

EXPOSIÇÃO

MUSEU

EXHIBITION

MUSEUM

VEXATION OF SPIRIT



THE DUERCKHEIM COLLECTION X SERRALVES

SERRALVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Vexation of Spirit. The Duerckheim Collection x Serralves [Aflição de espírito. A Coleção Duerckheim x Serralves] assinala a primeira apresentação pública de sempre da Coleção Duerckheim, recentemente colocada em Serralves como depósito de longa duração. Esta coleção inclui obras de alguns dos artistas mais importantes do final do século xx e do início do século XXI. Considerada uma das coleções privadas mais significativas da Europa, reflete uma visão artística marcada pela inquietação moral e pela consciência histórica.

Ao centrar a atenção nos temas da religião, da sociedade e da guerra, a exposição *Vexation of Spirit* pretende estimular o debate, articulando a criação artística contemporânea com as transformações da história e a urgência do presente. O título da exposição provém do livro de Eclesiastes, texto sagrado da Bíblia Hebraica e integrado também no Antigo Testamento cristão. Simultaneamente intrigante e sugestiva, a expressão introduz uma nota de estranheza, evocando um estado de angústia existencial, seja ele de natureza física, moral ou espiritual.

Diante do horizonte inquietante da atual turbulência sociopolítica, *Vexation of Spirit* procura questionar o que poderá acontecer quando os indivíduos deixam de exercer o pensamento independente, e que consequências poderão advir de a liderança e a ideologia serem aceites sem questionamento. Os visitantes são convidados a refletir sobre as

formas subtis pelas quais a autoridade é naturalizada através da repetição, do ritual, da imagem e do espetáculo, e a considerar com que facilidade a convicção pode ser canalizada para a conformidade. A exposição aponta ainda para uma verdade que se afigura especialmente premente numa época de convulsão: num mundo cada vez mais moldado pela inteligência artificial, pela recomendação algorítmica e por uma cultura de hiperconsumismo, as aparências são mais maleáveis do que nunca. Talvez a única certeza do nosso tempo seja a de que as coisas raramente são aquilo que parecem à superfície.

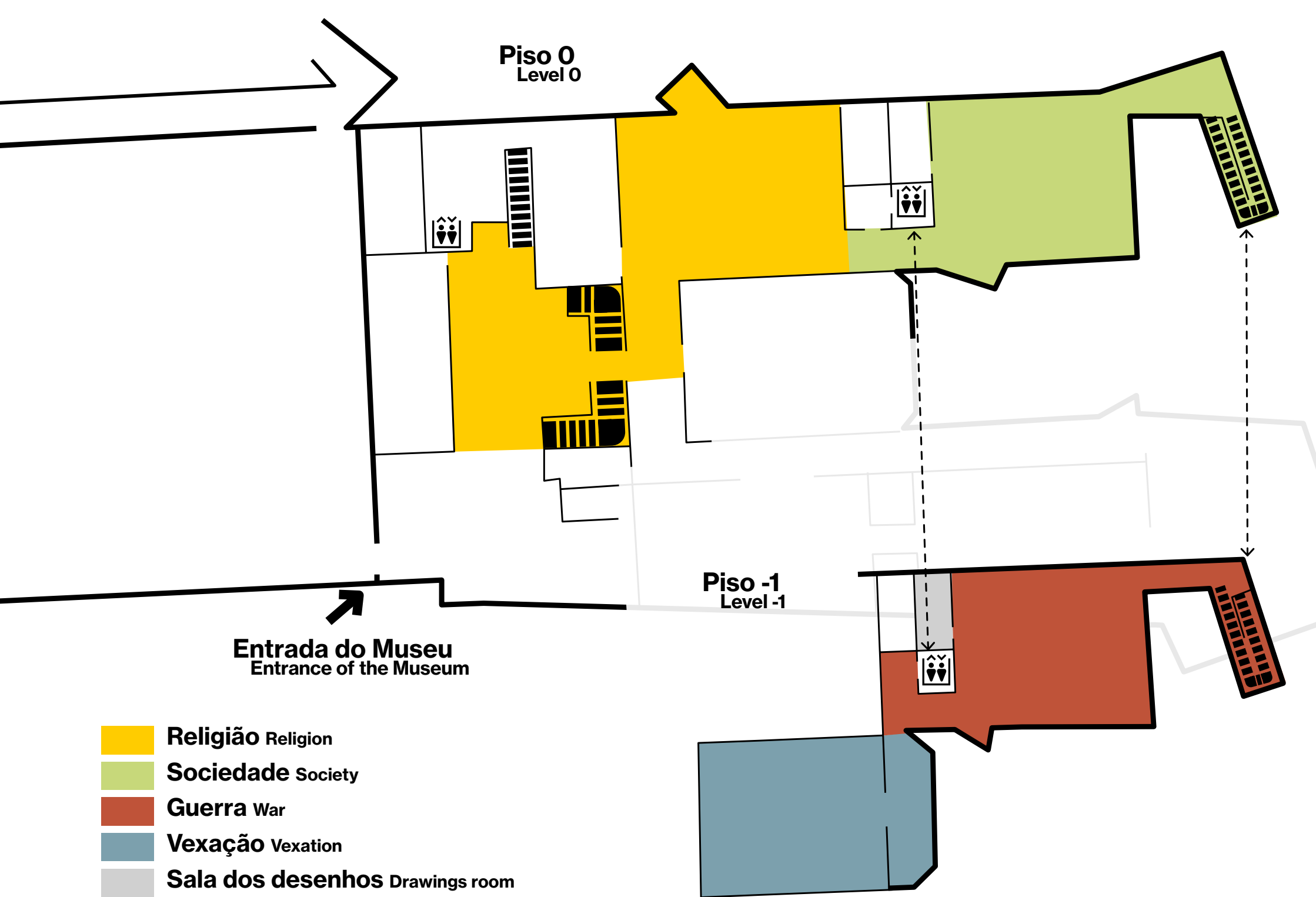
A exposição reúne 90 obras de 34 artistas e constitui um momento de particular relevância para o papel desempenhado pela arte contemporânea em Portugal, sobretudo pela inclusão de artistas fundamentais que não estavam representados na Coleção de Serralves.

Vexation of Spirit. The Duerckheim Collection x Serralves marks the first-ever public display of the Duerckheim Collection, which was recently placed at Serralves as a long-term deposit. It includes works by some of the most important artists of the late twentieth and early twenty-first centuries. Considered to be one of the most significant private collections in Europe, it reflects an artistic vision marked by moral unease and historical awareness.

By focusing attention on the themes of religion, society and war, the exhibition *Vexation of Spirit* is intended to stimulate debate, linking contemporary artistic creation with the transformations of history and the urgency of the present. The exhibition's title is borrowed from the Book of Ecclesiastes, a sacred text of the Hebrew Bible and also part of the Christian Old Testament. Simultaneously intriguing and suggestive, it employs an expression that introduces a note of strangeness and evokes a state of existential angst, whether physical, moral or spiritual in nature.

Against the uneasy horizon of today's socio-political turmoil, *Vexation of Spirit* seeks to ask where the road may lead when individuals cease to exercise independent thought and what consequences may follow when leadership and ideology are accepted without question. Viewers are asked to reflect on the subtle ways authority is naturalised through repetition, ritual, imagery and spectacle, and to consider how easily conviction can be channelled into conformity. The exhibition also points to a truth that feels especially urgent in an age of upheaval: in a world increasingly shaped by artificial intelligence, algorithmic recommendation and a culture of hyperconsumerism, appearances are more malleable than ever. Perhaps the only certainty of our time is that things rarely are as they seem on the surface.

The exhibition brings together 90 works by 34 artists and represents a particularly significant moment for the role of contemporary art in Portugal, above all through the inclusion of key artists who were not previously featured in the Serralves Collection.



- 08 Guerra ou Paz War or Peace**
- 20 Religião Religion**
- 34 Sociedade Society**
- 49 Guerra War**
- 66 Vexação Vexation**
- 74 Sala dos desenhos Drawings room**

Uma coleção de arte contemporânea entre o século xx e o século xxi

Alexandre Melo

1.

A exposição e o depósito da Coleção Duerckheim em Serralves são um acontecimento da maior relevância no âmbito da arte contemporânea em Portugal. Ao enriquecimento substancial do acervo disponível para apresentação ao público, acresce o carácter único e excepcional desta coleção no contexto das coleções do Estado português consideradas como um todo, destacando-se pela sua incidência num período específico das décadas de 1980 e 1990.

Para além desta valia estratégica e didática no contexto nacional, a Coleção Duerckheim vale também pela importância dos autores que inclui e pelo estatuto já histórico de muitas das suas obras, incluindo Baselitz, Kiefer, Hirst, irmãos Chapman, entre muitos outros artistas consagrados da história da arte do século xx.

Uma outra virtude da coleção é o modo como a tematização da sua construção e da estrutura desta exposição abre caminho à abordagem de grandes questões culturais, sociais e políticas da história do século xx e também – por perversa coincidência – das tragédias do breve, mas já catastrófico, século xxi. Na capacidade de propiciar uma

reflexão sobre dramas maiores do nosso quotidiano à escala global revela-se uma valiosa vocação pedagógica.

2.

A relação entre obras de arte dignas de respeito e atenção e as suas possíveis interpretações contextuais não pertence ao âmbito da ilustração de ideologias. Se assim fosse, importaria abordá-las menos no âmbito da arte que no quadro do marketing político – o que não impediria uma avaliação das suas qualidades formais e comunicacionais. Veja-se, por exemplo, o impacto visual e a carga simbólica – militarismo, machismo, nacionalismo, imperialismo – da imagética fascista/comunista oriunda da URSS, Alemanha nazi ou China maoísta.

As hipóteses que a seguir adiantamos são interpretações e especulações pessoais e subjetivas que as obras citadas suscitam ou autorizam, tanto quanto poderão induzir diferentes hipóteses de leitura noutros observadores. A riqueza da pluralidade de possíveis abordagens distingue as obras de arte da mera propaganda. O uso da palavra “arte” para designar alguns produtos da atividade humana serve para distinguir e celebrar a especificidade dessa riqueza.

Grande escala, riqueza textural, cinzento, matéria, cinzas, evocação, devastação, matança.

Nas visitas a templos budistas na China, Zhang Huan interessou-se pela simbologia das cinzas de incenso, entendidas como materialização da devoção espiritual. Com recurso às cinzas, aperfeiçoou uma técnica pictórica não convencional que deu origem à série “Ash Paintings”.

Uma dessas obras é *1959 National Day* (2010), que representa as comemorações de 1 de outubro na Praça Tiananmen, local emblemático onde Mao proclamou a fundação da República Popular da China e que, a 4 de junho de 1989, se tornou também cenário do massacre de estudantes que se manifestavam contra o regime.

Mao e o regime ditatorial chinês (dito “comunista”) foram responsáveis pela mais abjeta campanha de morte do século xx contra a inteligência, a arte, a cultura, os “intelectuais”: a chamada Revolução Cultural Chinesa.

“Quando se queimam livros, é bastante claro que o fogo não consome a ideia. Nenhum dos livros que os nazis deitaram à pira deixou de existir” (Kiefer, 2009).¹

O fogo é um elemento central na obra de Anselm Kiefer, simultaneamente destrutivo e criador, características que permitem reportá-lo à intervenção divina. Em *Hortus Philosophorum* (2007), o artista recupera fragmentos de livros que poderiam ter sido os proibidos e queimados na Alemanha nazi, agora cobertos de chumbo. Um lugar tocado pelo fogo torna-se fértil: cinzas, flores. A partir da destruição, Kiefer concebe um jardim onde a matéria se transforma, afirmando a persistência do saber e a possibilidade de regeneração.

É muito difícil – para não dizer impossível ou tão-só inapropriado – tentar representar diretamente a monstruosidade nazi ou o Holocausto.

1 A. Kiefer, ‘Fire on Branches, Wings and Stones’, in A. Kiefer e K. Dermutz (eds.), *Anselm Kiefer in Conversation with Klaus Dermutz*, Berlim: Seagull Books, 2019, pp. 100–124.

Em *Obersalzberg (Berghof)* (1994), Stefan Hunstein apropria-se de um conjunto de oito fotografias tiradas a Hitler no seu refúgio alpino na Baviera. Junto ao parapeito do terraço, o Führer aparece de costas, tomando chá como um ser humano parecido com todos os outros. A circunstância de suspeitarmos da sua identidade e sabermos que era um ser humano indigno de qualquer tipo de respeito provoca um acréscimo de mal-estar e inquietação: afinal, poderia ser qualquer pessoa, qualquer um de nós; pode aparecer aqui ou ali – tudo pode voltar a acontecer.

Uma estrada ladeada por duas paragens de autocarro: de um lado, destinada ao grupo de visitantes do campo de concentração de Auschwitz; do outro, vazia, levando ao interior da Polónia. A neve cai, os automóveis passam, mas os autocarros tardam em aparecer. *Oswiecim March* (1997), instalação do artista britânico Darren Almond, consiste em dois filmes a preto e branco, captados em 8 mm e projetados em justaposição. Em *Shelter* (2000), Almond apresenta as paragens de autocarro originais de Oswiecim, agora transformadas em instalação artística.

“Ele não mostra Auschwitz diretamente, ele conduz-nos a Auschwitz. Deixa-nos à espera diante dos portões. Somos obrigados a pensar no assunto. O que significa o caminho para Auschwitz. Os judeus percorreram-no e foram mortos. Mas ele não nos mostra a morte. Só nos mostra o caminho para lá, e o regresso” (Duerckheim, 2025).²

2 Todas as citações de Christian Duerckheim apresentadas neste texto resultam de uma entrevista conduzida por Alexandre Melo em 2025.

Falamos de obras que nos obrigam a olhar, pensar, voltar a olhar, continuar a pensar.

O que está em causa é a opressão totalitária de uma população e a tentativa de destruição da riqueza e complexidade de uma cultura. Na China, uma cultura milenar, uma das mais ricas da história da humanidade. Nas diferentes regiões da Alemanha pré-nazi e pré-prussiana, floresceu uma pluralidade de expressões culturais entre as mais exaltantes da história europeia. As obras de arte podem mostrar os rastros, os restos e, por vezes, também os rostos das catástrofes da história.

3.

“Lenine começou, foi o primeiro, o número um. Estaline veio mais tarde. Foi Lenine que começou todos os horrores. Foi o padrinho de todo o mal no mundo deste último século. Também devia estar na exposição” (Duerckheim, 2025).

Para chegar às origens das formas de totalitarismo que marcaram o século xx, há que recuar a Lenine e ao seu partido bolchevique. Há quem considere que neles se encontra o modelo fundador e matriz estrutural das ditaduras mais brutais dos séculos xx e xxi.

A coleção inclui diferentes visões de Lenine. Uma obra histórica, realizada entre 1920 e 1930, é uma das dezenas de retratos pintados por Isaak Brodsky, pintor oficial do regime soviético, para alimentar o culto da personalidade de Lenine e cumprir funções de propaganda.

Em contraponto à cínica tranquilidade desta imagem, em *Kriegstagen V*

(*Lenin*) Baselitz aplica à figura de Lenine o método de inversão e recomposição de tradições da história da pintura – desenvolvido no final da década de 1960 e aqui exemplificado na série “Rayski-Kopf” – e que se revela particularmente eficaz na subversão dos códigos visuais do realismo socialista.

Como que numa atualização de perspetivas sobre o imperialismo russo, a obra *Flags of the Kursk* (2001), de Roman Buxbaum, remete para a tragédia do submarino russo *K-141 Kursk*, que, em 12 de agosto de 2000, se afundou no Ártico após uma série de explosões decorrentes de uma falha no sistema. A recusa de ajuda internacional pelo governo de Putin foi um eloquente exemplo de crueldade e desprezo pela vida humana, incluindo a dos russos: 118 perderam a vida.

4.

Violência, violência, violência.

Vejam-se as obras de Gilbert e George: *Attack Straight* (2011) e *Money First* (2011).

O fascínio pelo macabro atravessa a prática artística de Damien Hirst, marcada pela curiosidade em relação às descobertas da ciência e da química. As técnicas artísticas convencionais dão lugar à dissecação e à taxidermia. *What Goes Around Comes Around* (2004) consiste numa vitrine de vidro e aço de forma retangular, onde se encontram, de um lado, dezenas de peixes preservados em formol e, do outro, os respetivos esqueletos. A vitrine, enquanto dispositivo de exposição, aproxima-se tanto do laboratório quanto do altar. O

espectador é convidado a deambular em seu redor, confrontando o ciclo da vida e a inevitabilidade da morte.

Quando vi pela primeira vez as obras de Hirst, irmãos Chapman ou Gilbert e George, agora incluídas na coleção, surpreendeu-me a violência e a fortíssima evocação da morte. Na altura, ocorreu-me interpretá-las enquanto evocação metafísica da noção de morte, reflexão sobre as guerras do século xx ou talvez até provocação com o objetivo de chocar e despertar o público.

Concebida como instalação escultórica composta por nove vitrines dispostas em forma de suástica, a obra *The End of Fun* (2010), dos irmãos Chapman, apresenta um vasto diorama de guerra povoado por milhares de figuras em miniatura – nazis, cadáveres, animais e ícones da cultura popular – envolvidos numa violência brutal e autodestrutiva. Certamente influenciados pela série “Los desastres de la guerra” (1810–1815) de Goya, os artistas retratam a barbárie nazifascista, envolvendo o público nos horrores da guerra e dos campos de concentração, recorrendo, por vezes, a uma aguçada ironia e ao humor negro. As tentativas de censura à apresentação da obra em 2012 no museu Hermitage, na Rússia, por parte de fações ultraconservadoras reiteram a pertinência de lembrar as atrocidades e a perversão da guerra.

Desgraçadamente, as mesmas obras parecem agora um comentário à atualidade, nomeadamente os conflitos armados no Leste Europeu e no Médio Oriente.

Na viragem para o século xxi, na sequência da queda do Muro de Berlim (veja-se *Berlin Wall* de Stefan

Hunstein, 1997) e do que se imaginou ser o princípio do fim do regime ditatorial russo, houve um breve período de esperança num futuro de paz e prosperidade.

Os atentados de 11 de setembro de 2001 puseram fim a essa ilusão. O terrorismo islâmico emergiu no centro do novo quadro geoestratégico e, desde então, tem moldado a evolução dos conflitos à escala mundial voltando a trazer a religião, o fanatismo e o fundamentalismo religioso para o centro dos debates e matanças.

Para além de conjunturas históricas específicas, importa reconhecer que a religião foi e é fator determinante da história humana. A religião, em geral, terá sido tratada pelo racionalismo iluminista mais radical com uma sobrançeria cujas consequências hoje se revelam catastróficas.

Se quiséssemos simplificar, poderíamos dizer que a parada de monstros que acima referimos se manifestou como uma espécie de Anticristo a que haveria que contrapor o humanismo de Cristo e outras figuras das tradições judaica e cristã.

Cristo é figura recorrente nesta coleção, onde, ao contrário de qualquer tipo de simplificação, são muitas e muito diversas – no método, sensibilidade e intenção – as obras que nos levam a pensar na relação entre política e religião. Entre elas: *Christ Driving the Traders from the Temple* (2010), de Michael Landy, e *Last Supper* (1997/2025), de Raoef Mamedov.

“Pensei na missa, em que comem a carne de Jesus Cristo e bebem o sangue de Jesus Cristo [...]. Queriam obter o poder desse Deus.

É um ritual especial para a religião católica” (Nitsch, 2004).³

A obra de Nitsch oferece um confronto direto com os elementos primordiais – a carne, o sangue, o sacrifício – presentes em rituais religiosos ancestrais e que, segundo o artista, foram transsubstanciados e convertidos em símbolos na missa católica. Em *Graz Installation* (1987), o artista constrói um altar marcado pela violência ritualística, convocando arquétipos religiosos numa espécie de delírio de contornos eróticos masoquistas e reinterpretando o conceito de *Gesamtkunstwerk* enquanto obra que apela a todos os sentidos.

A obra *Flesh* (1990), de Antony Gormley, faz parte de uma série de esculturas em betão (Concrete Works), consistindo num bloco maciço em forma de cruz que encerra, no seu interior, a forma de um corpo humano, sugerindo a presença do corpo na cruz mesmo antes da crucificação.

“Sou cristão. Veja-se a Igreja nos últimos 2000 anos. Muito complexa, não muito pacífica. Porém, precisamos de alguma espécie de religião, de estrutura. A Igreja dá-nos estrutura. Onde quer que observemos uma guerra, é religião. Onde quer que observemos uma sociedade, há religião. Está sempre envolvida, e porque não? Precisamos dela. Precisamos de algum tipo de estrutura, de um contrato.” (Duerckheim, 2025).

3 H. Nitsch e R.C. Morgan, ‘Hermann Nitsch with Robert C. Morgan’, *The Brooklyn Rail*, 7 de abril de 2004.

5.

“Há mais na arte do que na vida de um banqueiro. Isso pode explicar o que, para mim, é enriquecimento, viver com obras de arte e conhecer pessoas do universo da arte. Não se trata apenas de aprender. Aprender é parte do que temos de fazer, seja qual for o caso. É mais do que aprender: é compreender, tornarmo-nos tolerantes. Quando nos ligamos à arte, aprendemos a aceitar todo o tipo de coisas diferentes. Isso é tolerância, o que é importantíssimo” (Duerckheim, 2025).

A pedagógica partilha do que o colecionador designa enriquecimento da sua vida – a interiorização de um sentimento de tolerância – é missão ideal e vocação privilegiada desta exposição.

6.

A instalação *Cleave 00* (2000), de Cerith Wyn Evans, consiste num conjunto de objetos banais – bola de espelhos, foco de luz, persiana, plantas e computador – cuja articulação, em interação com o espectador, opera como uma máquina ótica capaz de mediar novas interpretações de um texto de William Blake, através de códigos luminosos que se refletem e se projetam no espaço. A respiração da beleza e a luz das palavras.

“Cerith Wyn Evans é importante para mim. Mostra algo distinto na música. Mostra poemas de um modo muito diferente. É poesia, mas de uma forma completamente diferente. Eu queria algo na exposição que não estivesse diretamente relacionado com a guerra. Nem sempre é sangue, não é apenas guerra. Há uma forma diferente de percepção, e é isso que ele mostra” (Duerckheim, 2025).



A collection of contemporary art between the twentieth and twenty-first centuries

Alexandre Melo

1.

The deposit of the Duerckheim Collection and its exhibition at Serralves are a hugely important event in the context of contemporary art in Portugal. The collection that the Foundation has available for public presentation is substantially enriched by the addition of this unique and exceptional group of works within the context of the Portuguese State's collections considered as a whole, most notably because they cover a specific period of the 1980s and 1990s.

Besides its strategic and didactic importance within the national context, the Duerckheim Collection is also highly valuable due to the international standing of the artists that it includes, and the already historical status enjoyed by many of their works, including those produced by Baselitz, Kiefer, Hirst and the Champman brothers, among many other renowned artists from the history of art in the twentieth century.

Another virtue of the collection is the way in which it has been organised according to different themes, with the structure of this exhibition making it possible to turn our attention to some of the great cultural, social and political issues in the history of the twentieth century and also – by a perverse coincidence – to some of the tragedies of the brief, but already catastrophic, twenty-first century. With its capacity for encouraging reflection about some of the greatest dramas affecting our daily life on a global scale, the collection clearly demonstrates its valuable pedagogical vocation.

2.

The relationship between works of art that are worthy of our respect and attention, and their possible contextual interpretations, does not belong to the realm of illustrating ideologies. If this were so, they would have to be considered less as art and more as a form of political marketing –

which would not prevent an evaluation of their formal and communicational qualities. Consider, for example, the visual impact and symbolism – militarism, machismo, nationalism, imperialism – of the authoritarian imagery originating from the USSR, Nazi Germany and Maoist China.

The hypotheses that we present below are personal and subjective interpretations and speculations, suggested or permitted by the works mentioned, although other observers may also be encouraged to form quite different interpretative hypotheses. It is the richness of the many different approaches that are possible which distinguishes works of art from mere propaganda. The use of the word 'art' to designate some products of human activity serves to distinguish and celebrate the specificity of this richness.

Large-scale, textural richness, grey, matter, ashes, evocation, devastation, killing.

When visiting Buddhist temples in China, Zhang Huan became interested in the symbolism of the ashes produced through the burning of incense, which are viewed as the materialisation of spiritual devotion. He then made use of these ashes to develop an unconventional painting technique, which gave rise to the series known as 'Ash Paintings'. One such work is *1959 National Day* (2010), which represents the celebrations of 1 October in Tiananmen Square, the emblematic site where Mao proclaimed the founding of the People's Republic of China and which, on 4 June 1989, also became the scene of the massacre of students demonstrating against the regime.

Mao and the Chinese dictatorial regime (the 'Communist' regime) were responsible for developing the most abject campaign of mass killing in the twentieth century, directed against intellect, art, culture and the 'intellectuals': the so-called Chinese Cultural Revolution.

'In book burnings, it's very clear that fire contains the idea. Not one of the books that the Nazis burnt disappeared.' (Kiefer, 2009)⁴

Fire is a central element in the work of Anselm Kiefer, being simultaneously destructive and creative, characteristics that make it possible to attribute it to divine intervention. In *Hortus Philosophorum* (2007), the artist retrieves

4 A. Kiefer, 'Fire on Branches, Wings and Stones', in A. Kiefer and K. Dermutz (eds.), *Anselm Kiefer in Conversation with Klaus Dermutz*, Berlin: Seagull Books, 2019, pp. 100–124.

fragments of books that could have been the ones that were banned and burnt in Nazi Germany, now covered with lead. A place touched by fire becomes fertile: ashes and flowers. From this destruction, Kiefer conceives of a garden where matter is transformed, affirming the persistence of knowledge and the possibility of regeneration.

It is very difficult – not to say impossible or even inappropriate – to attempt to directly depict the Nazi monstrosity or the Holocaust.

In *Obersalzberg (Berghof)* (1994), Stefan Hunstein appropriates a set of eight photographs that were taken of Hitler in his alpine refuge in Bavaria. Next to the terrace windowsill, the Führer is seen from behind, drinking tea, seeming just like any other human being. The circumstance of our suspecting his identity and knowing that he was a human being unworthy of any kind of respect adds to discomfort and restlessness: after all, it could be anyone, any one of us; he could quite easily appear anywhere – everything can happen again.

A road with bus stops on either side: on one side, the bus stop is used by the group of visitors to the Auschwitz concentration camp; on the other side, the stop is empty, leading to the interior of Poland. Snow is falling, cars are passing by, but the buses are slow to appear. *Oswiecim March* (1997), an installation by the British artist Darren Almond, consists of two black-and-white films, shot on 8 mm and projected side by side. In *Shelter* (2000), Almond presents the original bus stops from Oswiecim (Auschwitz), now transformed into an art installation.

'He doesn't show Auschwitz directly, he leads the way to Auschwitz. He leaves us waiting in front of it. You have to think about it. What does it mean, the way to Auschwitz. The Jews went there into death. But he doesn't show death. He just shows the way to it, and coming back.' (Duerckheim, 2025)⁵

We are talking about works that force us to look, think, look again and continue to think.

What is at stake is the totalitarian oppression of a population and the attempt to destroy the wealth and complexity of a culture. In China, a millennia-old culture, one of the richest in human history. In the different regions of pre-Nazi and pre-Prussian Germany, a myriad of cultural expressions flourished among the most

5 All quotes by Christian Duerckheim presented in this text are taken from an interview conducted by Alexandre Melo in 2025.

exhilarating in European history. Works of art can show the traces, the remains and sometimes also the faces of the catastrophes of history.

3.

'Lenin started, he was the first one, the number one. Stalin came later. It was Lenin who started all the horrible things. He is the godfather of all the evil in the world of this last century. He should be in the exhibition as well.' (Duerckheim, 2025)

In order to understand the origins of the forms of totalitarianism that marked the twentieth century, we must go back to Lenin and his Bolshevik Party. Some consider that they were the founding model and the structural matrix of the most brutal dictatorships of the twentieth and twenty-first centuries.

The collection includes different views of Lenin. A historical work, produced between 1920 and 1930 by Isaak Brodsky, the official painter of the Soviet regime, is one of the dozens of portraits that he painted in order to promote the cult of Lenin's personality and reinforce the regime's propaganda.

In contrast to the cynical tranquillity of this image, in *Kriegstagen V (Lenin)* Baselitz takes the figure of Lenin and applies to it the method of inverting and recomposing traditions from the history of painting – developed at the end of the 1960s and exemplified here in the series 'Rayski-Kopf'. This work was particularly effective in subverting the visual codes of socialist realism.

As if it represented an update of our perspectives in relation to Russian imperialism, the work *Flags of the Kursk* (2001), by Roman Buxbaum, refers to the tragedy of the Russian *K-141 Kursk* submarine, which, on 12 August 2000, sank in the Arctic following a series of explosions caused by a system failure. The Putin government's refusal to accept international aid was an eloquent example of its cruelty and contempt for human lives, including those of Russians: 118 crew members died in the accident.

4.

Violence, violence, violence.

See the works of Gilbert and George: *Attack Straight* (2011) and *Money First* (2011).

There is a fascination with the macabre that runs through Damien Hirst's artistic practice, marked by his curiosity about the discoveries of science and chemistry. Conventional artistic techniques give way to dissection and taxidermy. *What Goes Around Comes Around* (2004) consists of a rectangular display case made of glass and steel, in which there are dozens of fish preserved in formaldehyde on one side and their respective skeletons on the other. As an exhibition device, the display case is comparable to both a laboratory and an altar. The viewer is invited to wander around the case, being confronted with both the cycle of life and the inevitability of death.

When I first saw the works of Hirst, the Champman brothers or Gilbert and George, now included in the collection, I was surprised by the violence and the powerful evocation of death. At the time, it occurred to me to interpret them as a metaphysical evocation of the notion of death, a reflection on the wars of the twentieth century or perhaps even a provocation with the aim of shocking and awakening the public.

Conceived as a sculptural installation composed of nine display cases arranged in the shape of a swastika, the work *The End of Fun* (2010), by the Chapman brothers, presents a vast diorama of war, populated by thousands of miniature figures – Nazis, corpses, animals and icons of popular culture – involved in a scene of brutal and self-destructive violence. Certainly influenced by Goya's series of prints 'Los desastres de la guerra' (1810–1815), the artists depict Nazi-fascist barbarism, involving the public in the horrors of war and concentration camps, sometimes resorting to the use of sharp irony and dark humour. The attempts that were made by ultra-conservative factions in 2012 to censor the presentation of the work at the Hermitage Museum, in Russia, underline the pertinence of remembering the atrocities and perversion of war.

Sadly, the same works now seem to be a commentary on the present moment, namely the armed conflicts in Eastern Europe and the Middle East.

At the turn of the twenty-first century, following the fall of the Berlin Wall (see Stefan Hunstein's *Berlin Wall*, 1997) and what was imagined to be the beginning of the end of the Russian dictatorial regime, there was a brief period of hope for a future of peace and prosperity.

The attacks of September 11, 2001, put an end to this illusion. Islamic terrorism emerged

at the centre of the new geostrategic context and, since then, it has shaped the evolution of world conflicts, with religion, fanaticism and fundamentalism being brought back to the centre of political debate and killings.

Beyond specific historical conjunctures, it is important to recognise that religion was and is a determining factor in human history. Religion, in general, was treated by the more radical rationalism of the Enlightenment with an arrogance and disdain whose consequences can now be seen to have been catastrophic.

If we wished to simplify this question, we might say that the parade of monsters mentioned above manifested itself as a kind of Antichrist, which we would have to counter with the humanism of Christ and other figures from the Jewish and Christian traditions.

Christ is a recurring figure in this collection, where, contrary to any other kind of simplification, there are many highly diverse works (in terms of method, sensitivity and intention) that lead us to reflect upon the relationship between politics and religion. Among these are *Christ Driving the Traders from the Temple* (2010) by Michael Landy, and *Last Supper* (1997/2025) by Raofed Mamedov.

'I think of the mass where they eat the flesh of Jesus Christ, and drink the blood of Jesus Christ [...]. They wanted to get the power of this God. And so that is a special thing for the Catholic religion.' (Nitsch, 2004)⁶

Nitsch's work offers us a direct confrontation with the primordial elements – flesh, blood, sacrifice – that were to be found in ancestral religious rituals and which, according to the artist, were transubstantiated and converted into symbols in the Catholic mass. In *Graz Installation* (1987), the artist builds an altar marked by ritualistic violence, bringing together religious archetypes in a kind of masochistic and erotic delirium and reinterpreting the concept of *Gesamtkunstwerk* as a work that appeals to all senses.

Antony Gormley's work *Flesh* (1990) is part of a series of concrete sculptures (*Concrete Works*), consisting of a solid block in the form of a cross that contains the shape of a human body on its inside, suggesting the presence of the body on the cross even before its crucifixion.

'I'm a Christian. Look at the Church for the last 2,000 years. Very complicated and not very peaceful. However, we need a sort of religion, a structure. The Church gives us a structure. Wherever you look at a war, it's religion. Wherever you look at society, it's religion. It's always involved, and why not? We need it. We need a sort of structure, a contract.' (Duerckheim, 2025)

5.

'There is more in art than in a banker's life. This could explain what is enrichment for me, living with artworks and meeting art people. It is not just learning. Learning is part of what you have to do anyway. It is more than learning: it is understanding, getting tolerant. When you connect with art, you learn to accept all kinds of different things. That's tolerance, which is very important.' (Duerckheim, 2025)

The pedagogical sharing of what the collector describes as the enrichment of his life – the internalisation of a feeling of tolerance – is the ideal mission and privileged vocation of this exhibition.

6.

The installation *Cleave 00* (2000), by Cerith Wyn Evans, consists of a group of banal objects – a mirror ball, a spotlight, a shutter, plants and a computer. By being joined together, in interaction with the viewer, they function as an optical machine capable of mediating new interpretations of a text by William Blake, through luminous codes that are reflected and projected into space. The breath of beauty and the light of words.

'Cerith Wyn Evans is important to me. He shows something different in music. He shows poems in a very different way. It is poetry, but in a completely different way. I wanted something in the show that was not directly related to war. It's not always blood, it's not only war. There is a different way of perception, and that is what he shows.' (Duerckheim, 2025)

⁶ H. Nitsch and R.C. Morgan, 'Hermann Nitsch with Robert C. Morgan', *The Brooklyn Rail*, 7 April 2004.



**Damien Hirst
What Goes
Around Comes
Around [Tudo o
que vai volta]
2004**



Este grande mostruário de curiosidades raras troca-nos as voltas. Os peixes nadam na mesma direção. Peixes conservados em formol de um lado acabam em esqueletos do outro, representando diferentes fases da nossa existência. A expressão que dá título a esta peça acrescenta uma maneira de olhar para a vida: aquilo que damos é o que recebemos de volta, vulgo *karma*. Damien Hirst (Leeds, Reino Unido, 1965) tem investigado ao longo da sua carreira diferentes modos de *display*, desconstruindo gabinetes de curiosidades, armários de hospitais, de medicamentos – o que poderíamos chamar a construção de uma iconografia própria das relações violentas do mundo ocidental, com a morte, doença, religião e o sentido da vida. Numa fotografia polémica de 1991, que Hirst intitulou *With Dead Head* [Com cabeça de morto], vemos o próprio artista enquanto jovem (com 16 anos), a posar com um sorriso nervoso ao lado da cabeça de um cadáver. Desde sempre, Damien Hirst obriga o espectador a fazer o mesmo e a confrontar a morte.

There is something unusual about this vast display of rare curiosities. The fish are all swimming in the same direction. Fish preserved in formaldehyde on one side end up as skeletons on the other side, representing different stages of our existence. The expression that gives this piece its title offers us a new way of looking at life: what we give is what we get back, in other words, *karma*. Throughout his career, Damien Hirst (Leeds, UK, 1965) has explored different modes of display, deconstructing cabinets of curiosities, hospital cupboards, medicine cabinets – what we might call the construction of an iconography of the Western world's violent relationship with death, illness, religion and the meaning of life. In a controversial photograph from 1991, which Hirst titled *With Dead Head*, we see the artist himself as a teenager (aged 16), posing with a nervous smile beside the head of a corpse. Damien Hirst has always compelled the viewer to do the same and confront death.

**Cerith Wyn Evans
Things That Speak – The Glass
Flowers by Lorraine Daston
[Coisas que falam – As flores de
vidro de Lorraine Daston]
2007**

Nada é um acaso, e cada decisão tem perícia e precisão na obra de Cerith Wyn Evans (País de Gales, 1958). Este candelabro é produzido pela Luce Italia, uma fábrica que utiliza murano, vidro produzido na ilha com o mesmo nome (em Veneza). As suas obras de arte questionam o decorativo, a arquitetura, a arte e a linguagem através de ativações tecnológicas que produzem alterações inquietantes. Parecem conter provas de vida e são sempre eventos, porque vivem em constante variação, produzindo diferentes experiências ao visitante. Neste caso, um texto da historiadora de ciência Lorraine Daston, chamado “The Glass Flowers”, é transposto para código Morse – uma ação que podemos ver reproduzida através de pulsações de luz no candelabro, mas também no ecrã colocado na parede, que revela o processo tecnológico. O que vemos a piscar são as palavras do sexto capítulo de uma coleção de nove ensaios de vários autores, editada também por Daston em 2004, que se intitula *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. A premissa do livro é a exploração da relação entre objetos e discurso, e como as “coisas” podem tanto dar forma quanto incitar conversas, como aquela entre este lustre majestoso à nossa frente e cada visitante. Uma pequena alteração do artista faz-nos pensar: Evans substitui “things that talk” (o título do livro de ensaios), por “things that speak” (o título da sua obra). Talvez reafirmando que conversar e falar são coisas diferentes.

Nothing is left to chance, and every decision is made with skill and precision in the work of Cerith Wyn Evans (Wales, 1958). This chandelier was produced by Luce Italia, a manufacturer that works with Murano glass, made on the island of the same name (in Venice). His artworks question the decorative nature of objects, architecture, art and language through technological activations that produce unsettling changes. They seem to contain clear signs of life and are always events, because they exist in a constant state of flux, creating different experiences for the visitor. In this case, a text by the science historian Lorraine Daston, entitled ‘The Glass Flowers’, is transposed into Morse code – an action we can see reproduced through pulses of light flashing on and off from the chandelier, but also on the screen mounted on the wall, which reveals the technological process. What we see flashing are the words from the sixth chapter of a collection of nine essays by various authors, also edited by Daston in 2004, entitled *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. The book’s premise is an exploration of the relationship between objects and discourse, showing how ‘things’ can both shape and spark conversations, such as the one taking place between this majestic chandelier that we see before us and each visitor. A small alteration by the artist gives us food for thought: Evans replaces ‘things that talk’ (the title of the collection of essays) with ‘things that speak’ (the title of his work). Perhaps suggesting that talking and speaking are not quite the same thing.



Damien Hirst
***Father (Divided)* [Pai (dividido)]**
 2011-12

Esta é uma perspectiva única. Podemos literalmente andar pelo interior deste animal, conservado em formol (de tom azulado). Podemos ler esta divisão de uma criatura como uma referência a um episódio descrito no Antigo Testamento (Jeremias 34), onde o ato de cortar um bezerro ao meio e o passar pelo meio das suas partes, selava visualmente um acordo e reafirmava a seriedade de cumprir essa promessa feita a Deus. Damien Hirst (Leeds, Reino Unido, 1965) subverte as formas de apresentação das antigas coleções do século XVI, dedicadas a objetos da história natural, geologia, arqueologia e mais. Essas coleções eram também demonstrações de poder e classe. A obra ecoa as peças icônicas dos anos 1990 que sedimentaram Hirst como artista, estando na continuação de

Mother and Child (Divided) [Mãe e filho (divididos)] (1993) criada para a Bienal de Veneza e depois apresentada na exposição que lhe valeu o Turner Prize (1995). É bem sabido que, desde essa altura, Hirst tem vivido de forma plena a sua fama de artista que aborda assuntos desconfortáveis e polémicos. São claras as referências religiosas à tradição católica. Este pai que vemos é o *Father* de *Mother and Child*. A estas obras tão icônicas, podemos juntar, claro, o famoso tubarão em formol, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Somebody Living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo] (1992) ou *A Thousand Years* [Mil anos] (1990), em que o público é testemunha de um enxame de moscas entretidas com uma cabeça de vaca em decomposição. Serão estas obras, todas pertencentes,

bem a propósito, à série “Natural History”, apenas sobre a inevitável morte, ou podemos ver nelas o exercício dominante do humano sobre o animal?

This is a unique perspective. We can literally walk inside this animal, preserved in formaldehyde, instantly recognisable by its bluish tinge. This division of a creature can be read as a reference to an episode described in the Old Testament (Jeremiah 34), in which the cutting of a calf in two and the passing through its parts would visually seal an agreement and reaffirm the seriousness of keeping one's promise before God.

Damien Hirst (Leeds, UK, 1965) subverts the forms traditionally used for the display of the old sixteenth-century collections devoted to the exhibition of objects from natural history, geology, archaeology and more. Such collections were also displays of power and status. This work echoes the iconic pieces from the 1990s that established Hirst's reputation as an artist, and follows on from *Mother and Child (Divided)* (1993), created for the Venice Biennale and later presented in the exhibition that earned him the Turner Prize (1995). Since then, Hirst has fully embraced his reputation as an artist who tackles uncomfortable and controversial subjects. The references to the Catholic tradition are clearly visible in this work. This father that we see here is the *Father* from *Mother and Child*. To these highly iconic works, we can of course add the famous shark in formaldehyde, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Somebody Living* (1992) or *A Thousand Years* (1990), in which the public witnesses a swarm of flies at work on a decomposing cow's head. Are these works (all of which, quite appropriately, belong to the 'Natural History' series) simply about inevitable death, or can we see in them the exercise of human dominance over animals?

Hermann Nitsch
Oedipus Christus
 1981

A anatomia e as vísceras humanas, no contexto do imaginário religioso, são alguns dos temas fundamentais da obra de Hermann Nitsch (Viena, Áustria, 1938–Mistelbach, Áustria, 2022). Nesta peça feita sobre linho, Nitsch cruza a religião cristã com a mitologia grega – a figura de órgãos expostos é ao mesmo tempo Cristo e Édipo, e a iconografia cristã é infiltrada de mitos pagãos. Membro do grupo de Acionismo Vienense, ativo durante os anos 1960, Nitsch utiliza o desenho como forma de estudo e pensamento dos temas que queria abordar, e das performances/ações que davam origem às suas pinturas e instalações. Esta obra nasce da sua obsessão pelo estudo do corpo humano e dos animais, e pela representação da rede sanguínea, das vias neurais, das fibras musculares, e de órgãos como os intestinos.

Human anatomy and viscera in the context of religious imagery are among the most fundamental themes of the work of Hermann Nitsch (Vienna, Austria, 1938–Mistelbach, Austria, 2022). In this piece drawn on linen, Nitsch interweaves Christianity with Greek mythology: the figure with exposed organs is simultaneously Christ and Oedipus, and the Christian iconography is infused with pagan myths. A member of the Viennese Actionism movement, which was active during the 1960s, Nitsch used drawing as a means of studying and reflecting on the themes he wished to address, as well as on the performances/actions that gave rise to his paintings and installations. This work stems from his obsession with the study of human and animal bodies, and with the depiction of the vascular system, neural pathways, muscle fibres, and organs such as the intestines.

Haralampi G. Oroschakoff *Orientalist* [Orientalista]

Descendente de uma família nobre russa exilada, Haralampi G. Oroschakoff nasceu em Sófia, na Bulgária, em 1955, mas foi criado em Viena, na Áustria. Hoje divide a vida por Berlim, Viena e a Côte d'Azur. Toda esta informação é importante para entender a sua obra, já que Oroschakoff fez da força motriz do seu trabalho um diálogo entre noções de Ocidente e Oriente, estimulando um revivalismo da iconografia oriental. A pintura que vemos convoca noções de orientalismo, o nome de uma disciplina criada pelo Ocidente nos séculos XVIII e XIX, e que tem vindo a ser repensada no mundo contemporâneo. Um dos livros mais importantes para esta desconstrução é *Orientalismo* (1978), ensaio escrito pelo pensador palestino-americano Edward Said. Para o pensador, Orientalismo é um conceito crítico que descreve a maneira como o Ocidente retrata o "Oriente", exotizando-o, criando estereótipos e desdenhando essa parte do mundo, estimulando noções opostas de nós/ eles, modernidade/atavismo, sujeito/ objeto e humanidade/barbárie.

A descendant of an exiled Russian noble family, Haralampi G. Oroschakoff was born in Sofia, Bulgaria, in 1955, but was raised in Vienna, Austria. Today he divides his time between Berlin, Vienna and the Côte d'Azur. All this information is important for understanding his artistic oeuvre, since Oroschakoff has made a dialogue between notions of the West and the East the driving force of his work, thus promoting a revival of Eastern iconography. The painting that we see evokes notions of Orientalism, the name of a discipline created by the West in the eighteenth and nineteenth centuries, which has since been re-evaluated in our contemporary world. One of the most important books for this deconstruction is *Orientalism* (1978), an essay written by the Palestinian-American academic Edward Said. For this thinker, Orientalism is a critical concept that describes the way in which the West portrays the 'East', making it appear exotic, creating stereotypes and disparaging that part of the world, while also fostering opposing notions of us/them, modernity/atavism, subject/object and humanity/barbarism.

Hermann Nitsch *Grazer Raum* [Sala de Graz Graz Room] 1987

O sagrado e o profano rodeiam a obra de Hermann Nitsch (Viena, Áustria, 1938–Mistelbach, Áustria, 2022), autor conhecido pelas suas *action performances* em que a música, a ação e a tinta são matérias que utiliza para orquestrar um grande acontecimento apoteótico, quase religioso, e algo visceral. Esta *Pequena Capela*, um tema recorrente no seu trabalho, é o resultado (parcial) de uma dessas performances – vemos as vestes que foram usadas por alguém (ou pelo artista), tratadas como relíquias, presas em forma de Cristo numa trave de madeira, e o resto dos elementos dispostos, formando a instalação, que joga, sem dúvida, com a iconografia religiosa – vemos muitos elementos de um altar. A alusão ao sangue é direta, já que Nitsch utilizou, em ações mais antigas, vísceras e sangue animal verdadeiros. A todo um enorme corpo de trabalho, que envolveu décadas de performances, pinturas e instalações, assim como algumas idas a tribunal e tempo na prisão, Nitsch chamou de *Orgies Mysteries Theatre*. Tudo isto nos revela as motivações expressivas do artista – desafiar os dogmas da Igreja, misturando-os com atividades pagãs ou, por vezes, ditas blasfemas.

The sacred and the profane both feature heavily in the work of Hermann Nitsch (Vienna, Austria, 1938–Mistelbach, Austria, 2022), an artist known for his action performances in which music, action and paint are the materials he uses to orchestrate a grand, climactic, almost religious and somewhat visceral event. This *Small Chapel*, a recurring theme in his work, is the (partial) result of one such performance. We see the garments that were worn by someone (or by the artist) treated as relics, fastened to a wooden beam in the shape of Christ, as well as the rest of the elements arranged to form the installation. This arrangement undoubtedly plays with the religious iconography, and we also see many of the elements of an altar. The allusion to blood is a direct one, since Nitsch had already used real animal entrails and blood in his earlier actions. Nitsch gave the name *Orgies Mysteries Theatre* to a vast body of work – which spanned decades of performances, paintings and installations, as well as involving several court appearances and some time in prison. All of this reveals the artist's expressive motivations – to challenge the dogmas of the Church by mixing them with pagan activities, which are sometimes described as blasphemous.



Michael Landy
***Christ Driving the Traders from the Temple* [Cristo expulsando os vendilhões do templo]**
 2010

Este desenho tem como matriz uma pintura muito conhecida de El Greco, intitulada *Cristo expulsando os vendilhões do templo* (c. 1600), que integra a coleção da National Gallery, em Londres. Sendo um tema de iconografia religiosa, o que vemos na pintura original cheia de cor e drama é a representação da história da Purificação do Templo, em que Jesus Cristo expulsa comerciantes que vendiam animais para sacrifício na casa de Deus. Esta peça de Michael Landy (Londres, 1963) faz parte de uma série de obras feitas durante 2010–2012, anos em que foi artista associado da National Gallery, cuja residência implicava um pensamento sobre a coleção do conhecido museu londrino. A versão de Landy faz uma estranha síntese, tornando a cena religiosa uma imagem a preto e branco, em que só algumas figuras são escolhidas, e em que desaparecem importantes elementos simbólicos, como os cestos (do comércio) ou a cena ao fundo em que El Greco representava a expulsão de Eva e Adão do Paraíso, fazendo um paralelo com a atividade dos comerciantes no templo sagrado. Esta versão depurada de Landy parece reforçar o movimento de Jesus, figura central no desenho, através da retirada também dos elementos arquitetônicos que localizavam a ação dentro do

templo sagrado. Michael Landy iniciou o seu trajeto como artista durante uma altura fulgurante para a criatividade britânica: os anos 1990 e o movimento dos YBA (Young British Artists).

This drawing is based on a well-known painting by El Greco, entitled *Christ Driving the Traders from the Temple* (c. 1600), which forms part of the collection at the National Gallery in London. This being a theme from religious iconography, what we see in the original painting, rich in colour and drama, is the depiction of the story of the Purification of the Temple, in which Jesus Christ drives out the traders who were selling animals for sacrifice in the house of God. This piece by Michael Landy (London, 1963) is part of a series of works created between 2010 and 2012, during his time as an Associate Artist at the National Gallery; one of the tasks of his residency involved his reflecting on the collection of the renowned London museum. Landy's version is a strange synthesis of El Greco's painting, transforming the religious scene into a black-and-white image, in which only a few of the figures are depicted, and in which key symbolic elements have been omitted, such as the (traders') baskets or the background scene in which El Greco depicted the expulsion of Adam and Eve from Paradise, drawing a parallel with the traders' activity in the sacred temple. Landy's pared-down version of the scene seems to emphasise the movement of Jesus, the central figure in the drawing, by also removing the architectural elements that situated the action inside the sacred temple. Michael Landy began his career as an artist during a particularly vibrant period for British creativity: the 1990s and the YBA (Young British Artists) movement.

Theaster Gates
***Painting Black With Kettle* [Pintar de preto com caldeira]**
 2012

O negro das pinturas feitas de alcatrão carrega as conotações e o peso da história dos norte-americanos escravizados e do movimento pelos seus direitos civis dos anos 1960 nos EUA. Este material tem uma conotação muito forte – era usado como forma de humilhação e castigo durante a escravatura, para esconder feridas e imperfeições durante os leilões e o tráfico de seres humanos, ou despejado em pessoas escravizadas que eram queimadas vivas. As narrativas que percorrem esta instalação são históricas, mas também pessoais – quando era jovem, Theaster Gates (Chicago, EUA, 1973) trabalhou com o seu pai a fazer telhados e, mais tarde, convidou-o a produzir obras de arte que utilizavam os mesmos materiais e modos de produção: a borracha, o feltro e o alcatrão utilizado para impermeabilizar os telhados.

Estas *black paintings*, intituladas *Roof With Father and Son* [Telhado com pai e filho], *Tar in Three Grades* [Alcatrão em três gradações], *Black Horizon High* [Horizonte negro alto] e *Black Horizon Low* [Horizonte negro baixo], fazem referência à história da arte, ao minimalismo, e às “pinturas negras” de Francisco Goya do século XIX. A imagem que vemos numa das pinturas, a sobreviver ao alcatrão, é uma capa da *Ebony*, uma conhecida revista dedicada exclusivamente à cultura negra norte-americana, fundada em 1945 por John H. Johnson, que dizia que o seu objetivo era “dar aos negros imagens positivas

num mundo carregado de imagens e não-imagens negativas”. A instalação fica completa quando vemos a máquina de produzir alcatrão, símbolo direto do processo de feitura, uma oferta do pai ao filho quando se reformou. O trabalho, como tema, símbolo, forma de protesto, e procura de justiça e visibilidade está, também por tradição familiar, no centro da obra de Gates.

The blackness of the tar paintings bears the weight and the connotations of the history of enslaved Americans and of the civil rights movement of the 1960s in the USA. Tar is a material with very strong connotations: it was used as a form of humiliation and punishment during slavery, being employed to conceal wounds and imperfections during slave auctions and the trafficking of human beings, or poured over enslaved people who were burned alive. The narratives running through this installation are historical, but also personal. As a young man, Theaster Gates (Chicago, USA, 1973) worked as a roofer with his father, later inviting him to help produce artworks using the same materials and methods of production: rubber, felt and tar used to waterproof roofs.

These 'black paintings', entitled *Roof With Father and Son*, *Tar in Three Grades*, *Black Horizon High* and *Black Horizon Low*, draw on art history, minimalism and Francisco Goya's nineteenth-century 'black paintings'. The image that we see in one of them, still visible through the tar, is a cover of *Ebony*, a well-known magazine founded by John H. Johnson in 1945 and dedicated exclusively to Black-American culture. Johnson said that his aim was 'to provide positive images for blacks in a world of negative images and non-images'. The installation is completed by the tar kettle, a direct symbol of its manufacture and a gift from father to son when he retired. Labour, as a theme, a symbol, a form of protest and a quest for justice and visibility, is also to be found, by family tradition, at the heart of Gates' work.

Rémy Zaugg
***Quadriptychon* [Quadriptico]**
1976–79/1988

Produzir obras que pensam e questionam a percepção humana, e a relação que mantêm com o espaço que as envolve – é esse o foco conceptual do trabalho de Rémy Zaugg (Courgenay, Suíça, 1943–Basileia, Suíça, 2005), que articula também linguagem, forma e cor para instigar pensamento e percepção visual. A linguagem é um elemento de uma grande parte do seu corpo de trabalho, mas neste caso, o que vemos são pinturas brancas dispostas contra uma parede branca. Como visitantes-observadores, podemos considerar muitas coisas: a maneira como estão instaladas estas peças, deixando um espaço para uma “quarta” pintura-fantasma, ou os pormenores da tinta sobre a tela, a textura e a diferença de pigmento. É importante ver de perto estas variações. Estas características são informação preciosa para pensarmos o nosso posicionamento diante da obra. Não por acaso, estas pinturas brancas estão colocadas mesmo em frente às *black paintings* de Theaster Gates.

Producing works that reflect upon and question human perception and the relationship that they maintain with the space surrounding them – this is the conceptual focus of Rémy Zaugg’s work (Courgenay, Switzerland, 1943–Basel, Switzerland, 2005), which also combines language, form and colour in such a way as to stimulate thought and visual perception. Language is a key element in much of his body of work, but, in this case, what we see are white paintings arranged against a white wall. As visitors and observers, we might consider many things: the way in which these pieces are installed, leaving space for a ‘fourth’ phantom painting, or the details of the paint on the canvas, the texture and the variation in pigments. It is important to view these variations up close, since these features provide valuable information for thinking about how we position ourselves in relation to the work. It is no coincidence that these white paintings are placed directly opposite Theaster Gates’s ‘black paintings’.

Damien Hirst (Leeds, Reino Unido, 1965) nunca escondeu a sua profunda admiração pelo pintor Francis Bacon (Dublin, 1909–Madrid, 1992), conhecido pela figura humana distorcida, os temas sombrios, algumas vezes religiosos, como retratos de papas ou crucificações. Este é um dos quatro trípticos inspirados em Bacon de forma intencional e propositada que Hirst apresentou na exposição *Nothing Matters*, na galeria White Cube, em 2009. Um ano antes, Hirst foi entrevistado a passear pela retrospectiva de Bacon na Tate Modern, em Londres. Entre muitas razões para gostar de Bacon, Hirst declarou que as suas pinturas o faziam pensar “em quão frágeis somos” e que, quando as

viu pela primeira vez em criança, lhe lembraram os “espaços que tinha imaginado em pesadelos”. O título-pergunta deste tríptico, *How Did We Lose Our Way?*, enfatiza esses maus sonhos e uma procura de rumo perdido. Conseguimos detetar figuras-fantasma, algumas com vísceras à mostra (*à la* Bacon) e corvos em pleno voo, símbolos das tais más notícias e de visões da morte. A intenção de Hirst parece ser também que o comparemos a Bacon, estimulando essa relação com o mestre, e confrontando esse julgamento.

Na mesma entrevista de 2008, Hirst refere o facto de Bacon, antes de morrer, ter visto a sua obra *A Thousand Years* [Mil anos] (1990),

Damien Hirst
How Did We Lose Our Way?
[Como nos perdemos?]
2009



em que testemunhamos uma cabeça de vaca em decomposição rodeada de moscas. Segundo Hirst, Bacon, conhecido por não dar elogios, escreveu a alguém que a peça de Hirst “funcionava”. Ouro, para um artista que diz que, quando era pequeno, “todas as minhas pinturas eram maus Bacons”. Apesar de ser muito conhecido pelo tubarão conservado em formol, pelos armários de medicamentos, tesouros falsos do fundo do mar, ou a caveira de diamantes, a pintura de Hirst é desprovida de estilo, abraçando a era da reprodutibilidade (à la Andy Warhol). A sua pintura já passou por padrões de pintas de cores variadas (*dot paintings*), borboletas verdadeiras presas no acrílico colorido, tinta atirada de forma aleatória para uma tela que girava sem parar (*spin paintings*), pontilhismo abstrato e temas florais.

Damien Hirst (Leeds, UK, 1965) has never concealed his deep admiration for the painter Francis Bacon (Dublin, 1909–Madrid, 1992), who was known for his distorted human figures and his sombre and sometimes religious themes, such as portraits of popes or crucifixions. This is one of four triptychs deliberately inspired by Bacon that Hirst presented at the exhibition *Nothing Matters* at the White Cube Gallery in 2009. A year earlier, Hirst was interviewed whilst visiting the retrospective exhibition of Bacon’s work at the Tate Modern in London. Among the many reasons that he gave for liking Bacon, Hirst said that his paintings made him think ‘of how fragile we are’ and that, when he first saw them as a child, they reminded him of the ‘spaces he had imagined in nightmares’. The question posed by the title of this triptych, *How Did We Lose Our Way?*, emphasises these bad dreams and his search for a lost sense of direction. We can make out ghostly figures, some with exposed entrails (à la Bacon), and

crows in mid-flight, symbols of bad news and visions of death. Hirst’s intention also seems to be that we should compare him to Bacon, stimulating this relationship with his master and challenging that judgement.

In the same 2008 interview, Hirst mentions the fact that, before his death, Bacon had seen his work *A Thousand Years* (1990), in which we can see a decomposing cow’s head surrounded by flies. According to Hirst, Bacon, who was well-known for never paying any compliments, wrote to someone saying that Hirst’s piece ‘worked’. This was pure gold for an artist who says that, when he was a child, ‘all my paintings were bad Bacons’. Despite being best known for the shark preserved in formaldehyde, the medicine cabinets, fake treasures from the seabed, or the diamond skull, Hirst’s painting is devoid of style, embracing the age of reproducibility (à la Andy Warhol). His painting has already included patterns of dots in various colours (*dot paintings*), real butterflies trapped in coloured acrylic, paint thrown randomly onto a constantly spinning canvas (*spin paintings*), abstract pointillism and floral themes.





Raoef Mamedov
***The Last Supper* [A Última Ceia]**
1997/2025

Nesta sala temos duas interpretações muito distintas de iconografia cristã que mostram a última refeição de Jesus Cristo, com os doze apóstolos, antes da sua crucificação. Esta *Última Ceia* de Raoef Mamedov (Ganja, Azerbaijão, 1956) é um palimpsesto, ou seja, utiliza a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci como inspiração e, de forma precisa, coloca cada um dos atores em posições muito aproximadas às que vemos no famoso mural de Da Vinci, uma das pinturas mais famosas do mundo. Utilizando nesta monumental fotografia, composta por várias partes, atores com trissomia 21, ou síndrome de Down, Mamedov, que usa fotografia mas também filme como suportes, dirigiu os atores para reproduzir determinadas emoções, trabalhando cada uma das figuras separadamente, e juntando-as depois, em pós-produção digital. As imagens que vemos são claramente trabalhadas tendo como matriz uma aproximação à pintura e ao claro-escuro (*chiaroscuro* em italiano) dos grandes mestres da pintura italiana como Caravaggio ou Gentileschi. Esta obra pertence a uma série em que o artista faz a adaptação fotográfica de várias cenas e temas bíblicos, como a *Anunciação* de Jan van Eyck, ou *O beijo de Judas* de Giotto.

In this room, we have two very different interpretations of Christian iconography depicting the Last Supper of Jesus Christ with the twelve apostles, before his crucifixion. This *Last Supper* by Raoef Mamedov (Ganja, Azerbaijan, 1956) is a palimpsest; that is to say, he uses Leonardo da Vinci's *Last Supper* as his inspiration and, with precision, places each of the actors in positions that are very similar to those seen in Da Vinci's famous mural, one of the world's most famous paintings. In this monumental photograph, composed of several parts and featuring actors with trisomy 21, or Down syndrome, Mamedov, who uses both photography and film as his preferred media, directed the actors to convey specific emotions, working with each figure separately and then combining them in digital post-production. The images that we see are clearly crafted with a focus on the painting style and *chiaroscuro* (light and shadow) of the great masters of Italian painting, such as Caravaggio and Gentileschi. This work belongs to a series in which the artist creates photographic adaptations of various biblical scenes and themes, such as Jan van Eyck's *Annunciation*, or Giotto's *The Kiss of Judas*.

Sam Taylor-Johnson
***Pietà*,**
2001

Sim, é mesmo ele, o ator Robert Downey Jr., conhecido por ser Tony Stark/Iron Man. Quem o segura é a própria artista, Sam Taylor-Wood (Londres, 1967). Se prestarmos atenção durante dois minutos, temos a experiência de reconhecer pequenos movimentos, tão significativos: o esforço da mulher que carrega o corpo do homem, o torso masculino a descair e a voltar à sua posição inicial, a mão caída a tocar no tornozelo de quem carrega o peso morto. Taylor-Wood apropria-se da *Pietà* (1499) de Miguel Ângelo, pondo-se no papel da Virgem Maria, e colocando Robert Downey Jr. como Cristo, o filho morto nos seus braços. A artista, cujos suportes mais utilizados eram nesta altura a fotografia e o vídeo, cruza a iconografia cristã com a cultura da celebridade hollywoodesca. Outro exemplo, que pensa o lugar da celebridade na sociedade, é a sua peça *David* (2004), um único plano fixo de mais de 100 minutos, sem cortes, do futebolista David Beckham a dormir profundamente depois de um treino.

Saliente-se, ainda, o facto de este vídeo ter sido primeiro apresentado no final do ano de 2001, e ter sido precedido por um videoclipe para a música "I Want Love", de Elton John, também realizado por Sam Taylor-Wood, e protagonizado por Robert Downey Jr., nessa altura a tentar voltar à sua carreira, depois de muitas complicações devido ao uso de drogas. De forma simbólica,

e nos nossos dias, depois do grande sucesso de Downey Jr. como herói do universo Marvel, podemos dizer que a sua é uma vida e carreira ressuscitada. Sam Taylor-Wood, nos anos 1990 conhecida como uma das artistas do movimento YBA (Young British Artists), é hoje mais conhecida por Sam Taylor-Johnson e pela realização de filmes *blockbuster*, como *Back to Black* ou *Fifty Shades of Grey*.

Yes, it is indeed him, the actor Robert Downey Jr., known for playing Tony Stark/Iron Man. Holding him is the artist herself, Sam Taylor-Wood (London, 1967). If we pay attention for two minutes, we are able to recognise small, yet significant movements: the effort of the woman carrying the man's body; the male torso slumping and returning to its initial position; the fallen hand touching the ankle of the one bearing the dead weight. Taylor-Wood appropriates Michelangelo's *Pietà* (1499), placing herself in the role of the Virgin Mary and casting Robert Downey Jr. as Christ, the dead son in her arms. The artist, whose preferred media at this time were photography and video, blends Christian iconography with Hollywood celebrity culture.

It is also worth noting that this video was first screened at the end of 2001 and was preceded by a video clip for Elton John's song 'I Want Love', also directed by Sam Taylor-Wood and starring Robert Downey Jr., who at the time was attempting to revive his career following numerous complications deriving from his drug use. Symbolically, following Downey Jr.'s huge success as a hero in the Marvel universe, we can say that his life and career have now been resurrected. Sam Taylor-Wood, known in the 1990s as one of the artists of the YBA (Young British Artists) movement, is today better known as Sam Taylor-Johnson and for directing blockbuster films such as *Back to Black* and *Fifty Shades of Grey*.



Rémy Zaugg
Über die Blindheit (Schau, Ich bin Blind, schau.) [Da cegueira (Olha, eu estou cego, olha.) About Blindness (Look, I Am Blind, Look.)]
 1999

A frase é uma exclamação que anuncia a impossibilidade de ver. Estas pinturas pertencem à série “Über die Blindheit”. Pensar a visão e a falta dela, chamar a atenção para a percepção visual, e para a definição de pintura, são questões sempre presentes na obra de cariz conceptual de Rémy Zaugg (Courgenay, Suíça, 1943–Basileia, Suíça, 2005), como é o diálogo com o espaço que rodeia e envolve a obra de arte. As combinações de cores destas pinturas foram pensadas para criar uma reação em quem as vê – podem vibrar ao olhar humano, e é por vezes difícil manter os olhos sobre elas. A repetição de “Schau” (em português, “olha”) reforça a chamada de atenção para a contradição, e envolve no início e no fim a afirmação “estou cego”. Mais tarde, a linguagem parece desaparecer, ser invisível, e restar apenas o exercício da cor sobre a tela, e da tela sobre a parede expositiva. Zaugg era pintor, mas também teórico, cenógrafo, e colaborou diversas vezes com os arquitetos Herzog & de Meuron. Foram eles, aliás, que desenharam o 133 Studio Rémy Zaugg, em França, o ateliê e espaço expositivo do artista.

The phrase is an exclamation about the impossibility of seeing. These paintings belong to the ‘Über die Blindheit’ series. Reflecting on the question of sight and its absence, drawing attention to visual perception and the definition of painting are ever-present themes in the conceptual work of Rémy Zaugg (Courgenay, Switzerland, 1943–Basel, Switzerland, 2005), as is the dialogue created with the space surrounding and enveloping the work of art. The colour combinations in these paintings were designed to provoke a reaction in the viewer – they seemingly vibrate under the human gaze, and it is sometimes difficult to keep one’s eyes on them. The repetition of the word ‘Schau’ (in English, ‘look’) emphasises the contradiction in the phrase, as it frames the statement ‘I am blind’ at either end. Later, language seems to disappear, to become invisible, leaving only the interplay of colour on the canvas, and of the canvas on the exhibition wall. Zaugg was a painter, but also a conceptual artist and set designer, who collaborated on various occasions with the architects Herzog & de Meuron. It was they, in fact, who designed 133 Studio Rémy Zaugg in France, the artist’s studio and exhibition space.

Michael Landy
Saint Jerome [São Jerónimo]
 2012

Aqui, a autoflagelação do santo está na mão do visitante. Esta enorme escultura pode ser acionada através de um pedal. É a interpretação de Michael Landy (Londres, 1963) da figura do sacerdote cristão São Jerónimo. O artista parece questionar os sistemas socioculturais e as tentativas da religião de organizar a sociedade, inculcando as suas práticas morais, valores e crenças aos fiéis. Quem carrega no pedal testemunha o santo a castigar-se, São Jerónimo batendo no peito com uma pedra para se punir dos seus pensamentos sexuais impróprios, que quebravam os seus votos cristãos de pobreza, castidade e obediência. A construção e o mecanismo da enorme figura desconstruída que se movimenta de forma tosca à nossa frente são influenciados pela obra do artista suíço Jean Tinguely, que Landy muito admira. A recuperação de desperdício – a escultura é feita de objetos descartados – ajuda a construir, em retalhos, uma espécie de Frankenstein santificado.

Esta obra faz parte de uma série de esculturas cinéticas e desenhos de grande escala, que o artista fez a propósito de uma residência na National Gallery, em Londres, em 2013, e que investigam a extensa iconografia religiosa que a coleção do conhecido museu reúne. A exposição que resultou dessa residência chamava-se *Saints Alive*, um título direto para qualificar o impulso do artista – voltar a dar vida aos santos católicos, dando a possibilidade de os acionar, como se estivéssemos num parque de diversões ou feira popular. Para se perceber este impulso destrutivo que se encontra no centro da obra de Landy, é importante referir que uma das peças mais emblemáticas deste artista, que fez

parte do movimento YBA (Young British Artists) dos anos 1990, foi a enorme instalação *Break Down* [Colapso] (2001), instalada numa loja de Oxford Street, conhecida zona comercial de Londres, em que o público podia testemunhar uma linha de montagem que tinha como missão, pouco a pouco, destruir todos os objetos pertencentes ao artista e à sua vida, até àquele momento.

Here, the saint’s self-flagellation is in the visitor’s hands. This enormous sculpture can be set in motion by pressing a pedal. It is Michael Landy’s (London, 1963) interpretation of the figure of the Christian priest Saint Jerome. The artist appears to question socio-cultural systems and religion’s attempts to organise society by instilling its moral practices, values and beliefs in its worshippers. By pressing the pedal, viewers can witness the saint chastising himself. They see Saint Jerome beating his chest with a stone to punish himself for the improper sexual thoughts that broke his Christian vows of poverty, chastity and obedience. The construction and mechanism of the enormous, deconstructed figure moving clumsily before us are influenced by the work of the Swiss artist Jean Tinguely, whom Landy greatly admires. The reuse of waste materials – the sculpture is made from discarded objects – helps to construct a sort of sanctified Frankenstein made from scraps.

This work forms part of a series of kinetic sculptures and large-scale drawings that the artist created during a residency at the National Gallery in London in 2013, exploring the extensive religious iconography of the famous museum’s collection. The exhibition resulting from this residency was called *Saints Alive*, a title that directly describes the artist’s impulse – to breathe new life into Catholic saints, enabling them to be activated, as if we were at an amusement park or a fairground. In order to understand this destructive impulse at the heart of Landy’s work, it is important to note that one of the most emblematic pieces by this artist, who was part of the YBA (Young British Artists) movement in the 1990s, was the enormous installation *Break Down* (2001), installed in a shop on Oxford Street, the well-known shopping area in London, where the public could witness an assembly line whose purpose was to gradually destroy all the objects belonging to the artist and his life until that moment.

Gilbert & George
Money First [O dinheiro primeiro]
 2011

A trabalhar em conjunto desde o final dos anos 1960, a dupla inglesa Gilbert (Dolomitas, Itália, 1943) & George (Devon, Reino Unido, 1942) fixou-se no bairro de Brick Lane, e é desse ponto de vista – do seu ateliê, casa, bairro, cidade de Londres – que nasce a sua perspectiva única sobre a sociedade que os envolve, e as suas escolhas e preocupações como artistas. Com uma carreira enraizada no *boom* experimental dos anos 1960/70, o casal adotou a vida pública como performance artística, em contínuo, década a década, sempre lado a lado, sempre vestidos com fato e gravata, completando as frases um do outro pausadamente, com rigor de expressão. Podemos vê-los a passear na rua, ou na sua arte, onde aparecem em múltiplas formas, expressões e movimentos, com fatos ou nus, e sem medo de abordar assuntos difíceis. São deles as caras que vemos, Gilbert & George é o seu nome de entidade artística, unificando o casal.

Money First é uma das múltiplas categorias de que é composta uma das suas maiores séries de imagens, intitulada “The London Pictures” [As imagens de Londres] (2011). Verdadeiro estudo sociológico, esta série começou com uma atividade ilícita – os artistas nas suas passeatas pelo bairro roubavam as folhas/cartazes com parangonas escritas à mão com caneta grossa, dos escaparates dos tabloides dispostos em frente a lojas e mercearias. Fizeram uma coleção extensa das frases que resumiam a notícia principal do dia, catalogando por palavras encontradas, elementos em comum, que acabam também por

ser o que move, para o bem e para o mal, a sociedade que os rodeia: dinheiro, morte, esperança, vida, medo, sexo, raça, religião. *Money First*, ou seja, dinheiro primeiro, porque todos estes títulos de notícia colocavam de forma literal a ordem de valor em primeiro lugar.

The English duo Gilbert (Dolomites, Italy, 1943) & George (Devon, UK, 1942) have worked together since the late 1960s, making their home in the area around Brick Lane in London, and it was from this point of view – their studio, home, neighbourhood, the city of London – that their unique perspective on the society around them came into being, shaping their choices and concerns as artists. With a career rooted in the experimental boom of the 1960s and 1970s, the couple have embraced public life as a continuous artistic performance, decade after decade, always side by side, always dressed in suits and ties, slowly finishing each other's sentences with great precision of expression. We can see them strolling down the street, or in their art, where they appear in multiple forms, expressions and movements, in suits or naked, and unafraid to tackle difficult subjects. The faces we see are theirs: Gilbert & George is the name of their artistic entity, unifying the couple.

Money First is one of the many categories in their largest series of images, entitled ‘The London Pictures’ (2011). A genuine sociological study, this series began with an illicit activity – on their walks around their local neighbourhood, the artists would steal sheets of paper bearing handwritten tabloid headlines in thick marker pen from the display boards set outside of shops and grocery stores. In this way, they compiled an extensive collection of phrases that summed up the day's main news stories, cataloguing them in accordance with their repeated words and common subject matter. These are the words and themes that, for better or worse, ultimately drive the society that surrounds them: money, death, hope, life, fear, sex, race, religion. *Money First*, because all these headlines literally placed sums of money (numbers) first.

Gilbert & George
Attack Straight [Ataque direto]
 2011

É conhecida a tradição jornalística do Reino Unido do tabloide, passando pelos *broadsheet* e os *paparazzi*. A série “The London Pictures” [As imagens de Londres] (2011), da qual esta obra faz parte, foi criada a partir da seleção e classificação de mais de 4000 cartazes (folhas brancas) com a frase (escrita a caneta grossa) que anunciava a notícia do dia. Durante anos, nos seus passeios pelo bairro, Gilbert (Dolomitas, Itália, 1943) & George (Devon, Reino Unido, 1942) roubavam a folha do escaparate disposto em frente a mercearias e outras lojas. *Attack Straight*, talvez porque os incidentes relatados em cada cartaz, visível na imagem, são todos ataques físicos literais, entre humanos, e não em sentido figurado. Em todas as imagens desta série, assim como noutras tantas séries de Gilbert & George, figura também a dupla, um dos pares artísticos mais icónicos e consistentes da atualidade. Se existissem dúvidas, os artistas colocam no canto inferior direito da imagem, um local privilegiado, o conhecido selo da rainha e a frase “está escrito por todo o lado”, brincando com a literalidade.

The UK has a well-known and longstanding journalistic tradition, ranging from tabloids to broadsheets and paparazzi photography. The series ‘The London Pictures’ (2011), to which this work belongs, was created through the selection and classification of over 4,000 posters or sheets of white paper, on which the phrases announcing the day's news were written with a thick marker pen. For years, on their walks around their local neighbourhood, Gilbert (Dolomites, Italy, 1943) & George (Devon, UK, 1942) would steal these sheets from the display boards outside grocery stores and other shops. The title *Attack Straight* perhaps refers to the fact that, as can be seen in the image, the incidents reported on each poster are all literally physical attacks occurring between humans, and not in a figurative sense. As is the case in so many other series of images produced by Gilbert & George, the duo, who are one of the most iconic and consistent artistic couples of our time, also feature in all the images of this series. Lest there be any doubt, in the lower right-hand corner of the image – a prominent spot – the artists place the familiar stamp image of the Queen's head, together with the phrase ‘It's written all over them’, playing on its literal meaning.

Theaster Gates**Black Library [Biblioteca negra] 2012**

Uma biblioteca preserva o conhecimento e o valor de uma cultura. Neste caso, conserva e reconhece o que a comunidade negra norte-americana construiu no pós-Segunda Guerra Mundial – o que fizeram para sobreviver e, mais do que isso, para prosperar após séculos de escravatura. Estes livros são uma pequena parte de uma biblioteca que pertencia à editora de John H. Johnson, fundada em 1942, em Chicago, e que publicava uma série de conhecidas revistas (como a *Ebony* e a *Jet*) dedicadas à elevação das várias dimensões da cultura negra num mundo que, nas suas palavras, estava “saturado de estereótipos”. Depois do encerramento da editora, a herdeira deu ao artista Theaster Gates (Chicago, 1973) o seu enorme acervo, que inclui não só livros como exemplares das revistas, móveis e outras coleções.

Gates é um artista pleno, que trabalha a sua herança e contexto, pensando definições de comunidade, e atuando como agente de mudança social. Inicialmente ceramista, Gates também estudou urbanismo e tem vindo a aplicar o seu conhecimento no bairro onde trabalha, o lado sul de Chicago, zona com uma história difícil de desigualdades sistêmicas, desinvestimento e crime. A sua dedicação é impressionante: tem comprado ao longo dos anos edifícios, que transforma, recupera e devolve à sua comunidade, como habitação acessível, ou como espaços abertos ao público – arquivos que resgatam e preservam parte da história da América do Norte negra, espaços dedicados ao som e à música, ao cinema, à arte e tanto mais.

A library preserves the knowledge and value of a culture. In this case, it preserves and acknowledges what the Black North-American community built in the period following the Second World War – what its members did to survive and, more than that, to prosper after centuries of slavery. These books are a small part of a library that belonged to the John H. Johnson Publishing Company, founded in Chicago in 1942, which published a series of well-known magazines (such as *Ebony* and *Jet*) dedicated, in Johnson's own words, ‘to projecting all dimensions of the Black personality in a world saturated with stereotypes’. After the publishing company closed, the heiress presented the artist Theaster Gates (Chicago, 1973) with this vast collection, which includes not only books but also copies of the magazines, furniture and other items.

Gates is a multifaceted artist who engages with his heritage and context, reflecting on the definitions of community, and acting as an agent of social change. Having begun his professional life as a ceramicist, Gates also studied urban planning and has been applying his knowledge in the neighbourhood where he works, Chicago's South Side, an area with a difficult history of systemic inequalities, disinvestment and crime. His dedication is impressive: over the years he has purchased buildings which he transforms, restores and returns to his community, either as affordable housing or as spaces open to the public – archives that rescue and preserve part of Black North-American history, spaces that are dedicated to sound and music, cinema, art and so much more.

Georg Baselitz**Kopf [Cabeça Head] 1960****Rayski-Kopf [Cabeça-Rayski Rayski-Head] 1960****Kopf anthropomorph [Cabeça antropomórfica Head anthropomorph] 1960****Kopf [Cabeça Head] 1960****Ferd. v. Rayski 1960**

Estas cinco cabeças são múltiplas perspetivas sobre uma mesma pessoa, retratos que parecem desmontar outra obra, um autorretrato de Louis-Ferdinand von Rayski (1806–1890), um conhecido pintor, gravador e ilustrador alemão do século XIX. Rayski, de cabelos e bigode fartos, escolheu retratar-se com golas brancas levantadas, um lenço vermelho ao pescoço, num estilo realista. Olhando para estas *Cabeças de Rayski*, que será que conseguimos discernir dessas características? O que nos diz o expressionismo das figuras de Baselitz? Os retratos e as paisagens realistas de Rayski tiveram um grande impacto no jovem Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Alemanha, 1938–2026), que passava muitas vezes na escola por uma reprodução da pintura *Wermisdorfer Wald* [Floresta de Wermisdorf] (1859), uma magnífica floresta. Baselitz (nome que escolheu como homenagem à sua terra natal) é um dos mais importantes artistas alemães do pós-guerra, muito conhecido pelo seu estilo neo-expressionista e pelas suas figuras invertidas na tela (também presentes na exposição).

These five heads offer multiple perspectives on the same person. They are portraits that seem like deconstructions of another work: a self-portrait by Louis-Ferdinand von Rayski (1806–1890), a well-known nineteenth-century German painter, engraver and illustrator. Rayski, who had thick hair and a moustache, chose to portray himself with a turned-up white collar and a red scarf around his neck, in a realistic style. Looking at these *Rayski Heads*, what can we discern from these features? What does the expressionism of Baselitz's figures tell us? Rayski's realistic portraits and landscapes had a profound impact on the young Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Germany, 1938–2026), who, while he was at school, frequently walked past a reproduction of the painting *Wermisdorfer Wald* [Wermisdorf Forest] (1859) – a magnificent forest scene. Baselitz (a name he chose as a tribute to his birthplace) is one of the most important post-war German artists, well known for his neo-expressionist style and for painting his figures upside-down on the canvas (also displayed in this exhibition).

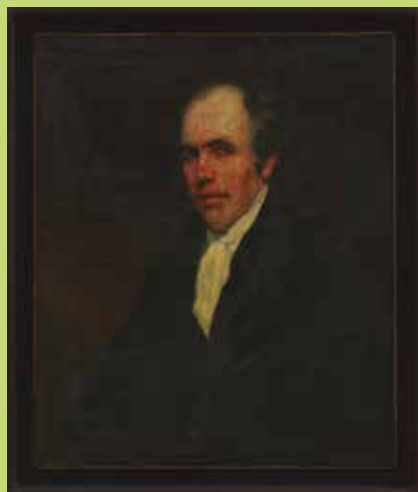
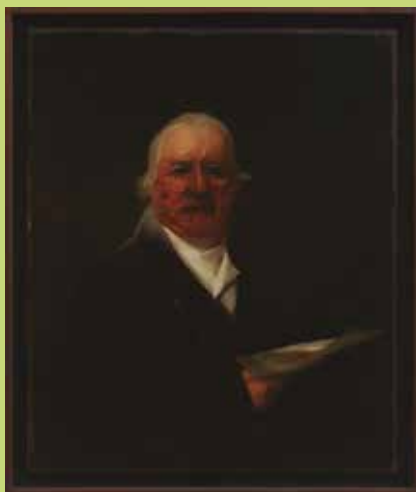
Porque gostamos de ser retratados? Será que nos queremos agarrar à esperança de que teremos sempre alguma influência no mundo, de que a nossa imagem e memória prevalecem? Os irmãos Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman compram retratos em antiquários e *junk shops*, e trazem-nos de volta à vida. Mas talvez não como os retratados gostariam. Em cada retrato é feita uma intervenção muito especial, que revela um novo ser, se calhar em decomposição, se calhar um morto-vivo, como muitas das personagens dos irmãos Chapman, que teimam em mostrar-nos mundos e submundos, neste caso, gótico-vitorianos. A ação de

refazer obras ou pintar sobre obras de outros é recorrente na prática dos irmãos, a trabalhar desde os anos 1990, no *boom* dos YBA (Young British Artists). Uma das suas séries mais conhecidas envolveu a compra das mais de oitenta gravuras que compõem a série “Los desastres de la guerra”, de Goya, um dos seus artistas preferidos, e a posterior intervenção sobre cada uma das imagens, criando novos trabalhos. Uma dessas obras também pode ser vista nesta exposição, no núcleo Guerra, numa pequena sala dedicada a desenho e gravura. As intervenções feitas são cirúrgicas, mas na verdade ainda podemos perceber a obra de arte original.

Why do we like to be portrayed? Do we want to cling to the hope that we will always have some influence in the world, that our image and memory will prevail? The brothers Jake (Cheltenham, 1966) and Dinos (London, 1962) Chapman buy portraits from antique dealers and junk shops and then bring them back to life. But perhaps the results are not as the portrayed subjects would like them to be. A very special intervention is made in each portrait, revealing a new being: perhaps someone who is decomposing, perhaps a zombie, like many of the characters by the Chapman brothers, who insist on showing us worlds and underworlds – here, the Gothic-Victorian world. This remaking of earlier works or the painting over of other artists’ works are recurrent features in the artistic practice of these two brothers, who have been working together since the 1990s, at the height of the YBA (Young British Artists) movement. One of their best-known series involved the purchase of *Los desastres de la guerra* by Goya (one of their favourite artists, a work comprised of more than eighty prints), that

they then proceeded to intervene on, creating new works. One of the works can also be seen in this exhibition, in a small room dedicated to drawings and prints, in the section titled War. The interventions that they make are surgical, but we can still make out the original artwork.

Jake e/and Dinos Chapman
One Day You Will No Longer Be Loved (that it should come to this...) [Um dia deixarás de ser amado (que se chegue a este ponto...)] XX, XXI, XII, XIII e XV
 2011-14



Antony Gormley
Flesh [Carne]
 1990

A impossibilidade de escapar à vida em sociedade e à estrutura religiosa e cultural dominante. O ser humano é sempre resultado do contexto que o rodeia. Esta é uma das possíveis leituras, entre muitas outras, simbólicas ou não, que podemos fazer desta obra de Antony Gormley (Londres, 1950). Isto porque as proporções do corpo do artista, que usou na sua obra de forma recorrente, estão contidas dentro desta estrutura. Não vemos o corpo figurado, mas a escala do corpo está lá. Se olharmos com atenção, vemos a marca dos pés, a ponta dos dedos. Nas palavras do artista, “a cruz estava no corpo antes de o corpo ser pregado à cruz e antes de a cruz aparecer na arquitetura”. E esta cruz em betão, uma escultura pesada, não está ergida ao alto, colocada na parede em posição imponente, como estaria num espaço religioso. Está no chão, como um corpo caído. Gormley pensa a cruz que fazemos de modo tão simples com o nosso corpo, esticando os braços. Talvez por isso esta peça, a primeira de uma série de esculturas (“Concrete Works”) feitas em betão por Antony Gormley, entre 1990 e 1993, tenha como título *Flesh*, porque o betão faz a vez da pele que protege a carne do corpo deitado de braços abertos. Na sua carreira de mais de 50 anos, Gormley utilizou estes movimentos essenciais, fazendo da representação do corpo humano, e da sua relação com o espaço, a base temática da sua escultura; seja em posição fetal no chão, um enorme *Anjo do Norte* de

braços abertos à paisagem, ou tantas outras posições que as suas obras utilizam para habitar o mundo.

The impossibility of escaping life in society and fleeing the dominant religious and cultural structure. The human being is always a result of the surrounding environment. Among many other interpretations, symbolic or not, this is one of the possible readings that we can make of this work by Antony Gormley (London, 1950). This is because the proportions of the artist's body, which he repeatedly used in his work, are contained within this structure. We do not see the figurative body, but the scale of the body is there. If we look closely, we can see the mark of his feet, the tips of his toes. In the artist's words, ‘the cross was in the body before the body was nailed to the cross and before the cross appeared in architecture.’ And this concrete cross, a heavy sculpture, is not lifted up vertically or placed on the wall in an imposing position, as it would be in a religious space. It lies on the ground, like a fallen body. Gormley thinks about the cross we make so simply with our bodies, by stretching out our arms. Perhaps that is why this piece, the first of a series of sculptures (‘Concrete Works’) that Antony Gormley made in concrete between 1990 and 1993, bears the title *Flesh*: the concrete takes the place of the skin that protects the flesh of the body lying with open arms. In his career of more than 50 years, Gormley has frequently made use of these essential movements, making the representation of the human body, and its relationship with space, the thematic basis of his sculpture; be it in a foetal position on the ground, a huge *Angel of the North* with its arms wide open in the landscape, or in so many other positions that his works use to inhabit the world.

Cerith Wyn Evans
Twelve Tones for Ryōan-ji [Doze tons para Ryōan-ji]
 2011

O imaginário conceptual e teoricamente denso de Cerith Wyn Evans (País de Gales, 1958) traduz-se em esculturas, instalações, fotografia, filme e texto. Esta escultura é uma homenagem aos compositores John Cage e Arnold Schoenberg. Evans transcreveu *Ryōan-ji* de Cage, uma composição (música e desenhos) inspirados no jardim e templo japonês do mesmo nome (em Quioto, no Japão), utilizando o método de Schoenberg dos doze tons (dodecafonismo). Doze tons, doze flautas. Como um pulmão, as máquinas que vemos na estrutura suspensa transparente vão buscar o ar da sala para acionar as flautas transversais em vidro, dispostas a alturas diferentes. Instrumento e visitante respiram o mesmo ar numa estranha tentativa de ligação, como muitas obras do artista galês, que compõe as suas peças, em variações de luz, som e forma, como leves tentativas de comunicação.

The conceptual and theoretically dense imagination of Cerith Wyn Evans (Wales, 1958) translates into sculptures, installations, photography, film and text. This sculpture is a tribute to the composers John Cage and Arnold Schoenberg. Evans transcribed Cage's *Ryōan-ji*, a composition (of music and drawings) inspired by the Japanese garden and temple of the same name (in Kyoto, Japan), using Schoenberg's twelve-tone technique (dodecaphonism). Twelve tones, twelve flutes. Like a lung, the machines that we see in the transparent suspended structure will draw in the air of the room to activate the glass flutes, arranged at different heights. Instrument and visitor breathe the same air in a strange attempt at connection, as in many other works by the Welsh artist, who composes his pieces, in variations of light, sound and form, as mild attempts at communication.



Matthias Wähler
***Der Mann ohne Eigenschaften* [O**
homem sem qualidades The Man
Without Qualities]
1994–99



Fotografias históricas, documentos do passado bem conhecidos, que marcam acontecimentos do século xx. Até aqui, tudo claro. Se olharmos com atenção, conseguimos distinguir uma cara comum que parece ter assistido a todos estes momentos. É a cara do próprio artista, Matthias Wähler (Berlim, 1953), algumas vezes a substituir outra face já existente na imagem, outras vezes como acrescento. Hoje, na era da desinformação e da inteligência artificial, esta manipulação da imagem fotográfica é prova de que estas tentativas existiram sempre e, sendo já desatualizada, pode acrescentar outras características e sentidos a este *Homem sem qualidades*, título retirado da conhecida obra literária de Robert Musil. Num movimento inverso ao da censura soviética, conhecida por alterar imagens e subtrair elementos já não alinhados com o regime de fotografias oficiais (ao lado de Estaline, por exemplo), Wähler acrescenta-se ao registo de momentos históricos e políticos de relevância: a prisão de Ulrike Marie Meinhof, do grupo Baader Meinhof (1972); o corpo de Che Guevara morto (1967); Colin Powell no Memorial da Guerra do Vietname em Washington D.C. (1991); Yasser Arafat na revolução iraniana de 1979; a procissão do funeral do autor

alemão laureado com o Nobel Heinrich Böll (1985); o chanceler alemão Willy Brandt a prestar homenagem a judeus mortos pelos nazis (1970); o presidente Kennedy em Dallas momentos antes de ser assassinado (1963).

Historical photographs, well-known documents from the past, marking events of the twentieth century. So far, everything is clear. If we look closely, we can distinguish a common face that seems to have witnessed all these moments. It is the face of the artist himself, Matthias Wähler (Berlin, 1953), sometimes replacing another face already present in the image, while at other times simply being added to it. Today, in the age of misinformation and artificial intelligence, this manipulation of the photographic image is proof that such attempts have always existed and, being already outdated, it may add further characteristics and meanings to this *Man Without Qualities*, the title taken from the well-known literary work by Robert Musil. In a movement that is the complete opposite of Soviet censorship, which was famous for altering images and removing figures no longer aligned with the regime from official photographs (alongside Stalin, for instance), Wähler adds himself to the records of important historical and political moments: the arrest of Ulrike Marie Meinhof, of the Baader Meinhof group (1972); Che Guevara's dead body (1967); Colin Powell at the Vietnam War Memorial in Washington D.C. (1991); Yasser Arafat in the 1979 Iranian revolution; the funeral procession of the German author and Nobel Prize-winner Heinrich Böll (1985); the German Chancellor Willy Brandt paying homage to Jews killed by the Nazis (1970); President Kennedy in Dallas moments before his assassination (1963).

Stefan Hunstein
Obersalzberg (Berghof) 1930
1994

Figuras masculinas, um terraço, as belas montanhas da Baviera. O assunto destas oito imagens parece um, mas revela-se outro. Tudo se complica quando temos a informação de que o artista Stefan Hunstein (Kassel, Alemanha, 1957) utilizou imagens já existentes de Adolf Hitler no Berghof, a sua residência de férias, em Obersalzberg (na Baviera, no sul da Alemanha). Hunstein, cujo suporte principal é a fotografia, costuma utilizar como ponto de partida da sua prática imagens de arquivos, revistas e outras fontes, que vai colecionando ao longo dos anos. As imagens que vemos são ampliações exageradas, em que o artista joga com o grão, a nitidez, a repetição e a cor. Vemos uma vista (talvez) repetida com cadeiras e chapéu de sol, um jovem, uma imagem riscada quase abstrata, várias tiradas do ponto de vista do terraço. Este terraço famoso e esta vista foram com frequência utilizados por Heinrich Hoffmann (1885–1957), fotógrafo oficial e pessoal do Führer, para fabricar uma ideia de Hitler como figura mais humana, logo mais acessível, explorando a proximidade da natureza para suavizar a imagem do ditador. O artista parece querer questionar o espectador: Este homem a ler o jornal ao sol podia ser qualquer um de nós?

Male figures, a terrace, the beautiful mountains of Bavaria. The subject of these eight images seems to be a particular one, but then turns out to be another. Everything becomes more complicated when we know that the artist Stefan Hunstein (Kassel, Germany, 1957) used pre-existing images of Adolf Hitler at the Berghof, his holiday residence in Obersalzberg (Bavaria, in the south of Germany). The main support of Hunstein's artistic work is photography, and he often uses images that he has collected over the years from archives, magazines and other sources as the starting point for his practice. The images that we see here are exaggerated enlargements, in which the artist plays with the grain, sharpness, repetition and colour of the picture. We see a (perhaps) repeated view with chairs and a sunshade, a young man, an almost abstract scratched image, several shots taken from the viewpoint of the terrace. This famous terrace and this view were frequently used by Heinrich Hoffmann (1885–1957), the Führer's official and personal photographer, in order to create an idea of Hitler as a more human figure, and therefore more accessible, using proximity to nature to soften the image of the dictator. The artist seems to want to question the viewer: could this man reading a newspaper in the sun be any one of us?



Jake e/and Dinos Chapman
The Milk of Human Weakness
[O leite da fraqueza humana] IV
2011

Esta cena doméstica não é o que parece. É um pedaço de parede transportado para o ambiente expositivo e decorado com pinturas e esculturas antigas de índole religiosa, com uma cómoda, banco e candeeiro. Mas esta arte encontrada pelos irmãos Chapman foi intervencionada, e os anjos ou padres retratados mostram estranhas feridas. Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman assinam o seu trabalho em conjunto como artistas visuais, mas na verdade trabalham em separado, deixando para mais tarde o encontro do que cada um produziu. Existem, claro, conversas, e o resultado é, segundo Jake Chapman, mais discursivo do que apenas a manifestação de uma angústia interna, ou expressão de individualidade. Tanto Dinos como Jake têm outras atividades artísticas a solo, para além das artes visuais – Dinos é músico e Jake escreve livros de ficção.

This domestic scene is not what it seems. It is a fragment of wall transported into the exhibition space and decorated with old paintings and sculptures of a religious nature, together with a chest of drawers, a stool and a lamp. But this art found by the Chapman brothers has been worked upon, and the angels or priests depicted in it display strange wounds. Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman sign their work together as visual artists, but they actually work separately, only later bringing together what each of them has produced. There are, of course, conversations between them, and, according to Jake Chapman, the result is more discursive than merely a manifestation of inner anguish, or an expression of individuality. Both Dinos and Jake have other solo artistic activities besides the visual arts – Dinos is a musician and Jake is a writer of fiction.

Stefan Hunstein
Nationalgalerie — Bild 5
[Nationalgalerie — Imagem 5]
Nationalgalerie – Image 5]
1997

Vemos um corpo que cai. O trabalho de apropriação de imagens de Stefan Hunstein (Kassel, Alemanha, 1957) apresenta ao espectador imagens aparentemente normais, mas que escondem momentos reais e factos históricos de grande seriedade. A alteração foi formal, tornando a fotografia mais abstrata, mas o corpo que vemos é a documentação da verdade. Pela altura da construção do Muro de Berlim, a divisão entre a parte ocidental (setores dos EUA, Reino Unido e França) e a parte oriental (setor soviético), que começou na madrugada de 13 de agosto de 1961, separava a cidade, mas também, de forma simbólica, a Europa. Houve muitas pessoas que tentaram passar o muro para o lado ocidental, durante os quase trinta anos que esteve edificado. Nos primeiros tempos da sua construção, várias pessoas saltaram de edifícios próximos do muro para o lado oeste. Para além de artista visual, com uma obra de forte cariz político, Stefan Hunstein é profissional de artes performativas, tendo participado como ator em várias peças de teatro, séries de televisão e filmes.

We see a body falling. Stefan Hunstein (Kassel, Germany, 1957) appropriates images which he presents to the viewer as seemingly normal but that conceal real moments and grave historical events. The alterations that were made were formal, making the photograph more abstract, but the body that we see documents the truth. When the Berlin Wall was built, the division between the western part (the US, UK and French sectors) and the eastern part (the Soviet sector) of the city, which began in the early hours of 13 August 1961, separated not only Berlin, but also, symbolically, Europe. There were many people who tried to cross the Wall to the western side during its nearly thirty years of existence. In the early days of its construction, several people jumped from buildings close to the wall into West Berlin. Besides being a visual artist, with a heavily political body of work, Stefan Hunstein is also a professional of performing arts, having participated as an actor in several plays, television series and films.



Anselm Kiefer
Dat Rosa Miel Apibus
2010–11

Monumental é uma palavra pequena para descrever a obra de Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemanha, 1945). As suas peças nascem em ateliês que são enormes armazéns, cheios de instalações vivas, pelos quais o artista transita numa bicicleta, como se se tratasse de uma pequena aldeia. É uma estrutura desse tipo, um enorme armazém adornado com janelas de cima a baixo, cheias de luz, que vemos ao longo dos 17 metros desta pintura. Este armazém é parte de Tempelhof, um aeroporto icónico de Berlim, construído em 1927 (e encerrado em 2008), desenhado por Albert Speer, e utilizado por Hitler com o objetivo de ser a porta de entrada para a conquista da Europa. A história da sociedade que o rodeia, para Kiefer, não pode ter cantos por onde se esconder, tem de ser exposta. Nascido no último ano da Segunda Guerra Mundial (1945), este alemão confronta desde cedo o passado do seu país, e o seu

lugar nele. Para Kiefer, a história é um material a ser pensado, alargado e tornado visível. Os alicerces das pinturas, esculturas e instalações que cria parecem ser construídos sobre as ruínas e os destroços da guerra.

Mas existe um desejo de renovação, apesar da sua maneira de abordar o fazer da pintura – Kiefer bate com uma longa espátula sobre a tela para ir desfazendo os materiais, num constante diálogo com a imagem que está a criar, na tentativa de encontrar o que esta tem para dizer. Os materiais não são delicados, são materiais de construção, como o ferro fundido que deita sobre a tela, no chão, construindo e destruindo camadas e camadas de matéria aplicada para fazer uma imagem sempre assombrada. O que vemos suspenso pela tela são girassóis de ferro, um motivo recorrente na obra do autor, que nos lembram outros famosos girassóis, os de Van

Gogh; assim como pequenos aviões, fazendo referência a Tempelhof. *Dat Rosa Miel Apibus*, uma obra doada pelo colecionador Christian Duerckheim ao Museu de Serralves, é latim para “a rosa dá mel às abelhas”, uma referência espiritual do artista que parece abrir a porta ao futuro de forma simbólica – apesar de tudo, as sementes destes girassóis ainda podem ser germinadas.

Monumental is a small word to describe the work of Anselm Kiefer (Donaueschingen, Germany, 1945). His pieces are produced in studios that are, in fact, huge warehouses, full of living installations, through which the artist travels on a bicycle, as if it were a small village. It is exactly this kind of structure – a huge warehouse, full of light, with windows running from top to bottom – that we can see along the 17 metres of this painting. This warehouse is part of Tempelhof, an iconic Berlin airport, built in 1927 (and closed in 2008), designed by Albert Speer, and used by Hitler with the aim of turning it into the gateway for the conquest of Europe. For Kiefer, the history of the society that surrounds him cannot have corners in which to hide; it must be exposed.

Born in the last year of the Second World War (1945), this German artist soon began to confront his country's past and his place in it. For Kiefer, history is a material that needs to be thought about, expanded and made visible. The foundations of the paintings, sculptures and installations that he creates seem to have been laid on the ruins and debris of war.

But, despite the way in which he approaches painting, there is a clear desire for renewal – Kiefer hits the canvas with a long spatula in order to break the materials down, in a constant dialogue with the image that he is creating, in the attempt to discover what it has to say. His materials are not delicate, they are building materials, like the cast iron that he pours on the canvas, which lies on the floor, building and destroying the layers and layers of material used in order to make an image that is always ghostly. What we see hanging from the canvas are iron sunflowers, a recurring motif in his work, which remind us of those other famous sunflowers, Van Gogh's, as well as small aeroplanes, in a reference to Tempelhof. *Dat Rosa Miel Apibus* is a work that was donated to the Serralves Museum by the collector Christian Duerckheim. In Latin, the title means 'the rose gives honey to bees', a spiritual reference made by the artist that seems to open the door to the future in a symbolic way – despite everything, the seeds of these sunflowers can still germinate.



Anselm Kiefer
Hortus Philosophorum
 2007

Estabelece-se um diálogo entre estas duas obras de Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemanha, 1945) através dos girassóis, aqui deitados por terra com um enorme livro por cima, ambos em ferro, material que utiliza de forma sistemática desde os anos 1970, e que acredita ser o único capaz de transmitir o peso da história humana. Num jogo de opostos com os belos e viçosos girassóis de Van Gogh, Kiefer mostra o passado pesado e sombrio, mas também a importância da passagem de conhecimento às gerações mais novas, e a esperança depositada nas novas sementes simbólicas da planta. O livro marca essa essencial transmissão de conhecimento, para que as atrocidades da história não se repitam, e também revela o interesse do artista pela literatura e pela filosofia. *Hortus Philosophorum*, as palavras que lemos no livro e o título da obra, quer dizer em latim “jardim dos filósofos”, fazendo referência

ao filósofo grego Epicuro (341–270 a.C.), que fundou a sua escola de pensamento num jardim.

A dialogue is established between these two works by Anselm Kiefer (Donaueschingen, Germany, 1945) through the sunflowers, laid here on the ground with a huge book on top of them, both made of iron, a material that he has used systematically since the 1970s and which he believes is the only one capable of conveying the full weight of human history. In a game of opposites, when contrasted with Van Gogh's beautiful and lush sunflowers, Kiefer shows us the weight of the heavy and gloomy past, but also the importance of passing on knowledge to the younger generations, and the hope that is placed in the plant's new and symbolic seeds. The book signals this essential transmission of knowledge, ensuring that the atrocities of history will not be repeated, and also reveals the artist's interest in literature and philosophy. The phrase *Hortus Philosophorum*, the words that we read in the book and which are the title of the work, means 'garden of philosophers' in Latin, a reference to the Greek philosopher Epicurus (341–270 BC), who founded his school of thought in a garden.

Numa exposição que mostra a visão de variados artistas perante momentos históricos do século passado, como as consequências de regimes ditatoriais, múltiplos conflitos e guerras mundiais, era importante abordar também os ditadores asiáticos. A vista que temos nesta pintura é da conhecida Praça de Tiananmen, em Pequim, durante as comemorações do décimo aniversário da fundação do regime de Mao Tsé-Tung (1 de outubro de 1949). Foi neste local que Mao proclamou a fundação da República Popular da China e que, em 1989, aconteceu o massacre de estudantes que se manifestavam contra o regime. Quem não se lembra do homem que enfrentou um tanque em Tiananmen, sozinho, com sacos nas mãos? Muito conhecido pelas suas performances dos anos 1990, Zhang Huan (Anyang, China, 1965) é um artista enraizado na arte conceptual asiática. O seu trabalho das últimas décadas constitui-se de pinturas e esculturas feitas de um material que carrega um enorme simbolismo – as cinzas. As suas *ash*

paintings são produzidas utilizando cinzas de incenso recolhido de rituais e cerimónias que acontecem todos os dias nos templos budistas de Xangai.

In an exhibition that shows the vision of various artists in relation to historical moments of the last century, such as the consequences of dictatorial regimes, multiple conflicts and world wars, it was important to also address Asian dictators. The scene that we see in this painting is a view of the famous Tiananmen Square, in Beijing, during the celebrations of the tenth anniversary of the foundation of Mao Tse-Tung's regime (1 October 1949). It was here that Mao proclaimed the foundation of the People's Republic of China, and it is the place where, in 1989, students demonstrating against the regime were massacred. Who doesn't remember the man who stood alone facing a tank in Tiananmen Square with bags in his hands? Well-known for his performances of the 1990s, Zhang Huan (Anyang, China, 1965) is an artist whose production is rooted in Asian conceptual art. His work of the last few decades consists of paintings and sculptures made from a material that is charged with an enormous symbolism – ashes. His *ash paintings* are produced using the ashes of incense collected from the rituals and ceremonies that take place in the Buddhist temples of Shanghai every day.

Zhang Huan
1959 National Day
[1959 dia nacional]
 2010



Haralampi G. Oroschakoff
Erdrandsiedler [Povos dos confins da Terra Settlers on the Edge of the Earth]
 1997

Esta pintura tem uma ligação com outra obra do autor instalada na primeira sala, no núcleo Religião, intitulada *Orientalist*. As duas obras fizeram parte de uma exposição apresentada no final dos anos 1990 na galeria Hohenthal und Bergen, em Colônia, sob o título *Settlers on the Edge of the Earth: Wanderers and Orientalists*. Nas obras desta série, Haralampi G. Oroschakoff (Sófia, Bulgária, 1955) analisa aquilo a que chama “a nossa necessidade atávica de difamar aqueles que vivem do outro lado, aqueles que nos são desconhecidos, a fim de assegurar a nossa própria identidade”. As preocupações e os temas de Oroschakoff alicerçam-se nos atos de questionar e renovar, como o próprio diz, na “espiritualidade e poética orientais (ícones, cruzes ortodoxas, etc.), e igualmente temas como a Revolução Russa e a vanguarda na Rússia, ou o conflito entre o Ocidente e o Oriente e suas manifestações na sociedade e na arte”.

This painting is linked to another work by this artist, entitled *Orientalist*, which is installed in the first room, in the Religion section. The two works were part of an exhibition presented in the late 1990s at the Hohenthal und Bergen Gallery in Cologne with the title *Settlers on the Edge of the Earth: Wanderers and Orientalists*. In the works of this series, Haralampi G. Oroschakoff (Sofia, Bulgaria, 1955) analyses what he calls ‘our atavistic need to defame those living on the other side, those unknown to us, in order to secure our own identity’. Oroschakoff’s concerns and themes are rooted in the acts of questioning and renewal. As he says himself, ‘I have been working on “updating” Eastern spirituality and poetics (icons, orthodox crosses, etc.), as well as on issues as diverse as the Russian Revolution, the avant-garde in Russia, or the East-West conflict and the way it plays itself out in art and society.’

Damien Hirst
The Martyrdom of Saint Jude
[O martírio de São Judas]
 2002–03

Este armário contém um acontecimento: o ambiente estéril, com os objetos hospitalares e laboratoriais, foi interrompido por elementos que contam uma outra narrativa, violenta e feita de sangue, assim como de cabelos, rosários, crucifixos, martelos, bastões e espadas. Esta peça pertence à série “Apostles” de Damien Hirst (Leeds, Reino Unido, 1965), e refere-se ao sacrifício de São Judas Tadeu, um dos doze apóstolos de Jesus (não confundir com o que o traiu) padroeiro das causas perdidas, que, seguindo a tradição, foi martirizado à bastonada por pregar a mensagem de Cristo. Aqui, o diálogo de Hirst com a morte cruza-se com as guerras religiosas, e mais uma vez com a sua vontade de expor o absurdo da história e do comportamento do ser humano – neste armário a ciência é violentada por outras crenças. É a velha batalha entre a ciência e a religião. Conseguimos, nós, público, ver-nos refletidos, por entre as prateleiras de vidro, no fundo espelhado deste armário?



This cabinet contains an event: the sterile environment, with its hospital and laboratory objects, was interrupted and filled with elements that tell another narrative, one that is violent and full of blood, as well as hair, rosaries, crucifixes, hammers, sticks and swords. This piece belongs to the series ‘Apostles’ by Damien Hirst (Leeds, UK, 1965), and refers to the sacrifice of Saint Jude Thaddeus, one of the twelve apostles of Jesus (not to be confused with the one who betrayed him), the patron saint of lost causes, who, according to tradition, was martyred by being beaten with a club for preaching the message of Christ. Here, Hirst’s dialogue with death intersects with religious wars, and once again with his desire to expose the absurdity of human history and behaviour – in this cabinet, science is violated by other beliefs. It is the old battle between science and religion. Can we, the public, see ourselves reflected, amid the glass shelves, in the mirrored background of this cabinet?

Hermann Nitsch
Schüttbild (Sydney) [Pintura por
derramamento (Sydney) Action
Painting (Sydney)]
1988

As *action performances* de Hermann Nitsch (Viena, Áustria, 1938–Mistelbach, Áustria, 2022) envolviam música e grandes quantidades de tinta vermelha, uma referência direta ao sangue, já que o artista utilizou noutras ações vísceras e sangue animal verdadeiros. A pintura que vemos resulta dessas performances, em que o artista orquestrava múltiplos assistentes que, vestidos de branco, atiravam tinta vermelha em diferentes direções, utilizando também as próprias mãos e os dedos sobre o pano cru, assim como trinchas largas e rudes. Esta equipa suja de “sangue” estava rodeada de telas, muitas dispostas contra a parede, outras colocadas no chão, formando um enorme plano único. O grupo por vezes fazia uma fila e percorria de alto a baixo, de forma ordeira, com os pés descalços e sujos de tinta, a gigante tela composta deitada no chão. Nitsch pegava nos baldes de vermelho e manchava a tela num movimento mais ou menos controlado, deixando a tinta correr – um gesto herdeiro de uma técnica que abandona gradualmente os pincéis convencionais e experimenta deixar cair a tinta sobre a tela. Um gesto produzido pela primeira vez por Janet Sobel (Ucrânia, 1893–EUA, 1968) em 1945, e mais tarde popularizado por Jackson Pollock (Wyoming, EUA, 1912–Nova Iorque, EUA, 1956).

The action performances of Hermann Nitsch (Vienna, Austria, 1938–Mistelbach, Austria, 2022) involved music and large amounts of red paint, which was a direct reference to blood, since the artist used real animal blood and viscera in other actions. The painting that we see here is a result of those performances, in which the artist directed his multiple assistants, who, dressed in white, threw red paint in different directions, also using their own hands and fingers on the jute cloth, as well as large and coarse paintbrushes. This ‘blood’-filled team was surrounded by canvases, many of which were placed against the wall, other ones on the ground, forming one single huge, flat surface. The group sometimes formed a line and, using their bare feet coated with paint, walked in an orderly fashion from top to bottom, over the giant canvas lying on the ground. Nitsch would then take the buckets of red paint and stain the canvas in a more or less controlled movement, letting the paint run slowly over it – a gesture deriving from a technique that gradually led to the abandonment of conventional paintbrushes over experiments with drips of paint poured onto the canvas. This gesture was first used by Janet Sobel (Ukraine, 1893–USA, 1968) in 1945, and later popularised by Jackson Pollock (Wyoming, USA, 1912–New York, USA, 1956).

Haralampi G. Oroschakoff
War [Guerra]
1984–92

O título desta obra, que vemos escrito na própria pintura, é a palavra russa para “guerra”. Esta peça de Haralampi G. Oroschakoff (Sófia, Bulgária, 1955) faz parte de uma série intitulada “Lamos”, que convoca formalmente o grafismo da vanguarda russa, abstrato e geométrico, piscando o olho ao Construtivismo, um movimento do início do século xx, promovido, entre outros, por Vladimir Tatlin (Kharkiv, Ucrânia, 1885–Moscou, Rússia, 1953), que adotou uma visão da arte “em construção”, e do artista como técnico ou engenheiro, à procura de soluções que respondiam à vida moderna. Oroschakoff, descendente de uma família nobre russa exilada, reflete aqui sobre a história dos seus antepassados e, nas suas palavras, sobre como eles “viam a arte a partir dos condicionalismos da ideologia”. Neste processo, o artista sente-se sempre alguém que existe entre dois mundos, num permanente diálogo entre noções de Ocidente e Oriente, e nas reflexões que desenvolve no seu trabalho visual.



The title of this work, which we see written on the painting itself, is the Russian word for ‘war’. This work by Haralampi G. Oroschakoff (Sofia, Bulgaria, 1955) is part of a series entitled ‘Lamos’, which formally invokes the abstract and geometrical graphics produced by the Russian avant-garde, in a nod to Constructivism, a movement of the early twentieth century promoted by Vladimir Tatlin (Kharkiv, Ukraine, 1885–Moscow, Russia, 1953), among others. Tatlin saw art as being a work ‘under construction’, regarding the artist as a technician or engineer seeking solutions that responded to modern life. Oroschakoff, a descendant of an exiled Russian noble family, reflects here on the history of his ancestors and, in his own words, on how they ‘saw art from within the confines of ideology’. In this process, the artist always feels like someone who is caught between two worlds, in a permanent dialogue between notions of West and East, and within the reflections that he develops in his visual work.



Georg Baselitz
Blondes Mädchen kommt - Wilhelm
[A loira vem aí - Wilhelm The Blonde Girl Is Coming - Wilhelm]
1984/87

(céu). Durante essa década, o artista fez várias pinturas de mulheres que irrompiam por um muro, um possível diálogo com as representações de figuras femininas de um outro artista expressionista, o norte-americano Willem de Kooning, uma das grandes referências de Baselitz. Aliás, o título da pintura inclui a variante alemã do nome Willem, ou seja, Wilhelm. Será que o artista alemão falava diretamente com de Kooning?

For the last six decades, Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Germany, 1938–2026) has subverted conventions, painting human figures upside down in order to challenge the viewer's perception, and looking at the past calmly. In the artist's words: 'This idea of "looking toward the future" is nonsense. I realised that simply going backwards is better. You stand in the rear of the train – looking at the tracks flying back below – or you stand at the stern of a boat and look back – looking back at what's gone.' In 1969, the artist began to paint and show his works inverted, in order to slow down not only his process of making them but also the viewer's experience, shifting attention away from the possible narratives that had been a major part of figurative and realistic painting until then. In this painting from the 1980s, Baselitz opens a hole in a brick wall with the figure of a naked blonde woman who seems to appear out of the blue (sky). During this decade, the artist made several paintings of women breaking through a wall, creating a possible dialogue with the representations of female figures by another expressionist artist, the American Willem de Kooning, one of Baselitz's main references. In fact, the title of this painting contains a German variant of the name Willem, i.e., Wilhelm. Was the German artist speaking directly to de Kooning?

A trabalhar há seis décadas, Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Alemanha, 1938–2026) gosta de subverter convenções, inverter figuras humanas para desafiar a percepção do espectador, e olhar para o passado com calma. Nas palavras do artista: "Essa ideia de 'olhar para o futuro' não faz sentido. Percebi que é melhor simplesmente andar para trás. Fica-se na última carruagem do comboio, a ver os carris a passar por baixo a grande velocidade, ou fica-se na popa de um barco a olhar para o passado, a contemplar o que desapareceu." Em 1969, o artista começou a pintar e a mostrar as suas obras ao contrário, para desacelerar o seu processo de as fazer, e tornar a experiência do espectador mais lenta, e com menos atenção a possíveis narrativas que percorriam a pintura figurativa e realista até ali. Nesta pintura dos anos 1980, Baselitz abre uma parede de tijolo com a figura de uma mulher loura nua que parece sair de um azul



Georg Baselitz
In Kriegstagen V (Lenin) [Em dias de guerra V (Lenine) In the Days of War V (Lenine)]
1998

Isaak Brodsky
Lenin [Lenine]
1925–30

Vladimir Lenine (Ulyanovsk, Rússia, 1870–Gorki Leninskie, Rússia, 1924) é a única figura política que encontramos retratada nesta exposição. É importante para Christian Duerckheim (1944) que as imagens dos ditadores não se propaguem sem razão. Lenine é a exceção aqui, pois o colecionador acredita que é ele o padrinho de todo o mal, e dos severos ditadores russos que se lhe seguiram, como Joseph Estaline. Nesta parede temos três visões muito diferentes de Lenine. Uma delas é uma representação figurativa, feita na época, em que o pintor Isaak Brodsky (Ucrânia, 1884–São Petersburgo, Rússia, 1939), conhecido pelos muitos retratos de figuras russas de renome, coloca Lenine em Smolny, um complexo



Haralampi G. Oroschakoff
Drama Lenin
1998

de edifícios na cidade de São Petersburgo, onde Lenine viveu e trabalhou entre o final de 1917, depois do seu regresso do exílio e da tomada de poder, e o início de 1918. É bom clarificar que Brodsky era um dos pintores do realismo socialista, e que esta obra é um dos ícones desse movimento russo, ou seja, o retrato cumpria funções de propaganda específicas, que projetavam uma imagem de Lenine como figura serena, sentada a escrever.

No retrato de Haralampi G. Oroschakoff (Sófia, Bulgária, 1955) lemos "o drama de Lenine" escrito em russo, no estilo de design construtivista da vanguarda russa, similar a outra obra do mesmo autor, *Guerra*, também neste núcleo.

Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Alemanha, 1938–2026) é um dos mais importantes artistas alemães do pós-Segunda Guerra Mundial. O seu Lenine dá uma volta literal e figurativa. Lenine surge invertido (estas inversões são recorrentes em Baselitz) e sentado como nos outros dois retratos, mas a figura expressionista subverte os códigos do realismo. O Lenine de Baselitz não é reconhecível de forma imediata como os outros dois, e tem a cara e as mãos simbolicamente manchadas de vermelho. O título da peça anuncia em alemão: “em dias de guerra”.

Vladimir Lenin (Ulyanovsk, Russia, 1870–Gorki Leninskiye, Russia, 1924) is the only political figure whose portrait we see in this exhibition. For Christian Duerckheim (1944), it is important that the images of dictators are not allowed to propagate without good reason. Lenin is the exception here, for the collector believes that he was the godfather of all evil, as well as of the brutal Russian dictators who came after him, such as Joseph Stalin. On this wall, we have three very different views of Lenin. One of them is a figurative representation, made at the time, in which the painter Isaak Brodsky (Ukraine, 1884–St. Petersburg, Russia, 1939), known for his many portraits of famous Russian figures, places Lenin in Smolny, a building complex in the city of St. Petersburg, where Lenin lived and worked between the end of 1917, after his return from exile and his seizure of power, and the beginning of 1918. It is worth explaining that Brodsky was one of the painters of socialist realism, and that this work is one of the icons of this Russian movement. In other words, the portrait fulfilled specific propaganda functions, which promoted an image of Lenin as a serene figure, seated and writing.

In the portrait of Haralampi G. Oroschakoff (Sofia, Bulgaria, 1955) we read 'the drama of Lenin' written in Russian, in the constructivist design style favoured by the Russian avant-garde, similar to another work by the same author, *War*, which is also displayed in this section. Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Germany, 1938) is one of the most important German artists of the postwar period, and his Lenin is literally and figuratively turned upside down. Lenin appears inverted (these inversions are a recurrent feature of Baselitz's work) and sitting down, as in the other two portraits, but the expressionist figure subverts the codes of realism. Baselitz's Lenin is not as immediately recognisable as the other two, and his face and hands are symbolically stained red. The title of the piece announces in German: 'in the days of war'.

Georg Baselitz *Kreuz [Cruz Cross]* 1964

Apesar de mais conhecido pelas suas figuras humanas, animais, paisagens ou naturezas-mortas viradas de cabeça para baixo, contrariando a convenção, a obra de Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Alemanha, 1938–2026), passou por diferentes fases, tendo sempre em mente o passado e a reconstrução da iconografia alemã, depois da Segunda Guerra Mundial. Por isso, o artista escolhe reavaliar elementos como águias, cruzes, personagens políticas ou pinturas conhecidas de mestres do realismo. Esta peça dos anos 1960 é do início da sua carreira, ainda o artista não tinha encontrado a inversão que havia de marcar o seu percurso (isso acontece em 1969), nem abraçado totalmente o seu expressionismo, que se situa algures entre a abstração e a figuração. Note-se a escolha do local na pintura para colocar a sua assinatura, G.B.

Although Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Germany, 1938–2026) is best known for painting human figures, animals, landscapes or still lifes turned upside down, going against convention, his work went through a number of different phases, always keeping in mind the past and the reconstruction of German iconography after the Second World War. The artist therefore chooses to re-evaluate motifs such as eagles, crosses, political figures or well-known paintings produced by the masters of realism. This piece from the 1960s is from the beginning of his career, when Baselitz had not yet discovered the inversion that would mark his artistic path (this was to happen in 1969), nor had he fully embraced his expressionism, which lies somewhere between abstraction and figuration. Take note of the placing of his signature, 'G.B.', in the painting.

Konrad Lueg
Sem título [Untitled]
 1962/63

Konrad Lueg (Düsseldorf, Alemanha, 1939–Düsseldorf, Alemanha, 1996) foi o pseudônimo utilizado por Konrad Fischer (Lueg é o apelido materno), conhecido por ter criado uma galeria responsável por trazer à Europa nomes americanos do minimalismo e da arte conceptual, ainda pouco conhecidos nessa altura, como Carl Andre (na exposição inaugural em 1967), Lawrence Weiner, Richard Long ou On Kawara. Mas, antes de criar a Konrad Fischer Gallery (ainda hoje em atividade), Lueg estudou na academia de artes de Düsseldorf, e foi um dos nomes que avançaram a arte pop na Alemanha, juntamente com Gerhard Richter e Sigmar Polke, seus colegas de escola. A expressão que utilizavam na altura, com alguma rebeldia, era “Realismo Capitalista”, que funcionava como resposta alemã à arte pop norte-americana. Durante os cinco anos que esteve ativo como artista no início dos anos 1960, antes da abertura da sua galeria, Lueg produziu pinturas que cruzavam padrões que se assemelhavam a papel de parede, com figuração, fazendo referência à cultura popular. Vemos de forma clara a influência dessa cultura nesta pintura, de cariz mais expressionista do que outras, mas onde conseguimos detectar uma mulher loura, fazendo lembrar um ícone bem conhecido, Marilyn Monroe (falecida em 1962).

Konrad Lueg (Düsseldorf, Germany, 1939–Düsseldorf, Germany, 1996) was the pseudonym used by Konrad Fischer (Lueg is his mother's surname), known for having created a gallery that was responsible for bringing some of the main names of American minimalism and conceptual art to Europe, including artists who were still relatively unknown at that time, such as Carl Andre (at the inaugural exhibition in 1967), Lawrence Weiner, Richard Long and On Kawara. But, before creating the Konrad Fischer Gallery (which is still active today), Lueg studied at the Düsseldorf Academy of Arts, and was one of the people who promoted pop art in Germany, along with Gerhard Richter and Sigmar Polke, his former schoolmates. The expression that they used at the time, with a certain sense of rebelliousness, was 'Capitalist Realism', which functioned as a German response to American pop art. During the five years in which he was active as an artist in the early 1960s, prior to the opening of his gallery, Lueg produced paintings combining patterns that resembled wallpaper with figuration, in reference to popular culture. We can clearly see the influence of this culture in this painting, which is more expressionist than others, but in which we can detect a blonde woman, reminiscent of the well-known icon, Marilyn Monroe, who died in 1962.



Damien Hirst
Charity (Maquette) [Caridade (Maqueta)]
 2003

Tommy Ballestrem
 Interpretação musical de *Charity* de Damien Hirst

Este som de piano é desconcertante. Parece evocar uma narrativa de suspense e estranheza. Se prestarmos atenção, vemos que arrombaram a porta desta boneca-mealheiro: no chão encontramos um pé de cabra e moedas espalhadas. Donna, Wendy, Debra e Lucy: eis os nomes genéricos dados a estas figuras colocadas em frente a farmácias e lojas em Inglaterra, durante os anos 1950, 60 e 70, que tinham como objetivo angariar fundos para ajudar crianças que padeciam de poliomielite, doença sugerida pelo aparelho na perna. Afetando em especial a infância, causando paralisia (coluna e/ou pulmões) e por vezes morte, a história desta epidemia é marcada por uma crise política global bem conhecida: a Guerra Fria, e os conflitos associados que causavam surtos da doença. Porém, foi a poliomielite que abriu canais de cooperação entre os EUA e a União Soviética, para que se fizessem ensaios clínicos da vacina, que acabou por erradicar a doença em quase todo o mundo. Esta peça intitula-se *Charity*, brincando com o duplo sentido da palavra que pode ser nome próprio ou significar caridade. As doações eram colocadas na ranhura do urso ou na caixa onde lemos “Please

Give Generously” [Por favor seja generoso]. Esta obra de Damien Hirst (Leeds, Reino Unido, 1965) é uma versão “maqueta”: *Charity* é também uma escultura pública de grande escala colocada no Yorkshire Sculpture Park, em Inglaterra. Inicialmente ligado aos YBA (Young British Artists) dos anos 1990, o nome Damien Hirst é hoje sinónimo de provocação e monumentalidade, e as suas obras são discutidas tanto nas mais afamadas casas de leilões do mundo ocidental como no balcão do *pub* inglês. Com *Charity*, Hirst coloca em confronto não só noções antiquadas de caridade e da utilização da imagem de uma criança com deficiência grave, mas também questões de classe, em particular, da classe operária, no Reino Unido.

This piano sound is somewhat enigmatic. It seems to evoke a narrative of suspense and strangeness. If we look closely, we can see that the door of this piggy bank doll has been broken open: there is a crowbar and some coins scattered on the ground. Donna, Wendy, Debra and Lucy: these are the generic names given to these figures placed in front of chemists and other shops in England during the 1950s, 1960s and 1970s, which were designed to raise funds to help children suffering from polio, the disease that is suggested by the brace on the girl's leg. It was an illness that affected children in particular, causing paralysis (of the spine and/or lungs) and sometimes death. The history of this epidemic was marked by a well-known global political crisis: the Cold War, and the associated conflicts that caused outbreaks of the disease. But it was polio that led to the development of channels of cooperation between the US and the Soviet Union in order to conduct clinical trials of the vaccine, which eventually eradicated the disease almost everywhere in the world. This piece is called *Charity*, playing with the double meaning of the word, which can also be used as a first name. Donations were placed either in the slot of the teddy bear or in the box on which we can read the words 'Please Give Generously'. This work by Damien Hirst (Leeds, UK, 1965) is a 'maquette' version: *Charity* is also a large-scale public sculpture located in the Yorkshire Sculpture Park in England. Initially linked to the YBA (Young British Artists) movement of the 1990s, the name Damien Hirst is now synonymous with provocation and monumentality, and his works are discussed both in the most famous auction houses of the Western world and at the counter in an English pub. With *Charity*, Hirst confronts not only our antiquated notions of charity and the use of the image of a severely disabled child, but also class issues in the UK, particularly those involving the working class.

Jake e/and Dinos Chapman *Unholy McTrinity* [McTrindade profana] 2003

Em nome do pai Ronald, do filho BigMac e do Espírito Santo, o pequeno Hamburglar, parece dizer esta nada divina trindade produzida pelos provocadores Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman. As figuras do universo da cadeia de *fast-food* norte-americana McDonald's aparecem com frequência nas obras dos irmãos, que começaram a mostrar o seu trabalho nos anos 1990, fazendo parte do *boom* dos YBA (Young British Artists). Em *The End of Fun* [O fim da diversão], obra também presente nesta exposição, podemos descobrir igualmente membros da McDonaldlândia como *Birdie the Early Bird*, outros *Hamburglars* (junção de *hamburger* com *burglar*, ladrão) e vários Ronald McDonalds em situações estranhas, entre elas, uma crucificação. Outro exemplo destes cruzamentos entre a cadeia de *fast-food* e a religião é a obra *Last McSupper* [Última McCeia], um menu de hambúrguer passado a bronze – mas existem muitos mais, já que os artistas utilizam esta iconografia, assim como a religiosa e nazi, há pelo menos duas décadas. Nestas obras, os Chapman pretendem criar uma espécie de religião McDonald's absurda, questionando o estado de corrupção dos valores e ideais humanos, numa sociedade contemporânea em pleno capitalismo tardio.

Son BigMac and the Holy Ghost, the little Hamburglar – these seem to be the words invoked by this far from divine trinity produced by the provocative Jake (Cheltenham, 1966) and Dinos (London, 1962) Chapman. The figures belonging to the world of the American fast-food chain McDonald's frequently appear in the works of the two brothers, who began to exhibit their work in the 1990s at the height of the YBA (Young British Artists) boom. In *The End of Fun*, a work that is also in this exhibition, we can discover other members of McDonaldland such as *Birdie the Early Bird*, other *Hamburglars* and several Ronald McDonalds involved in strange situations, including a crucifixion. Another example of these intersections between the fast-food chain and religion is the work *Last McSupper*, a bronze casting of a burger meal – but there are many more, because the artists have been using this iconography, as well as religious and Nazi imagery, for at least the last two decades. In these works, the Chapman brothers seek to create a kind of absurd McDonald's religion, questioning the state of corruption of human values and ideals, in our contemporary society in full late capitalism.

Roman Buxbaum
Kursk
2001

Esta sala transporta-nos para o topo de um enorme submarino, que nos leva para o último núcleo da exposição. Seja interior, seja exterior, num sentido religioso ou noutra, a tormenta e a aflição do espírito são o lado negro do mundo. Com a idade adulta, vem uma maior consciência da volatilidade da vida. A um olhar apressado, não existe qualquer peso nesta obra; pelo contrário, são apenas imagens de iconografia marítima. Mas estes oficiais que vemos morreram todos dentro do submarino *Kursk*, que explodiu em agosto de 2000, no Mar de Barents, ao largo da Rússia. Esta obra de Roman Buxbaum (Praga, República Checa, 1956) é composta por 16 elementos separados de uma fotografia tirada, em 2000, à tripulação do *Kursk* – assim chamado em homenagem à Batalha de Kursk (Segunda Guerra Mundial). A imagem era de celebração, captada durante uma parada militar realizada poucos dias antes do acidente que matou os 118 membros.

O que vemos é a tripulação alinhada em cima do submarino decorado com bandeirolas. O artista chama atenção para o famoso acidente, ocorrido durante um exercício naval, em 2000, ano da subida ao poder de Putin. Muitas questões se colocaram sobre a eficácia do salvamento – o governo russo só permitiu a entrada de equipas internacionais muitos dias depois do acidente, quando já era tarde demais. Soube-se de seguida, por um pedaço de papel escrito na escuridão total por um dos membros da tripulação, que 23 homens tinham sobrevivido às explosões iniciais.

Roman Buxbaum vive em Baden e Zurique desde 1968, ano em que a sua família decidiu fugir ao regime comunista da antiga Checoslováquia. Concilia várias atividades: é artista, *performer*, médico psiquiatra e colecionador de arte.

This room transports us to the top of a huge submarine, which leads us to the final section. Whether internal or external, in a religious sense or otherwise, turmoil and vexation of spirit represent the dark side of the world. With adulthood, comes a greater awareness of the volatility of life. At first glance, this work isn't heavy; on the contrary, what we see is nothing more than images from maritime iconography. But these officers all died inside the *Kursk* submarine, which exploded in August 2000 in the Barents Sea, off the coast of Russia. This work by Roman Buxbaum (Prague, Czech Republic, 1956) is composed of 16 separate figures taken from a 2000 photograph of the crew of the *Kursk* – thus named in honour of the Battle of Kursk (Second World War). The image was a celebratory one, captured during a military parade held just a few days before the accident that killed all 118 crew members.

What we see is the crew lined up on top of the submarine, which is decorated with flags. The artist draws attention to the famous accident, which occurred during a naval exercise in 2000, the year when Putin came to power. Many questions were raised about the effectiveness of the rescue operation – the Russian government only allowed international teams to join the rescue operation many days after the accident, by which time it was already too late. It was subsequently discovered, through a note written in total darkness by one of the crew members, that 23 men had survived the initial explosions.

Roman Buxbaum has lived in Baden and Zurich since 1968, the year when his family decided to flee the communist regime of the former Czechoslovakia. He combines a number of different roles in his life: he is an artist, performer, psychiatrist and art collector.

Cerith Wyn Evans
Cleave 00
2000

As instalações e esculturas de Cerith Wyn Evans (País de Gales, 1958) parecem querer comunicar com o público que as observa. São formas de linguagem alternativas que traduzem e transformam influências e interesses do autor; vindos do cinema, da música, da literatura. Aqui, o que nos envolve é um poema de William Blake, intitulado *All Religions Are One* [Todas as religiões são uma], uma série de aforismos filosóficos escritos em 1788. O texto é traduzido em código Morse por pulsações de luz, que a seguir se refratam pelas paredes, por meio de uma bola de espelhos que gira. Este ambiente também faz referência a uma aquarela e grafite de William Blake intitulada *A Vision: The Inspiration of the Poet (Elisha in the Chamber on the Wall)* (c. 1819–20), onde vemos a figura de um profeta sentado a uma mesa rodeado por raios de luz. A figura no desenho de Blake escreve coisas ditadas por um anjo. Esta instalação luminosa, este mundo cenografado e alternativo, contém referências quer espirituais, quer a outros espaços, como a uma discoteca, ou a um palco. As plantas, elementos decorativos, também nos podem levar para outros mundos colonizados. O que percebemos destas camadas de códigos traduzidos? Será que esta linguagem visual está perto da nossa noção ou sensação de realidade? Será esta comunicação algo sobrenatural mais difícil de apreender?

The installations and sculptures of Cerith Wyn Evans (Wales, 1958) seem to want to communicate with the audience observing them. They are alternative forms of language that translate and transform the artist's influences and interests, which come from cinema, music and literature. Here, we are enveloped by a poem by William Blake, titled *All Religions Are One*, which is a series of philosophical aphorisms written in 1788. The text is translated into Morse code by pulses of light, which are then projected across the walls by a rotating glitter ball of mirrors. This installation was itself inspired by one of William Blake's watercolour and pencil sketches entitled *A Vision: The Inspiration of the Poet (Elisha in the Chamber on the Wall)* (c. 1819–20), in which the figure of a prophet is depicted seated at a table surrounded by rays of light. The figure in Blake's drawing can be seen writing down the words dictated by an angel. This light installation, this staged alternative world, contains a number of spiritual references, as well as references to other spaces, such as a nightclub or a stage. Plants, used as decorative elements, can also transport us to other colonised worlds. What do we make of these layers of translated codes? Is this visual language close to our notion or sense of reality? Is this communication something supernatural, something that is more difficult to grasp?

Darren Almond
***Shelter* [Abrigo]**
2000

Nos dias que correm, é raro alguém ser deixado sozinho com os seus pensamentos à espera do autocarro. Existe sempre um ecrã na palma da mão. Mas, noutros tempos, não era assim. Estas obras de Darren Almond (Appley Bridge, Reino Unido, 1971) pensam noções de memória, deslocação forçada e o pior da humanidade. Esta antiga paragem de autocarro foi salva pelo artista da cidade de Oswiecim, na Polónia, também conhecida como Auschwitz durante a ocupação nazi, na Segunda Guerra Mundial. Quando o sabemos, percebemos os paralelos que podem ser feitos entre este local de espera e as acumulações de seres humanos levados à força, à espera de serem incinerados no campo de concentração Auschwitz-Birkenau, ali tão perto. É importante termos os factos corretos para reconhecermos a História, porque ela está sempre no meio de nós, pronta a repetir-se.

Este equipamento urbano, ocupado de forma temporária por pessoas que precisam de transporte, foi feito para as organizar e abrigar da chuva. Chama-se em inglês *bus shelter*, e tem aqui como título apenas a palavra *Shelter*, em português “abrigo”. Os duplos sentidos e a pequena alteração tão significativa povoam a obra de raiz conceptual de Almond, que começou a sua carreira a meio da década de 1990, e que utiliza suportes como a fotografia, a escultura, a pintura e a linguagem, para nos fazer pensar no tempo, no espaço e na nossa percepção deles. Uma placa com os horários do autocarro-fantasma, os caixotes

do lixo, toda a sinalética deste não-lugar, que é um *ready-made* de grande escala deslocado para dentro do museu, coloca o visitante na posição das pessoas que vemos na projeção dupla, *Oswiecim, March 1997*, apresentada na mesma sala. Podíamos ser nós. A pergunta parece ser: Estamos todos à espera de quê?

Nowadays, it is rare for someone to be left alone with their thoughts while waiting for the bus. People always seem to be holding a screen in the palm of their hands. But, in the past, things were quite different. These works by Darren Almond (Appley Bridge, UK, 1971) explore notions of memory, forced displacement and the worst of humanity. This old bus stop was salvaged by the artist from the town of Oswiecim in Poland, also known as Auschwitz during the Nazi occupation in the Second World War. As soon as we realise this, we understand the parallels that can be drawn between this place of waiting and the crowds of people forcibly gathered together, waiting to be incinerated at the nearby Auschwitz-Birkenau concentration camp. It is important to be in possession of the full facts in order to recognise history, because it is always in our midst, ready to repeat itself.

This piece of urban equipment, temporarily occupied by people in need of transport, was designed to organise them and shelter them from the rain. It is called a ‘bus shelter’ in English, and here it is given the simple title of *Shelter*. Double meanings and small yet significant alterations permeate the conceptually rooted work of Almond, who began his career in the mid-1990s and uses media such as photography, sculpture, painting and language to make us reflect on time, space and our perception of them. A timetable for the phantom bus, the rubbish bins, all the signage of this non-place – a large-scale ready-made relocated inside the museum – place the visitor in the position of the people we see in the dual projection, *Oswiecim, March 1997*, presented in the same room. It could be us. The question seems to be: What are we all waiting for?

Darren Almond
***Oswiecim, March 1997* [Auschwitz,**
março de 1997]

Nesta sala, as duas obras de Darren Almond (Appley Bridge, Reino Unido, 1971) complementam-se. A projeção mostra duas paragens de autocarro em lados opostos de uma rua, filmadas em março de 1997, na Polónia. As pessoas que habitam de forma temporária as paragens são na sua maioria visitantes do campo de concentração Auschwitz-Birkenau, hoje um museu que preserva a memória daqueles que foram assassinados nesse local pelos nazis durante o Holocausto. De um lado, vemos algumas pessoas à espera, do outro (já) não está ninguém. A película cheia de grão foi colocada em *slow motion* pelo artista, para enfatizar a sensação de espera e da passagem do tempo. É esse o grande tema central da obra de Almond, que, para fugir à pequena aldeia inglesa mineira onde nasceu, se tornou, ainda miúdo, um *trainspotter*, registando as horas e os minutos dos comboios, embarcando em muitas viagens e descobrindo assim o seu país. Aqui, Almond provoca de forma direta o espectador colocando-o, à espera, no meio de um pedaço de História que deve ser confrontado e apreendido. *Oswiecim, March 1997* é um título direto, nome de cidade e data da filmagem, mas parece também fazer referência à “Marcha da Morte”, quando em 1945, já no fim da guerra, os oficiais da SS obrigaram os prisioneiros do campo de concentração a retirar, executando todos os que mostrassem sinais de fraqueza e deixando os corpos pelo caminho. A música sombria que ouvimos é de Arvo Pärt, compositor estónio.

In this room, the two works by Darren Almond (Appley Bridge, UK, 1971) complement one another. The projection shows two bus stops on opposite sides of a street, filmed in Poland in March 1997. The people temporarily occupying the stops are mostly visitors to the Auschwitz-Birkenau concentration camp, now a museum that preserves the memory of those murdered there by the Nazis during the Holocaust. On one side, we see a few people waiting, while, on the other side, there is no one there (any longer). The grainy film is projected in slow motion by the artist to emphasise the sense of waiting and the passing of time. This is the central theme of Almond’s work; while still a boy, he became a trainspotter in order to escape the small English mining village where he was born, recording the times of trains, setting off on long journeys and, in this way, discovering his homeland. Here, Almond directly challenges the viewers of his film by placing them, in a state of waiting, in the midst of a piece of history that must be confronted and understood. *Oswiecim, March 1997* is a simple and straightforward title, comprising the name of the town and the date of filming, but it also seems to be a reference to the ‘Death March’, when, towards the end of the war in 1945, SS officers forced prisoners to march from the concentration camp to distant train stations, executing anyone who displayed any signs of weakness and leaving the bodies by the wayside. The sombre music we hear is by Arvo Pärt, an Estonian composer.



Jake e/and Dinos Chapman
***What the Hell* [Que inferno]**
 2000

Os irmãos Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman pensam o mundo, como este opera e que lugar a obra de arte pode ocupar nele. Têm uma visão crua, e são provocadores natos. Estas nove fotografias foram produzidas na mesma altura e são da mesma família da obra *Hell* (2000), que foi destruída em 2004 no incêndio do armazém Momart. Estas obras suscitaram várias polémicas e mal-entendidos, mas lembremo-nos de que a visão do inferno dos Chapman pode ser colocada na linhagem de Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), Francisco Goya (1746–1828) ou Pier Paolo Pasolini (1922–1975), criadores que abordaram temas difíceis, desafiaram normas e alargaram noções de liberdade criativa. O que vemos não é uma visão do Holocausto, mas o inferno que os Chapman imaginaram para os nazis que cometeram essas atrocidades. Vemos cenas violentas, algumas de cariz sexual, corpos mutilados e outros alterados, com múltiplas cabeças. O absurdo, sem sentido, da violência é exposto através de múltiplas narrativas e pequenas histórias de horror. A expressão que dá nome a esta exposição, *Aflicção de espírito* tem origem numa frase bíblica, encontrada no livro de Eclesiastes, “atentei para todas as obras que se fazem debaixo do sol, e eis que tudo era vaidade e aflicção de espírito”. Aqui referem-se, num contexto religioso, as vaidades e as superficialidades da vida terrena, que nos retiram, em última análise, a paz de espírito.

The brothers Jake Chapman (Cheltenham, 1966) and Dinos Chapman (London, 1962) reflect on the world, how it operates, and what place art might occupy within it. They have a raw vision and are natural provocateurs. These nine photographs were produced at the same time and belong to the same series as the work *Hell* (2000), that was destroyed in the fire at the Momart warehouse in 2004. These works have sparked various controversies and misunderstandings, but let us remember that the Chapmans' vision of hell can be placed in the lineage of Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), Francisco Goya (1746–1828) or Pier Paolo Pasolini (1922–1975), artists who dealt with difficult themes, breaking the rules and expanding our notions of creative freedom. What we see is not a vision of the Holocaust, but the hell that the Chapmans imagined for the Nazis who committed those atrocities.

We see violent scenes, some of a sexual nature, mutilated bodies and others that have been altered, with multiple heads. The absurd, senseless nature of the violence is exposed through multiple narratives and short horror stories. The expression that has been chosen as the title of this exhibition, *Vexation of Spirit*, originates from a biblical phrase found in the Book of Ecclesiastes: 'I have seen all the works that are done under the sun; and, behold, all is vanity and vexation of spirit.' Here, in a religious context, reference is made to the vanities and superficialities of earthly life, which ultimately rob us of our peace of mind.

Jake e/and Dinos Chapman
***The End of Fun* [O fim da diversão]**
2010

Estas vitrines requerem a nossa atenção, estão dispostas em forma de suástica. Definições livres de arte pela beleza têm de ser deixadas à porta. Esta é uma representação do inferno, arraigada na repetição incessante de elementos. São utilizados soldadinhos de chumbo, brinquedos de criança, para construir narrativas bizarras. Será que conseguimos discernir que histórias são estas? Neste inferno de Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman, os nazis são mortos por outros nazis, Hitler voltou à pintura (quando jovem, Adolf tentou duas vezes entrar na Academia de Belas-Artes de Viena, tendo sido sempre recusado), outro Hitler faz a saudação nazi dentro de um Volkswagen Carocha, Ronald McDonald é crucificado, e há outro Ronald em cima de uma boia na água suja, rodeado de tubarões-suástica. Por ali, se olharmos com atenção, há mais personagens da cadeia de *fast-food* americana McDonald's.

Os irmãos Chapman expõem as atrocidades do mundo. Estes mundos-maqueta, que parecem universos em miniatura, para brincar, são afinal uma maneira de nos fazer pensar e enfrentar o horror, para que não cometamos os mesmos erros. Na visão dos artistas, os grandes avanços da industrialização aproximaram-nos da extinção. *The End of Fun*, assim como outra obra intitulada *Fucking Hell* (2008), são obras realizadas após a destruição

de uma outra inicial chamada, *Hell* [Inferno] (2000), no incêndio do armazém Momart, em Londres, que destruiu muitas obras pertencentes aos YBA (Young British Artists), em 2004. *Hell* ardeu no fogo, mas, segundo os irmãos Chapman, voltar a fazer a obra (que levou dois anos a ser feita, já que cada pormenor é feito à mão), só poderia significar várias obras, “retrabalhadas e melhoradas”. *The End of Fun* é de 2010. Será que hoje teríamos outros monstros, ou os mesmos, a povoar o inferno? Que novos infernos enfrentamos hoje?

These display cases demand our attention. They are arranged in the shape of a swastika. Any notion of art solely for its beauty must be left at the door. This is a depiction of hell, rooted in the ceaseless repetition of its compositional elements. Tiny toy soldiers and children's toys are used to construct bizarre narratives. Can we make out what these stories are? In this hell created by Jake Chapman (Cheltenham, 1966) and Dinos Chapman (London, 1962), Nazis are killed by other Nazis, Hitler has returned to painting (as a young man, Adolf tried twice to enter the Vienna Academy of Fine Arts, but was rejected both times), while another Hitler can be seen giving the Nazi salute inside a Volkswagen Beetle, Ronald McDonald is crucified, and there is another Ronald on a lifebuoy in dirty water, surrounded by swastika-sharks. Over there, if we look closely, there are more characters from the American fast-food chain McDonald's.

The Chapman brothers expose the world's atrocities. These model worlds, which look like miniature universes, as if designed for play, are ultimately a way of making us think and confront the horror, so that we do not make the same mistakes again. In the artists' view, the great advances of industrialisation have brought us

closer to extinction. Both *The End of Fun* and another work entitled *Fucking Hell* (2008) were created following the destruction of an earlier piece entitled *Hell* (2000) in the fire at the Momart warehouse in London in 2004, which destroyed many works belonging to the YBA (Young British Artists). *Hell* went up in flames, but, according to the Chapman brothers, recreating the work (which took two years as every detail was created by hand) could only mean producing several works that have been 'reworked and improved'. *The End of Fun* is from 2010. Would we have different monsters, or the same ones, populating hell today? What new hells do we face today?

Sala dos desenhos

Como colecionador, as motivações de Christian Duerckheim (1944) centram-se na história, na religião e nas guerras do século xx, como elementos estruturantes da sociedade contemporânea. Interessam-lhe artistas que abordem de frente assuntos difíceis, com grande mestria, para que o público possa descobrir o passado, pensar sobre os problemas de hoje e ter o seu próprio olhar sobre a arte e a vida. Esta sala é ocupada, na sua maioria, por desenhos, um suporte estrutural na prática dos artistas que dá pistas para outros trabalhos, de maior escala, em diferentes suportes. Duerckheim começou a interessar-se pelo desenho precisamente por ter feito descobertas nas obras em papel de artistas como Georg Baselitz, Gerhard Richter, Damien Hirst ou os Chapman.

Podemos destacar alguns autores e ligações nesta sala, começando por Francisco Goya (Espanha, 1746–França, 1828), e Jake (Cheltenham, 1966) e Dinos (Londres, 1962) Chapman. O artista espanhol é fundamental para os irmãos, que o consideram o grau zero da arte moderna, tendo-lhe feito múltiplas referências ao longo da sua obra. Somos disso testemunhas nesta sala: vemos uma gravura muito famosa de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, pertencente à série “Los Caprichos” (1799), de par com outra, *Los desastres de la guerra* (1810–1815). Esta última, porém, foi intervencionada pelos Chapman:

querendo questionar noções de autoria e originalidade, os irmãos desenharam sobre a gravura original de Goya, fazendo uma obra nova.

O exercício de encontrar elementos comuns entre os desenhos também é válido e, por vezes, lúdico e educacional. Conseguimos aperceber-nos de várias representações de árvores e animais, como as águias de Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Alemanha, 1938–2026), um elemento regularmente trabalhado pelo artista, e que vemos como ave desconstruída, neoexpressionista, mas, ao mesmo tempo, como um símbolo da Alemanha, cheio de conotações do passado, como a sua utilização e adulteração durante o período nazi, para veicular poder e autoritarismo sobre os cidadãos. A propósito, encontra-se também nesta sala um croquis de Léon Delarbre (Masevaux, França, 1889–Belfort, 1974), feito de forma clandestina durante o tempo que passou nos campos de concentração de Auschwitz, Buchenwald e Bergen-Belsen. Temos, ainda, a fotografia de duas mulheres com uma estrela de David amarela cosida na roupa, uma exigência das autoridades nazis para identificar e humilhar todos os judeus.

Salientem-se, igualmente, os desenhos de Gerhard Richter (Dresden, Alemanha, 1932), que fazem referência a dois escritores alemães: um esboço feito a caneta que tem como base a famosa pintura de Tischbein que retrata no campo Johann Wolfgang von Goethe

(Frankfurt, Alemanha, 1749–Weimar, Alemanha, 1832), autor de *A paixão do jovem Werther*, e o desenho a lápis abstrato intitulado *Adorno*, numa possível referência ao filósofo Theodor W. Adorno (Frankfurt, Alemanha, 1903–Visp, Suíça, 1969).

Drawings room

As a collector, the interests of Christian Duerckheim (1944) are centred on the history, religion and wars of the twentieth century as the elements that structure our contemporary society. He is fascinated by artists who tackle difficult subjects head-on, and with great mastery, helping their audiences to discover the past, think about today's problems and form their own views on art and life. This room is mostly occupied by drawings, a structural medium frequently used by artists, that provides the viewer with clues for the comprehension of other works, of a larger scale, and in other media. Duerckheim began to be interested in drawing precisely because he made discoveries in the sketches produced on paper by artists such as Georg Baselitz, Gerhard Richter, Damien Hirst or the Chapman brothers.

We can highlight some other artists and the possible links with them in this room, beginning with Francisco Goya (Spain, 1746–France, 1828), and Jake (Cheltenham, 1966) and Dinos (London, 1962) Chapman. The Spanish artist is fundamental for the brothers, who consider him to represent the degree zero of modern art, having made multiple references to him throughout their work. This room bears witness to that: we see a very famous engraving by Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, belonging to the ‘Los Caprichos’ series (1799), together with another, ‘Los desastres de la guerra’ (1810–1815). The Chapman brothers, however, intervened in this latter work: seeking to question notions of authorship and originality, the brothers drew over Goya's original engraving, thereby creating an entirely new work.

Discovering common features shared between drawings is also a valid, and sometimes playful and educational, exercise. We can notice

several representations of trees and animals, such as the eagles of Georg Baselitz (Deutschbaselitz, Germany, 1938–2026), an element regularly worked upon by the artist, and which we see as a neo-expressionist, deconstructed bird, but, at the same time, as a symbol of Germany, full of connotations from the past, such as its use and manipulation during the Nazi period, to convey power and authoritarianism over citizens. Incidentally, in this room we can also find a sketch by Léon Delarbre (Masevaux, France, 1889–Belfort, 1974), made clandestinely during the time that he spent in the concentration camps of Auschwitz, Buchenwald and Bergen-Belsen. There is also a photograph of two women with a yellow Star of David sewn into their clothes, a requirement made by the Nazi authorities in order to identify and humiliate all Jews.

Equally noteworthy are the drawings by Gerhard Richter (Dresden, Germany, 1932), which reference two German writers: a pen and ink drawing based on Tischbein's famous painting of Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt, Germany, 1749–Weimar, Germany, 1832), the author of *The Sorrows of Young Werther*, in the countryside, and the abstract pencil drawing entitled *Adorno?*, in a possible reference to the philosopher Theodor W. Adorno (Frankfurt, Germany, 1903–Visp, Switzerland, 1969).

LISTA DE OBRAS LIST OF WORKS

RELIGIÃO RELIGION

Cerith Wyn Evans

Things That Speak — The Glass Flowers by Lorraine Daston [Coisas que falam — As flores de vidro de Lorraine Daston], 2007

Lustre (Luce Italia), monitor de ecrã plano, unidade de código Morse e computador

140 x 100 x 100 cm (lustre)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Chandelier (Luce Italia), flat-screen monitor, Morse code unit and computer

140 x 100 x 100 cm (chandelier)

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Theaster Gates

Painting Black With Kettle [Pintar de preto com caldeira], 2012

Madeira, alcatrão sobre tela impermeabilizante, caldeira de alcatrão Dimensões variáveis

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Wood, roofing paper, tar and tar kettle
Dimensions variable

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Damien Hirst

What Goes Around Comes Around [Tudo o que vai volta], 2004

Vidro, aço inoxidável, níquel, latão, borracha, MDF pintado e lacado, acrílico, esqueletos de peixes, peixes e solução de formaldeído
205,7 x 375,9 x 121,9 cm

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Glass, stainless steel, nickel, brass, rubber, painted and lacquered MDF, acrylic, fish

skeletons, fish and formaldehyde solution
205,7 x 375,9 x 121,9 cm

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Damien Hirst

How Did We Lose Our Way? [Como nos perdemos?], 2009

Óleo sobre tela (3 elementos)

251 x 175,5 cm (cada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Oil on canvas (3 elements)

251 x 175,5 cm (each)

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Damien Hirst

Father (Divided) [Pai (dividido)], 2011-12

Vidro, aço inoxidável pintado, acrílico, silicone, abraçadeiras de plástico, monofilamento, aço inoxidável, touro Luing e solução de formaldeído (2 elementos)

232 x 369 x 109 cm (cada); 232 x 369 x 294 cm (obra instalada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Glass, painted stainless steel, acrylic, silicone, plastic cable ties, monofilament, stainless steel, Luing bull and formaldehyde solution (2 elements)

232 x 369 x 109 cm (each); 232 x 369 x 294 cm (overall)

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Sam Taylor-Johnson

Pietà, 2001

Filme de 35 mm transcrito para vídeo, cor, sem som, 2'. Ed. 3/3

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

35 mm film transcribed to video, colour, silent, 2'. Ed. 3/3

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Michael Landy

Christ Driving the Traders from the Temple [Cristo expulsando os vendilhões do templo], 2010

Grafite sobre papel

153 x 241 cm

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Graphite on paper

153 x 241 cm

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Raoef Mamedov

The Last Supper [A Última Ceia], 1997/2025

Fotografia sobre Aludibond (5 elementos)

140 x 100 cm (cada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Photograph on Aludibond (5 elements)

140 x 100 cm (each)

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Hermann Nitsch

Oedipus Christus, 1981

Caneta de feltro sobre tela

215 x 138 cm

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

Felt pen on canvas

215 x 138 cm

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Hermann Nitsch

Grazer Raum [Sala de Graz], 1987

Tinta acrílica e sangue sobre tela

Dimensões variáveis

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

[Graz Room], 1987

Acrylic paint and blood on canvas

Dimensions variable

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Haralampi G. Oroschakoff

Orientalist [Orientalista], 1997

Óleo sobre tela

200 x 160 cm

Coleção Duerckheim

Oil on canvas

200 x 160 cm

Duerckheim Collection

Rémy Zaugg

Quadriptychon [Quadríptico],

1976-79/1988

3 telas preparadas e um espaço vazio com as dimensões de uma das telas
160 x 430 cm

Coleção Duerckheim

3 primed canvases and an empty space with the dimensions of one part

160 x 430 cm

Duerckheim Collection

SOCIEDADE SOCIETY

Georg Baselitz

Kopf [Cabeça], 1960

Óleo sobre tela

100 x 80 cm

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

[Head], 1960

Oil on canvas

100 x 80 cm

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Georg Baselitz

Rayski-Kopf [Cabeça-Rayski], 1960

Óleo sobre tela

100 x 80 cm

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

[Rayski Head], 1960

Oil on canvas

100 x 80 cm

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Georg Baselitz

Kopf anthropomorph [Cabeça antropomórfica], 1960

Óleo sobre tela

100 x 80 cm

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck
[Head anthropomorph], 1960
Oil on canvas
100 x 80 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Georg Baselitz
Kopf [Cabeça], 1960
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Coleção Duerckheim
[Head], 1960
Oil on canvas
100 x 80 cm
Duerckheim Collection

Georg Baselitz
Ferd. v. Rayski, 1960
Óleo sobre tela
111 x 64 cm
Coleção Duerckheim
Oil on canvas
111 x 64 cm
Duerckheim Collection

Jake e/and Dinos Chapman
The Milk of Human Weakness [O leite da fraqueza humana] IV, 2011
Óleo sobre tela (2 elementos), escultura, mobiliário e candeeiro
274 x 245 x 68 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Oil on canvas (2 elements) sculpture, furniture, lamp
274 x 245 x 68 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Jake e/and Dinos Chapman
One Day You Will No Longer Be Loved (that it should come to this...)
[Um dia deixarás de ser amado (que se chegue a este ponto...)] XX, XXI, XII, XIII e XV, 2011–14
Óleo sobre tela (5 elementos)
84,3 x 71,8 x 6,5 cm (4 elementos); 137,8 x 111,5 x 7,9 cm (1 elemento)
Coleção Duerckheim, em depósito

na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Oil on canvas (5 elements)
84,3 x 71,8 x 6,5 cm (4 elements); 137,8 x 111,5 x 7,9 cm (1 element)
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Cerith Wyn Evans
Twelve Tones for Ryōan-ji [Doze tons para Ryōan-ji], 2011
12 flautas de cristal, dispositivo eletrónico e tubos de plástico Tygon
Dimensões variáveis
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
12 crystal flutes, electronic device and Tygon plastic tubing
Dimensions variable
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Theaster Gates
Black Library [Biblioteca negra], 2012
Livros, madeira e metal
Dimensões variáveis
Coleção Duerckheim
Books, wood and metal
Dimensions variable
Duerckheim Collection

Gilbert & George
Attack Straight [Ataque direto], 2011
Impressão sobre papel (35 elementos)
377 x 444 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Print on paper (35 elements)
377 x 444 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Gilbert & George
Money First [O dinheiro primeiro], 2011
Impressão sobre papel (35 elementos)

377 x 444 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Print on paper (35 elements)
377 x 444 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Anthony Gormley
Flesh [Carne], 1990
Betão
36 x 198 x 174 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Concrete
36 x 198 x 174 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Michael Landy
Saint Jerome [São Jerónimo], 2012
Fibra de vidro, motor e materiais encontrados (rodas de bicicleta e de madeira, polias, cabos, entre outros)
310 x 245 x 106 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Fibreglass, motor and found objects (bicycle and wooden wheels, pulleys, cables, others)
310 x 245 x 106 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Matthias Wähner
Der Mann ohne Eigenschaften [O homem sem qualidades], 1994–99
Fotografia Diasac (7 elementos)
100 x 133 cm (cada)
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
[The Man Without Qualities], 1994–99
Diasac photograph (7 elements)
100 x 133 cm (each)
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Rémy Zaugg
Über die Blindheit (Schau, Ich bin Blind, schau.) [Da cegueira (Olha, eu estou cego, olha.)], 1999
Verniz e serigrafia sobre alumínio
193 x 231 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
[About Blindness (Look, I Am Blind, Look.)], 1999
Lacquer and silkscreen on aluminium
193 x 231 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Rémy Zaugg
Über die Blindheit (Schau, Ich bin Blind, schau.) [Da cegueira (Olha, eu estou cego, olha.)], 1999
Verniz e serigrafia sobre alumínio
193 x 231 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
[About Blindness (Look, I Am Blind, Look.)], 1999
Lacquer and silkscreen on aluminium
193 x 231 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Rémy Zaugg
Über die Blindheit (Schau, Ich bin Blind, schau.) [Da cegueira (Olha, eu estou cego, olha.)], 1999
Verniz e serigrafia sobre alumínio
193 x 231 cm
Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck
[About Blindness (Look, I Am Blind, Look.)], 1999
Lacquer and silkscreen on aluminium
193 x 231 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Rémy Zaugg
Über die Blindheit (Schau, Ich bin Blind, schau.) [Da cegueira (Olha, eu estou cego, olha.)], 1999

Verniz e serigrafia sobre alumínio
193 x 231 cm
Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

[**About Blindness (Look, I Am Blind, Look.)**], 1999

Lacquer and silkscreen on aluminium
193 x 231 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

GUERRA WAR

Tommy Ballestrem

Interpretação musical de *Charity* de Damien Hirst, 2012
Coleção Duerckheim

Musical Interpretation of Damien Hirst's *Charity*, 2012
Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Kreuz [Cruz], 1964

Óleo sobre tela
195 x 130 cm
Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck
Oil on canvas
195 x 130 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Georg Baselitz

Blondes Mädchen kommt - Wilhelm [A loira vem aí - Wilhelm], 1984/87

Óleo sobre tela
203 x 166 cm
Coleção Duerckheim
[**The blonde girl is coming - Wilhelm**], 1984/87
Oil on canvas
203 x 166 cm
Duerckheim Collection

Georg Baselitz

In Kriegstagen V (Lenin) [Em dias de guerra V (Lenine)], 1998

Óleo sobre tela
200 x 160 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
[**In the Days of War V (Lenin)**], 1998
Oil on canvas

200 x 160 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Isaak Brodsky

Lenin [Lenine], 1925–30

Óleo sobre tela
94 x 139 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Oil on canvas
94 x 139 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Jake e/and Dinos Chapman

Unholy McTrinity [McTrindade profana], 2003

Bronze pintado. Ed. 4/5
180 x 210 x 60 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Painted bronze. Ed. 4/5
180 x 210 x 60 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Damien Hirst

The Martyrdom of Saint Jude [O martírio de São Judas], 2002–03

Armário em níquel, aço inoxidável cromado e vidro com material médico de vidro e vários objetos
180 x 92,5 x 26,2 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Nickel, plated stainless steel and glass cabinet with medical glassware and various objects
180 x 92,5 x 26,2 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Damien Hirst

Charity (Maquette) [Caridade (Maqueta)], 2003

Tinta acrílica sobre bronze

102 x 38 x 38 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Acrylic paint on bronze
102 x 38 x 38 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Zhang Huan

1959 National Day [1959 dia nacional], 2010

Cinzas sobre linho (4 elementos)
430 x 1000 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Ash on linen (4 elements)
430 x 1000 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Stefan Hunstein

Obersalzberg (Berghof) 1930, 1994

Fotografias a cores em Aludibond (8 elementos)
130 x 190 cm (cada)
Coleção Duerckheim
Colour photos on Aludibond (8 elements)
130 x 190 cm (each)
Duerckheim Collection

Stefan Hunstein

Nationalgalerie – Bild 5 [Nationalgalerie – Imagem 5], 1997

Fotografia a cores
185 x 130 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
[**Nationalgalerie – Image 5**], 1997
Colour photograph
185 x 130 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Anselm Kiefer

Hortus Philosophorum, 2007
Chumbo, resina, tinta acrílica, sal, terracota e pastel

50 x 920 x 210 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Lead, resin, acrylic, salt, terracotta and pastel
50 x 920 x 210 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Anselm Kiefer

Dat Rosa Miel Apibus, 2010–11

Óleo, tinta acrílica, terracota, sal, chumbo e resina sobre tela
330 x 1710 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Oil, acrylic, terracotta, salt, lead and resin on canvas
330 x 1710 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Konrad Lueg

Sem título, 1962/63

Tinta acrílica, pastel de óleo e lápis sobre tela
155 x 200 cm
Coleção Duerckheim
[**Untitled**], 1962/63
Acrylic paint, oil pastel and pencil on canvas
155 x 200 cm
Duerckheim Collection

Haralampi G. Oroschakoff

War [Guerra], 1984–92

Óleo sobre tela
194 x 128 cm
Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto
Oil on canvas
194 x 128 cm
Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Haralampi G. Oroschakoff

Erdrandsiedler [Povos dos confins da Terra], 1997

Óleo sobre tela

200 x 160 cm

Coleção Duerckheim

[Settlers on the Edge of the Earth], 1997

Oil on canvas

200 x 160 cm

Duerckheim Collection

Haralampi G. Oroschakoff

Drama Lenin, 1998

Pigmentos, laca e tinta acrílica sobre madeira (2 elementos)

195 x 65 cm (cada)

Coleção Duerckheim

Pigments, lacquer and acrylic paint on wood (2 elements)

195 x 65 cm (each)

Duerckheim Collection

Hermann Nitsch

Schüttbild (Sydney) [Pintura por derramamento (Sydney)], 1988

Sangue e tinta acrílica sobre tela
176 x 579 cm

Coleção Duerckheim

[Action Painting (Sydney)], 1988

Blood and acrylic paint on canvas

176 x 579 cm

Duerckheim Collection

VEXAÇÃO VEXATION

Darren Almond

Oswiecim, March 1997 [Auschwitz, março de 1997]

Projeção de 2 filmes de 8 mm transferidos para digital, p/b, som
Dimensões variáveis

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

Projection of two 8 mm films transferred to digital, b&w, sound

Dimensions variable

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

Darren Almond

Shelter [Abrigo], 2000

Aço inoxidável, madeira de carvalho, vidro, tinta e plástico (2 paragens de autocarro)

270 x 603 x 303 cm (cada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Stainless steel, oak, glass, paint and plastic (2 bus shelters)

270 x 603 x 303 cm (each)

Duerckheim Collection, long-term loan

to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Roman Buxbaum

Kursk, 2001

Impressão a cores sobre lona (16 elementos)

285 x 45 cm (cada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Colour photos plotted on canopy (16 elements)

285 x 45 cm (each)

Duerckheim Collection, long-term loan

to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Jake e/and Dinos Chapman

What the Hell [Que inferno], 2000

Prova cromogénea (9 elementos)

Ed. 2/3

200 x 240 cm (cada)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

C-print (9 elements)

Ed. 2/3

200 x 240 cm (each)

Duerckheim Collection, long-term loan

to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Jake e/and Dinos Chapman

The End of Fun [O fim da diversão], 2010

Madeira, resina, fibra de vidro, plástico, nove vitrinas de metal e vidro
215 x 128,7 x 249,8 cm (cada uma de oito vitrinas)

215 x 128,7 x 128 cm (vitrina central)

Coleção Duerckheim, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Wood, resin, fibreglass, plastic, nine metal and glass vitrines

215 x 128,7 x 249,8 cm (each of eight vitrines)

215 x 128,7 x 128 cm (central vitrine)

Duerckheim Collection, long-term loan to Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Cerith Wyn Evans

Cleave 00, 2000

Bola de espelhos, candeeiro, persiana, computador, texto de William Blake, plantas

Dimensões variáveis

Coleção Duerckheim, em depósito no Museu Lehbruck

Mirror ball, lamp, shutter, computer, text by

William Blake, plants

Dimensions variable

Duerckheim Collection, long-term loan to Lehbruck Museum

SALA DOS DESENHOS

DRAWINGS ROOM

Georg Baselitz

Sem título, 1961

Lápis e aguarela sobre papel

45 x 37 cm

Coleção Duerckheim

Untitled, 1961

Pencil and watercolour on paper

45 x 37 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Sem título, 1961

Lápis e aguarela sobre papel
45 x 37 cm

Coleção Duerckheim

Untitled, 1961

Pencil and watercolour on paper

45 x 37 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Ente [Pato], 1965

Tinta da China sobre papel
50 x 34 cm

Coleção Duerckheim

[Duck], 1965

Indian ink on paper

50 x 34 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Rebell [Rebelde], 1965

Gravura, ponta seca e aquatinta sobre papel

43,5 x 31,5 cm

Coleção Duerckheim

[Rebel], 1965

Etching, drypoint and aquatint on paper

43,5 x 31,5 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Partisan [Guerrilheiro], 1966

Xilogravura a partir de 3 blocos, impressa em papel

39,5 x 33,5 cm

Coleção Duerckheim

Woodcut from 3 blocks, printed on paper

39,5 x 33,5 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Unbetitelt (Birke) [Sem título (Bétula)], 1972

Tinta da China e aguada sobre papel

57,5 x 43 cm

Coleção Duerckheim

[Untitled (Birch Tree)], 1972

Indian ink and ink wash on paper

57,5 x 43 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Adler [Águia], 1974/77

Gravura em zinco sobre monotipia em papel offset

30 x 27 cm

Coleção Duerckheim

[Eagle], 1974/77

Zinc-etching over monotype on offset paper

30 x 27 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz

Adler [Águia], 1978

Lápis, tinta e tinta da China sobre papel
60 x 43 cm

Coleção Duerckheim

[Eagle], 1978

Pencil, ink, and Indian ink on paper

60 x 43 cm

Duerckheim Collection

Georg Baselitz
Unbetitelt (Baum) [Sem título (Árvore)], 1995
Aquarela sobre papel
65 x 50 cm
Coleção Duerckheim
Untitled (Tree)], 1995
Watercolour on paper
65 x 50 cm
Duerckheim Collection

Jake e/and Dinos Chapman
March of the Banal [Marcha do banal], 1972
Aquarela intervencionada
57 x 64 cm
Coleção Duerckheim
Watercolour reworked
57 x 64 cm
Duerckheim Collection

Jake e/and Dinos Chapman
Insult to Injury to Insult, 2003
Aquarela e caneta sobre gravura de Goya, “Los desastres de la guerra”
28,4 x 38 cm
Coleção Duerckheim
Watercolour and pen on Goya’s etching, ‘The Disasters of War’
28,4 x 38 cm
Duerckheim Collection

Léon Delarbre
Auschwitz, Buchenwald, Bergen, Dora – Croquis clandestins de Léon Delarbre, Ed. Michel de Romilly, Paris, France, 1945
Reprodução
15 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Reproduction
15 x 21 cm
Duerckheim Collection

Francisco de Goya
Los Caprichos. El sueño de la razón produce monstruos [Os Caprichos. O sono da razão produz monstros], ca. 1800
Gravura sobre papel
Coleção Duerckheim
[Los Caprichos, The Sleep of Reason

Produces Monsters], c. 1800
Etching on paper
Duerckheim Collection

Peter Gut
Cartoon, s.d.
Aquarela sobre papel
28 x 20,5 cm
Coleção Duerckheim
Watercolour on paper
28 x 20,5 cm
Duerckheim Collection

Peter Gut
Cartoon, 2022
Lápis sobre papel
25,5 x 21,5 cm
Coleção Duerckheim
Pencil on paper
25,5 x 21,5 cm
Duerckheim Collection

Damien Hirst
In God We Trust [Confiamos em Deus], 2007
Tinta sobre cartão
25 x 41 cm
Coleção Duerckheim
Ink on card
25 x 41 cm
Duerckheim Collection

Damien Hirst
Worshipping False Idols [Adoração de falsos ídolos], 2008
Lápis e caneta dourada sobre papel
119 x 86 cm
Coleção Duerckheim
Pencil and gold pen on paper
119 x 86 cm
Duerckheim Collection

Alfred Kremer
Sem título, 1962
Tinta sobre papel
17,5 x 11,5 cm
Coleção Duerckheim
Untitled, 1962
Ink on paper
17,5 x 11,5 cm
Duerckheim Collection

Alfred Kremer
Sem título, 1964
Tinta sobre papel
24,5 x 17,5 cm
Coleção Duerckheim
Untitled, 1964
Ink on paper
24,5 x 17,5 cm
Duerckheim Collection

Markus Lüpertz
Ohne Titel (Deutsches Motiv – Westwall) [Sem título (Tema alemão – Linha Siegfried)], 1968
Grafite, caneta de feltro, pastel, tinta da China e guache sobre papel
61 x 86,2 cm
Coleção Duerckheim
Untitled (German Theme – Siegfried Line)], 1968
Graphite, felt tip pen, pastel, Indian ink and gouache on paper
61 x 86,2 cm
Duerckheim Collection

Markus Lüpertz
Ohne Titel (Deutsches Motiv) [Sem título (Tema alemão)], 1972
Grafite e lápis de cor sobre papel
15 x 20,5 cm
Coleção Duerckheim
Untitled (German Theme)], 1972
Graphite and colour pencil on paper
15 x 20,5 cm
Duerckheim Collection

Blinky Palermo
Fünf Miniaturen [Cinco miniaturas], 1972
Relevos em folha de cor
40 x 27 cm
Coleção Duerckheim
[Five Miniatures], 1972
Colour foil embossings
40 x 27 cm
Duerckheim Collection

A. R. Penck
Sem título
Guache sobre papel
Coleção Duerckheim
Untitled
Gouache on paper
Duerckheim Collection

Sigmar Polke
Sem título
Aquarela sobre papel
29,5 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Untitled
Watercolour on paper
29,5 x 21 cm
Duerckheim Collection

Sigmar Polke
Sem título, 1964
Esferográfica sobre papel
29,5 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Untitled, 1964
Ballpoint pen on paper
29,5 x 21 cm
Duerckheim Collection

Sigmar Polke
Sem título, 1966
Aquarela sobre papel
29,5 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Untitled, 1966
Watercolour on paper
29,5 x 21 cm
Duerckheim Collection

Sigmar Polke
Empedokles, 1966
Aquarela sobre papel
29,5 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Watercolour on paper
29,5 x 21 cm
Duerckheim Collection

Gerhard Richter
Portrait of a Man (Goethe in the Roman Campagna after Johann Heinrich Wilhelm Tischbein) [Retrato de um homem (Goethe nos campos romanos segundo Johann Heinrich Wilhelm Tischbein)], 1966
Esferográfica sobre papel
20,5 x 30 cm
Coleção Duerckheim
Ballpoint pen on paper
20,5 x 30 cm
Duerckheim Collection

Gerhard Richter
Skull [Caveira], 1966
Grafite sobre papel
20,5 x 30 cm
Coleção Duerckheim
Graphite on paper
20,5 x 30 cm
Duerckheim Collection

Gerhard Richter
Adorno?, 17.11.1982, 1982
Grafite sobre papel
29,7 x 21 cm
Coleção Duerckheim
Graphite on paper
29,7 x 21 cm
Duerckheim Collection

Carl-Heinz Wegert
Durch kahle Zweige [Através dos ramos nus], 1998
Óleo e grafite sobre madeira
40 x 50 cm
Coleção Duerckheim
[Through Bare Branches], 1998
Oil and graphite on wood
40 x 50 cm
Duerckheim Collection

Carl-Heinz Wegert
Kabbalah [Cabala], 1998
Tinta sobre papel
16,5 x 15 cm
Coleção Duerckheim
Ink on paper
16,5 x 15 cm
Duerckheim Collection

Autor desconhecido
Mulheres judias em Litzmannstadt
Fotografia p/b
5,5 x 7,5 cm
Coleção Duerckheim
Author unknown
Jewish Women in Litzmannstadt
B/w photograph
5,5 x 7,5 cm
Duerckheim Collection

Medalha Mit Gott für König und Vaterland. Prussia [Com Deus pelo rei e pela pátria. Prússia]
4 cm Ø
Coleção Duerckheim
Medal Mit Gott für König und Vaterland. Prussia
[With God for King and Fatherland. Prussia]
4 cm Ø
Duerckheim Collection

Medalha Mit Gott für Volk und Vaterland. Prussia [Com Deus pelo povo e pela pátria. Prússia]
4 cm Ø
Coleção Duerckheim
Medal Mit Gott für Volk und Vaterland. Prussia
[With God for the People and Fatherland. Prussia]
4 cm Ø
Duerckheim Collection

Medalha com Cruz Imperial Russa
4,1 cm Ø
Coleção Duerckheim
Medal with Russian Imperial Cross
4,1 cm Ø
Duerckheim Collection

Medalha de Mérito Escolar da Legião Americana
6,5 cm Ø
Coleção Duerckheim
American Legion School Award Medal
6,5 cm Ø
Duerckheim Collection

Crachá British Empire Service League (Africa) [Liga de Serviço do Império Britânico (África)]
3 x 2 cm
Coleção Duerckheim
Badge British Empire Service League (Africa)
3 x 2 cm
Duerckheim Collection

Três crachás Young Men's Christian Association [Associação Cristã de Jovens], 1917-1919
Coleção Duerckheim
Three badges Young Men's Christian Association, 1917-1919
Duerckheim Collection

Medalha comemorativa do Dia do Império Britânico, 1927
3,9 cm Ø
Coleção Duerckheim
British Empire Day commemorative medal, 1927
3,9 cm Ø
Duerckheim Collection

Medalha Pro Deo Et Patria [Por Deus e pela Pátria], 1929
3,7 cm Ø
Coleção Duerckheim
Medal Pro Deo Et Patria [For God and Homeland], 1929
3,7 cm Ø
Duerckheim Collection

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organizada pela Fundação de Serralves e apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a exposição tem curadoria de Marta Moreira de Almeida, diretora-adjunta do Museu, em estreito diálogo com o Conde Duerckheim.

Organised by the Serralves Foundation and presented at the Serralves Museum of Contemporary Art, the exhibition is curated by Marta Moreira de Almeida, the Museum's deputy director, working in close consultation with Count Duerckheim.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS PHOTO CREDITS

© Anselm Kiefer. Photo © Ben Westoby

© Damien Hirst and Science Ltd.
All rights reserved, DACS 2025.
Photographed by Prudence Cuming Associates Ltd.

© Filipe Braga

© Zhang Huan Studio

TEXTOS TEXTS

Susana Pomba

Religião, Sociedade, Guerra, Vexação e Sala dos desenhos
Religion, Society, War, Vexation and Drawings room

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h – 13h e 14h30 – 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel. (linha direta direct line): 226 156 546

Tel: 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt

www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa, acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.
restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATIONS AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:

(+351) 808 200 543

(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.
Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.youtube.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://twitter.com/serralves)

Apoio Institucional
Institutional Support



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA, JUVENTUDE
E DESPORTO

Mecenas do Museu e da Exposição
Museum and Exhibition Sponsor



Fundação "la Caixa"