercise, in the broad sense of the term, a ritual reiteration, a way of acting, a renovated and ever demanding discovery, the discovery of himself through the other.

---

The José de Guimarães International Arts Centre is a structure focused on contemporary art and the relationships it establishes with arts from other eras and different cultures and subjects. Based on a conception of art as a space of experience and freedom, not subjected to the categorisation of history, form or style, it will have special interest in issues which have become important operative concepts in contemporary art and the present-day world, such as: energy vs. form, circular vs. linear conception of time, archaeology of knowledge, nomadism, migration – of forms, motives, ideas, people, goods –, individual and collective memory, hospitality, community, exchange, miscegenation, cultural anthropophagy, and utopia, among others. In short, the International Arts Centre will be an Atlas, bringing close and articulating objects, images and ideas from cultures belonging to places very distant from each other.

1  
Nuno Faria, *Difference and Repetition in the Work of José de Guimarães: On Negreiros e Guaranis*, in: *Negreiros e Guaranis*, Lisboa, Athena, pp. 13-15.

---

## José de Guimarães

---

The universe of works by José de Guimarães gathered in the collection of the José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG) is large, plural and spans almost half a century. It includes works in media as ill-assorted and diversified as drawing, painting, sculpture, objects, boxes, light pieces, reliquaries and textiles, establishing a perfect summary of the modulations which have marked an oeuvre that has been so extensive, so open to the influence of three cultures which are as complex as they are diverse.

The collection has assembled into clusters works which, in a way, reflect the concepts, themes and areas of interest of the CIAJG, which not only help define the artist's path, but which also establish a dialogue with the objects of the personal collections that José de Guimarães has been assembling for the last five decades, in a process of exchange and appropriation inspired by the model of cultural anthropophagy.

In fact, José de Guimarães' modus operandi is unique in the precise way the artist operates as a gatherer to then establish the most improbable syntheses. In this sense, the route outlined in the CIAJG's inaugural exhibition, *Beyond History*, divided into four main sections – *The Origin*, *Emergence*, *Soft Nucleus*, and *The Party* – evokes that unique syncretism, establishing constellations of objects, energies and memories whose connections belong to the order of the visible, but also of the invisible, of the material but also of the spiritual.

In conclusion, the contemporary artist who operates as an archaeologist of (the) knowledge(s).

NUNO FARIA



**from the African Alphabet series**

**1970-1974**

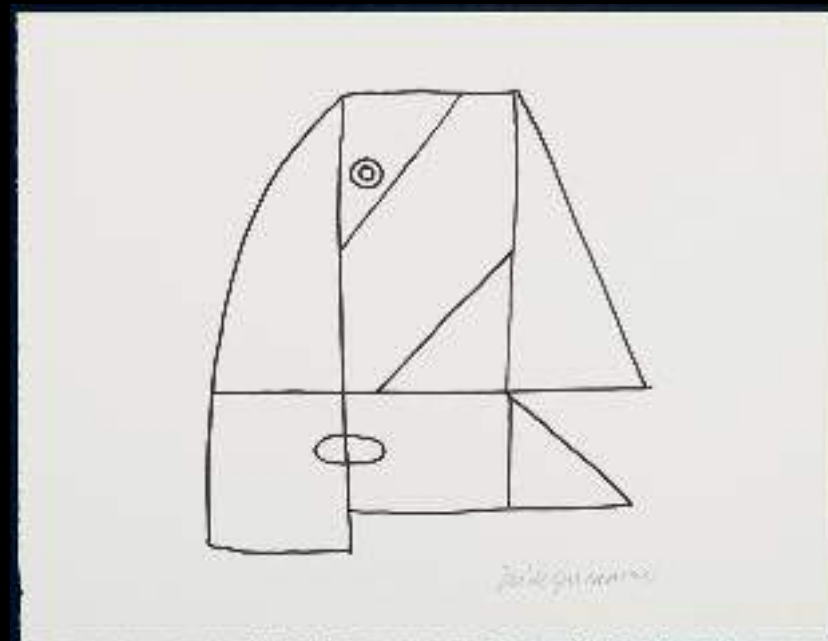
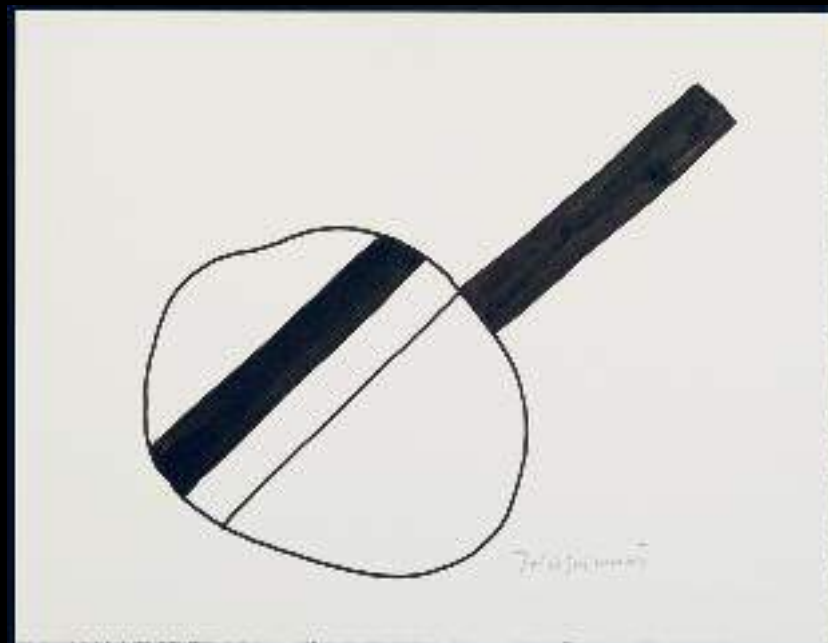
**Indian ink on sholler stern paper**

**25 × 32,5 cm**

The Angolan period effected a radical transmutation in José de Guimarães's thought and language, the most tangible testimony to this being the "Alfabeto Africano" (*African Alphabet*), produced between 1970 and 1974, which is, in short, the acquisition of a new language influenced by ideographic thought, inherent to African tribal culture.<sup>1</sup> The *Alphabet* is the learning of a language based on a cosmogonic wealth, in a permanent reinvention of the origin myth and not reified or mediated by the word. To say something, to communicate with another or the other, implies a negotiation with the complexity and the radical diversity of nature, a transformative and animistic capacity, the use of imagination and the evocation of the founding creator dynamics.

From his study of African art, in its primitive, ritualistic, and initiatory form, the artist adopted what became his vocabulary, the foundation of all his work, whose grammar, operating through the articulation of recurring fragments in combinatorial possibilities, alludes to the ideographic language which is particular to an oral culture that works by way of transmission and direct, objectual and metaphoric exchange. Ideograms, the use of the symbol, the sharp form, usually expressed in negative through the use of the silhouette, became, more than an important form of recognition, the possibility of overcoming a dialectical and rhetorical vision of the world.

1 From then on, after this point of no return, transformation became the key word in the work of José de Guimarães, there being a structuring vein of his production of drawing which is writing – drawing-writing. The learning of other forms of writing, other signs, other calligraphies, would become for José de Guimarães the most efficient and comprehensive process of assimilating other cultures which, in their turn, when ingested in the anthropophagous sense of the term, become imbricated over each other, in a process of synthesis and coalescence. Therefore, the interminable variation on the theme of the erotic ritual of death from Mexican culture, discovered in the codexes, or the redrawing of an erotic print of Hokusai, approximate processes of writing as self-constitution.





### 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).

The installation was developed on concepts such as those of nomadism, transference, recycling, circulation and circularity.



**1º de Maio (1st of May) I to IV, 1976**

Screen-print

76 × 57 cm <sup>1</sup>

66 × 51 cm <sup>2; 3; 4</sup>

Since Surrealism, chance has been one of the driving forces of the practice of art, as a form of delving into the unfathomable designs of life. In this sense, experimentalism has become, in the practice of the artistic act, a particularly privileged tool of accessing the forces of the unconscious by way of freeing the body from the control of the intellect and the erotic drives from the command of the superego. From the very beginning, José de Guimarães' work has included a clear erotic dimension which runs parallel to a declared openness to the emergence of the unexpected, the unthinkable, to what is uncontrollable.

Produced during the euphoric post-revolutionary period, the so-called political screen-prints, evoking the 1st of May (International Workers' Day) or the anti-fascist struggle, constitute a point of arrival and synthesis in José de Guimarães' vocabulary.

Screen-printing, as a process of appropriation and synthesis, proved pivotal for the structuring of his artistic development, particularly because it became a field in which distinct realities can converge and settle their differences, where elements which have been found can be reused. Besides combining, according to a tripartite logic, elements of the then recently created *African Alphabet* with images of erogenous parts or naked female bodies, the screen-prints include a fragment of a torn poster, naturally evocative of the galvanised and galvanising post-revolutionary period, referring one also to the European Affichiste movement, whose practice of tearing posters and placing them in a different context called on chance as a constructive and subversive potency of the form.

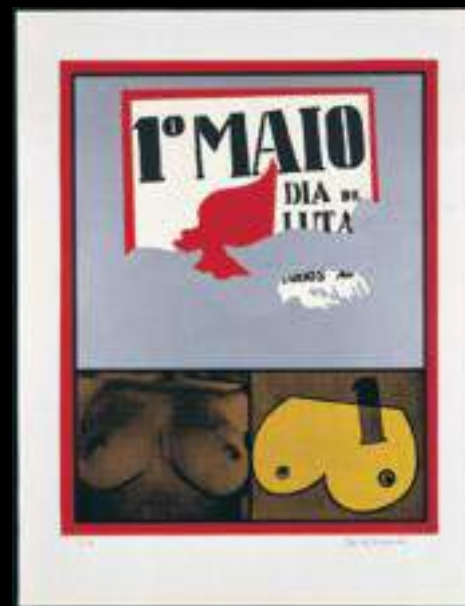
Both curious and revealing is the fact that the form which emerged from that subversive gesture of tearing the poster off the wall resembles the head of an African woman, with exaggeratedly prominent lips and a head covered with a turban, which many years later would become an iconic image of José de Guimarães' artwork. As the saying goes, "chance does things well".



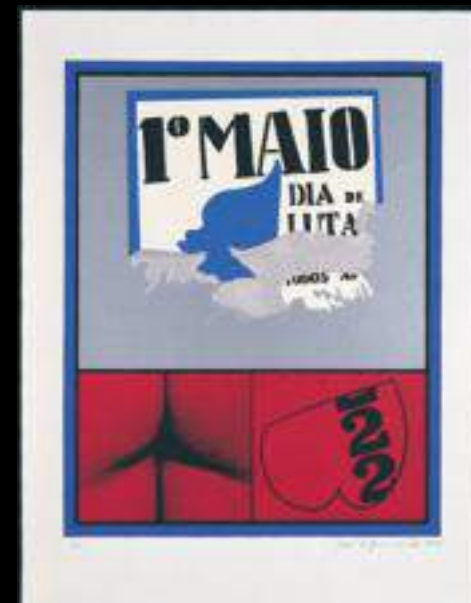
1



2



3



4



from the Masks Series, 1973

Acrylic on canvas

74 × 60,5 cm



The mask is aptly the symbol of this liminal, porous, impure territory where José de Guimarães' cultural identity is (re)constructed. Appearing in the artist's visual universe after his stay in Angola between the mid-1960s and the early 1970s, the mask summons and represents the ancestral spirits, often combining human and animal motifs in an attempt to unite man with his natural environment. The mask becomes a recurrent theme in the work of José de Guimarães, obsessively revisited, in black and white or in colour, drawn from sight or imagination, as if the act of creating were a rite of possession or transformation – the exercise, always reiterated, of impersonating another so as to find himself again.

In this series of paintings, created in the early 1970s at a time when he was developing his *African Alphabet*, the artist intersects two distant and apparently disconnected realities, such as the tradition of European painting, with special focus on the decline of a visual universe related to Nouvelle Figuration, Primitivism or Art Brut, and the learning of the language of African popular art, composing the space of the canvas around the (de)construction of the idea of visage and a constant experimentation with regard to the multiple possibilities of combination of colours, forms, signs and symbols.



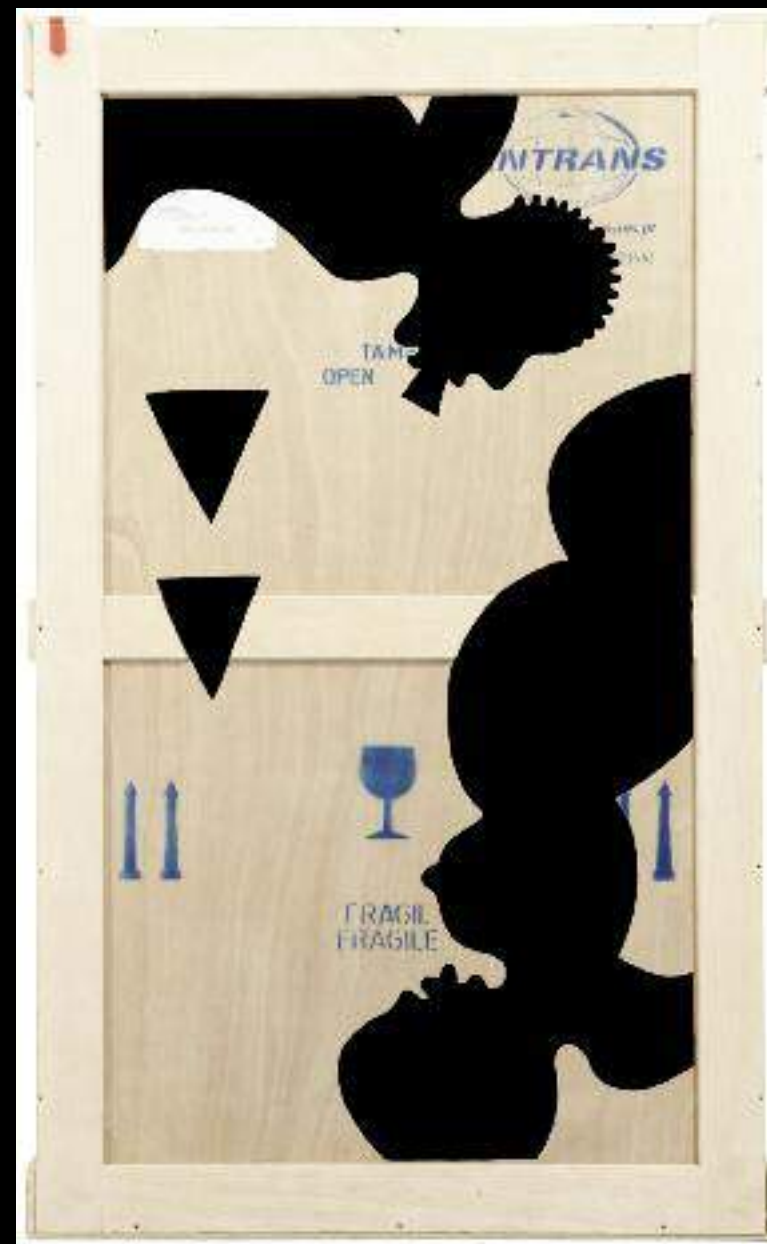
**Favela, 2010**  
**Box, wood, painting**  
**186 × 110 × 45 cm**

The box is a central element in José de Guimarães' work, one which is simultaneously given the ambiguous and inconstant condition of container or holder – of objects, images, etc. – and symbol, which directs us to the idea of journey, a theme and device which has been omnipresent in the artist's discursive strategy.

Understood in the broad sense of the term – as a physical, but also a spiritual exercise – the idea of journey appears here symbolised by the box which is used to ship works of art, in a process of meta-reflection and self-irony.

Nomadism, the circulation of concepts, exchange, cultural anthropophagy, are all themes which have been obsessively revisited by José de Guimarães. How do ideas, forms and influences travel? How do they settle and change, acquiring new uses or configurations?

In this box, which already bore the marks of a previous existence, José de Guimarães superimposed the drawing, doubly in negative, of two cut-out silhouettes (apparently African) which are revealed from the background painted in black, evoking, once again, processes of transference proper to printing or engraving techniques, means of dissemination or contamination, defining of a multicultural world in perpetual miscegenation. Or how the form becomes a ghost of itself.



---

# The Collection of African Art

---

Comprising some 2000 items, José de Guimarães's African Collection was started by the artist in 1967, after a visit to the Museum of Angola in Luanda which left a permanent mark on him.

Despite his daily contact with these objects in his studio-home and the accumulated knowledge, he is pursued by the restlessness of the first sighting.

Probably due to the original impact, and for considering that the artistic productions of Africa<sup>1</sup> are still little known in Portugal – except in the perverse form of the global handicraft market – the artist had part of the Collection moved to the CIAJG (José de Guimarães International Arts Centre).

The number of artefacts collected during more than four decades could make us think of a collecting urge. But this is not the case, the Collection grew in combination with his life: the move to Paris, visits to museums all over the world, and the amassing of a vast bibliography as part of the research he systematically carries out on the specimens he gathers. The pleasure of receiving the emotionally charged objects from Africa projected him, almost simultaneously, towards a substantial intellectual contemplation. These are objects that cannot be taken in by a simple gaze, and which have indelibly influenced his production and his perception of the constancy of artistic work.

In general terms, the Collection has its origin in a small part of the African continent between the Niger and Congo rivers, encompassing the tropical rainforest ecosystem of the Gulf of Guinea, interrupted in Togo and Benin, and continuing on through Cameroon, Gabon, Congo-Brazzaville and northern Congo-Kinshasa. It roughly encompasses Western and Central Africa, regions inhabited by agricultural populations of the tropical rainforest and tree savanna, authors of the most celebrated African art. The relation between these two ecosystems and the quantity and diversity of sculptures the Collection magnificently reveals, is imposing. Particularly since, besides large-sized sculpture of a religious

<sup>1</sup>  
In Portugal, the first exhibition of African sculpture took place in 1985 at the Museum of Ethnology. Oliveira, Ernesto (1985) *Escultura Africana em Portugal*, IICT/Museu de Etnologia, Lisboa.

nature or which celebrates political authority, the tribal societies scattered in the rainforest as well as the complex kingdoms of the savanna – Benin, Yoruba, Danhome, Ashanti, Fon, Kongo, or Kuba – developed scrupulous work based on the abundant local raw materials: wood, vegetable fibres, metals, clay and stone. In this context any object has a unique character and, in general, is of individual use, including agricultural and cooking utensils, and hunting and war weapons (which the Collection does not contemplate), crafted by the owner himself or ordered from a professional.

In this, there is something of an obsession for working the raw materials the unbounded nature of the tropical rainforest exudes, in contrast with the sobriety of the material cultures of the nomad and semi-nomad peoples of the Sudanese savanna and the herders of Eastern and Southern Africa, which rarely display works of sculpture.

In Western and Central Africa, the almost omnipresence, in both sculpture and masks, of animal or hybrid beings – monkey-men, bird-men, leopard-men, etc. –, or human figures that represent ancestors, which is to say, abstract entities but never anyone in particular, bespeaks of a thought which is structured based on the principle of the interdependency between the categories of “forest” – comprising the wild animals, the dead, the ancestors, or the rivers –, and “humanity”, which includes the entire village, the agricultural lands, the domestic animals or the trails.

EGLANTINA MONTEIRO

**Sculpture****Senufo – Ivory Coast****Wood****235 × 100 × 90 cm**

In the past, many of the Poro – male secret societies in the Senufo region – had a large sculpture of a bird that was kept in the sacred forest and used in rites for the admission of initiates to the highest rank. The bird's hollow base enabled the initiates to transport it on their heads. Some specimens, such as this one, have holes in the wings so they could balance the bird with the aid of cords. The bird's species has been hard to determine. Its large, curved bill suggests a bird of prey, but there is no consensus among Senufo informers, who at times have identified it with the crow, the vulture, the eagle and the hornbill.

The meaning of the bird is rendered clearer in the two other names by which it is known: *kasingele*, which means “the first ancestor”, the creator of the forest or the founder of the human race; and *poropia nong*, which literally means “mother of the Poro child”. Both of these names highlight the value of the leadership and authority of the elders who oversee the initiation ceremonies.

Bibliography: Garrard, T. F. in Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, p. 457.







### Fetish

Fang – Gabon

Wood, gourd, monkey skulls,  
shells, horns, cloth, hair, metal

60 × 36 × 33 cm

This object belongs to the category of fetishes, a term derived from the French *fétiche*, which in turn comes from the Portuguese *feitico*, meaning charm, sorcery. Banned by the colonial administrators and missionaries, these objects also inspire fear in those who resort to their services. As this anthropomorphic specimen clearly reveals, the fetish is a container of very diverse substances associated with death: monkey skulls, clay (normally taken from burial grounds), cowrie shells – which for centuries were used as currency for the exchange of goods, now used for bartering with the invisible –, horns, claws and skins of forest animals, vegetable fibres, etc. The basic concept behind the fetish-object lies in it being a receptacle of forces directed at a very precise objective, and which lies at the source of some kind of suffering. For this purpose, the object is included in a ritual ceremony which involves the officiant, the consultant, many other objects, dances, drinks, incantations and food. Despite also being repressed by modern common sense, fetishes remain very popular, even in urban areas.

Bibliography: Wyatt, MacGaffey *et al.* (1993), *Astonishment and Power, The Eyes of Understanding: Congo Minkisi / The Art of Renee Stout*, Washington, National Museum of African Art.

**Nkisi *nkondo* fetish**

**Kongo, Congo**

**Wood, nails, iron blades, feathers,  
vegetable fibres and resins**

**38 × 63 × 36 cm**

These figures are a type of declaration of ethical and moral principles on catching offenders who remain unknown and, in this sense, allude to the active relationship between the world of invisible causes and their visible effects.

The better known Kongo *minikisi* pieces belong to the *nkondi* category, which means “hunter”. These are used in the identification of dissimulated transgressors – thieves, or people responsible for someone’s illness or death through obscure means. The *nkondi* vessels are usually wooden figures to which several substances were added by filling strategically placed cavities in the head, the belly, between the legs, the back or other parts of the body, and sealed with a resin. The ritual practices that activate the *nkisi*, involve libations, nails and blades which are embedded into the figure. With time, the marks accumulated by the *nkisi* reveal their successes, also increasing their plastic dimension and ability to inspire fear.

Bibliography: MacGaffey, William in Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, p. 246.





***Byeri* reliquaries**

**Kota – Nigeria**

**Wood and brass**

**83.5 × 32 × 12 cm <sup>1</sup>**

**78 × 30 × 12 cm <sup>2</sup>**

**60 × 30 × 8 cm <sup>3</sup>**

**60 × 24 × 10 cm <sup>4</sup>**

Directly associated with the predominant ancestor cult, the Kota and Mahongwe, who live in the dense forests of north-eastern Gabon, place the bones of the founders of the clan in a basket topped by a wooden sculpture decorated with thin layers of brass or copper. The temple is located in the village.

Bibliography: Picton, John *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, pp. 316-317.



***Kananga* mask****Dogon – Mali****Wood and pigments****92 × 54 × 18 cm**

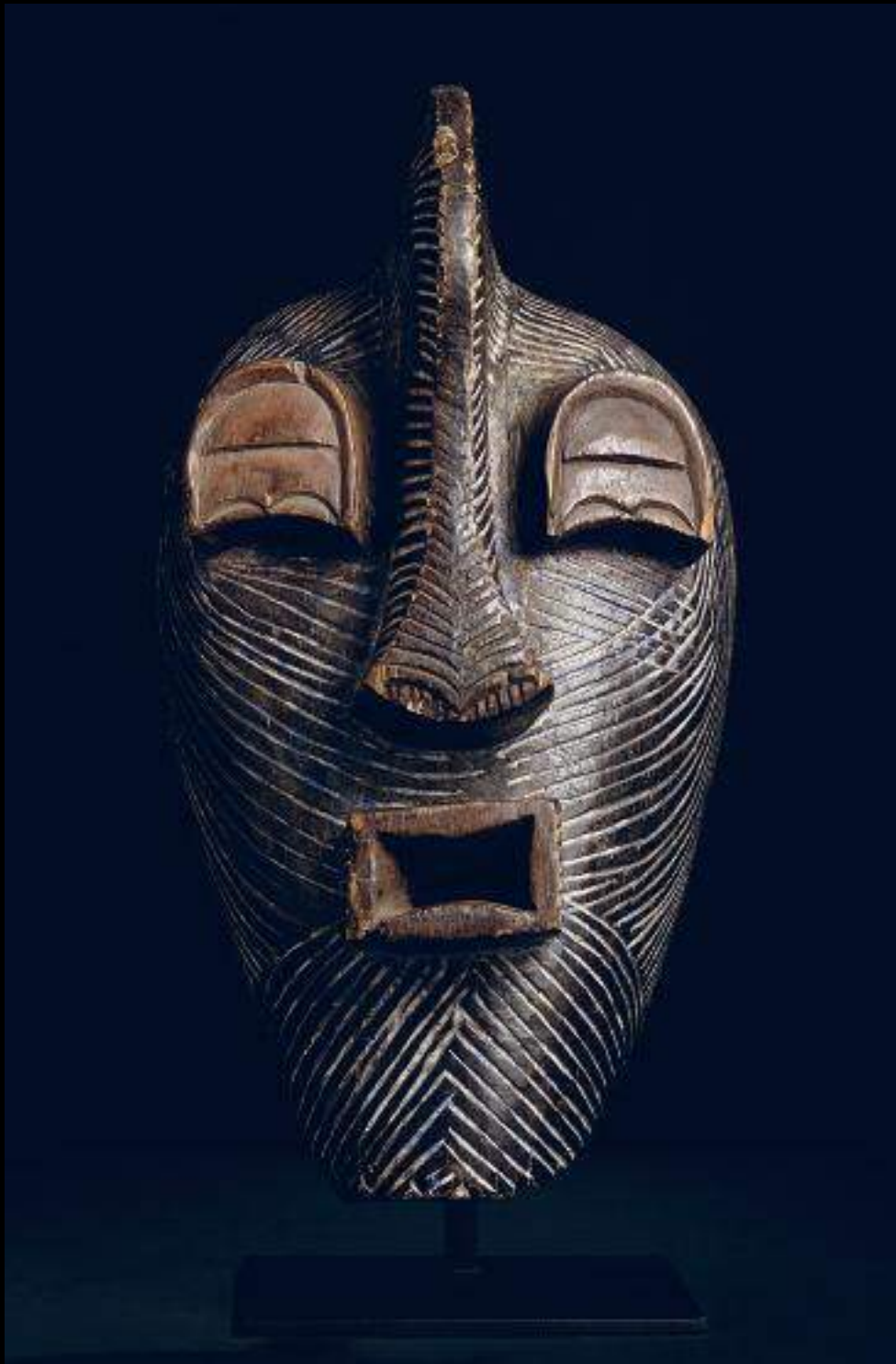
More than 70 Dogon types of mask are known, both anthropomorphic and zoomorphic, made of wood or vegetable fibres. They are made by the members of the *awa* society and worn in homage to the *dama* dead. The *kananga* mask represents the *kommolo tebu* bird, and is the most common type of mask. Its origin is traced back to a mythical hunter who, having killed one of these birds, took it as model to make the first *kananga* mask. The colours of the top part of the mask – black squares on a white background – evoke the *kommolo tebu* bird.

The dancing ceremonies with these masks are quite spectacular, not only for their size, but also because they are always used in great numbers. For a ritual which is held every five years celebrating the dead, at least 400 masks are needed. In their choreographies the dancers mimic the gestures made by Amma, god of creation, as he was creating the universe. Today, these have become an important product for the tourist industry.

Bibliography: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage – Masques d'Afrique*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 50.







**Male *kifwebe* mask**  
**Songye – Congo**  
**Wood and pigments**  
**42 × 23 × 19 cm**

The *kifwebe* mask is a ceremonial object belonging to the society of the same name which has great prestige in the eyes of the Eastern Songye people. Its members are sorcerer-sculptors whose knowledge enables them to manipulate the spiritual and divine forces. These masks, worn with a long costume and long beard made of woven bark, are present in many ceremonies and are always used as a form of policing and maintaining social order in the service of authority. The fine incisions that cover the surface of the mask, the triangular and prominent nose, or the jutting mouth, are elements that individualise it, while the sagittal crest identifies it as being male. Associated with different forest animals – the lion, the zebra, the crocodile or the porcupine –, the colours and the movements of the masqueraders express their character and a great variety of emotional states.

Bibliography: de Husch, Luc in Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, p. 281.

**Masks**  
**Kru / Grebo,**  
**Ivory Coast**  
**Wood and pigments**  
**38 × 20 × 34 cm**

---

Commonly attributed to the Grebo people (a generic term that includes the Kru, a small population of the western coast of the Ivory Coast, and their neighbours from eastern Liberia), these masks with two rows of tubular eyes are rare objects, and information on them is also scarce. Their unique and powerful feature is the exaggerated number of projected cylindrical eyes placed on the facial planes. The phrase “four eyes”, very common in the vast region of West Africa and a reference to the power of the “witch” to see and gain access into the realm of invisible forces, may have inspired the sculptor in the multiplication of eye forms.

Worn vertically, Kru masks were fitted below a huge headdress which consisted of an arc-shaped structure made of vegetable fibres, covered with cloth and trimmed by a stiff fringe of palm-leafed fibres and long waving feathers, creating awe-inspiring effects.

Bibliography: M.A. in Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, p. 465; Vogel, Susan (1990), *Close Up – Lessons in the Art of Seeing African Sculpture*, New York, The Center for African Art, pp. 63-66.





**Mask**  
**Katana / Mama**  
**Nigeria**  
**Wood and pigments**  
**46 × 26.5 × 18 cm**

---

The Katana, formerly known as Mama, live in the north of Nigeria, where the wild buffalo roam the bush. The presence of horns in the majority of cap masks, used in agricultural festivities, symbolises these animals.

Instead of using this type of mask vertically over the face, the dancer wears it atop the head so it can be perceived horizontally – in the way most people imagine and depict animals –, supporting themselves on two sticks that act as the animals' front legs. The ceremonial dance includes extremely vigorous and threatening movements, contained by ropes managed by the viewers, and the rhythms of singing and drumming.

Bibliography: Adams, M. in Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, p. 362.

**Masks****Bidyogo – Guinea-Bissau****Wood, pigments, ropes****45.5 × 40.5 × 37 cm <sup>1</sup>****49 × 39 × 28 cm <sup>2</sup>****61 × 38 × 31 cm <sup>3</sup>****36 × 45 × 27 cm <sup>4</sup>**

Among the Bidyogo, martial virtues are cultivated during a long process of learning organised into age groups, which convokes the knowledge of the behaviour, abilities and virtues of the most powerful animals of the land and sea. While younger boys use calf and fish masks, older, uninitiated youths, use bull, shark or swordfish masks. Any of the ceremonial dances associated with these masks is unpredictable and violent, reflecting the character of the animal and its own undomesticated nature.

The rope that passes through the nostrils of some of these masks, symbolises that the initiate is like a tethered bull, belonging to the group which precedes the phase of initiation, meaning he is a being whose strength only then will start being tamed.

Bibliography: Gallois Duquett, Françoise, in F. Roberts, Allen (1995), *Animals in African Art - From the Familiar to the Marvellous*, New York, Prestel, Museum for African Art, p. 112.







***Okuyi* mask**  
**Punu – Gabon**  
**Wood and pigments**  
**42 × 29 × 31 cm**

This mask is a variation of the “white masks of the Ogooue”, present in a large area of Gabon up to the border with the Congo and used by the Kota people in the eastern interior of the country. Known as *okuyi*, or *mukuyi*, these are used in festivities for the amusement of the people. Apparently they once had a ritual dimension associated with the ancestors and funerary celebrations. Dressed in cloths, vegetable fibres or animal skins, the masqueraders walk on a pair of stilts shouting piercing cries that recall the most fearsome animals of the forest, frightening, scaring away and amusing the people.

Bibliography: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage – Masques d'Afrique*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 186.

**Head of a Queen**  
**Benin Empire, Nigeria**  
**Bronze**  
**58 × 19 × 26 cm**

---

Located in southern Nigeria, the Benin Empire founded in the 13th century was one of the largest powers in pre-colonial West Africa. The art of the court of Benin is characterised by the representation of its dignitaries with their ensigns and hieratic positions. The empire's golden age was the 16th century, which corresponds both to a period of territorial expansion and the peak reached by this art that benefited from the importation of large quantities of bronze through trade links established with Europeans. This relationship is particularly documented in the pieces in bronze and ivory – noble and precious materials reserved for the arts of the court.

The title of Queen Mother was instituted in the early 16th century by King Esigie, in memory of his mother Queen Idia who was an experienced political advisor, thus establishing the tradition of placing these bronze heads on altars devoted to the ancestors. During the festivities marking the king's succession, the heir had the head of his predecessor cast in bronze.

Bibliography: Plankensteiner, Barbara (2008) *Bénin – Cinq Siècles d'Art Royal*, Musée Quai Branly, Paris, p. 2; Bem-Amos, Paula (1979) *L'Art du Bénin*, Hong Kong, Rive Gauche Productions.





### Sculpture

Igbo – Nigeria

Wood, vegetable fibres, pigments

149 × 29 × 25 cm

The beliefs and religious practices of the Igbo-speaking peoples identify a constellation of tutelary deities known as *alusi* or *agbara* – messengers of the supreme deity Chukwu – sensitive to the desires, sacrifices and offerings of men. These invisible entities include places, principles and peoples: earth, rivers, prominent landscape features, markets (and the days on which they take place), war, ancestors – founders and legendary heroes. In general terms, the cults of tutelary deities propitiate a series of practices which contribute towards good health, prosperity, agricultural production, the maintenance of high morale and social and ecological order. Each of the main cults involves an officiant and his aides who perform weekly rituals which regularly include the offering of blood sacrifices, and who also supervise the annual festivals held in honour of the gods. The figures in solid wood that represent these deities vary between 45cm and 180cm in height, and are sculpted in a conventional, static and symmetrical form. There are regional variations, and in certain areas they are kept in groups in relatively elaborate temples located in the centre of the villages, next to markets and the place where the ceremonial dances are performed. These temples can be large and lavishly decorated. Minor deities also appear grouped into domestic clusters. Due to the lack of precise information, it is not possible to determine the entities represented in each figure, since the hundreds of known figures report to generic types and have no specific attributes. They are invariably sculpted by men, and then painted by women with red, orange and white pigments, with patterns similar to those of the people, asserting personal beauty and full social status. The height of the statues in the collection – between 1m and 1.80m – refers to the main entities.

Bibliography: Cole, H. M. *in* Phillips, Tom ed. (1995), *Africa: The Art of a Continent*, Munich – New York, Prestel, p. 386.



***Boli*, portable altar**  
**Bamana (Bambara) – Mali**  
**Wood, packed mud, libations**  
**and artificial blood**  
**55 × 23 × 53 cm**

---

Used by the Bamana in their secret societies, the *boli* (pl. *bolio*) accumulates and stores huge quantities of life force (*nyama*) which the priests and the elders manipulate in order to help dispel evil or help fulfil a need. Many of these altars are shaped like a hippopotamus or a cow, others are shaped like a human figure. However, sometimes the shape becomes unrecognisable; an intentional incomprehensibility associated with the principle that the most powerful things are opaque to the people in general, and only accessible to the initiates. The sombre ambiguity of these forms, and the lack of knowledge about them, keeps the uninitiated from the invasive and terribly persuasive power of the *nyama*.

Bibliography: Brett-Smith, Sarah (1994), *The Making of Bamana Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 24.







**Terracotta sculpture**

**Nok – Nigeria**

**Ceramic**

**108 × 40 × 17 cm**

---

The Nok were one of the first Iron Age cultures of West Africa. They lived in the western and southern slopes of the Jos Plateau in northern Nigeria. A large number of terracotta heads and sculptures was found by chance during a tin mining operation in 1928. Very little is known about the Nok culture. Probably associated with funerary ceremonies, ancestor cults or other religious practices, these objects seem to be connected with the elites of a highly hierarchical society.

Bibliography: Dias, Jill (1992) *África*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisbon. Fagg, William; Picton, John (1978) *The Potter's Art in Africa*, London, Museum of Mankind.

**Vessel**

**Mambila – Nigeria and Cameroon**

**Terracotta**

**46 × 24 × 32 cm**

---

The Mambila live to the south of the Adamawa range, on either side of the Nigeria-Cameroon border.

The artistic productions of the Mambila have very specific characteristics. Masks, sculptures and also these terracotta objects depict concave and exceptionally expressive faces or snouts. There is no real knowledge of the circumstances in which these vessels were used and what they might have contained. However, Mambila wooden masks are usually painted with a red wood dust imported from western forests. It is also known that the *kiavia* masks, of which there is also little knowledge about the circumstances they were used in, would once have also been made of terracotta.

Bibliography: Vogel, Susan (1990) *Close up – Lessons in the Art of Seeing African Sculpture*, New York, The Center for African Art, p.161.





1



2



3



4

### Sculptures

Bura – Nigeria and Cameroun

Terracotta

37 × 33 (Ø base) cm <sup>1</sup>

47 × 12 (Ø base) cm <sup>2</sup>

57 × 11 (Ø base) cm <sup>3</sup>

88 × 24 (Ø base) cm <sup>4</sup>

The recent discoveries of terracotta sculptures, first those of the Nok culture, followed by those of Djenné, and in 1997 those of the Bura culture on the left bank of the Niger River, identified and recognised as having developed more than 2,000 years ago, has definitely changed those ideas on Africa and its inhabitants disseminated during the colonial period.

Like the other terracotta objects, these consist of funerary offerings and were found buried with their openings facing down and filled with the belongings of the dead, teeth and some of the main bones.

---

# The Collection of Pre-Columbian Art

---

The art of the pre-Columbian cultures is a magnificent display of the multiplicity and richness of landscapes and peoples encountered by the first Spaniards who set foot in those parts in the late 15<sup>th</sup> century.

From the Antilles to the so-called “Intermediate Region” (Costa Rica, Panama, etc.), together with the Andean region, the Amazon region, the coastal deserts of Peru and Chile... an immense bioenvironmental variety was conquered long before the arrival of the wrongly called “discoverers” of America – by the peoples who began settling there since at least 15,000 years before our era.

The need to express the vision of the surrounding world, of himself, his beliefs and his fears which characterises man, led these American peoples to explore, from the very beginning of their development, the possibilities offered by the different raw materials that surrounded them.

Stone, wood, ceramic, vegetable and animal fibres, seashells, metals and minerals soon became the medium for geometric or curvilinear, abstract or realistic images, of man and his environment, of the human element and the supernatural, in a unique collage of beauty and complexity.

In the vast domain of pre-Columbian art the primitive and the sophisticated were also expressed, both in terms of technique and aesthetics. The sophistication of Andean textiles was thus achieved with surprisingly simple technical means, while the unequivocally elaborate Mixtec or Aztec statuary offers an image that brings to mind that which is ancestral and simple: the primitive.

The Pre-Columbian Art Collection of the José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG) comprises some 300 pieces, through which we can cover more than two thousand years and thousands of square kilometres of history and culture, and discover both the primitive and sophisticated nature of the pre-Hispanic American cultures.

Beyond its “documental” or historic character, this collection provides a complete picture of the universe,



or the “universes”, such as they were envisaged or imagined by the ancient Americans. We see, for instance, how death had great presence among the living in Mixtec or Aztec sculpture, which we mentioned before for its image of the primitive. A mythical divinity or hero such as Naymlap, founder of the Lambayeque civilisation, shows himself to be distant and hieratic. This is an anthropomorphic figure with the attributes of a bird in a piece of unique beauty and sobriety, far removed from the plasticity and colourfulness of Nazca art, with its abstract images and sacred beings, with their long, serpentine appendages.

To a great extent, pre-Hispanic American art was an art for death more than for life. The majority of objects were found in tombs, where they belonged to the funerary furnishings of powerful individuals. Many of these were never used, and we can in fact infer they were expressly made to accompany the person to whom they were associated at the time of his death. We can, therefore, think that their beauty was not created to be admired by the eyes of others – at least not those of a majority –, but rather that, for those who made them, the beauty, the value of each of these pieces lay in their creation.

The manufacturing process, from the intellectual conception of each piece to the accomplishment of the last detail, must have been a ritual in itself. It was a ritual that was often social, since we know that in the manufacture of a single object more than one craftsman could be involved, and a process into which flowed ancestral ideas concerning the symbolic value of the materials employed, and in which a special character was imprinted onto a particular piece through a stroke which was not immediately perceptible or legible to just any viewer.

From this perspective, the Pre-Columbian Art Collection of the José de Guimarães International Arts Centre enables us to reflect on the very different ways in which these mortuary offerings could have been conceived and crafted, and on the different methods of working with similar raw materials (clay, metals...) in

the various eras and cultures of America. We can therefore enjoy the beauty which our eyes – our culture, our education – take in and at the same time look into the method, the symbol, the detail which, in the eyes of the craftsman and his peers, conferred artistic value to a given object.

Our attention is drawn to the existence of certain “common grounds” in pre-Columbian art, such as we see them through this collection: the importance of death, as mentioned before; the predominant role of pottery, numerous and abundant in all regions and all cultures – mainly for conservation reasons –, together with that of metal, which was also one of the great treasures of these peoples; the importance of the feline, which can be seen in Nicoya pieces from Costa Rica, Moche from Peru, the serpent, etc. And at the centre of all of this is man, intimately connected with the divinities to whom he often provides his anthropomorphic attributes to bring them closer to his world.

We can thus get to know, imagine, speculate about those men and women whose messages reached us so many centuries later, messages which the Pre-Columbian Art Collection, a magnificent selection of which is here presented, summarises and offers in all its splendour.

MARÍA JESÚS JIMÉNEZ DÍAZ

**Figure of a woman**

**Nayarit (Mexico)**

**500 BC – AD 500**

**Terracotta**

**38 × 26 × 10 cm**

---

This magnificent terracotta effigy is a typical example of the Nayarit manifestations, a style which developed in the western region of Mexico, spanning the two historic eras.

This is an image of a female, dressed in a skirt decorated with white motifs. The upper part of the figure is uncovered, revealing her breasts, and displays a circular headdress on her head, together with bracelets, earrings and a nose ring. The figure is holding a cup in one of her hands in an attitude that confers a certain degree of dynamism to the representation.

The intense brownish-red of the clay is characteristic of this culture's terracotta production, which we know especially for these anthropomorphic representations, but also for the identically realistic representation of certain species of animals.





**Tripod vessel**  
**Nicoya (Costa Rica)**  
**AD 800 – 1200**  
**Terracotta**  
**37.5 × 30 cm**

The Nicoya style tripod vessels, such as this one, are regarded as some of the finest of the Intermediate Cultural Area.

The motifs in black appear on a cream-coloured background, according to the negative painting technique, with details in red, complementing the sculptural decoration which, like the present case, is usually feline, depicting a head with open jaws and pointed ears.

These globular-shaped vessels with a wide, straight mouth were destined for ritual purposes and they might have contained liquids or any other such offering of a sacred nature.

Tripod vessels with a globular body and wide mouth also appear in other pottery traditions, for instance those of Nicaragua, Panama and even those of some regions of Mexico. This may be indicative of the contacts which, at different times, were established between the peoples of these distant places.



**Figure of a monkey**

**Aztec (?)**

**AD 1200 – 1518**

**Stone**

**29 × 9 × 16.5 cm**

---

The theme of death became among the Aztecs, or Mexica people, a type of official “state image”, with its main emblem, the skull, being depicted in many artistic media: codices, architectural decoration or, such as this case, stone sculpture.

The Aztecs founded a great empire, whose capital Mexico-Tenochtitlan was one of the most important cities of pre-Columbian America. Buried underneath the present Mexican capital, this pre-Hispanic city had a vast number of temples and sacred spaces. One of them, known as the “Temple of Skulls”, displayed a great number of these elements as a type of architectural decoration, revealing the importance of death and the divinity associated with it within the Mexica state apparatus.

In this Mixtec sculpture, death takes on the form of a cadaverous image expressed through the skull and a skeletal or perhaps fleshless body.

This sculpture may have been part of an architectural ensemble of great religious and ritual importance.







**Globular vessel**  
**Chancay Style (Peru)**  
**AD 1000 – 1450**  
**Terracotta**  
**38 × 31 × 24 cm**

This fine specimen of a Chancay globular vessel with side handles, exhibits traces of anthropomorphism on the face, or “face-neck”, of a figure which displays face painting and adornments on the ears, all of which point to its importance and status.

On the rest of the body, the black decoration on white background is characteristic of the ceramic of this style, displaying typical motifs such as diagonal undulations or dots. The equal-armed cross with a superimposed square, known as the Chakana cross, is very characteristic of pre-Columbian art and would become especially important during the Inca Empire (AD 1400 – 1532).

During the period that preceded the formation of the Inca Empire (Late Intermediate Period, AD 1000 – 1450), a whole series of artistic manifestations developed along the central coast which have been lumped together under the designation “Chancay style”, and among which stand out the black-on-white ware, such as the fine specimen illustrated here, the small figures called “cuchimilcos”, and a great number of textiles. In all of these, the same decorative pattern with small figures repeated in diagonal or horizontal rows appears.

All of these objects were part of the funerary possessions which illustrated the importance the deceased had held in his community during his lifetime. This practice was common to all Andean cultures throughout the Pre-Hispanic Period and survived even after the arrival of the Spanish, creating a complex religious syncretism between the new Christian beliefs and the old Andean rites.

**Globular vessel**  
**Chancay Style (Peru)**  
**AD 1000 – 1450**  
**Terracotta**  
**27.5 × 20 cm**

---

This type of globular vessel in white clay with black decoration is characteristic of the Chancay style, which developed in the central valleys of the Peruvian coast during the Late Intermediate Period (AD 1000 – 1450).

Together with small figures also in terracotta (commonly called “cuchimilcos”), a great number of textiles and other objects formed part of the funerary possessions, all of which reproduced the same iconography.

Among the most important iconographic motifs of this style are precisely the birds and the schematic undulations in diagonal rows which decorate the globular mouth of the vessel.

These are schematic images of small seabirds that reflect the close relationship these peoples had with the coastal areas they inhabited.

The rhythmic alternation of the different decorative motifs (as can be seen in this case) is a particular characteristic of the Andean art of this period: the regular repetition of small-sized identical figures (besides the birds, we also find fish, felines and monkeys, to mention but the most common figures) also appears in other contemporary styles, such as the Chimú or the Chincha.



**Whistling bottle**  
**Vicus Style (Peru)**  
**200 BC – AD 500**  
**Terracotta**  
**13 × 8.5 × 26.5 cm**



The Vicus culture developed a characteristic ceramic style, of which this whistling bottle is a fine example.

The figure represented here has characteristic facial features (large nose, coffee bean eyes, incised mouth) and its body extending backwards, with the bridge handle running along the back. It displays decoration with white painting, which is also found on other specimens of this style.

Specialists have recognised a stylistic evolution within this culture's ceramic production, distinguishing between the Early, Medium and Late periods, particularly according to their decorative motifs. They have also registered the existence of four types of anthropomorphous figures which provide the configuration for many of the vessels, according to the shape of certain facial features. All this points to a developed society whose ceramic production was organised and carried out by different pottery workshops.

The Vicus peoples lived in the coastal valleys of the extreme north of Peru, in the present-day region of Piura. During the later eras of their development they came into contact with Gallinazo and Moche peoples, receiving influences from both, which became clear in their ceramic and metallurgy.

Throughout the Andean past there was constant interaction between the different coastal peoples, both among themselves and with their highland neighbours, playing a key role in the cultural dynamics which gave shape to the prehistory of this region.



**Figure**  
**Mixtec (Mexico)**  
**AD 1200 – 1518**  
**Stone**  
**27 × 16 × 14 cm**

---

The duality between life and death this piece seems to want to express is present in many cultures of pre-Hispanic Mexico, becoming especially present in the later cultures, immediately prior to the arrival of the Spanish.

Death, which was usually expressed by skulls and fleshless bodies, as in this case, is furthermore painted red here, accentuating the contrast between the two halves.

There is no doubt about the ritual function of this image, which must have played an important role in the religious context for which it was conceived and created.

Death remains an important cultural reference in Mexico to this day, and the *Día de los Muertos* (Day of the Dead), celebrated on the 1st of November, is a festivity in which the keynote falls on the religious syncretism between the pre-Columbian traditions, such as that of this piece, and the contribution of Christianity.





**Burial urns with lid  
Tamalameque (Colombia)**

**0 – AD 1000**

**Terracotta**

**65 × 38 × 35 cm**

**103 × 30 × 330 cm**



Death played a central role in the beliefs of the pre-Hispanic American peoples, and a whole series of complex rituals were created around it with their own paraphernalia and material culture, reflecting a great variability throughout time and in the different cultural areas.

The funerary urns illustrate the practice of secondary burials, in which the individual was cremated and his remains deposited in this type of vessel.

Both the dignity and social importance of the individual were expressed in the effigy, such as the one illustrated here, a fact that highlights the idea that what the person was in life transcended the moment of his death.

**Textile****Central-Northern Coast (Peru)****AD 700 – 1000 (?)****30 × 31.5 cm**

This fragmented textile piece is a fine example of the ideological complexity and the intensity of the movements of people and ideas that took place during the period we know as Middle Horizon, or Huari.

A great quantity of materials was produced during these centuries, especially textiles, with a northern origin, which are found in places in the central coast, such as the big temple complex of Pachacamac, in the outskirts of the present-day city of Lima. Besides this, local imitations of textiles that reproduce the iconographies of the northern productions were also produced in these valleys of the central Peruvian coast.

Such is the case of the specimen here reproduced, in which we find a series of iconographic themes, such as that of the “Moon Animal”, in a late and probably reinterpreted version, or the character with a headdress in the shape of a half-moon or two side tufts, characteristic of the northern tradition but represented in a style which is closer to the local productions of the bordering valleys of the Rímac River, or even farther south.

Also characteristic of this phenomenon is the typology of this composition, which consists of a series of rectangular pieces woven in “mass”, to be then individually used as decorative applications in articles such as shirts.

This type of textile, with the same designs and very similar elaboration, has been found in particular in ceremonial enclaves such as Pacatnamú, in the northern valley of Jequetepeque, and the previously mentioned Pachacamac, pointing towards the existence of pilgrimage routes between both sanctuaries.



**Textile****Coast or Southern Highlands (Peru)****AD 1000 – 1470****29 × 71 cm**

The arid climate of the Andean coast allowed for a relatively important quantity of textiles to be preserved until our days, enabling us to carry out a reconstruction of the textile art of the last five thousand years.

It is therefore not surprising to come across specimens today – such as the one documented here – which have retained great part of what must have been their original colouring. In this specific case, the chromatic range which was used, especially the combination of red, yellow and a particular tone of blue, recalls the Ica style, which developed mainly in the valley of the same name and the surrounding region approximately between the years AD 1000 and 1470.

On the other hand, the main decorative pattern, called interlocking and which consists in schematic figures of serpents with serrated edges which interlock with each other, was more frequent in the central region of the coast. This piece seems thus to blend features from the textile styles developed in both regions – central coast and southern coast – during the Late Intermediate Period (AD 1000 – 1470).

The fabric was made with cotton wefts and camelid fibre warps, an element that is more common in the textiles of the central and northern coasts of this period.

The horizontal direction of the decoration may indicate that this is a fragment of a feminine piece, probably a shawl or *Uiclla*, since many studies have demonstrated the association between horizontal axes and woman in the Andean pre-Hispanic world. It is worth noting that this association is still currently in practice in traditional communities of the Andes.





**Textile**

**Coast or Southern Highlands (Peru)**

**0 – AD 600 (?)**

**13 × 85 cm**

---

Textiles were without doubt the most important expression of Andean pre-Columbian art. Through their designs, colours, techniques, shapes, etc. they reveal the complex world vision of the pre-Hispanic communities.

This remarkable textile fragment in the shape of a band displays a chromatic scheme in which the alternation of the three main colours – red, yellow and ochre – applied in the background and decorative motifs, give the pattern rhythm, a technique widely used by pre-Columbian weavers.

These geometric motifs seem to be connected with the southern region of the Peruvian Andes, resembling the patterns of the Sihuas and Nazca styles, located, respectively, in the regions of present-day Arequipa and Nazca. On the other hand, it was exclusively woven with camelid fibres, a particularity which characterises the textiles of the highlands but which is not uncommon in the Nazca style.

The intense interaction that existed between the Andean communities of different bioenvironments (coast, mountains, mountainous jungle and low jungle) during the region's prehistory – and which continues today –, gave enormous complexity and wealth to the cultural panorama, which is reflected in the textiles as in very few other artistic media.



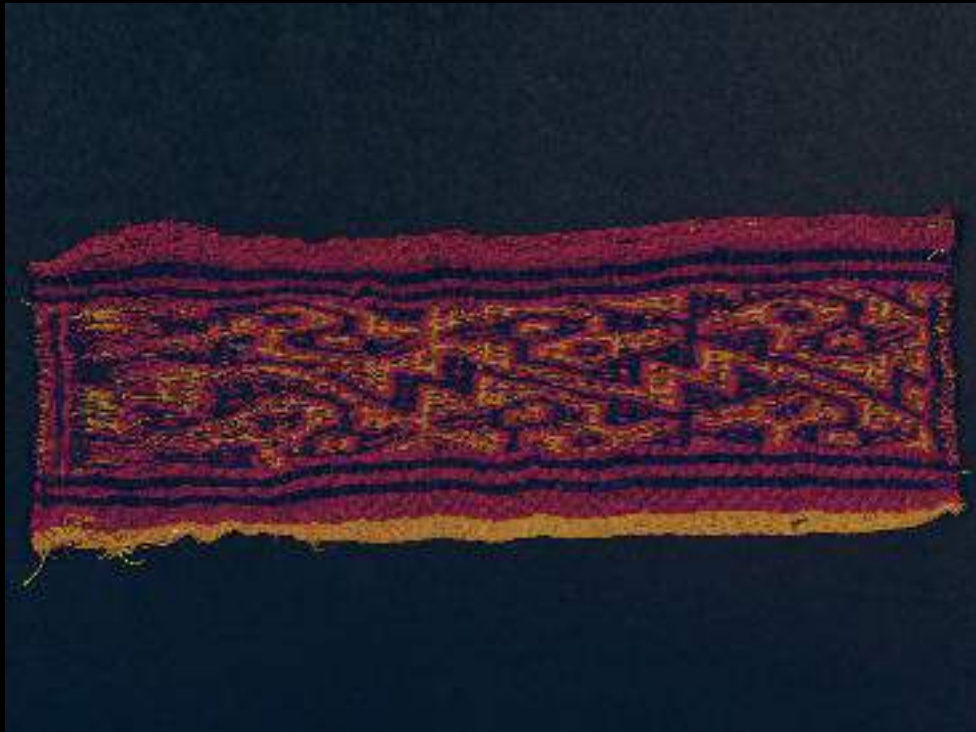
**Textile****Inca – Extreme South (Peru)****AD 1450 – 1532****12.5 × 35.5 cm**

This unique textile band is an excellent sample of the aesthetic canons which the Inca Empire disseminated throughout its vast territory, and which the different regions reproduced, adapting it to their own traditions.

The combination of red and yellow was paradigmatic of this Empire which developed from the Andean Altiplano, being furthermore displayed in combinations that transmit the idea of opposition and complementarity, a fundamental concept during the Inca Empire. This concept, in reality an integral part of the Andean thought since its first cultural developments, was taken up by the Incas and “disseminated” in an explicit and systematic way in all the regions that came under their control.

Woven with camelid thread using the discontinuous warp and weft technique, a chromatic opposition in diagonal axes was used in this specimen, so as to express this idea and simultaneously create a rhythm in the decorative composition.

Pieces with the same techniques, materials and chromatic combination have been documented in contexts of the extreme south of what nowadays is Peru (regions of Arequipa-Moquegua), demonstrating the existence of a strong political control over the region, which was expressed in an organised and controlled artistic production that followed the aesthetic canons dictated from the capital, Cuzco.



---

# The Collection of Chinese Art

---

The collection of Chinese art assembled by José de Guimarães over several decades represents one of the most significant periods of the cultural and artistic history of China, from the development of Chinese civilisation during the Neolithic (ca. 10,000 – ca. 2000 BC) to the unification of the empire during the Qin (221 – 206 BC) and Han (206 BC – AD 220) dynasties.

In its essence, the collection of jades, bronzes and terracottas constitutes an approximation to a *visual universe* that reflects the matrix structures of the ethical and aesthetic thought of Chinese civilisation. The ritual, ceremonial, sacrificial and transcendental nature of the objects was the catalysing element for the choice of materials, the technical refinement in the execution of the forms and the artistic sophistication that reflects the objects' importance in the context of the sacred and of political authority.

One of the fundamental features inherent to the funerary and ritual character of the objects is the context of their use. The consummation of the ritual act, by way of the ceremony or the sacrificing of animals and humans to communicate with and worship the ancestral spirits, imbues them with supernatural properties. The objects' practical and utilitarian nature is transmuted beyond their materials and their worldly dimension. Despite being, according to their morphology, instruments and utensils fundamental to the ritual practices, the performative, participative and collective principle of the celebrations demonstrates that they were also conceived to be exhibited and contemplated, one of the key features inherent to a work of art.

The material properties of the jade, bronze and ceramic objects were valued for their physical characteristics associated with the objects' integrity, resistance and durability, but also for a set of symbolic and mythological values given to them by man in line with the cultural context of the time. In the *visual universe* of the ancestral civilisations, jade, as well as other lithic materials of extraordinary natural beauty, was extracted



from the course of the rivers or from the womb of the mountains, representing in itself supernatural manifestations which determined the lives of men. The metals that make up bronze (copper, tin and lead) are likewise extracted from the earth, place of birth and death, of origin and destiny. The ceramics and the terracottas are shaped from the union of clay and water, which lies at the origin of several creation myths not only in Chinese mythology but also within the context of the myths of American Pre-Colombian civilisations. Despite the unchanging nature of the materials, the objects' symbolic and mythological value varies according to the predominant cultural, religious and political environment in different eras. It is the instances of the course of history, of the cultural intercessions and the construction of knowledge which determine the objects' contexts of usage and the reasons behind their symbolic and mythological value.

The typological diversity of the objects results from a systematisation of the ritual procedures, from a growing complexity of the spiritual fabric and, naturally, from important changes that characterised the course of history. In this context, the objects can be grouped into three distinct categories: ritual objects, ornamental objects, and funerary paraphernalia.

The ritual objects include the shamanic instruments, the vessels for offerings and the weapons used in animal and human sacrifices. The bronze vessels used for the preparation, conservation and serving of food, water and wine were developed in several typologies taking into account their function in the context of the rites, but also the object's visual presentation which established a proximity between the owner and the ancestral spirits.

The ornamental objects comprise the pendants, bracelets and elements applied to clothing and weaponry which enabled the aristocracy elites and other important figures of the society to be identified and distinguished, constituting proof of prosperity and political authority.

The third typology of objects refers to the funerary paraphernalia that consists of all the objects of a utilitarian nature in the context of the rites and of a life after death. Among these objects are the mirrors, the censers, the lamps, the representations of models of the real world, and the various groups of servants who protected the tomb and maintained the continuity of the palatial life of the occupants.

Finally, one of the essential and most interesting aspects of the ritual and funerary objects is the iconographic representation of mythical and real animals, a feature common to the jades, bronzes and funerary terracottas. In Ancient China, real animals performed a key role in the mediation between man and the sacred, be it the broad sense, by way of sacrifices and offerings, or in the figurative sense, through symbolic representations, since there is a correspondence between the animals that were sacrificed and the animals that were represented in the ritual objects.

The representation of masks, associated with mythical animals or human representations, alludes to an idea of alterity or, rather, to an identitarian frontier, of space and time, which dissipates and results in a coalescence between distinct universes.

The uniqueness of José de Guimarães' collection of Chinese art, which, unlike the traditional practice of collecting in Portugal, is somewhat distant from being focused on the cultural relations between Europe and China, is characterised by the consistency of a collecting criterion that aims to know and reveal the structural principles of the development of Chinese civilisation, through a set of ritual, funerary and ceremonial objects.

RUI OLIVEIRA LOPES

***Gu* 觚, wine vessel****Shang dynasty (1600 – 1045 BC)****Bronze****29.2 × 15.5 cm**

Wine vessels of the *gu* (觚) type are among the most elegant ritual vessels found in the tombs of the elites. The cup is formed by three sections, displaying a base in the shape of an inverted vase, on which rests a ring with two cross-shaped perforations. From the middle body of the piece which, like the base, is divided by four vertical protruding flanges, rises a trumpet-shaped body.

The decoration follows the traditional models of the late Shang dynasty, with the representation of real and imaginary animals set against the usual spiral pattern background. The representation of the *taotie* (饕餮) mask, on the underside of the cup, is not as common as habitually found in identical pieces, although the eyes, the eyebrows, the horns in the shape of a serpent, and the jaws on the lower part can be recognised. *Long* dragons and elephants with raised trunks are represented on the band, over the *taotie*. The outer part of the body is decorated with ogival motifs.

The inner wall of the mouth features an inscription with the characters *zi* 子, *jin* 今 and *ge* 戈, which very likely indicates the name of its owner.



*Gong* or *Guang* 觥, wine  
vessel in the shape of a dragon  
Shang dynasty (1600 – 1045 BC) /  
Western Zhou dynasty  
(1045 – 771 BC)  
Bronze  
20 × 22 cm



The *gong* (觥) are ritual vessels in the shape of a pitcher with an asymmetrical flange and ascending spout, covered with a lid in the form of a dragon head. The pitcher is formed by an oval base and a slightly larger body, to which a bow-shaped handle is attached on the end opposite the spout.

The entire surface of both sides of the body are decorated with *taotie* (饕餮) masks set against a background of spirals. The handle, on its end near the flange, has the shape of a ram head. The highly decorated lid has the shape of a three-dimensional dragon head on the part that rests on the spout and, on the opposite end, a high relief representation of the head of an animal which appears to be a tiger. In the centre of the lid a longitudinal protruding flange determines the symmetrical representation of the *taotie*. An interesting feature is the angular tongue that extends beyond its surface, possibly used for raising it slightly in order to pour the wine.

**Lamp in the shape of a duck**  
**Eastern Zhou dynasty, Warring**  
**States period (475 – 221 BC) /**  
**Western Han dynasty (202 – AD 23)**  
**Bronze with jade inlays**  
**37 × 38.5 cm**

---

As lanternas de bronze surgem no contexto funerário de uma forma sistemática a partir da dinastia Han, desempenhando um papel funcional de iluminação do espaço. As características formais dos diversos elementos que compõem as lanternas demonstram uma preocupação dos artistas chineses num equilíbrio entre a decoração, a beleza visual destes objectos e o seu carácter funcional e tecnológico. As lanternas são normalmente constituídas por um depósito com água no interior, uma campânula com uma pequena pega que permite rodar e controlar a direcção da luz, um tubo que liga a campânula ao depósito para permitir a condução do fumo para se dissolver na água e um pequeno prato onde era colocado o óleo para queimar. Desta forma, para além de controlar a intensidade e direcção da luz, o depósito com água absorvia o fumo e as cinzas que caíam do prato.





*Bi* 璧

Liangzhu culture (3200 – 2200 BC)

Jade

29.3 cm

19.2 cm

*Bi* (璧) jade discs are the most intriguing and unique jade objects of the Neolithic, abundantly produced by the Liangzhu culture and highly valued and reproduced later throughout the Shang, Zhou, and Han dynasties. During the Neolithic these disc-shaped objects with a circular hole in the middle were placed in the tombs according to their different sizes. The larger discs were placed in the area of the head (near the nape of the neck and over the face), under the body, on the chest and stomach, and near the knee joints, while the smaller discs were arranged around the body. Both the meaning and the function these objects bore during the Neolithic is unknown, except that they held an important role in the sacred rites and funerary practices.

Generally, Neolithic *bi* discs do not display any kind of decoration on the surface, other than the distinctive animal / mask motif, characteristic of the jade objects of the Liangzhu culture. The representation of this motif, with bulging eyes in relief, drawn by a set of concentric circles or oval shapes, displays similarities with the *Zhulong* (豬龍). Another decorative motif found on the *bi* discs of the Liangzhu culture is the representation of a man mounted on an animal wearing a crown of feathers.

*Cong* 琮

Neolithic

Jade

33 × 10.1 cm

---

The *cong* are prismatic jade objects with a circular hole, frequently found in the tombs of the Liangzhu culture, placed all around the body along with small-sized *bi* discs. It is believed that these objects, like *bi* discs, were associated with the ruling class as a symbol of political power and, possibly, spiritual power as well. The corners were often decorated with *taotie* (饕餮) masks or simply with horizontal cuts along the object, revealing advanced knowledge of the techniques of cutting, perforating and abrading the surface of jade.





**Pendant**

**Liangzhu culture (3200 – 2200 BC)**

**Jade**

**20.5 × 17.1 cm**

---

Jade pendants, carved in the shape of animals or simply with geometric forms and anthropomorphic representations in relief, were part of a set of ornamental objects used by members of the elite or shamans during the sacred rites and funerary practices. Jade ornaments played a key role in the distinction of certain elements of society and in communicating with the ancestral spirits.

**Funerary mask ornaments**

**Western Zhou dynasty (1045 – 771 BC)**

**Jade**

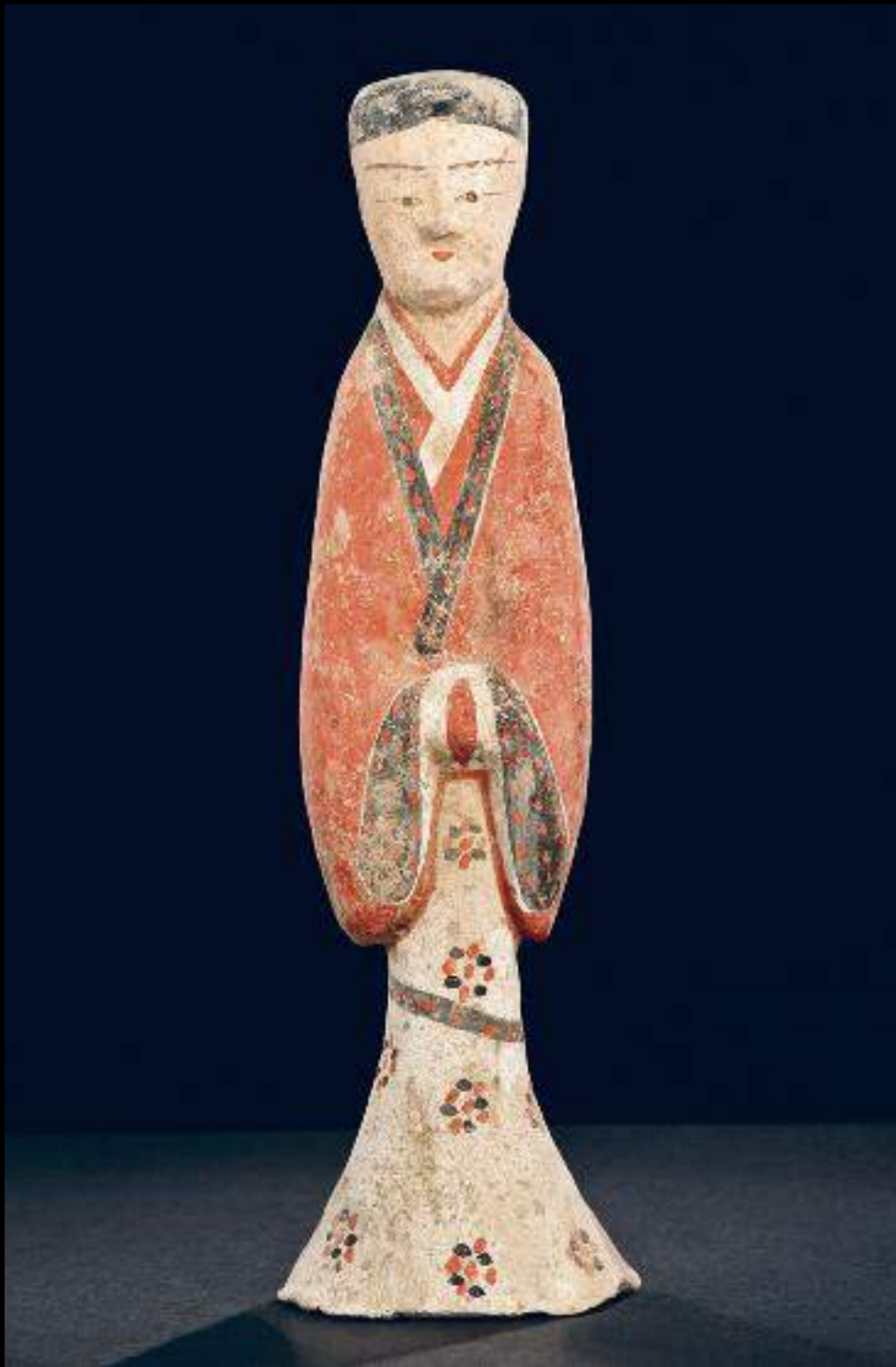
**Various sizes**

---

During the Warring States period jade was thought to possess magical properties that preserved the body from decomposition, which led to the practice of swallowing small jade stones as a means of extending life. On the other hand, with regard to funerary practices, the figures of the elite were buried with masks made from small pieces of jade, which formed a human face.







**Figure of a female attendant**  
**Han Dynasty (206 BC – AD 220)**  
**Painted terracotta**  
**40.5 × 12 × 9 cm**

Despite holding a marginal role in a deeply patrilineal social structure, the depiction of women in the tombs reveals their importance in several contexts. Both in mural painting and in terracotta sculpture, women are frequently portrayed standing up, with long-sleeved gowns and their hands clasped over their waist, expressing their willingness to serve the needs of the women of the aristocratic elite or the royal family. These figures were usually placed in the tombs in relatively large groups, mirroring what took place in real life.

The representation of *mingqi* 冥器 in the form of human figures in the tombs of the Han Dynasty is relatively diverse from the iconographic point of view. However, these sculptures always represent figures from the lower social strata, normally associated with the services provided in the manor houses or the imperial court, whether they are servants, cooks, animal keepers, musicians, dancers or other figures connected with the entertainment and well-being of the elite.

The simplicity of the sculptures, both in terms of their attire and the uprightness and readiness of the figures or the absence of iconographic attributes, are indicative elements of the personal servants who usually accompanied the aristocratic elite or the imperial entourage.

**Figure of a horse****Han Dynasty (206 BC – AD 220)****Painted terracotta****44 × 45 × 18 cm**

In the mid-2nd century BC, Emperor Wu (r. 140 – 87 BC) of the Han Dynasty revealed great interest in the West, ordering missions of exploration with the aim of establishing military alliances that would guarantee the territorial hegemony of the empire, especially near the frontiers of northern China, under threat by the Xiongnu nomads. In the first years of Emperor Wu's reign, General Zhang Qian was charged with the mission of forming an alliance with the Yuezhi of Central Asia. These missions of exploration to the West led him to Ferghana, with the objective of acquiring horses, since these were bigger, stronger, and faster than those native to China, whose characteristics were fundamental for the demands of the battlefield.

Since the Shang Dynasty (1600 – 1045 BC), the horse had stood for a symbol of prestige, of military strength, but it also played a key role in the sacred rites. The royal tombs of the last capital of the Shang included collective sacrifices of horses, buried with all their ornaments, saddles and harnesses, or alongside the chariots they drew and the charioteers who drove them.

During the Han Dynasty, the horse was decisive for the success of military campaigns and the expansion of the territory, and also for the pomp ceremonies in which horsemen exhibited their skills while riding a horse, shooting arrows and overcoming obstacles.

Emperor Wu regarded horses not only as an advantage in terms of military strategy and as a key element from the point of view of the demonstration of power, he also valued them for their mystic qualities, believing that the Heavenly Horse (*Tian ma* 天马) could render him immortal, taking him to the Kunlun Mountains, where Xi Wangmu, the Queen Mother of the West, lived. In the funerary context, the horse is portrayed as a symbol of freedom, as the ride of the spirits and as axiological element between Humanity and the Heavens.



**Basin****Yangshao Culture, Majiayao Phase (c. 4000 – 3500 BC)****Terracotta****14 × 31 cm**

The Yangshao Culture developed between 5000 and 2800 BC in the provinces of Gansu, Qinghai, Shaanxi and Henan. Painted pottery is one of its main characteristics, which can be divided into four distinct phases.

The Banpo phase developed between 5000 and 4000 BC, in Xi'an, Shaanxi Province. Its pottery is characterised by the depiction of human heads with feathers and other ornaments in the form of fish. The depiction of fish is another of the iconographic elements characteristic of the painted earthenware of the Banpo phase. The representation of human figures wearing feathers and other adornments could point to the existence of rites and shamanistic practices. Besides representing the figures usually with their eyes closed, alluding to the idea of abandonment of the body and spiritual journey, the presence of the man-animal motif represents the archetype of the animal as vehicle of spiritual journeying, playing a key role in the communication with the ancestral spirits. In some archaeological sites, the larger basins painted with these motifs were used as urns for the burial of children, providing a spiritual meaning to the decoration of the pottery associated with funerary practices and death.

Between 4000 and 3500 BC, the Yangshao Culture extended its area of influence to Gansu Province, to the west, and to Henan Province and the region of Zhengzhou, to the east, giving rise to the Majiayao and Miaodigou phases, respectively. The painted pottery of the Majiayao phase is distinguishable from that of the Banpo phase both for its greater diversity in terms of typologies and forms and for the decoration of the objects. Between the Banpo phase and the Majiayao phase, this decoration changed from figurative to abstract. The contrast between the black pigment on the orange-brown ceramic reveals an inclination towards the complete decoration of the piece, which leads to the idea that the importance of the pottery was related not only to its utilitarian and ritual nature, but also to the ostentation and sophistication of the objects inherent to the establishment of social hierarchies and the institution of political authority.



**Figure of a musician playing *guzhin* 古琴**

**Figure of a musician playing *xiao* 簫**

**Han Dynasty (206 BC – AD 220)**

**Terracotta**

**58 × 45.5 × 26.5 cm**

**58 × 28.5 × 24.5 cm**

In the aftermath of the musical tradition institutionalised during the Zhou Dynasty through the development of fundamental musical instruments in the context of the rites, ceremonies and palatial entertainment, music was given great importance during the Han Dynasty, in both political and cultural terms.

After the imperial unification of China there occurred a significant cultural and artistic exchange, bringing the Han into permanent contact with both the other ethnicities of China and the peoples of Central Asia and the Mediterranean along the Silk Road. Emperor Wu of the Han Dynasty promoted the institution of music with the aim of collecting and organising the various genres of popular music characteristic of the several regions of the vast empire, including the remote areas to the west. Music emerged thus associated with the extension of imperial authority over the territory and China's diverse cultural realities, playing at the same time a key role in the context of the representation of different identities, corresponding to the taste for the exotic that circulated along the Silk Road.

Music, along with dancing and poetry, was one of the main forms of entertainment of the aristocracy and the learned class of Han society, being thus widely portrayed in funerary sculpture.

Among the variety of musical instruments, both the *guzhin* 古琴, a stringed instrument of the zither family, and the *xiao* 簫, a vertical end-blown bamboo flute, are widely represented in the iconography of the terracotta funerary sculpture. The *guzhin* 古琴 was regarded as the instrument of the sages for its association with the philosopher Confucius, being considered one of the four arts of the scholar, together with painting, calligraphy and the *weiqi* 圍棋, a board game. The *xiao* 簫 is precisely one of the characteristic musical instruments in the music of the Qiang, one of the ethnic minorities of the north-western region of Sichuan Province, which became popular during the Han Dynasty, becoming one of the main instruments that accompanies the *guzhin* 古琴.







***Lokapala*, funerary guardian**

**Tang Dynasty (AD 618 – 907)**

**Terracotta**

**126 × 51 × 24 cm**

Buddhism exerted a vast influence in China during the Tang Dynasty, especially with regard to art and literature. The coexistence between Buddhism, Taoism and Confucianism as the “Three Teachings” gave rise to a religious syncretism and a confluence of the visual arts. The profusely visual and iconographic character of Buddhism placed an emphasis on Taoism’s representation schemes of the sacred and pantheon.

*Lokapala* is a Sanskrit word which means *guardian of the world*, referring to the Four Heavenly Kings responsible for protecting each of the four cardinal directions against evil spirits. The Buddhist guardians match the Four Heavenly Kings of Taoism *Si Da Tian Wang* 四大天王, normally represented on the doors or entrances of the temples, as anthropomorphic depictions of the Four Symbols of the Chinese constellation.

The ceramic funerary sculptures of *lokapala* can depict the guardian on his own or above the evil spirits, with one foot placed on the lower abdomen and another placed on the head or the shoulder. These sculptures were usually placed at the entrance of the tombs, along with a pair of *zhenmushou*, a spirit portrayed in the form of a hybrid doglike creature with wings and a prominent feather, which protected the dead from evil spirits.

The *lokapala* are represented with a terrifying facial expression, wearing armour according to the style used by the military of the Tang Dynasty. The depiction of a bird above the head may be a reference to the Vermilion Bird, one of the Four Symbols of the Chinese constellation and the Guardian of the South.

**Publisher**

Guimarães 2012

**Editorial coordination**

Nuno Faria

**Executive production**

Pedro Silva

**Texts**

Nuno Faria  
 Eglantina Monteiro  
 María Jesús Jiménez Díaz  
 Rui Oliveira Lopes

**José de Guimarães Studio**

Maria Castel-Branco  
 Luís Castel-Branco Marques  
 Miguel Marques

**Translation and Proofreading**

Miguel Moore

**Photography**

Vasco Célio / Stills  
 José de Guimarães Studio  
 (cover and pp. 4, 12, 15, 19)

**Photographic post-production**

Ricardo Nascimento and  
 Carlos Barreto / Stills

**Graphic design**

Atelier Pedro Falcão

*Proportion*

[A5] – 14,8 × 21 cm

*Tipecfaces*

Figgins

Scotch

**Printing**

Norprint

**Print run**

7500 cópias

**ISBN**

978-989-97921-0-4

**Legal deposit**

345674/12

**Copyright images**

José de Guimarães

**Copyright texts**

The authors

## Organization


 FUNDAÇÃO CIDADE DE  
**GUIMARÃES**


## Financial Support



## Strategic Partner


 Câmara Municipal de **Guimarães**


## Partner



## Main Sponsors



## Sponsor

