

O CICLO DE EXPOSIÇÕES “VOZ MULTIPLICADA” APRESENTA CINCO EXPOSIÇÕES QUE OCUPAM OS VÁRIOS ESPAÇOS DO CIAJG, E QUE TECEM DIVERSOS TIPOS DE RELAÇÕES COM AS COLEÇÕES DE JOSÉ DE GUIMARÃES. “VOZ MULTIPLICADA” REMETE PARA A AMPLIFICAÇÃO DOS SENTIDOS INDIVIDUAIS TRANSFORMADOS EM COLETIVOS, PARA AQUILO QUE É MÚLTIPLO E POLÍTICO DENTRO E FORA DO MUSEU.

THE “MULTIPLIED VOICE” EXHIBITION CYCLE PRESENTS FIVE EXHIBITIONS THAT OCCUPY THE VARIOUS SPACES OF THE CIAJG, AND WHICH WEAVE DIFFERENT TYPES OF RELATIONSHIPS WITH JOSÉ DE GUIMARÃES’ COLLECTIONS. “MULTIPLIED VOICE” REFERS TO THE AMPLIFICATION OF INDIVIDUAL MEANINGS, TRANSFORMED INTO COLLECTIVE ONES - TO WHAT IS MULTIPLE AND POLITICAL, INSIDE AND OUTSIDE THE MUSEUM.





Fetiches  
Boulu  
Madeira, fibras, ossos,  
pigmentos, arame //  
Wood, fibers, bones, pigments, wire  
CIA.JG-Coleção José de Guimarães



Where are we **NOW**?  
Ten years later?  
What museum for which future?  
How can we remain and renew who we are and what we stand for?  
What ruins should we abandon to bring together that which is distant or separates us?

A museum that thinks about the crisis of objects  
A museum that thinks about **WORDS, DEVIATIONS OF MEANING**

To gather what is fragmented.  
To repair.  
When art fails, does speech fail?  
Speech that refers to objects, names them.

Ten years later, this museum once again poses the question:  
**HOW TO ADVANCE TOWARDS AN UNCERTAIN FUTURE?**  
And think about multiplicity, the entanglement of times.  
**THE MULTIPLIED VOICE**  
Isn't this another dimension of a museum that is seeking new meanings? What meanings? What are the meanings of non-meaning that the fast-moving world, in a short-circuit of images places us in?  
How can we build a common awareness of the **WORLD**?

A museum ten years later... Works, objects, trying to understand the asymmetries of what we can (still) call Art;

Ten years later, this:  
A museum with actions that:  
Irreducibly affirm the plurality  
Of our desires and objects burning on the funeral pyre of language  
In the *inter*, in the  
in-between zone of every relationship

**HERE WE ARE,  
TEN YEARS LATER.  
SO WE'RE LOOKING  
TOWARDS THE NEXT  
TEN YEARS.  
AND THAT IS WHY:**

There is a museum that can never stop inventing itself. It must reinvent itself or die.

## **MULTIPLIED VOICE**

THAT IS WHY:  
WE WANT what is alive and uncertain, in near and distant locations.  
a museum-relationship, an open-museum.

Continuing WITHOUT THE SYMBOLIC DOMINATION of what, in its own right, has taken on another meaning.  
Thinking about the objects that we keep, incorporating the complexities (and movement) of objects and people.  
Their transits and **FICCTIONS**

**A manifesto for the CIAJG's 10th anniversary**

*POLIFONICAMENTE (POLYPHONICALLY)*  
**POLI-FONICA-MENTE  
(POLY-PHONIC-MIND)**

A MUSEUM THAT WAS, THAT IS, THAT WILL  
BE like a constellation

BECAUSE IT LIVES FOR:  
the transit and trance of  
**REMAINING**

Marta Mestre  
CIAJG and Visual Arts  
Artistic Direction

Onde estamos **AGORA**?  
Dez anos depois?  
Que museu para que futuro?  
Como permanecer e renovar quem somos e o para que somos?  
Que ruínas abandonar para aproximar o que é distante ou nos separa?

## **VOZ MULTIPLICADA**

Um museu a pensar-se na crise dos objetos  
Um museu a pensar **PALAVRAS, DESVIOS DE SENTIDO...**

Reunir o que está fragmentado. Reparar.  
Quando a arte falha, a fala falha?  
A fala que diz os objetos, os nomeia.

**Manifesto para os 10 anos do CIAJG**

Dez anos depois, este museu recoloca a questão:  
**COMO IR EM DIREÇÃO A UM FUTURO INCERTO?**

E pensar a multiplicidade, o emaranhado de tempos?  
Não é essa outra dimensão de um museu buscando novos sentidos? Que sentidos? Quais os sentidos do não-sentido que o mundo veloz, em curto-circuito de imagens, nos coloca?  
Como construir uma consciência comum do **MUNDO**?

Um museu dez anos depois... Obras, objetos, procurando compreender as assimetrias daquilo a que chamamos (ainda) Arte;

Dez anos depois, isto:  
museu com ações que:  
Afirmem irreduzivelmente a pluralidade dos nossos corpos e afetos ardendo na pira funerária da linguagem  
No inter, no entre que é toda a relação.

**AQUI ESTAMOS DEZ ANOS DEPOIS, PARA IRMOS NA ESPREITA DOS PRÓXIMOS DEZ ANOS.**

**E POR ISSO É QUE:**  
Há um museu que nunca pode parar de se inventar. Ou se reinventa ou sucumbe.

**POR ISSO É QUE:**  
QUEREMOS o que é vivo e incerto, em lugares próximos e distantes.  
um museu-relação, um museu-aberto.

Continuar SEM A DOMINAÇÃO SIMBÓLICA do que em si mesmo passou a ter outro significado.  
Pensar os objetos que guardamos, incorporando as complexidades (e o movimento) de objetos e pessoas.  
Os seus trânsitos, e **FICÇÕES**

**POLIFONICAMENTE  
POLI-FONICA-MENTE**

UM MUSEU QUE FOSSE, QUE SEJA,  
VENHA A SER como uma constelação

**PORQUE VIVE PARA:**  
o trânsito e o transe do  
**PERMANECER.**

Marta Mestre  
Direção Artística  
CIAJG e Artes Visuais





Pedro Barateiro, *The Universe in a Cup*, 2017.  
Cortesia do artista e da Galeria Filomena Soares (Lisboa).  
Courtesy of the artist and of Filomena Soares Art Gallery (Lisbon).

## Um diálogo com o museu, através de monstros e poesia.

O monstro é um ser híbrido que nos fala através de uma língua estranha, uma voz que dismantela os sentidos fixos e hegemónicos, e que é capaz de “destruir” o próprio museu. Diante da irreversível crise dos objetos, das suas origens e dos seus destinos, o título desta exposição evoca a imagem do monstro para efabular sobre a capacidade de continuarmos a narrar o nosso tempo.

*A Língua do Monstro* é uma intervenção de Pedro Barateiro (n. Almada, 1979) que produz um curto-circuito entre trabalhos emblemáticos do próprio artista, uma seleção criteriosa de objetos que pertencem aos acervos do CIAJG, e também diversos documentos de arquivo relacionados com o Estado Novo: o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em particular do Arquivo Salazar e da PIDE, mas também os arquivos de Carlos Antunes e Isabel do Carmo, ou de João Bénard da

Costa, depositados na Fundação Mário Soares e Maria Barroso.

O aspeto heteróclito da montagem, que ocupa todo o piso 1 do museu, evoca a ideia de “desarranjo” mas também de “resistência”. Alguns dos documentos de arquivo lembram a “tensão” entre movimentos sociais e poderes instituídos, no caso, do fascismo e do seu projeto colonial. A escolha das obras da coleção, que se relacionam diretamente com José de Guimarães, revelam um prolongamento do imaginário do artista. Usando a poesia como forma de quebrar os códigos das narrativas ocidentais, Pedro Barateiro, em *A Língua do Monstro*, pensa a necessidade de desprogramar a imaginação individual e coletiva, para que se possam gerar novos circuitos de criação e discussão.

### > The Monster's Tongue

## Pedro Barateiro

### A dialogue with the museum, based on monsters and poetry.

The monster is a hybrid being who speaks in a foreign language, a voice that demolishes the stationary and hegemonic meanings and that is even capable of “destroying” the museum itself. In direct confrontation with the irreversible crisis of objects, both of its origins and of its destiny, the title of this exhibition evokes the image of the monster in order to confabulate on our ability as humans to narrate our time.

*The Monster's Tongue* is an intervention by Pedro Barateiro (b. Almada, 1979) that produces an effect of short-circuit between his most emblematic works, a

thoughtful selection of objects belonging to the CIAJG's archives, and also several documents from related to the New State: the National Archive of Torre do Tombo, particularly the Salazar and PIDE archives, but also the personal archives Carlos Antunes and Isabel do Carmo and by João Bénard da Costa, in deposit in the Mário Soares and Maria Barroso Foundation.

The heteroclit nature of the montage in display at the 1st floor of the museum meditates on the idea of “disarrangement” and also that of “resistance”. Some of the archival documents evoke the “tension” between

social movements and established power, in this case, of fascism and its colonial project. The choice of the works that belong to the museum's collection, and which are directly related to José de Guimarães, reveals an extension of the artist's imaginary.

Using poetry as an instrument in order to break the codes of the western narratives, Pedro Barateiro, in *The Monster's Tongue*, speculates around the necessity of deprogramming individual and collective imagination in order to generate new circuits of creation and discussion.

# > A Língua do Monstro



O alfabeto mestiço de José de Guimarães, que cruza as tradições europeia e africana.

# > A L F A B E T O

Entre 1970 e 1974, José de Guimarães reelaborou o seu desenho, produzindo um alfabeto influenciado pela linguagem ideográfica da tradição de panelas do território correspondente ao antigo e influente reino de Ngoyo (XV-XIX), atual sul de Cabinda, noroeste de Angola. Essa linguagem não era apenas visual ou decorativa, comunicava mensagens, provérbios, significados, ideias. E surgia esculpida em tampas de objetos domésticos, panelas e terrinas.

O *Alfabeto Africano* de José Guimarães, um projeto de "osmose" da arte europeia e africana, reforça a importância do símbolo como elemento mediador entre a arte e todas as outras dimensões da existência humana, compreendendo o seu papel na transmissão cultural. Os ideogramas, a utilização do símbolo, a forma clara, traduzida normalmente em negativo por via do uso da silhueta tornam-se, mais do que uma importante forma de reconhecimento, a possibilidade de superação da própria linguagem.

# A F R I C A N O >

## > A f r i c a n A l p h a b e t

José de Guimarães' mestizo alphabet, which combines European and African traditions.

Between 1970 and 1974, José de Guimarães reinvented his drawing techniques, producing an alphabet that was influenced by the ideographic language associated to the tradition of pots in the territory of the former ancient kingdom of Ngoyo (XV-XIX), in the south of Cabinda, in northwest Angola. This language was not solely visual or decorative. It communicated different messages, sayings, meanings, ideas, carved on the lids of various household objects, such as pots and tureens. José Guimarães' African Alphabet is based on a process of "osmosis" between European and African art.

It reinforces the importance of the symbol as a mediating element between art and all other dimensions of human existence, understanding its role in cultural transmission. The pot lids contain proverbs, fictions and reveal the tremendous metaphorical richness of the kingdom of Ngoyo. 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 the language itself.

# ARTE AFRICANA

Trinta e oito máscaras provenientes de diversas culturas e tradições africanas.

# > Sala das Máscaras

Dada a sua complexidade, abrigar o conjunto de máscaras num único discurso poderá ser uma tarefa redutora que coloca o problema do conhecimento e da experiência no museu. Existem saberes elaborados pelas comunidades que os criaram que inscrevem estes objetos no movimento. Foram feitos para dançar e devem ser vistos com a música e cantos que acompanham o seu aparecimento, em contexto ritual. Alguns deles são secretos, para iniciados. Maioritariamente provenientes de África Subariana, a seleção destas máscaras não obedece a um ponto de vista científico, como podemos encontrar num museu

de antropologia. Antes se refere a critérios pessoais e artísticos de José de Guimarães que, enquanto artista-colecionador, adquiriu estes conjunto desde a década de 80, na Europa. Para este: "cada artesão é um artista com quem me interessa dialogar". Uma das missões do CIAJG é a investigação das suas coleções, acreditando que o conhecimento sobre as mesmas deve ser tecido num conjunto de relações entre saberes sem hierarquia. Desta forma, será possível olhar criticamente para este legado e diversificar a narrativa das histórias com os outros.

## > Masks Room

Thirty-eight masks from different African cultures and traditions.

Given their complexity, it might be reductive to try to encapsulate this ensemble within a single discourse, and this poses the problem of knowledge and experience in the museum. Knowledge about them exists, developed by the communities that created them, which inscribe the masks as objects of movement. They were made for dancing and should be observed with the music and songs that accompany their appearance, in the context of a ritual. Some of them are secret, for insiders. Primarily from sub-Saharan Africa, the selection of these masks does not observe a scientific rationale, as would be appropriate for an anthropology

museum. Instead it reflects José de Guimarães' personal and artistic criteria who, as an artist-collector, acquired these sets of masks in Europe from the 1980s onwards. He explains that: "each artisan who has produced these masks is an artist with whom I'm interested in forging a dialogue". One of the CIAJG's missions is to investigate its own collections, in the belief that knowledge about the respective items must be woven into a set of connections between knowledge without any hierarchy. In this way, it will be possible to critically look at this legacy and diversify the narratives of certain stories with others.



# PRÉ-COLOMBIANAS

A coleção de Arte Pré-Colombiana 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. Em grande medida, a arte americana pré-hispânica foi uma arte para a morte, mais do que para a vida. A maior parte dos objetos foram encontrados em túmulos, onde fizeram parte dos espólios funerários de indivíduos poderosos. Muitos deles nunca foram usados mas terão sido fabricados 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 conceção 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 manufatura de um só objeto 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 caráter especial a um exemplar concreto através de um traço não evidente à primeira vista ou legível para qualquer espetador.

> PRE-COLUMBIAN  
ARTS COLLECTION

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. 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. 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.

# ANTIGAS CHINESAS

A coleção de Artes Chinesas 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 d.C.). Na sua essência, a coleção de jades, bronzes e terracotas constitui uma aproximação a um imaginário que reflete as estruturas matríciais do pensamento ético e estético da civilização chinesa. A natureza ritual, cerimonial, sacrificial e transcendental dos objetos é o elemento catalisador para a escolha dos materiais, para o aperfeiçoamento técnico na execução das formas e para a sofisticação artística que reflete a importância dos objetos no contexto do sagrado e da autoridade política. Um dos aspetos

fundamentais inerentes ao caráter funerário e ritual dos objetos é o contexto da sua utilização. A consumação do ato ritual, através da cerimónia ou do sacrifício de animais e de humanos para comunicar e prestar culto aos espíritos ancestrais, atribui propriedades sobrenaturais aos objetos. A natureza prática e utilitária dos objetos 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 espetacular, participativo e coletivo das celebrações demonstram que, na realidade, os objetos foram também concebidos para serem expostos e contemplados, um dos aspetos fundamentais inerentes à obra de arte.

> ANCIENT CHINESE  
ARTS COLLECTION

The collection of Chinese Arts 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 b.C.) to the unification of the empire during the Qin (221 – 206 b.C.) and Han (206 b.C. – a.D. 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.



Polifonias afro pop e ancestrais que desfazem mitos de origem e de autenticidade.

# > EU UE / AMNÉSIA & DISLEXIA



Yonamine, "Eu Ue", 2022

"Ewe" é uma expressão angolana, que pode significar chamada de atenção, amedrontamento ou alegria. Muitas vezes para anunciar um acontecimento, a conversa começa com a expressão "ewe".  
EU na primeira pessoa do singular, EU abreviação de European Union. EU UE, um palíndromo de reflexos, repetições, ecos, camadas e sobreposições. Eu é um corpo com várias culturas, Eu é híbrido, Eu é sincretismos, Eu é melanina, Eu é fobia, Eu é plural.  
Através do cruzamento de referências muito diversas, polifonias pop e ancestrais, Yonamine (n. Luanda, 1975) desfaz mitos de origem

e autenticidade, chamando a atenção para o mercado de produtos "bleaching skin cream" (branqueamento de pele).  
A exposição-instalação, que ocupa todo o piso 0 do museu, é atravessada pelo signo da profanação, do corte e da colagem, da rasura e do apagamento. Emergindo desse pó visual referências como a deusa Europa da mitologia grega, os fetiches da beleza eurocêntrica, o sexo e o capital, e a coleção africana do CIAJG.

Yonamine

## > EU UE / AMNESIA & DYSLEXIA

Afro-pop and ancestral polyphonies that dispel myths of origin and authenticity.

"Ewe" is an Angolan expression, which can mean a call for attention, fear or joy. A conversation often begins with the expression "ewe" to announce an event.  
*Eu* is the first person singular in Portuguese, EU is an abbreviation for European Union. EU UE, a palindrome of reflections, repetitions, echoes, layers and overlays. *Eu* is a body with several cultures, *Eu* is hybrid, *Eu* is

syncretism, *Eu* is melanin, *Eu* is phobia, *Eu* is plural. By crossing very diverse references, pop and ancestral polyphonies, Yonamine (b. Luanda, 1975) dispels myths of origin and authenticity and focuses attention on the market of "bleaching skin cream" products. The exhibition-installation, which occupies the museum's entire ground floor, is crossed by the

sign of desecration, cutting and collage, erasure and deletion. References emerge from this visual dust - such as the goddess Europa, of Greek mythology, the fetishes of Eurocentric beauty, sex and capital, and the CIAJG's African collection.



# Revisitar a “Statues also die, even...”

## Reflexões sobre o tempo e a agência no museu

María Iñigo Clavo

Revisiting “Statues also die, **even...**”

Reflections on **time and agency in the museum**

Escritora convidada  
María Iñigo Clavo

María Iñigo Clavo assina o texto de reflexão para o CIAJG, por ocasião do seu 10º aniversário. Ao incidir sobre museus que expõem objetos de outras culturas, a autora questiona a ideia de “um tempo sem tempo”, fora da história civilizada, e dá pistas, a partir da arte contemporânea, sobre outras formas de nos relacionarmos e experienciarmos estes acervos, as quais possam restituir a sua força de pensamento.

>PT

Em 2014 escrevi o texto “Statues also die, even... - Time and Agency of Museum Display”<sup>1</sup> que partiu do famoso filme de Chris Marker e Alain Resnais com o mesmo título, realizado em 1953. O texto refletia sobre os desafios que envolvem a exposição de objetos de culturas africanas no “museu ocidental”, os quais englobam não só os designados “museus de culturas do mundo” como os museus de arte contemporânea.

Interessou-me refletir sobre como as paredes brancas do museu não são neutras e como interferem na leitura que produzimos sobre as artes ditas “primitivas” ou “extra-ocidentais”. Para o fazer, concentrei-me numa dimensão menos visível do aparato do museu: o tempo. De que forma o tempo é manipulado nas salas dos museus? Será o exótico ou o primitivo também o resultado de uma sensação de distanciamento temporal (para além de espacial e geográfico) gerada pelo “display” no museu? De que forma disciplinas como a antropologia e a história da arte contribuíram para acentuar as diferenças entre objetos e culturas, e para produzir “sujeitos etnográficos” exotizados, fora do tempo da história civilizada? Como o tempo é apresentado e apercebido no museu?

Tendo estas perguntas como pano de fundo, interessou-me refletir sobre duas estratégias comuns (na maioria das vezes irrefletidas) que ocorrem nos

museus e que envolvem a neutralização política desses objetos. A primeira nega a natureza contemporânea do objeto, quando este é apresentado fora do tempo/história, dentro do cubo branco ou da vitrina. A segunda reduz as culturas não ocidentais a “objetos de estudo”, muitas vezes esvaziados dos seus contextos e especificidades, e normalmente apresentados como se não tivessem história ou isolados da nossa história colonial. Os museus possuem um património vastíssimo de objetos sobre os quais pouco sabemos: máscaras, estatuetas, peças votivas, altares religiosos, objetos sacrificiais, têxteis, vasos, cestos de adivinhação, bronzes, etc.

De facto, refletir sobre o tempo no museu ajuda-nos a compreender como, nas nossas sociedades, funcionam as relações de poder e a cumplicidade das ciências na produção de alteridade e diferença. Pude defender na minha reflexão que a estratégia para reativar esses objetos e devolver-lhes a sua capacidade de ação e fala passará por introduzir o tempo na sua exposição em museus, especialmente o tempo presente contemporâneo. Como fazê-lo? Para abordar estas questões, voltei-me para a arte contemporânea, em especial para o trabalho de alguns artistas que abordam o tempo numa dimensão que direi “política”. Ao questionarem o tempo e as estratégias de neutralização política na representação museológica, alguns artistas “pervertem” a exibição antropológica tradicional, baralhando os consensos e hábitos. Aquilo que é comum a estes

<sup>1</sup> Ensaio realizado para o programa “Collecting Geographies - Stedelijk Studies Journal Issue #1 - Fall 2014” promovido pelo Stedelijk Museum (Holanda) e disponível na íntegra em: <https://stedelijkstudies.com/journal/430/>



artistas que pude estudar é o facto de desenvolverem “táticas” de resistência que tentam contrariar as estratégias de neutralização implementadas pelo museu. A prática artística destes artistas tem, assim, uma forte dimensão conceptual e discursiva. É o caso de Cildo Meireles, Daniela Ortiz e Fred Wilson, de que falarei mais adiante.

Não queria antes deixar de mencionar, mesmo que de forma breve, sobre o papel do tempo nos contextos museográficos. As máscaras africanas de que Chris Marker e Alain Resnais falavam em “Les Statues Meurent Aussi” foram desterritorializadas dos seus lugares e funções de origem. Em suma, destemporalizadas da sua história para serem exibidas nos museus. O filme da dupla francesa traduz de forma eloquente como a antropologia abordava essas culturas e os seus objetos, e encontra eco na leitura magistral do antropólogo Johannes Fabian em “Time and the Other: How Anthropology Makes its Object” (1983). Segundo Fabian, desde o nascimento da disciplina de antropologia que as diferentes escolas tinham em comum a tendência persistente de identificar e escrever sobre os seus objetos de estudo (outras culturas) num “tempo” diferente da do autor do discurso antropológico, falando das suas experiências com povos indígenas no tempo verbal “Passado”. A colonialidade da antropologia estava, para Fabian, na negação da contemporaneidade dos seus objetos de estudo<sup>2</sup>, o que acendeu um importante debate no seio da própria disciplina sobre o uso do tempo, ao demonstrar como a distância considerada salutar entre o estudioso e o seu objeto de estudo para garantir a objetividade das ciências, veio a gerar uma persistent confusion between the “there” (distant in space) and the “then” (distant in time). A consequência imediata é que as culturas analisadas não teriam qualquer hipótese de serem compreendidas como parte da nossa história, quanto mais de se tornarem os nossos interlocutores. Isto prosseguiu, por extensão, para legitimar a criação de hierarquias globais entre países “desenvolvidos” e “atrasados”. A importância da proposta de Fabian nos anos oitenta residiu no facto de ter mostrado como esta mesma “negação da contemporaneidade” era inerente ao campo da própria antropologia, revelando assim o carácter colonial, intrinsecamente

político e cognitivo da disciplina. Em suma, a temporalização (linguística e semiótica) da escrita antropológica no passado produzia um distanciamento que mantinha esses objetos mudos, mesmo sob o pretexto de os fazer falar.

O museu seria um lugar excepcional para ver este espetáculo da “negação da contemporaneidade” que Fabian revelou. A natureza colonial do museu ficava evidente na redução dos objetos a “objetos de estudo” ou de “deleite estético”. Sejam as peças adquiridas durante a colonização ou nos circuitos do mercado internacional, o que está por trás da maioria das coleções europeias é a despossessão cultural (e material) de outros povos, aspecto que ganha contornos mais amplos com a globalização e livre iniciativa dos mercados de arte. Nesse sentido, um dos grandes desafios dos museus nas últimas décadas tem sido repensar a forma como estes objetos são expostos e se o museu poderia ter outras funções para além da exposição, na sua relação com os grupos representados, lembrando que se alguns deles não mais existem outros necessitam manter contato com esses objetos.

Para complexificar este debate, interessei-me também em entender o que se passa nos museus de arte contemporânea, conjecturando que também estes, no seu aparato discursivo e disciplinar da teoria da arte e da curadoria, podem neutralizar o aspeto político das propostas dos artistas. É a “velha” questão que a teoria da arte tem vindo a colocar há décadas: como pode a arte politicamente empenhada ser exposta num museu sem que se torne num fetiche ou num objeto de especulação de mercado? E neste sentido a disciplina da história da arte também tem um papel fundamental a desempenhar, pois ao fazermos das obras de arte o nosso objeto de estudo sufocamos frequentemente a polifonia das formas de expressão e de criação de conhecimento específico das mesmas. Em última análise, toda a “cadeia” de produção discursiva e científica sobre arte contemporânea (pesquisadores, curadores, mediadores, etc.), a qual se intensificou nas últimas décadas, pode ter o efeito perverso de desvalorizar a capacidade de falar das obras em si mesmas.

**2**  
Johannes Fabian,  
*Time and the Other:  
How Anthropology  
Makes its Object*  
(Nova Iorque:  
Columbia University  
Press, 1983).

Talvez uma vitrina possa simbolizar o paradoxo do enquadramento que queremos dar aos objetos, entre visibilidade e invisibilidade. Foi o que aconteceu com a célebre obra de Cildo Meireles *Cruzeiro do Sul* (1969), um trabalho originalmente concebido para um espaço aberto, mas que veio a ser apresentado numa vitrina no contexto da exposição *América, Noiva do Sol*, curada por Catherine De Zegher, e realizada no Museu Real em Antuérpia em 1992, ano do quinto centenário da chamada “descoberta” das Américas. O título da obra alude a um lugar imaginário e mítico, mas também se refere ao extermínio da população indígena durante a colonização portuguesa e espanhola. Consiste num minúsculo cubo de 9x9x9mm feito de madeira de carvalho e de pinho, que são os dois tipos de madeira que contêm a génese sagrada do fogo, segundo a cosmologia indígena tupi, porque produzem fogo quando esfregados juntos. O cubo deve ser exposto numa grande área do museu, de modo a ser geralmente despercebido. A pequenez do cubo é amplificada pelo imenso espaço em que é colocado, representando “a ideia da dimensão da energia contida num corpo minúsculo”<sup>3</sup>, segundo Cildo Meireles. Com esta peça, o artista chama a atenção para outras formas de conhecimento, questionando a nossa, uma vez que este objeto representa a origem do fogo e tem o potencial de incendiar o Museu que o acolhe. Embora pareça “invisível”, este cubo precário representa uma ameaça para uma das nossas máquinas epistemológicas mais eficazes, o Museu, cuja missão é contar a nossa história nacional e organizar o conhecimento ocidental e, portanto, aquilo que emoldura o presente. É, portanto, paradoxal que *Cruzeiro do Sul* tenha sido instalada e enquadrada na intemporalidade de uma vitrina, na exposição *América, Noiva do Sol*. Ao não se ter tido em conta a intencionalidade do artista, perdeu-se o potencial subversivo do objeto. Se pensarmos na vitrina como a tecnologia que representa a autoridade de nossas ciências baseadas na objetividade e na distância, e por extensão, do catalogador, do colecionador, do curador ou do historiador no Museu, que podemos compreender como a arte contemporânea também “morre” frequentemente quando é exposta.

Vou falar de três trabalhos de artistas que devolvem a temporalidade roubada

pelas tecnologias dos museus. São eles *Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pente (1971/1973)*, novamente de Cildo Meireles, *Colonial Collection* de Fred Wilson (1990) e *Viaje al África Blanca* (2011) de Daniela Ortiz.

Em 1975, Meireles interveio numa revista de arte<sup>4</sup>, acessível a um grande número de pessoas, para divulgar a imagem de um “pente africano”: designando-o de “Black Pente”. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pente* (1971/1973), o título do trabalho, dava seguimento a uma série de “inserções” em meios de comunicação, com o objetivo de vincular mensagens políticas, no contexto da ditadura militar no Brasil. Ao dar visibilidade a um objeto simbólico da cultura africana através de um meio de informação de larga escala, Meireles inseria este objeto no “tempo presente” superando a “negação da contemporaneidade” que Fabián denunciou uma década depois. O próprio título desdobra uma cadeia de significados que se alternam entre história da arte, espaço antropológico e dissidência política. O que significa “black pente”, expressão que aproxima o português e o inglês? “Black pente” seria “pente para pessoas negras” ou aludia a “pintura negra” (“back painting”) ou “pintor negro” (“black painter”), pela proximidade sonora das expressões? Poderia também referenciar “Black Panthers” (“Panteras Negras”, por alusão ao movimento político). Com esse jogo de palavras entre português e inglês, Meireles liga-se ao Sul num diálogo entre contextos que lhe permite estabelecer táticas de contágio entre diversos espaços políticos, instrumentos para visualizar uma emergência política afro-brasileira naquele momento. Nesses anos, o pente afro era visto pela polícia britânica como uma arma, e Cildo Meireles estava ciente desse signo político.

Outro artista que questiona as práticas institucionais em torno dos museus e das suas coleções é Fred Wilson. *Colonial Collection* (“Coleção Colonial”), uma instalação realizada em 1990 e um dos seus primeiros trabalhos, alude à colonização do continente africano. O display da instalação foi inspirado na cultura visual dos museus de etnografia do século XIX. A parede laranja, o armário de madeira e vidro sob o qual o artista

**3**  
Guy Brett,  
“Five approaches to  
Cildo Meireles,”  
in Cildo Meireles  
(Estrasburgo: Muséé  
d&#39;Art Moderne et  
Contemporain de  
Strasbourg, 2003),  
p. 108.

**4**  
Malastartes, no. 3  
(Rio de Janeiro,  
1976).



dispõe máscaras africanas com os olhos cobertos por bandeiras britânicas e francesas, são elementos que falam sobre as expedições punitivas dos ingleses e franceses em algumas regiões da África, depois das insurgências dos colonizados. No interior da vitrine, Wilson dispôs objetos heteróclitos, como insetos lado a lado com crânios, uma metáfora para a classificação racial que tentou justificar a colonização europeia. Algumas gravuras também integram esse display e retratam os britânicos em guerra com dois dos governos mais poderosos do continente africano: o Ashanti (no moderno Gana) e o Zulu (na moderna África do Sul). A instalação usou a relação entre os vários objetos para investigar e problematizar a colonização sistemática da África pela Europa. Como refere Wilson: “Gosto de trazer a história para o museu, porque sinto que a estética anestesia a história e mantém a visão imperial dentro do museu, continuando a deslocar o que são estes objetos”.

As exposições são cenários privilegiados para apresentar imagens do “eu” e do “outro”. Examinar essa história de representação significa falar sobre as estratégias de esquecimento e discriminação nas nossas sociedades. Foi precisamente isso que Daniela Ortiz quis abordar quando fez uma intervenção sobre a coleção de máscaras africanas no Museu Abelló em Barcelona. Joan Abelló foi um pintor proeminente de Barcelona que recolheu inúmeras máscaras africanas durante as suas viagens em África, as quais estão atualmente expostas no museu que leva o seu nome. Na sua intervenção, intitulada *Viaje al África Blanca* (“Viagem à África Branca”) de 2011, Ortiz inseriu por cima de cada máscara um balão de diálogo como os que normalmente são utilizados nos livros de banda desenhada. Cada um continha piadas racistas recolhidas da Internet, como se as próprias máscaras estivessem a falar. As piadas que circulavam na Internet - esse meio efêmero e sempre transitório - eram a representação de uma África deshumanizada que interrompia a passividade da coleção de máscaras, assumindo estas uma vida macabra própria, como caricaturas de um rosto des-subjetivado mas, acima de tudo, desprovido de poder. Em boa verdade, Daniela Ortiz leva ao limite as propostas

iniciais delineadas no filme de Marker e Resnais *Les Statues Meurent Aussi* nos olhares perdidos das máscaras, quando falam das culturas distantes que permanecerão sempre desconhecidas. Como diz o filme, “estas estátuas são mudas, têm boca mas não falam, têm olhos mas não nos podem ver”.

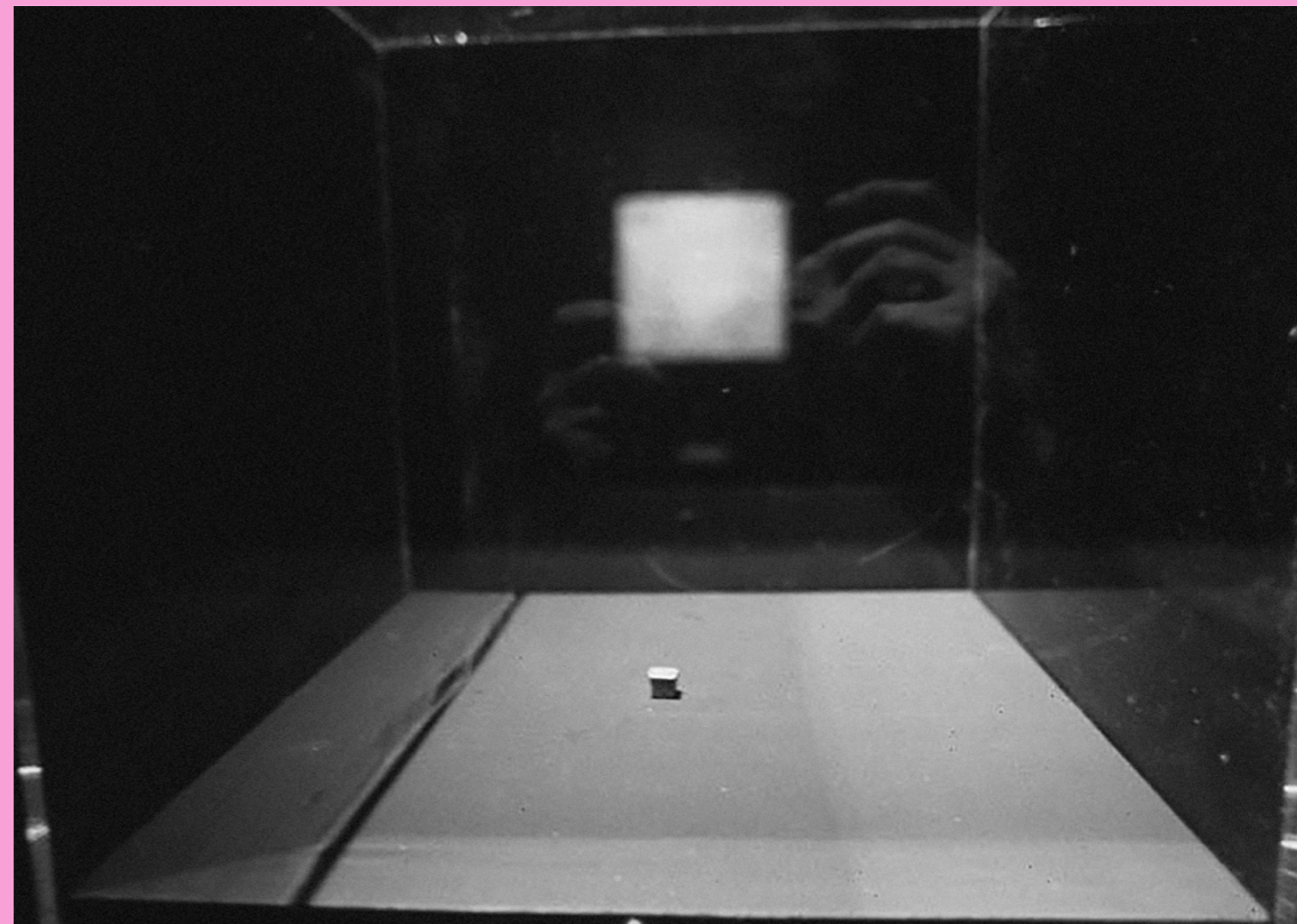
Em suma, se por um lado Cildo Meireles transforma o “objeto etnográfico” num sinal político ativo, pondo-o em circulação no tempo presente, por outro lado, Fred Wilson interrompe a exibição atemporal e estetizada de “objetos etnográficos” precisamente cegando as máscaras. Já Daniela Ortiz perturba a nossa visão indulgente das máscaras da coleção Abelló e coloca-as no contexto dos discursos racistas. Todos eles transgridem e atacam os objetos “etnográficos”, reinventando um outro tempo para os mesmos. Como Resnais e Marker mostraram no seu filme, possuí-los não garante qualquer conhecimento real dessas culturas, no entanto, podemos ter a oportunidade de aprender o que eles têm a dizer sobre as nossas.



Daniela Ortiz, *WHITE AFRICA: Intervention in the African masks collection of the Abelló Museum*. © Daniela Ortiz.

5  
Fred Wilson,  
“Constructing the Spectacle of Culture in Museums,” in *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, edited by Christian Kravagna (Cologne: 2001), 98.

Cildo Meireles,  
*Cruzeiro do Sul*, 1970.  
© Cildo Meireles.



Fred Wilson, *Colonial Collection*, 1990.  
© Fred Wilson, courtesy Pace Gallery.  
© Frank Gimpaya.





Guest writer  
María Iñigo Clavo

María Iñigo Clavo signs the reflection text for the CIAJG, on its 10th anniversary. By focusing on museums that exhibit objects from other cultures, the author questions the idea of “a time without time “outside civilized history, and gives clues, starting from contemporary art, about other ways of relating to and experiencing these collections, which can restore their power of thought.

**>EN**

In 2014 I wrote the text “Statues also die, even... - Time and Agency of Museum Display”<sup>1</sup> which originated from Chris Marker and Alain Resnais’ famous film with the same title, made in 1953. The text reflected on the challenges surrounding the display of objects from African cultures in the “Western museum”, which encompasses the so-called “museums of world cultures” and contemporary art museums.

I was interested in reflecting on how the white walls of the museum are not neutral and how they interfere with the reading we produce about the so-called “primitive” or “extra-western” arts. To do so, I focused on a less visible dimension of the museum apparatus: time. How is time manipulated in museum rooms? Is the exotic or primitive also the result of a sense of temporal (as well as spatial and geographical) estrangement generated by the museum ‘display’? In what ways have disciplines such as anthropology and art history contributed to accentuating the differences between objects and cultures, and producing exoticized “ethnographic subjects” outside the time of civilized history? How is time presented and perceived in the museum?

With these questions as a backdrop, I was interested to reflect on two common (most of the time ill-considered) strategies that occur in museums and involve the political neutralization of these objects. The first denies the contemporary nature of the object

when it is presented outside of time/history, within the white cube or the display case. The second reduces non-Western cultures to “study objects”, often emptied of their contexts and specificities, and usually presented as if they had no history or were isolated from our colonial history. Museums have a vast heritage of objects about which we know very little: masks, statues, votive pieces, religious altars, sacrificial objects, textiles, vases, divination baskets, bronzes, etc.

Reflecting on time in the museum helps us to understand how, in our societies, power relations and the complicity of sciences work in the production of otherness and difference. I have argued in my reflection that the strategy to reactivate these objects and give them back their capacity to act and speak will be to introduce time in their display in museums, especially in the contemporary present time. How to do it?

To address these questions, I turned to contemporary art, in particular to the work of some artists who approach time in a dimension I would say “political”. By questioning time and the strategies of political neutralization in museum representation, some artists “pervert” the traditional anthropological display, shuffling the consensuses and habits. What is common to these artists that I have been able to study is the fact that they develop “tactics” of resistance that try to counteract the strategies of neutralization implemented by the museum. The artistic practice of these artists has, therefore, a strong conceptual and

**1**

Essay produced for the programme “Collecting Geographies - Stedelijk Studies Journal Issue #1 - Fall 2014” promoted by the Stedelijk Museum (The Netherlands)

discursive dimension. This is the case of Cildo Meireles, Daniela Ortiz, and Fred Wilson, whom I will talk about later.

I would like to mention, even if briefly, the role of time in museological contexts. The African masks that Chris Marker and Alain Resnais talked about in “Les Statues Meurent Aussi” were deterritorialized from their original places and functions. In short, they have been de-temporalized from their history to be exhibited in museums. The French duo’s film eloquently translates how anthropology approached these cultures and their objects and finds echoes in anthropologist Johannes Fabian’s masterful reading in “Time and the Other: How Anthropology Makes its Object” (1983).

According to Fabian, since the birth of the discipline of anthropology, the different schools had in common the persistent tendency to identify and write about their objects of study (other cultures) in a different “time” from that of the author of the anthropological discourse, speaking of their experiences with indigenous peoples in the Past tense.

The coloniality of anthropology was, for Fabian, in the denial of the contemporaneity of its objects of study<sup>2</sup>, which ignited an important debate within the discipline itself on the use of time, by demonstrating how the distance considered salutary between the scholar and his object of study to ensure the objectivity of the sciences, came to generate a persistent confusion between the “there” (distant in space) and the “then” (distant in time). The immediate consequence is that the cultures analyzed would have no chance of being understood as part of our history, let alone of becoming our interlocutors. This went on, by extension, to legitimize the creation of global hierarchies between ‘developed’ and ‘backward’ countries. The importance of Fabian’s proposal in the 1980s lay in the fact that it showed how this very “denial of contemporaneity” was inherent in the field of anthropology itself, thus revealing the colonial, intrinsically political, and cognitive character of the discipline. In short, the (linguistic and semiotic) temporalization of anthropological writing in the past produced a distancing that kept these objects mute, even under the pretext of making them speak.

The museum would be an exceptional place to see this spectacle of the “negation of contemporaneity” that Fabian revealed. The colonial nature of the museum was evident in the reduction of objects to “objects of study” or “aesthetic delight”. Whether the pieces were acquired during colonization or in the international market circuits, what lies behind most European collections is the cultural (and material) dispossession of other peoples, an aspect that gains wider contours with globalization and the free initiative of art markets. In this sense, one of the great challenges of museums in the last decades has been to rethink the way these objects are displayed and if the museum could have other functions besides the exhibition, in its relationship with the represented groups, remembering that if some of them no longer exist others need to keep contact with these objects.

To turn this debate even far more complex, I am also interested in understanding what happens in contemporary art museums, conjecturing that they too, in their discursive and disciplinary apparatus of art theory and curatorship, may neutralize the political aspect of artists’ proposals. It is the “old” question that art theory has been asking for decades: how can politically engaged art be exhibited in a museum without it becoming a fetish or an object of market speculation? And in this sense, the discipline of art history also has a key role to play, for in making works of art our object of study we often stifle the polyphony of forms of expression and the creation of knowledge specific to them. Ultimately, the whole ‘chain’ of discursive and scientific production about contemporary art (researchers, curators, mediators, etc.), which has intensified in recent decades, can have the perverse effect of devaluing the ability of the works themselves to speak.

Perhaps a display case can symbolize the paradox of the framing we want to give to objects, between visibility and invisibility. This is what happened with Cildo Meireles’ celebrated work *Cruzeiro do Sul* (1969), a work originally conceived for an open space, but which came to be presented in a display case in the context of the exhibition *America, Noiva do Sol*, curated by Catherine De Zegher, and held at the Royal Museum in Antwerp in 1992, the year of the fifth centenary of the so-called “discovery” of the Americas. The title of the work alludes to an imaginary

**2**  
Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 1983).



and mythical place, but also refers to the extermination of the indigenous population during the Portuguese and Spanish colonization. It consists of a tiny 9 x 9 x 9 mm cube made of oak and pinewood, which are the two types of wood that contain the sacred genesis of fire, according to the indigenous Tupi cosmology, because they produce fire when rubbed together. The cube should be displayed in a large area of the museum so that it is generally unnoticed. The smallness of the cube is amplified by the immense space in which it is placed, representing “the idea of the dimension of energy contained in a tiny body”<sup>3</sup>, according to Cildo Meireles. With this piece, the artist draws attention to other forms of knowledge, questioning ours, since this object represents the origin of the fire and has the potential to set fire to the Museum that houses it. Although it seems “invisible”, this precarious cube represents a threat to one of our most effective epistemological machines, the Museum, whose mission is to tell our national history and organize Western knowledge and therefore that which frames the present. It is therefore paradoxical that Cruzeiro do Sul was installed and framed in the timelessness of a display case in the exhibition *America, Noiva do Sol*. By not taking into account the artist’s intentionality, the subversive potential of the object was lost. If we think of the display case as the technology that represents the authority of our objectivity and distance-based sciences, and by extension, of the cataloguer, the collector, the curator, or the historian in the museum, we can understand how contemporary art also often ‘dies’ when it is exhibited.

I will talk about three works by artists that give back the temporality stolen by museum technologies. They are *Inserções em Circuitos: Black Pente* (1971/1973), again by Cildo Meireles, *Colonial Collection* by Fred Wilson (1990), and *Viaje al África Blanca* (2011) by Daniela Ortiz.

In 1975, Meireles intervened in an art magazine<sup>4</sup>, accessible to a large number of people, to publicize the image of an “African comb”: designating it as “Black Pente”. *Inserções em Circuitos Antropológicos: Black Pente* (1971/1973), the title of the work, followed by a series of insertions in the media to convey political messages in the context of the military dictatorship in Brazil. By giving visibility to a symbolic object

of African culture through a large-scale information medium, Meireles inserted this object in the “present time”, overcoming the “denial of contemporaneity” that Fabián denounced a decade later. The title itself unfolds a chain of meanings that alternate between art history, anthropological space, and political dissidence. What does “black pente” mean, an expression that brings together Portuguese and English? Would “Black pente” be “comb for black people” or would it allude to “back painting” or “black painter”, due to the sonorous proximity of the expressions? It could also refer to “Black Panthers” (“*Panteras Negras*”, as an allusion to the political movement).

With this wordplay between Portuguese and English, Meireles links himself to the South in a dialogue between contexts that allows him to establish contagion tactics between various political spaces, instruments for visualizing an Afro-Brazilian political emergency at that moment. In those years, the Afro comb was seen by the British police as a weapon, and Cildo Meireles was aware of this political sign.

Another artist who questions institutional practices around museums and their collections is Fred Wilson. *Colonial Collection*, an installation made in 1990 and one of his earliest works, alludes to the colonization of the African continent. The installation’s display was inspired by the visual culture of 19th-century ethnography museums. The orange wall, the wooden and glass cabinet under which the artist arranges African masks with their eyes covered by British and French flags, are elements that speak of the punitive expeditions of the British and French in some regions of Africa, after the insurgencies of the colonized. Inside the display case, Wilson arranged heteroclit objects, such as insects side by side with skulls, a metaphor for the racial classification that attempted to justify European colonization. Some prints are also part of this display and depict the British at war with two of the most powerful governments on the African continent: the Ashanti (in modern Ghana) and the Zulu (in modern South Africa). The installation used the relationship between the various objects to investigate and problematize the systematic colonization of Africa by Europe. As Wilson says: “I like to bring history into the museum, because I feel

<sup>3</sup> Guy Brett, “Five approaches to Cildo Meireles,” in *Cildo Meireles* (Estrasburgo: Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 2003), p. 108.

<sup>4</sup> *Malastartes*, no. 3 (Rio de Janeiro, 1976).

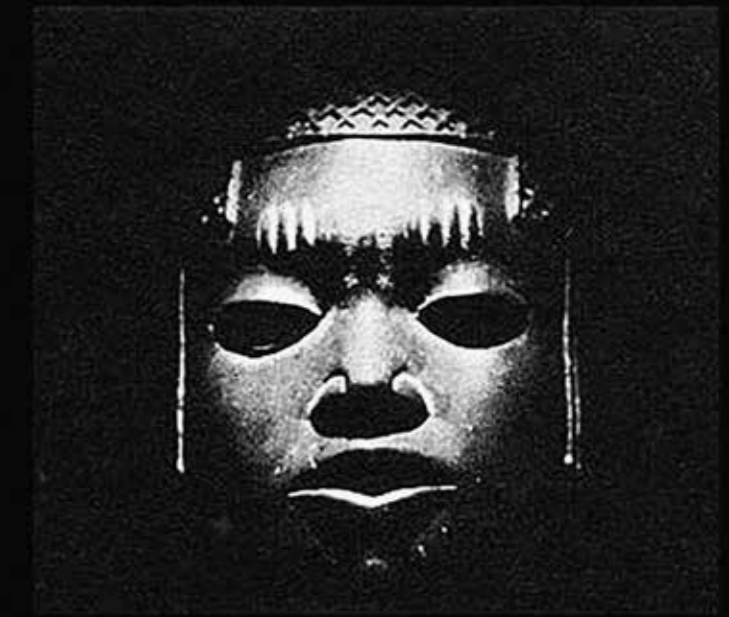
<sup>5</sup> Fred Wilson, “Constructing the Spectacle of Culture in Museums,” in *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, edited by Christian Kravagna (Cologne: 2001), 98.

that aesthetics anaesthetizes history and keeps the imperial vision within the museum, continuing to displace what these objects are”<sup>5</sup>.

Exhibitions are privileged settings for presenting images of the “self” and the “other”. Examining this history of representation means talking about the strategies of forgetting and discrimination in our societies. This is precisely what Daniela Ortiz wanted to address when she intervened in the collection of African masks at the Abelló Museum in Barcelona. Joan Abelló was a prominent painter from Barcelona who collected numerous African masks during his travels in Africa, which are currently displayed in the museum that bears his name. In his 2011 intervention, entitled *Viaje al África Blanca* (“*Journey to White Africa*”), Ortiz inserted above each mask a dialogue balloon-like those usually used in comic books. Each one contained racist jokes gathered from the Internet as if the masks themselves were speaking. The jokes circulating on the Internet - that ephemeral and always transitory medium - were the representation of a dehumanized Africa that interrupted the passivity of the collection of masks, these taking on a macabre life of their own, like caricatures of a de-subjectified but, above all, powerless face. In fact, Daniela Ortiz takes to the limit the initial proposals outlined in Marker and Resnais’ *Les Statues Meurent Aussi* in the lost glances of the masks, when they speak of distant cultures that will always remain unknown. As the film says, “these statues are mute, they have mouths but they do not speak, they have eyes but they cannot see us”.

In short, on the one hand, Cildo Meireles transforms the “ethnographic object” into an active political sign, putting it into circulation in the present time, on the other hand, Fred Wilson interrupts the timeless and aestheticized exhibition of “ethnographic objects” precisely blinding the masks. Daniela Ortiz, on the other hand, disturbs our indulgent view of the masks in the Abelló collection and places them in the context of racist discourses. They all transgress and attack the “ethnographic” objects, reinventing another time for them. As Resnais and Marker showed in their film, possessing them does not guarantee any real knowledge of these cultures, yet we may have the opportunity to learn what they have to say about ours.

# Les statues meurent aussi



un film de  
**Chris Marker  
& Alain Resnais**

\*Film poster *Les Statues meurent aussi*  
Film by Chris Marker & Alain Resnais.  
Copyright unknown.



hall e piso -1 > hall and lower ground floor



## Uma tetralogia de palavras e esculturas interventivas.

Os manifestos, em geral, caracterizam-se pelo uso de um tom interventivo, que espera definir um novo campo de possibilidades. Ao cruzar a palavra, a sonoridade e a construção visual, veiculam mensagens de mudança e exortação. Diante de uma determinada realidade, antecipam outros futuros. José de Guimarães (n. Guimarães, 1939) realizou três manifestos em momentos distintos da sua vida e obra: "Arte Perturbadora", em 1968, "A Ratoeira", em 1984, e "Esta Cultura faz-nos Velhos", em 1999. A estes junta-se o "Quasi-Manifesto", realizado agora em 2022, a convite do

CIAJG. Juntos formam uma tetralogia que afirma a palavra do artista diante das convenções do mundo. O arco temporal dos *Manifestos* de José de Guimarães expressa, de forma lapidar, o nosso país e as suas contingências históricas. Desde o tom de insurgência das "vésperas" da revolução, até ao advento da vigilância *big-brotheriana* dos anos 80, passando pelos monopólios do sistema de artes, para chegar a uma mensagem de futuro para os tempos sombrios do presente.

# > Manifestos

José de Guimarães

### A tetralogy of words and interventional sculptures.

Manifestos, in general, are characterised by the use of an interventionist tone, which aims to define a new field of possibilities. By crossing words, sounds and visual constructions, they convey messages of change and exhortation. Faced by a given reality, they anticipate alternative futures. José de Guimarães (b. Guimarães, 1939) has produced three manifestos at different stages

of his life and work: "Arte Perturbadora", (Disturbing Art) in 1968, "A Ratoeira" (The Mouse Trap), in 1984, and "Esta Cultura faz-nos Velhos" (This Culture makes us Old), in 1999. In 2022 he produced the "Quasi-Manifesto", following an invitation made by the CIAJG. Together they form a tetralogy that affirm the artist's word relation to global conventions.

The temporal arc of José de Guimarães' *Manifestos* encapsulates Portugal and its historical contingencies. From the insurgent tone of the "eves" of the revolution, to the advent of Big-Brother surveillance in the 1980s, through the different monopolies of the arts system, to arrive at a message for the future, for the dark times of the present day.

José de Guimarães; "Uma Vacca chamada Cultura", 1999 © Direitos Reservados / Rights Reserved





vários espaços > multiple spaces



## Um ensaio visual sobre o passado e sobre o futuro.

"Preambular o Futuro" é uma intervenção vídeo que ocupa os espaços intersticiais do CIAJG. Configura-se como um ensaio-visual, composto de uma montagem cuidada de palavras e imagens, que parte de imagens de arquivo relacionadas com a inauguração do museu, em 2012. Max Fernandes (n. Guimarães, 1979) revisita os discursos que foram produzidos pela comunidade (políticos, artistas, visitantes, etc) aquando da abertura de portas deste edifício, e joga luz sobre imagens de pessoas anónimas, gestos,

expressões, procurando nelas revelar um "inconsciente" coletivo. Num momento em que a cidade reflete sobre os ciclos de desenvolvimento, no contexto dos dez anos da Capital Europeia da Cultura, esta intervenção que combina filme/montagem de arquivo, reciclagem de imagem e montagem intertextual, dá novos significados a imagens existentes, povoando o nosso passado dos futuros nele latentes.

# Preambular o Futuro

Max Fernandes

↳ *Foreshadowing the Future*

### A visual essay on the past and the future.

"Foreshadowing the Future" is a video intervention that occupies the CIAJG's interstitial spaces. It is configured as a visual essay, consisting of a careful montage of words and images, which begins with archive images of the museum's inauguration in 2012. Max Fernandes (b. Guimarães, 1979) revisits the speeches

that were produced by the local community (politicians, artists, visitors, etc.) when the doors of this building were opened, and sheds light on the images of anonymous people, gestures, expressions, seeking to reveal in them a collective "unconscious". At a time when the city reflects on its cycles of development, in

the context of the tenth anniversary of the European Capital of Culture, this intervention, that combines film/archive montage, image recycling and intertextual montage, gives new meanings to existing images, populating our past with the latent futures that exist within it.

Preambulando. Vídeo, 2 min.57 / audio 2022 // Wandering. Vídeo, 2 min. silent 2022





# GARGANTA

> THROAT

- Afra Eisma
- Asger Jorn & Noël Arnaud
- Dalila Gonçalves
- Gabriel Abrantes
- Gabriela Mureb
- Janaina Wagner
- João Ferro Martins
- La Chola Poblete
- Leonor Teles
- Luís Lázaro Matos
- Oficina Arara
- Rosa Ramalho
- Tom Zé

CURADOR CONVIDADO  
 GUEST CURATOR  
 Raphael Fonseca

Gabriela Mureb © Direitos Reservados // Rights Reserved



## As gárgulas, as gargantas e o avesso das normas.

### Gargoyles, throats and inverted norms.

Esta exposição tem um ponto de partida que diz respeito às muitas histórias da cidade de Guimarães: uma das gárgulas da Igreja de Nossa Senhora de Oliveira, no seu centro histórico. Construído entre os séculos X e XIV, este edifício religioso foi um importante lugar de peregrinação em Portugal e a sua arquitetura chama a atenção devido à "curiosa" presença de uma gárgula em autofelação. As gárgulas têm uma função que aponta para a etimologia do seu nome: a palavra francesa "gargouille" e a palavra latina "gurgulio" apontam para significados que giram em torno da noção de garganta; esses seres fantásticos são importantes meios de se escoar as águas pluviais e, portanto, também escoam as gargantas desses edifícios sagrados. Olhando para esses elementos arquitetónicos e escultóricos por outra perspectiva, chama a atenção a sua

constituição física, muitas vezes trazendo a imagem de monstros e/ou de corpos humanos em atividades vistas como indecorosas. As gárgulas emitem mensagens que são lidas até hoje como moralizantes; elas performam tudo aquilo que deveria ser evitado pelos fiéis cristãos. A sua vulgaridade, portanto, tem um aspeto admoestador. A partir dos muitos ecos interpretativos ocasionados pela figura da gárgula, esta exposição reúne artistas que trazem ao público os avessos das normas – assim como uma gárgula no espaço público de Guimarães gera, há séculos, interpretações, discussões e conhecimento. Algumas das suas pesquisas estão voltadas para a criação de figuras que se apresentam ao público como algo na fronteira entre a normatividade e a "monstruosidade"; *com quantas cabeças se faz uma quimera?* Quais

grupos sociais e atividades humanas são associadas a atitudes desviantes e, portanto, encaradas fobicamente como monstruosas e escatológicas, levando a perseguições e ao cerceamento da liberdade? Outros trabalhos aqui reunidos trazem investigações voltadas para o campo do som, da música e do ruído; não nos esqueçamos dos sons guturais que parecem indecifráveis e são produzidos pelas gargantas dos mais diversos seres. Estes ruídos são o oposto daqueles que derivam da escrita e da leitura, interesses de outros artistas que se aproximam não apenas no seu olhar arquivístico para as imagens, mas também no que diz respeito a uma escrita disruptiva. *Com quantas palavras se faz uma quimera?*

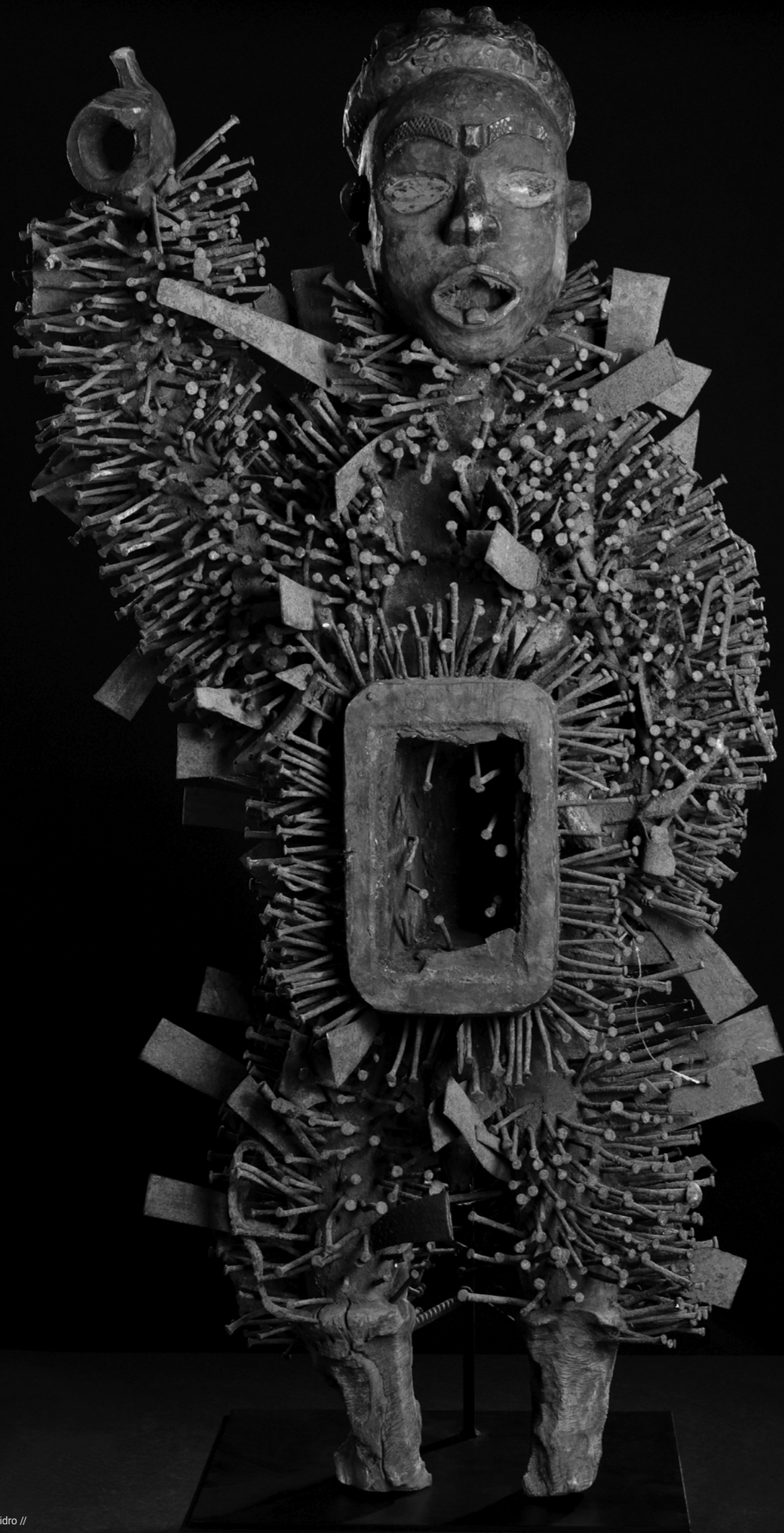
The starting point for this exhibition is one of the gargoyles of the Church of Nossa Senhora de Oliveira, in the historic centre of Guimarães. Built between the 10th and 14th centuries, this religious building was an important pilgrimage site in Portugal. Its architecture is striking due to the "curious" presence of a gargoyle performing autofellatio. Gargoyles have a function that points to the etymology of their name: the French word "gargouille" and the Latin word "gurgulio" point to meanings that revolve around the notion of the throat. These fantastic beings are

important means of draining rainwater and, therefore, they also drain the throats of these sacred buildings. Looking at these architectural and sculptural elements from another perspective, their physical constitution catches our attention, often conveying the image of monsters and/or human bodies in activities considered to be unseemly. Gargoyles emit messages that are still interpreted to this day as moral warnings. They perform everything that the Christian faithful should avoid doing. Their vulgarity thus serves as an admonition. Based on the many interpretive echoes caused by

the figure of the gargoyle, this exhibition showcases artists' works that transgress social norms – just as a gargoyle in the public space of Guimarães has generated different interpretations, discussions and knowledge for centuries. Some of the artists' research focuses on creating figures that present themselves to the public as something on the border between social norms and "monstrosity"; *how many heads do you need to make a chimera?* Which social groups and human activities are associated with deviant attitudes and are therefore viewed phobically - as monstrous and eschatological -

thus leading to persecution and the curtailment of freedoms? Other works shown in the exhibition reflect research into the fields of sound, music and noise. We shouldn't forget the guttural sounds that seem to be indecipherable, uttered by the throats of the most diverse beings. These noises are the opposite of those that derive from writing and reading, which other artists are interested in exploring, in terms of their archival gaze towards images and disruptive writing. *How many words do you need to make a chimera?*





Nkisi  
Kongo, Congo  
Madeira, pregos, metal, vidro //  
Wood, nails, metal, glass  
CIAJG- Coleção José de Guimarães

## BIOGRAFIAS ARTISTAS // ARTIST BIOGRAPHIES

### AFRA EISMA

Afra Eisma (n. Haia, Holanda, 1993) é uma artista visual que trabalha com têxtil, pintura, desenho, instalação e performance. Estudou na Academia Real de Belas-Artes da Holanda (Haia) e na Central Saint Martins, em Inglaterra (Londres). Foi indicada aos prémios Stroom Award (Holanda, 2017) e ao Koninklijke schilderprijs (Holanda, 2018). Dentre as suas exposições recentes, destaque para "84 steps", no Kunstinstituut Melly, em Roterdão, Holanda. Vive e trabalha em Amsterdão, Holanda.

– **Afra Eisma (n. The Hague, Netherlands, 1993) is a visual artist who works with textiles, painting, drawing, installation and performance. She studied at the Royal Academy of Art, The Hague and at Central Saint Martins in England (London). She was nominated for the Stroom Award (Netherlands, 2017) and Koninklijke schilderprijs (Netherlands, 2018). Her recent exhibitions include "84 steps", held at the Kunstinstituut Melly, in Rotterdam, Netherlands. She lives and works in Amsterdam, the Netherlands.**

### ASGER JORN

Asger Jorn (n. Jylland, Dinamarca, 1914-1973) foi um pintor, escultor, ceramista e autor dinamarquês. Foi membro fundador do movimento de vanguarda COBRA e da Internacional Situacionista. A maior coleção de obras de Jorn pode ser vista no Museu Jorn, Silkeborg, Dinamarca.

– **Asger Jorn (b. Jylland, Denmark, 1914-1973) was a Danish painter, sculptor, potter and author. He was a founding member of the COBRA avant-garde movement and the Situationist International. The largest collection of Jorhs works can be seen at the Jorn Museum, Silkeborg, Denmark.**

### NOËL ARNAUD

Noël Arnaud, nome artístico de Raymond Valentin Muller (n. Paris, França, 1919-2003) foi um escritor e editor francês, próximo do Surrealismo, e colecionador de vários artistas das vanguardas do século XX.

– **Noël Arnaud, the stage name of Raymond Valentin Muller**

(b. Paris, France, 1919-2003) was a French writer and editor, close to the Surrealist movement, who collected works by several 20th century avant-garde artists.

### DALILA GONÇALVES

Dalila Gonçalves (n. Castelo de Paiva, Portugal, 1982) é licenciada em Artes Plásticas-Pintura (FBAUP 2005) e Mestre em Ensino de Artes Visuais pela FBAUP e FPCEUP (Universidade do Porto 2009). Foi artista em residência no Programme KulturKontakt, Viena, Áustria (2017); na Residência Inclusartiz (Rio de Janeiro 2014); na Residência Pivô- Arte e Pesquisa (São Paulo 2018) e Fundación Marso, (México DF 2020). Expõe regularmente em instituições e galerias em diferentes países da Europa, da América do Sul e EUA. Países onde está representada em coleções públicas e privadas. Vive e trabalha no Porto.

– **Dalila Gonçalves (b. Castelo de Paiva, Portugal, 1982) has a bachelor's degree in Fine Arts-Painting (FBAUP 2005) and a Master's degree in Teaching Visual Arts from FBAUP and FPCEUP (University of Porto 2009). She was artist-in-residence at the KulturKontakt programme, Vienna, Austria (2017); at the Inclusartiz Residence (Rio de Janeiro 2014); at the Pivô-Arte e Pesquisa Residency (São Paulo 2018) and the Fundación Marso, (Mexico DF 2020). She regularly exhibits her works at institutions and galleries in different countries in Europe, South America and the USA. She is represented in public and private collections in these countries. She lives and works in Porto.**

### GABRIEL ABRANTES

Gabriel Abrantes (n. Chapel Hill, Estados Unidos, 1984) é artista visual e cineasta. Os seus filmes foram exibidos em diversos festivais de cinema internacionais, recebendo prémios como o Grande Prémio da Semana Crítica e o Palme Dog (Festival de Cannes, 2018), o EFA Prize (Festival de Berlim, 2017) e Leopardo de Ouro (Festival de Locarno, 2010). Recebeu também, em 2009, o Prémio EDP de Artes Visuais. Vive e trabalha em Lisboa, Portugal.

– **Gabriel Abrantes (b. Chapel Hill, United States, 1984) is a visual artist and filmmaker. His films have been screened in several international film festivals, receiving awards such as the Critics' Week Grand Prize and the Palm Dog Jury Prize-(Cannes Festival, 2018), the EFA Prize (Berlin Festival, 2017) and the Golden Leopard (Locarno Festival, 2010). In 2009, he also received the EDP Visual Arts Award. He lives and works in Lisbon, Portugal.**

### GABRIELA MUREB

Gabriela Mureb (n. Niterói, Brasil, 1985) é artista visual. Com frequência, realiza experimentos com o seu corpo e com máquinas que reverberam em media como o vídeo, a *sound art* e a apropriação de objetos. Participou da edição de 2021 do New Museum Triennial, em Nova Iorque, Estados Unidos. É professora de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre as suas exposições, destaque para "Rrrrrrrrr" (Central Galeria, São Paulo, Brasil, 2017). Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil.

– **Gabriela Mureb (b. Niterói, Brazil, 1985) is a visual artist. She frequently experiments with her body and with machines that reverberate in different media, such as video, sound art and the appropriation of objects. She participated in the 2021 edition of the New Museum Triennial, in New York, United States. She is a professor of Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. Her solo exhibitions include "Rrrrrrrrr" (Central Galeria, São Paulo, Brazil, 2017). She lives and works in Rio de Janeiro, Brazil.**

### JANAINA WAGNER

Janaina Wagner (n. São Paulo, Brasil, 1989) é artista visual e cineasta. Com amplo interesse na imagem em movimento, a artista desenvolve projetos fílmicos que são mostrados em festivais de cinema e exposições. Além disso, também experimenta com pintura, desenho e criação de objetos. Mestre pelo Programme d'Expérimentation en Arts Politiques (Paris, França) e doutoranda no Centre d'Étude des Arts

Contemporains, da Universidade de Lille, França. É residente do Le Fresnoy (Tourcoing, França). Os seus filmes recentes foram mostrados em diversos festivais internacionais de cinema. Vive e trabalha em Paris, França.

– **Janaina Wagner (b. São Paulo, Brazil, 1989) is a visual artist and filmmaker. She has a broad interest in the moving image, and develops film projects that are shown at film festivals and exhibitions. She also experiments with painting, drawing and creating objects. She has a master's degree by the Programme d'Expérimentation en Arts Politiques (Paris, France) and is now completing a PhD at the Centre d'Étude des Arts Contemporains, University of Lille, France. She is a resident at Le Fresnoy (Tourcoing, France). Her recent films have been shown at several international film festivals. She lives and works in Paris, France.**

### JOÃO FERRO MARTINS

João Ferro Martins (n. Santarém, Portugal, 1979) estudou Artes Plásticas na E.S.A.D., Caldas da Rainha. Para além de pintura, desenho e fotografia, desenvolve ações que envolvem música, performance e vídeo. Apresentou o seu trabalho em diversas exposições, das quais se destacam, em 2013, *Visões do Desterro*, Caixa Cultural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; em 2012, *Ficção Científica*, Atelier Concorde, Lisboa; *Jugada a Tres Bandas* (com Ana Santos), The Goma, Madrid; *I wish this was a song*, Music in Contemporary Art, Nasjonalmuseet, Museet for samtidskunst, Oslo. Vive e trabalha em Lisboa, Portugal.

– **João Ferro Martins (b. Santarém, Portugal, 1979) studied Fine Arts at E.S.A.D., Caldas da Rainha. In addition to painting, drawing and photography, he develops actions involving music, performance and video. He has presented his work in several exhibitions, including the *Visões do Desterro*, Caixa Cultural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro in 2013; *Ficção Científica*, Atelier Concorde, Lisbon in 2012.; *Jugada a Tres Bandas* (with Ana Santos), The Goma, Madrid; *I wish this was a song*,**



**Music in Contemporary Art, Nasjonalmuseet, Museet for samtidskunst, Oslo. He lives and works in Lisbon, Portugal.**

## JOSÉ DE GUIMARÃES

José de Guimarães (Guimarães, 1939) vive e trabalha, desde 1995, entre Lisboa e Paris. Se a primeira década de produção artística se baseia nos contatos com África, nos mais de cinquenta anos de trabalho encontram-se séries completas dedicadas às culturas chinesa e japonesa, à arte de Rubens, à literatura de Camões ou à concepção coletivo da morte no México. Nos últimos anos, o trabalho de José de Guimarães reflete uma vocação de formas e figuras tendencialmente cosmopolita, sobretudo com trabalhos em caixas de madeira, que propõem um exterior de austeridade contrastante com a encenação do seu espaço interior, tratado com traços luminosos, pintura, colagens e objetos desviados do sentido que lhes é conferido pela sua função tradicional. Tendo realizado numerosas exposições em vários países, e, para além de exposições antológicas anteriores realizadas em Bruxelas no Palais des Beaux-Arts (1984), no Museu de Arte Moderna (Cidade do México, 1987), na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e na Fundação Serralves, Porto (1992), na última década, viu serem-lhe dedicadas exposições antológicas ou retrospectivas em Portugal (Cordoaria Nacional, Lisboa, 2001 e Fundação Carmona e Costa, Lisboa, 2012), na Alemanha (Museu Würth, Künzelsau, 2001), em Tóquio (Hillside Fórum, 2002), na Suíça (Art Fórum Würth, Arlesheim e Chur, 2003), no Brasil (Fundação Cultural FIESP, 2005 e Museu Afro Brasil, 2006, São Paulo), Espanha (Fundação Caixanova, 2003, e Museu Würth La Rioja, 2008), Luanda (Centro Cultural Português, 2009), em Itália (Art Fórum Würth, Roma, 2010), em Bruxelas (Espace Européen pour la Sculpture, 2007 e Parlamento Europeu, 2012) e na China (Museu Yan Huang, Pequim, 1994, Today Art Museum, Pequim, 2007, Suzhou Jinji Lake Art Museum, Suzhou, 2012 e Museu de Arte da província de Shaanxi em Xian, 2013).

Em 2012, é eleito Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes.

No Centro Internacional das Artes José de Guimarães, participou em numerosas exposições e remontagens das coleções, pertença do artista, e que aí se depositam em comodato.

Entre 2016 e 2018 participou de várias exposições destacando-se "Esconjurções na Coleção Millennium bcp e noutras obras de José de Guimarães", na Galeria Millennium, em Lisboa, "Portugal Portugueses - Arte Contemporânea" no Museu Afro-Brasil, em São Paulo, e "L Internationale des Visionaires", comissariada por Jean-Hubert Martin, em Montolieu, França, Em 2019, inaugurou no Musée Würth Erstein France a exposição retrospectiva "José de Guimarães - De L'Artiste à L'Anthropologue". Em Lisboa, inaugurou, na Biblioteca Nacional "A Volta ao Mundo", retrospectiva da obra gráfica, tendo sido editado um catálogo "raisonné" da obra gráfica (1963-2019). Recebe o Prémio Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores. Inaugurou em Shanghai dois conjuntos de arte pública intitulados "Gates" e "Cylinder Building".

Em 2020, inaugurou no Würth Haus Rorschach, Suíça, a exposição "José de Guimarães, Von Künstler zum Anthropologen", e "Dioramas", na Ermida de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa. Recentemente, realizou uma nova série de serigrafias "Desenhos na Areia" para o Centro Português de Serigrafia, Lisboa. O seu trabalho, representado nas mais relevantes coleções institucionais em Portugal e um pouco por todo o mundo, com especial incidência no Japão e Alemanha. A sua obra propõe cruzamentos com a arte de civilizações não ocidentais - africana, chinesa e meso-americana – numa busca incessante de relações não verbais, a que não é estranha a atividade de colecionador a que se vem dedicando há várias décadas.

– **José de Guimarães (Guimarães, 1939) has lived and worked between Lisbon and Paris since 1995. Whereas the first decade of his artistic production was essentially based on**

**his contacts with Africa, his career spanning more than 50 years includes complete series dedicated to Chinese and Japanese cultures, the art of Rubens, the literature of Camões or the particular conception of death in Mexico. Over recent years, José de Guimarães' oeuvre reflects a trend towards creating cosmopolitan forms and figures, especially with works in wooden boxes, which propose an exterior austerity that contrasts with the enactment of its interior space, that features bright lines, painting, collages and objects that deviate from the meaning that would normally be given to them by their traditional function. He has held numerous exhibitions in various countries, and, in addition to previous anthological exhibitions that were held in Brussels at the Palais des Beaux-Arts (1984), the Museum of Modern Art (Mexico City, 1987), the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, and the Serralves Foundation, Porto (1992), over the last decade, there have been anthological or retrospective exhibitions dedicated to him in Portugal (Cordoaria Nacional, Lisbon, 2001 and the Carmona e Costa Foundation, Lisbon, 2012), in Germany (Museum Würth, Künzelsau, 2001), in Tokyo (Hillside Forum, 2002), Switzerland (Art Forum Würth, Arlesheim and Chur, 2003), Brazil (FIESP Cultural Foundation, 2005 and the Museu Afro Brasil, 2006, São Paulo), Spain (Caixanova Foundation, 2003, and Museu Würth La Rioja, 2008), Luanda (Portuguese Cultural Centre, 2009), in Italy (Art Forum Würth, Rome, 2010), in Brussels (Espace Européen pour la Sculpture, 2007 and the European Parliament, 2012), and in China (Yan Huang Museum, Beijing, 1994, Today Art Museum, Beijing, 2007, Suzhou Jinji Lake Art Museum, Suzhou, 2012 and Shaanxi Provincial Art Museum in Xian, 2013).**

**In 2012, he was elected the President of the National Society of Fine Arts. At the José de Guimarães International Centre for the Arts, in Guimarães, he has participated in numerous exhibitions and reassembly of the artist's collections, which are deposited there on loan, free of charge.**

Between 2016 and 2018 he participated in several exhibitions, including in particular "Esconjurations in the Millennium bcp Collection and other works by José de Guimarães", at the Millennium Gallery, in Lisbon, "Portugal Portuguese - Contemporary Art" at the Museu Afro-Brasil in São Paulo, and "L Internationale des Visionaires", curated by Jean-Hubert Martin, in Montolieu, France.

In 2019, in the Musée Würth Erstein France, he inaugurated the retrospective exhibition "José de Guimarães - De L'Artiste à L'Anthropologue". In Lisbon, in the Biblioteca Nacional (National Library) he inaugurated the exhibition, "A Volta ao Mundo" (Around the World), a retrospective of his graphic work, accompanied by a critical catalogue of the work on display (1963-2019). He received the Career Award from the Portuguese Society of Authors (SPA). In Shanghai, he inaugurated two sets of public art entitled "Gates" and "Cylinder Building". In 2020, he inaugurated the exhibition "José de Guimarães, Von Künstler zum Anthropologen" in the Würth Haus Rorschach, Switzerland and "Dioramas" in the Chapel of Nossa Senhora da Conceição, in Lisbon. He recently made a new series of silkscreen prints "Drawings in the Sand" for the Portuguese Serigraphy Centre, Lisbon. His work is represented in the most relevant institutional collections in Portugal and all over the world, in particular in Japan and Germany. His work proposes crossovers with the art of non-Western African, Chinese and Meso-American civilizations – in an incessant search for non-verbal relationships, that is also influenced by his intense activity as a collector over several decades.

## LA CHOLA POBLETE

Mauricio Poblete (n. Mendoza, Argentina, 1989) é um artista multidisciplinar que trabalha com linguagens como o desenho, a pintura, a fotografia, performance e produção de vídeos. Estudou Artes Visuais na Universidad Nacional del Cuyo, em Mendoza, Argentina. Dentre as suas exposições, destaque para "Tenedor de Hereje", na Pasto Galería, em Buenos Aires,

em 2021. Vive e trabalha em Buenos Aires, Argentina.

– **Mauricio Poblete (b. Mendoza, Argentina, 1989). He is a multidisciplinary artist who works with languages such as drawing, painting, photography, performance and video production. He studied Visual Arts at the Universidad Nacional del Cuyo in Mendoza, Argentina. His solo exhibitions include "Tenedor de Hereje", at Pasto Galería, in Buenos Aires, in 2021. He lives and works in Buenos Aires, Argentina.**

## LEONOR TELES

Leonor Teles (n. Vila Franca de Xira, Portugal, 1992) é realizadora. A sua curta-metragem "Balada de um Batráquio" (2016) entrou na Competição Oficial do 66º Festival Internacional de Cinema de Berlim e ganhou o Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem. A sua primeira longa, "Terra Franca", estreou em 2018 no festival Cinéma du Réel ganhando o SCAM International Award, entre outros prémios. A última curta-metragem "Cães que Ladram aos Pássaros", estreada no Festival de Veneza, foi nomeada para os European Film Awards de 2019. Vive e trabalha em Lisboa, Portugal.

– **Leonor Teles (b. Vila Franca de Xira, Portugal, 1992) is a film director. Her short film "Balada de um Batráquio" (Batrachiahs Ballad) (2016) screened in the Official Competition at the 66th Berlin International Film Festival, where it won the Golden Bear for Best Short Film. Her first feature film, "Terra Franca", premiered in 2018 at the Cinéma du Réel festival, and won the SCAM International Award, among other awards. Her most recent short film, "Cães que Ladram aos Pássaros" (Dogs that Bark at Birds), premiered at the Venice Film Festival, and was nominated for the 2019 European Film Awards. She lives and works in Lisbon, Portugal.**

## LUÍS LÁZARO MATOS

Luís Lázaro Matos (n. Évora, Portugal, 1987) é um artista visual e músico que trabalha nos campos da pintura, instalação, escultura e som. Estudou na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de

Lisboa e no Goldsmiths College, em Londres. Foi indicado ao Prémio EDP de Artes Visuais, em 2013, e recebeu o On Demand Prize, da Feira Miat, de Milão, Itália, em 2019. Dentre as suas exposições, destaque para "Waves and Whirlpools", na Galeria Municipal do Porto, Portugal, em 2020, e "Notes on cosmic pluralism", no 1646, em Haia, Holanda, 2019. Vive e trabalha em Bruxelas, Bélgica.

– **Luís Lázaro Matos (b. Évora, Portugal, 1987) is a visual artist and musician who works in the fields of painting, installation, sculpture and sound. He studied at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon and Goldsmiths College, London. He was nominated for the EDP Visual Arts Prize, in 2013, and received the On Demand Prize, from MIART, international modern and contemporary art fair in Milan, Italy, in 2019. His exhibitions include "Waves and Whirlpools", at the Galeria Municipal do Porto, Portugal, in 2020, and "Notes on cosmic pluralism", in 1646, in The Hague, Netherlands, 2019. He lives and works in Brussels, Belgium.**

## MARÍA IÑIGO CLAVO

María Iñigo Clavo é investigadora, curadora e artista. Pesquisa as relações coloniais de poder, alteridade, tradução, e pós-colonialismo. Foi investigadora do projeto de AHRC Meeting Margins: Transnational Art in Europe & Latin America 1950-1978, Universidade de Essex e Universidade de Artes de Londres. Desde 2008 tem ensinado na Universidade Europeia de Madrid, na Universidade de Essex, Universidade de S. Paulo, Universidade Saint Louis. Fez curadoria de exposições e eventos públicos para Matadero Madrid, Museu Reina Sofia, Universidade Complutense/ Medialab and Le Cube em Rabat ou Galeria Jaqueline Martins em S. Paulo. Colaborou com várias publicações como e-flux journal, Stedelijk Museum em Amsterdão, Mela\* Project, Afterall journal, Freie University of Berlin, Versión/ sur (Venezuela), Concinnitas, Revista de Occidente, Bilboquet journal, Re-visiones, Lugar Común (Nomad University Brasil), entre outros.

– **María Iñigo Clavo is a researcher, curator and artist. She researches colonial relations of power, otherness, translation, and postcolonialism. She was a researcher in the AHRC project, Meeting Margins: Transnational Art in Europe & Latin America 1950-1978, University of Essex and University of the Arts London. Since 2008 she has taught at the European University of Madrid, University of Essex, University of S. Paulo and University Saint Louis. She has curated exhibitions and public events for Matadero Madrid, the Reina Sofia Museum, Complutense University / Medialab and Le Cube in Rabat or the Galeria Jaqueline Martins in S. Paulo. She has participated in several publications, such as e-flux journal, Stedelijk Museum in Amsterdam, the Mela\* Project, Afterall journal, Freie University of Berlin, Versión/ sur (Venezuela), Concinnitas, Revista de Occidente, Bilboquet journal, Re-visiones, Lugar Común (Nomad University Brazil), among others.**

## MAX FERNANDES

Max Fernandes (n. Guimarães, 1979) é artista e educador. Tem desenvolvido o seu trabalho em torno da poética das relações. Da sua atividade referem-se as exposições recentes Figuras no Pensamentos Visual Crítico - parte II (Guimarães, 2021), Um corpo um rio, (Lisboa, 2021), Redor (Braga, 2021); referem-se também os projetos coletivos O que falta é Amor (2017) e Estação Encontro (2019), Tecer Outras Coisas (2010-2015), Rastilho (2012), Wochenklausur – Classes en el Monte (2012), Pitar na Cangosteira (2020), e a gestão de espaços expositivos informais O Sol Aceita A Pele Para Ficar (2015-2017) e Laboratório das Artes (2004-2006).

– **Max Fernandes (b. Guimarães, 1979) is an artist and educator. He has developed his work around the poetics of relationships. His activities include the recent exhibitions Figuras no Pensamentos Visual Crítico (Figures in Critical Visual Thinking) - part II (Guimarães, 2021), Um corpo um rio (A body a river) (Lisbon, 2021), Redor (Braga, 2021); and participation in the group projects, O que**

**falta é Amor (What's missing is love) (2017) and Estação Encontro (Encounter Station) (2019), Tecer Outras Coisas (Weaving Other Things) (2010-2015), Rastilho (Fuse) (2012), Wochenklausur – Classes en el Monte (2012), Pitar na Cangosteira (2020), and management of the informal exhibition spaces, O Sol Aceita A Pele Para Ficar (The Sun Accepts the Skin to Stay) (2015-2017) and Laboratório das Artes (Arts Lab) (2004-2006).**

## OFICINA ARARA

Oficina Arara é um coletivo fundado em 2010, e sediado num beco do Porto, em Portugal. É um laboratório de atividade psicotrópica e de inflamação sónico-visual, equipado para trabalhar em serigrafia sob a mecânica autística da sua Brutemberg. É projetado como um espaço autónomo e aberto de experimentação em torno da produção de cartazes, livros e outras criações, tentando estabelecer uma relação direta, contínua e ininterrupta entre o ato de desenhar e a impressão de múltiplos. Ao longo dos anos arrepiou fronteiras dentro e fora de portas, criando parcerias umbilicais com diferentes tribos de grafistas e ativistas bárbaros.

– **Oficina Arara is a collective that was founded in 2010, based in a narrow alley in Porto, Portugal. It is a laboratory of psychotropic activity and sonic-visual inflammation, equipped to work with silk screen printing based on the autistic mechanics of its Brutemberg. It is designed as an autonomous and open space for experimentation associated to the production of posters, books and other creations, and tries to establish a direct, continuous and uninterrupted relationship between the act of drawing and printing multiple prints. Over the years, it has pushed forward borders inside and outside Portugal, creating umbilical partnerships with different tribes of graphic artists and barbarian activists.**

## RAPHAEL FONSECA

Raphael Fonseca é pesquisador da interseção entre curadoria, história da arte, crítica e educação. Desde 2021 trabalha como curador associado de arte moderna e contemporânea



latino-americana no Denver Art Museum, nos Estados Unidos. Doutor em Crítica e História da Arte pela UERJ. Recebeu o Prémio Marcantonio Vilaça de curadoria (2015). Curador residente do Institute Contemporary Arts Singapore (2019) e da Manchester School of Art (2016). Recentemente realizou a curadoria das exposições “Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil” (2022, SESC 24 de Maio, São Paulo, curador-geral); “Sweat” (2021, Haus der Kunst, Munique, cocuradoria de Anna Schneider) e de “Vaivém” (Centro Cultural Banco do Brasil, 2019-2020). É curador, junto com Renée Akitelek Mboya, da 22ª edição da Bienal\_Sesc\_Videobrasil, em 2023.

– **Raphael Fonseca is a researcher who works at the intersection between curatorship, art history, criticism and education. Since 2021 he has been working as an associate curator of modern and contemporary Latin American art at the Denver Art Museum in the United States. He has a PhD in Art Criticism and History from the UERJ. He received the Marcantonio Vilaça Curator Award (2015). Curator-in-residence at the Institute Contemporary Arts Singapore (2019) and the Manchester School of Art (2016). He recently curated the exhibitions “Raio-que-o-parta (damn it): fictions of the modern in Brazil” (2022, SESC 24 de Maio, São Paulo, general curator), “Sweat” (2021, Haus der Kunst, Munich, co-curated by Anna Schneider) and “Vaivém” (Centro Cultural Banco do Brasil, 2019-2020). He is the co-curator, together with Renée Akitelek Mboya, of the 22nd edition of the Bienal\_Sesc\_Videobrasil, in 2023.**

### ROSA RAMALHO

Rosa Ramalho, nome por que ficou conhecida Rosa Barbosa Lopes (1888-1977, S. Martinho de Galegos, Barcelos, Portugal) foi uma escultora, ceramista e figura emblemática da olaria tradicional portuguesa. As suas peças exprimem uma imaginação prodigiosa e uma visão singular através de personagens como as alminhas, o cristo, os cabeçudos, o galo, o galo mulher, etc. Produziu uma vasta obra imbuída de um

universo que, enquanto criança, a perturbava – “o mundo dos monstros”. Fez inúmeras exposições por todo o país e além fronteiras.

– **Rosa Ramalho, as she became known, Rosa Barbosa Lopes (1888-1977, S. Martinho de Galegos, Barcelos, Portugal) was a sculptor, ceramist and emblematic figure of traditional Portuguese pottery. Her works express a prodigious imagination and a unique vision, through characters such as *alminhas* (wayside shrines), the *Christ, cabeçudos* (big-headed figures), the rooster, the woman rooster, etc. She produced a vast work imbued with a universe that disturbed her as a child – “the world of monsters”. She has had numerous exhibitions across the country and across borders.**

### PEDRO BARATEIRO

Pedro Barateiro (n. 1979) trabalha numa variedade de suportes, incluindo escultura, filme, performance, escrita e desenho. O seu trabalho foca-se na desconstrução das narrativas binárias ocidentais. Realizou exposições individuais no Kunsthalle Basel, Museu de Serralves, Kunsthalle Lissabon, REDCAT, Museu Coleção Berardo, entre muitos outros. Participou de mostras coletivas como a 13ª Bienal de Sharjah, a 29ª Bienal de São Paulo, a 16ª Bienal de Sydney e a 5ª Bienal de Berlim. As suas performances foram apresentadas em diversas instituições como o Centre Georges Pompidou, Théâtre de la Ville e Fondation Ricard em Paris, Teatro Rivoli no Porto, TDMII e Teatro São Luiz em Lisboa, entre outros. Barateiro organiza eventos e exposições na Spirit Shop, espaço por si fundado e anexo ao seu atelier na Rua da Madalena em Lisboa, e é um dos fundadores da associação de artistas AAVP.

– **Pedro Barateiro (b. 1979) works in a variety of media, including sculpture, film, performance, writing and drawing. His work focuses on the deconstruction of Western binary narratives. He had solo exhibitions at the Kunsthalle Basel, Museu de Serralves, Kunsthalle Lissabon, REDCAT, Museu**

**Coleção Berardo, among many others. He has participated in group exhibitions such as the 13th Sharjah Biennial, the 29th São Paulo Biennial, the 16th Biennale of Sydney and the 5th Berlin Biennale. His performances have been presented various institutions such as Centre Georges Pompidou, Théâtre de la Ville and Fondation Ricard in Paris, Teatro Rivoli in Porto, TDMII and Teatro São Luiz in Lisboa, among other. Barateiro organises events and exhibitions at Spirit Shop, a space founded by him and attached to his studio on Rua da Madalena in Lisbon, and he is one of the founders of the artists assôciation AAVP.**

### TOM ZÉ

Tom Zé (n. 1936, Irará, Brasil) é um compositor e cantor brasileiro. É considerado uma das figuras mais experimentais da música popular brasileira, tendo participado ativamente do movimento musical conhecido como *Tropicália* nos anos 1960. A partir da década de 1990 também passou a gozar de notoriedade internacional, através de colaborações com o músico David Byrne. Discos como “Todos os Olhos” (1973) e “Estudando o Samba” (1974), entre vários outros que compõem a sua ampla produção, possuem muitos elementos inovadores que os colocam num patamar de obras de referência da música nacional e internacional. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

– **Tom Zé (b. 1936, Irará, Brazil) is a Brazilian singer and songwriter. He is considered to be one of the most experimental figures in Brazilian popular music, who actively participated in the musical movement known as Tropicália in the 1960s. From the 1990s onwards he also gained international notoriety, through collaborations with the musician David Byrne. His extensive musical production includes albums such as “Todos os Olhos” (1973) and “Estudando o Samba” (1974), among several others, which have many innovative elements that place them on a level of reference works of national and international music. He lives and works in São Paulo, Brazil.**

### YONAMINE

Yonamine (n. Luanda, Angola, 1975) viveu em Angola, Zaire, Brasil, Reino Unido, Alemanha e Zimbabué. Vive e trabalha atualmente em Atenas, na Grécia. O trabalho de Yonamine reinventa e atualiza arqueologias passadas ou presentes sobre a vida, construindo um processo de acumulação de uma forma quase surrealista, trabalhando sobre uma fragmentação aleatória e exaustiva que reflete as nossas identidades fragmentárias contemporâneas. A prática artística de Yonamine inclui pintura, desenho, graffiti, fotografia, vídeo e outros meios, como a tatuagem. As suas exposições multimédia são diários pessoais e explorações da história e da política africanas.

– **Yonamine was born in Luanda, Angola, in 1975. He lived in Angola, Zaire, Brazil, United Kingdom, Germany and Zimbabwe. He currently lives and works in Athen, Greece. Yonamine’s work reinvents and updates past or present archaeologies about life, building a process of accumulation in an almost surrealistic way, working over a random and exhaustive fragmentation that reflects our contemporary fragmented identities. Yonamine’s artistic practice includes painting, drawing, graffiti, photography, video and other media such as tattooing. His multimedia installations are personal diaries and explorations of African history and politics.**

CENTRO INTERNACIONAL DAS ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES (CIAJG)

**Horário de funcionamento**  
terça a sexta  
10h00 - 17h00 (últimas entradas às 16h30)  
sábado e domingo  
11h00 - 18h00 (últimas entradas às 17h30)

**Tarifário**  
**4 eur / 3 eur c/d**  
Preços com desconto (c/d)  
Cartão Jovem, Menores de 30 anos, Estudantes, Cartão Municipal de Idoso, Reformados, Maiores de 65 anos, Cartão Municipal das Pessoas com Deficiência, Deficientes e Acompanhantes / Cartão Quadrilátero Cultural desconto 50%  
**Entrada Gratuita**  
crianças até 12 anos, domingos de manhã (11h00 às 14h00)

//  
**JOSÉ DE GUIMARÃES INTERNACIONAL ARTS CENTRE (CIAJG)**

**Opening hours**  
**tuesday to friday**  
10.00am-5.00pm (last visits 4.30pm)  
**saturday and sunday**  
11.00am-6.00pm (last visits 5.30pm)

**Tariffs**  
**4 eur / 3 eur\***  
\*Holders of the Cartão Jovem, Under 30 years, Students, Holders of the Cartão Municipal de Idoso, Reformados (Senior and Pensioner’s Card), Over 65 years, Handicapped patrons and the person accompanying them / Cartão Quadrilátero Cultural 50% discount / **Free Entrance**  
children until 12 years old, sunday morning (11.00 am to 2.00 pm)

//  
  
Av. Conde Margaride, 175  
4810-535 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 715  
geral@ciajg.pt  
WWW.CIAJG.PT

A OFICINA

**Direção**  
**Management Board**  
**Presidente**  
**President**  
Paulo Lopes Silva  
(Câmara Municipal de Guimarães)  
**Vice-Presidente**  
**Vice-President**  
António Augusto Duarte Xavier  
**Tesoureiro**  
**Treasurer**  
Maria Soledade da Silva Neves  
**Secretário**  
**Secretary**  
Jaime Marques  
**Vogal**  
**Member**  
Alberto de Oliveira Torres  
(Casa do Povo de Fermentões)

**Conselho Fiscal**  
**Statutory Audit Committee**  
**Presidente**  
**President**  
José Fernandes  
(Câmara Municipal de Guimarães)  
**Vogal**  
**Member**  
Maria Mafalda da Costa de Castro  
Ferreira Cabral  
(Taipas Turitermas, CIPRL)  
**Vogal**  
**Member**  
Djalme Alves Silva

**Mesa da Assembleia Geral**  
**General Meeting’s Board**  
**Presidente**  
**President**  
Lino Moreira da Silva  
(Câmara Municipal de Guimarães)  
**Vice-Presidente**  
**Vice-President**  
Manuel Ferreira  
**Secretário**  
**Secretary**  
Filípa João Oliveira Pereira  
(CAR - Círculo de Arte e Recreio)

**Direção Executiva // Executive Direction**  
Ricardo Freitas  
**Assistente de Direção // Assistant Director**  
Anabela Portilha  
**Direção Artística CCVF e Artes Performativas // CCVF and Performing Arts Artistic Direction**  
Rui Torrinha  
**Direção Artística CDMG e Artes Tradicionais // CDMG and Traditional Arts Artistic Direction**  
Bela Alves (Olaria // *Pottery*),  
Inês Oliveira (Gestão do Património // *Heritage Management*)  
**Direção Artística CIAJG e Artes Visuais // CIAJG and Visual Arts Artistic Direction**  
Marta Mestre  
**Direção Artística Teatro Oficina// Teatro Oficina Artistic Direction**  
Sara Barros Leitão  
(Direção Artística Convidada 2022 // *Guest Artistic Director 2022*)  
**Programação Guimarães Jazz e Curadoria Palácio Vila Flor // Guimarães Jazz Programming and Palácio Vila Flor Curator**  
Ivo Martins  
**Assistentes de Direção Artística // Artistic Director Assistants**  
Cláudia Fontes, Francisco Neves  
**Educação e Mediação Cultural // Education and Cultural Service**  
Carla Oliveira, Celeste Domingues,  
João Lopes, Marisa Moreira, Marta Silva  
**Produção // Production**  
Susana Pinheiro (Direção // *Director*),  
Andréia Abreu, Andreia Novais, João Terras,  
Hugo Dias, Nuno Ribeiro, Rui Salazar,  
Sofia Leite  
**Técnica // Technical Staff**  
Carlos Ribeiro (Direção // *Director*),  
João Castro, João Oliveira, João Guimarães,  
Ricardo Santos, Rui Eduardo Gonçalves,  
Sérgio Sá  
**Serviços Administrativos e Financeiros // Administrative and Financial Services**  
Helena Pereira (Direção // *Director*),  
Ana Carneiro, Carla Inácio, Liliana Pina,  
Marta Miranda, Pedro Pereira, Susana Costa  
**Relações Públicas, Financiamentos e Mecenato // Public Relations, Funding and Cultural Patronage**  
Sérgio Sousa (Direção // *Director*),  
Andreia Martins, Jocélia Gomes,  
Josefa Cunha, Manuela Marques,  
Ricardo Lopes, Sylvie Simões (Atendimento ao Público // *Public Attendance*)  
**Instalações // Facilities**  
Luís Antero Silva (Direção // *Director*),  
Joaquim Mendes (Assistente // *Assistant*),  
Jacinto Cunha, José Machado, Rui Gonçalves  
(Manutenção e Logística // *Maintenance and Logistics*),  
Amélia Pereira, Carla Matos,  
Conceição Leite, Conceição Oliveira,  
Marta Conceição Martins,  
Marta de Fátima Faria, Rosa Fernandes  
(Manutenção e Limpeza // *Maintenance and Cleaning*)  
**Comunicação // Communication**  
Marta Ferreira (Direção // *Director*),  
Bruno Borges Barreto (Assessoria de Imprensa // *Press Office*),  
Carlos Rego (Distribuição // *Distribution*),  
Paulo Dumas (Comunicação Digital // *Digital Communication*),  
Eduarda Fontes, Susana Sousa (Design)

**JORNAL EXPOSIÇÃO // EXHIBITION JOURNAL**  
**FICHA TÉCNICA // TECHNICAL CREDITS**

**Uma edição de // An edition by**  
A Oficina CIPRL  
Centro Internacional das Artes José de Guimarães// *José de Guimarães International Arts Centre*  
**Conceção Editorial // Editorial Concept**  
Marta Mestre  
**Textos // Texts**  
Marta Mestre  
Mária Inígio Clavo  
**Produção // Production**  
João Terras  
**Design Editorial // Editorial Design**  
Susana Sousa  
**Fotografia // Photography**  
Vasco Célio // *Stills*  
@Pedro Barateiro, José de Guimarães,  
Yonamine, Gabriela Mureb  
**Tradução // Translation**  
Martin Dale  
Filipa Araújo  
Manuel Neto  
**Copyright textos // Copyright texts**  
Os autores // *The authors*  
**Copyright imagens // Copyright images**  
A Oficina CIPRL  
Os artistas, galeristas, colecionadores e instituições // *the artists, collectors, institutions and galleries.*

**CICLO DE EXPOSIÇÕES “VOZ MULTIPLICADA”**  
7 maio - 18 setembro 2022  
**Exhibition Cycle “Multiplied Voice”**  
7 May - 18 September 2022

**Direção Artística // Artistic Director**  
Marta Mestre  
**Textos // Texts**  
Marta Mestre  
Com exceção de “Modelo de torre”, “Nkisi” e “Máscara Grebu” escritos respetivamente por Rui Oliveira Lopes, Eglantina Monteiro e João Pedro Sousa. O texto referente à exposição “Garganta” é assinado por Raphael Fonseca. // *With the exception of “Modelo de torre” (Model of a tower), “Nkisi” and “Máscara Grebu” (Grebu Mask) which were written by Rui Oliveira Lopes, Eglantina Monteiro and João Pedro Sousa, respectively. The text referring to the exhibition “Garganta” is signed by Raphael Fonseca.*  
**Produção // Production**  
João Terras, Nuno Ribeiro, Hugo Dias  
**Gestão de Património // Heritage Management**  
Inês Oliveira  
**Instalações // Facilities**  
Joaquim Mendes, Rui Gonçalves  
**Técnica // Technical Staff**  
Carlos Ribeiro (Direção // *Director*)  
Rui Costa e Sérgio Sá (Audiovisuais // *Audiovisual*)  
João Castro e Rui Eduardo Gonçalves (Luz // *Lighting*)  
**Equipa de Montagens // Assembly Team**  
Miguel Marques, João Marques,  
Ricardo Dias e Ruben Freitas  
**Electricista // Electrician**  
Torcato Ribeiro  
**Tradução // Translation**  
Martin Dale, Filipa Araújo, Manuel Neto  
**Infografia e Design Gráfico // Infographics and Graphic Design**  
Susana Sousa  
**Agradecimentos // Thanks**  
Atelier José de Guimarães  
Fundação Mário Soares e Maria Barroso  
Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Andreia Poças  
ArtWorks  
Francisca Bagulho  
Ivo Poças Martins  
Manuel Novais Miranda  
João Garcia  
A todos os artistas, colecionadores e instituições // *To all artists, collectors and institutions*



# AGENDA VOZ MULTIPLICADA MULTIPLIED VOICE

## MAIO MAY 2022

DOM SUN 8 > 11:00  
**VISITA ORIENTADA  
ÀS NOVAS EXPOSIÇÕES  
POR DIANA GEIROTO**  
GUIDED VISIT TO THE  
EXHIBITION CYCLE  
EMC

Maiores de 6  
Lotação limitada // Limited Capacity  
c. 90 min.  
2,00 eur, mediante inscrição prévia através  
do // subject to prior registration via the e-mail  
mediacaocultural@aoficina.pt ou do // or  
tlf. 253 424 716

DOM SUN 8 > 16:00  
Black Box  
**CONVERSA COM  
CONVERSATION WITH  
JOSÉ DE GUIMARÃES  
E MARIANA PINTO  
DOS SANTOS**  
Imaginários primitivistas ontem,  
hoje e amanhã  
Primitivist Imaginaries: Yesterday,  
Today and Tomorrow  
Moderação // Moderator: Marta Mestre

Ciclo de Conversas  
"Para um novo enredo de vozes" // Conversation  
Cycle "Towards a new entanglement of voices"  
Todas as idades // All ages  
Entrada gratuita // Free entrance,  
até ao limite da lotação disponível // up to the  
maximum available seating capacity

QUA WED 18 > 10:00-21:30  
**DIA INTERNACIONAL  
DOS MUSEUS**  
INTERNATIONAL MUSEUM DAY

10:00 > 11:00 > 12:00  
**VISITAS ORIENTADAS AO  
CICLO DE EXPOSIÇÕES  
"VOZ MULTIPLICADA"**  
GUIDED VISITS TO THE  
"MULTIPLIED VOICE"  
EXHIBITION CYCLE  
Teresa Arêde e Luísa Abreu  
EMC

14:00  
Oficina de artes visuais // Visual Arts Workshop  
**SORTE AO DESENHO,  
DESENHO À SORTE**  
LUCKY DRAWING,  
DRAWING LUCKY  
Luísa Abreu  
EMC

15:30  
Oficina de correspondência //  
Correspondence workshop  
**CARTAMUSEU  
LETTERMUSEUM**  
Patrícia Geraldès  
EMC  
Maiores de 3 (visitas) > Maiores de 6 (oficinas)  
c. 90 min. (adaptável à faixa etária) > Lotação  
limitada // Limited Capacity > Participação  
gratuita // Free participation, mediante inscrição  
prévia através do // subject to prior registration via  
the e-mail mediacaocultural@aoficina.pt ou do // or  
tlf. 253 424 716

19:00  
Ação-performance-percurso-degustação //  
Action-performance-course-tasting  
**RUMINAR O MUSEU  
RUMINATING ON THE MUSEUM**  
André Alves, Filipa Araújo, Max  
Fernandes e artistas convidados //  
and guest artists

Entrada gratuita // Free entrance,  
até ao limite da lotação disponível // up to the  
maximum available seating capacity

21:30  
**CONVERSA COM  
CONVERSATION WITH  
CARLOS BERNARDO, NUNO  
GRANDE E EDUARDO BRITO**  
Um museu na cidade  
A museum in the city  
Moderação // Moderator: Samuel Silva

Entrada gratuita // Free entrance,  
até ao limite da lotação disponível // up to the  
maximum available seating capacity

SEX FRI 27 > 19:00  
Exposição e Concerto  
**INAUGURAÇÃO  
DAS JORNADAS  
INDISCIPLINADAS**  
INAUGURATION  
UNDISCIPLINED JOURNEYS  
Projeto Triangular  
Triangular Project

Todas as idades // All ages  
Entrada gratuita // Free entrance,  
até ao limite da lotação disponível // up to the  
maximum available seating capacity

DOM SUN 29 > 11:00  
Oficina de correspondência //  
Correspondence workshop  
**DOMINGOS NO MUSEU  
CARTAMUSEU  
LETTERMUSEUM**  
Patrícia Geraldès  
EMC

Maiores de 6  
c. 90 min  
Lotação limitada // Limited Capacity  
2,00 eur, mediante inscrição prévia através  
do // subject to prior registration via the e-mail  
mediacaocultural@aoficina.pt ou do // or  
tlf. 253 424 716

## JUNHO JUNE 2022

QUI THU 2 > 21:30  
Livreria da Galeria Zé dos Bois/ ZDB  
(Rua da Barroca, nr. 59, Lisboa)  
**CIAJG NA LIVRARIA  
DA ZDB**  
CIAJG IN ZDB'S BOOKSHOP  
**Lançamento das edições  
do CIAJG 2021/22**  
"Nas Margens da Ficção"  
Launch of publications  
CIAJG 2021/22  
"Fictionalising the Museum"  
Entrada gratuita

SÁB SAT 11 > 16:00  
**VISITA ORIENTADA AO  
CICLO DE EXPOSIÇÕES  
"VOZ MULTIPLICADA"**  
GUIDED VISIT TO THE  
"MULTIPLIED VOICE"  
EXHIBITION CYCLE  
Diana Geiroto  
EMC

Maiores de 6  
c. 90 min  
Lotação limitada // Limited Capacity  
2,00 eur, mediante inscrição prévia através  
do // subject to prior registration via the e-mail  
mediacaocultural@aoficina.pt ou do // or  
tlf. 253 424 716

## TERRA Música e Cinema do Mundo

Capivara Azul - Associação Cultural

## MAIO MAY 2022

QUI THU 19 > 21:30  
Cinema / Black Box  
**TODOS OS MORTOS**  
Filme de Juliana Rojas  
e Marco Dutra

SÁB SAT 21 > 21:30  
Música // Music / Black Box  
**MATEUS ALELUIA**

## JUNHO JUNE 2022

QUA WED 22 > 21:30  
Cinema / Black Box  
**O ABRAÇO DA SERPENTE**  
Filme de Movie by Juliana Rojas  
e and Marco Dutra

QUI THU 23 > 21:30  
Música // Music / Black Box  
**PAO BARRETO**

## TUDO O ANO ALL YEAR

### OFICINAS CRIATIVAS CREATIVE WORKSHOPS EMC

Oficina de criação de figuras articuladas  
// Articulated puppet creation workshop

**MEIO ISTO E  
MEIO AQUILO**  
LITTLE BIT OF THIS  
AND THAT  
Teresa Arêde

Oficina de correspondência //  
Correspondence workshop  
**CARTAMUSEU  
LETTERMUSEUM**  
Patrícia Geraldès

Oficina de artes plásticas //  
Visual Arts Workshop  
**SORTE AO DESENHO,  
DESENHO À SORTE**  
LUCKY DRAWING,  
DRAWING LUCKY  
Luísa Abreu

Maiores de 6  
c. 90 min.  
Lotação limitada  
2,00 eur por oficina

### VISITAS ORIENTADAS GUIDED VISITS EMC

Maiores de 3  
c. 60 a 90 min.  
Lotação limitada // Limited Capacity  
2,00 eur (grupos escolares/instituições)  
5,00 eur (outros grupos)

Oficinas e Visitas realizadas por  
marcação com, pelo menos, uma semana  
de antecedência, através do email  
mediacaocultural@aoficina.pt ou do  
tlf. 253 424 716 //  
Workshops and Visits by appointment  
at least one week in advance, via email  
mediacaocultural@aoficina.pt or  
tel. 253 424 716