U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Palimpsestos de um Museu

Estágio curricular no Centro Internacional das Artes José de Guimarães

Vicente Maria Guilherme Santiago de Sottomayor

Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Arte, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais

Orientadora:

Professora Doutora Andreia Magalhães

Porto, 2026

Agradecimentos

Começo por deixar uma palavra de apreço e agradecimento à professora Andreia Magalhães pelo incondicional acompanhamento, apoio e orientação, sem o qual tudo seria mais complexo, não deixando também de estender o meu agradecimento a Miguel Wandschneider, que me orientou na instituição, fazendo com que todo o estágio se tornasse mais efusivo e completo. Em seguida à A Oficina a todos os Departamentos, aos técnicos com os quais partilhei um conjunto de experiências, em especial à equipa de montagem presente no CIAJG, a todos os funcionários, a todos com os quais convivi ao longo de todo este período.

Umas palavras de apreço também em especial à Ana Sousa, Inês Oliveira e João Terras, por todos os conhecimentos partilhados como também pelas conversas e momentos passados, pelo apoio dado e por sempre me desafiarem e motivarem a procurar mais, sem eles tudo se tornaria muito mais tenebroso. Ainda a todos os amigos que de forma incondicional me acompanharam e me acompanham, com os quais sempre troquei ideias, questões e substancialmente com os quais troquei amizade.

Não posso deixar de estender os meus agradecimentos a Leonor Leite, que me acompanha diariamente e a quem muito grato fico por de forma irrepreensível me apoiar ao longo deste e de outros processos.

Por último, mas não menos importante, deixo aqui um agradecimento aos meus pais e irmãos por sempre me ouvirem e apoiarem ao longo deste processo, auxiliando na concretização do mesmo. Um obrigado a todos os que aqui não mencionei, pela memória me falhar.

Resumo

O relatório "Palimpsestos de um Museu" é o reflexo do estágio curricular de seis meses, realizado no Centro Internacional das Artes José de Guimarães no âmbito do Mestrado em Estudos de Arte, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais. Este estágio realizou-se durante uma viragem institucional significativa pois coincidiu com o início de uma nova direcção artística, e respetivamente, de uma nova programação.

Neste documento são elencados os trabalhos em que estive envolvido e que abrangeram processos curatoriais, museológicos e de comunicação desenvolvidos durante este período de transição institucional, explorando a forma como um museu se reconfigura através da reinterpretação das suas coleções, exposições e estratégias de mediação com públicos. O presente relatório organiza-se em três momentos: projetos de comunicação, o estudo das coleções e a participação na preparação de novas exposições temporárias e de longa duração com as coleções de José de Guimarães. Para além destas atividades, foram também desempenhadas outras funções mais pontuais, mas também relacionadas com a organização e valorização dos recursos do museu, destacando-se a elaboração de um levantamento e uma proposta para revitalizar a livraria. A partir da observação direta e participação nos processos internos da instituição, acompanhei a redefinição dos espaços expositivos, a reorganização das coleções e a criação de novas narrativas curatoriais. É analisada ainda a evolução histórica do CIAJG, desde a sua fundação, passando por diferentes direções artísticas que moldaram a sua identidade. Sendo descritas as abordagens curatoriais dos dois diretores anteriores e a forma como estas contribuíram para consolidar uma museologia baseada no diálogo entre culturas, temporalidades e geografias distintas.

Por fim, o relatório evidencia a dimensão prática do estágio através da participação na montagem de exposições, na gestão de coleções, na produção de conteúdos de comunicação, na reformulação e consolidação livraria e para encerrar, no acompanhamento de projetos expositivos como *Come di I,* de Jorge Molder e *Back Outside* de Aidan Duffy. O conceito de "palimpsesto" surge como metáfora para compreender o museu enquanto espaço em constante transformação, onde diferentes camadas de memória, interpretação e criação coexistem e se renovam continuamente.

Palavras-Chave: Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Arte Africana, Jorge Molder, Aidan Duffy, Programação Artística, Curadoria

Abstract

The report "Palimpsests of a Museum" reflects a six-month curricular placement undertaken at the José de Guimarães International Arts Centre as part of the Master's degree in Art Studies, specialising in Museum and Curatorial Studies. This placement took place during a period of significant institutional change, as it coincided with the start of a new artistic directorship and, consequently, a new programme of exhibitions.

This document lists the projects in which I was involved, which encompassed curatorial, museological and communication processes developed during this period of institutional transition, exploring how a museum reconfigures itself through the reinterpretation of its collections, exhibitions and strategies for engaging with audiences. This report is organised into three sections: communication projects, the study of the collections, and involvement in the preparation of new temporary and long-term exhibitions featuring the collections of José de Guimarães. In addition to these activities, other more ad hoc tasks were also carried out, all of which were related to the organisation and enhancement of the museum's resources; of particular note was the preparation of a survey and a proposal to revitalise the bookshop.Through direct observation and participation in the institution's internal processes, I followed the redefinition of the exhibition spaces, the reorganisation of the collections and the creation of new curatorial narratives. The report also analyses the historical evolution of the CIAJG, from its foundation through to the various artistic directions that have shaped its identity. It describes the curatorial approaches of the two previous directors and how these contributed to consolidating a museology based on dialogue between different cultures, time periods and geographical areas.

Finally, the report highlights the practical aspect of the placement through participation in the installation of exhibitions, the management of collections, the production of communication content, the reorganisation and consolidation of the museum shop and, to conclude, the monitoring of exhibition projects such as *Come di I* by Jorge Molder and *Back Outside* by Aidan Duffy. The concept of the 'palimpsest' serves as a metaphor for understanding the museum as a space in constant transformation, where different layers of memory, interpretation and creation coexist and are continually renewed.

Keywords: José de Guimarães International Arts Centre, African Art, Jorge Molder, Aidan Duffy, Artistic Programme, Curatorship

Lista de Abreviaturas:

CIAJG- Centro Internacional das Artes José de Guimarães

MoMA- Museum of Modern Art

CACE- Coleção de Arte Contemporânea do Estado

CCVF- Centro Cultural Vila Flor

TO- Teatro Oficina

CMDG- Casa da Memória Guimarães

MET- Metropolitan Museum of Art

MAC BA- Museu d`Art Contemporani de Barcelona

M HKA- The Museum of Contemporary Art Antwerp

Índice

Agradecimentos	III
Resumo	IV
Abstract	V
Lista de Abreviaturas:	VI
Índice	VII
Cronograma para um tempo de estágio	1
Motivações	3
Capítulo I	**4**
1.1_O CIAJG	5
Capítulo II	**12**
2.1-Exposições	13
2.2- Exposição Permanente Arte Africana	15
Piso -1- Máscaras Africanas	19
Piso 0- Núcleo Africano	22
2.3-Come di I	27
Jorge Molder	27
2.4-Back Outside	35
Aidan Duffy	35
Capítulo III	**39**
3.1-Comunicação	40
3.2-Estratégia de comunicação para o site	42
3.3-Estratégia de comunicação para o Instagram	47
3.4-Livraria	49
4-Considerações Finais	**52**
5-Referências Bibliográficas	**56**
6- Anexos	**59**

Cronograma para um tempo de estágio

Palimpsestos de um museu pode entender-se como mote do presente relatório apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito do Mestrado Estudos Artísticos, como resultado do estágio curricular realizado no Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Este estágio foi realizado no período de 1 de outubro de 2025 a 31 de março de 2026, totalizando 800 horas de atividade no local.

O cronograma para este estágio foi definido com base numa série de diretrizes e tarefas, tendo como finalidade compreender e aprofundar os conhecimentos de curadoria e a melhor compreensão da direção artística implementada por Miguel Wandschneider em julho de 2025. Esta foi uma rara oportunidade para presenciar e colaborar na construção de uma nova programação artística, Todas as tarefas executadas podem parecer díspares no seu conteúdo, mas destinam-se a promover uma compreensão mais aprofundada das metodologias utilizadas.

No plano para o estágio, delineado numa reunião decorrida em setembro, realizada por Miguel Wandschneider e João Terras, na altura vice-diretor e curador do centro, foi criada uma proposta bastante abrangente. Nesta proposta surgiram 3 pontos sobre os quais consideramos importante pensar, sendo o primeiro a comunicação do museu para com os seus públicos, o segundo as coleções presentes no CIAJG e as suas abordagens e o terceiro a execução das exposições temporárias e a sua relevância no centro.

Quanto ao primeiro ponto, incidiu sobre um estudo e uma proposta de comunicação apresentada não só à equipa do CIAJG como também à equipa de comunicação da A Oficina. Esta ação foi dividida em dois momentos distintos, mas complementares, sendo eles a restruturação do site e a comunicação via Instagram.

No segundo momento, tendo em conta a programação planeada por Miguel Wandschneider, realizei um estudo da coleção de Arte Africana de José de Guimarães, tendo em conta a constituição de obras e as suas proveniências, estudando deste modo as simbologias das peças bem como as suas apresentações não só no CIAJG, nas exposições concebidas por Nuno Faria e Marta Mestre, como também noutros locais como no British Museum, ou no Museum of Modern Art. Deste estudo resultou uma proposta de execução expositiva onde se utiliza a coleção de Arte Africana.

Por último, quanto ao terceiro momento, aquando da minha chegada ao centro, já se encontravam em andamento a curadoria e planificação da exposição *COMEDI I* (2026) de Jorge

Molder, mas ainda assim houve uma participação ativa da minha parte no que concerne a conceção e montagem , não só desta exposição como também na de Aidan Duffy *Back Out Side* (2026).

Ao longo do período de estágio foram surgindo várias oportunidades de acompanhamento de outros processos que não os de curadoria e programação, permitindo um contacto mais abrangente com o funcionamento da instituição e contribuindo para o aprofundamento dos meus conhecimentos.

O presente relatório encontra-se estruturado sobre distintos núcleos de trabalho e subnúcleos dos mesmos, não refletindo apenas o trabalho ou a execução do mesmo, como também são assinaladas possibilidades de atuação e metodologias de trabalho que foram sendo contempladas mas que não se realizaram. Considerando que o estágio envolveu o desenvolvimento de atividades em diferentes áreas de trabalho de forma paralela e interligada, optou-se por estruturar o presente relatório segundo núcleos temáticos, em detrimento de uma organização estritamente cronológica.

Motivações

A realização do presente estágio curricular surgiu da necessidade de melhor compreender e aprofundar os conhecimentos obtidos durante o mestrado em estudos de arte, sobretudo no âmbito curatorial e de trabalho com coleções. A escolha do Centro Internacional das Artes José de Guimarães foi quase imediata, pois, sendo eu um residente da cidade e acompanhando as programações e atividade do CIAJG desde a sua fundação considerei que este constituía uma oportunidade particularmente relevante para mim.

O interesse pela curadoria e pelos processos de construção de narrativas expositivas foram os principais focos deste estágio, pois no decorrer da minha formação académica, surgiram questões relacionadas com o papel do curador, o papel das exposições na disseminação do conhecimento, as formas através das quais os museus se interpretam, organizam e comunicam. Esta possibilidade de acompanhar de perto o funcionamento de uma instituição ativa que se reconstrói e reinventa, participando nos projetos, revelou-se, por isso, uma oportunidade privilegiada para aprofundar a compreensão de tais matérias.

Por outro lado, a especificidade do CIAJG, enquanto instituição que reúne coleções de Arte Africana, Arte Antiga Chinesa, Arte Pré-Colombiana e obras de José de Guimarães. Estas coleções provenientes de diferentes contextos geográficos, culturais e históricos, despertaram-me um interesse por questões associadas à representação cultural, à construção de discursos curatoriais e à coabitação de obras, pois estas coleções coabitam diretamente com obras de arte contemporânea. A oportunidade de observar e participar em processos relacionados com a investigação, documentação, comunicação e programação artística, permitiu o contacto direto com diferentes dimensões da curadoria de arte num centro de arte contemporânea.

Capítulo I

1.1_O CIAJG

A realização da Capital Europeia da Cultura, *Guimarães 2012*, impulsionou a fundação e implementação de várias iniciativas entre as quais se encontra a fundação do CIAJG. A designação como Capital Europeia da Cultura funcionou como catalisador e impulsionador para a criação de equipamentos culturais, para a articulação entre criadores e instituições e para o reconhecimento nacional e internacional da cidade como local de inovação artística. Neste ecossistema, o CIAJG surge dentro da A Oficina[1] como resultado de um projeto que vinha sendo desenvolvido desde 1992, entre o artista José de Guimarães[2] e o Município de Guimarães, aquando da primeira doação do artista de cerca de quatorze obras da sua autoria à cidade. Esta doação é acompanhada por um documento de texto escrito pelo artista onde o mesmo diz,

> É meu desejo que este núcleo de obras seja encarado como primeiro passo para a criação de um futuro Centro de Arte Contemporânea…Desejo ainda afirmar que, no caso de vir a concretizar-se a realização deste Centro, disponibilizarei outras obras do meu acervo com o objectivo de tornar mais vasta a doação agora feita …
>
> (Guimarães, 1992)

O local escolhido para a implementação deste Centro não foi um acaso, tratava-se do antigo mercado municipal da cidade que se encontrava quase num estado de abandono. Considerava-se que aquele espaço já não servira o seu propósito por conta da evolução urbanística da cidade. Como tal repensou-se este conceito de encontros e trocas, algo simbioticamente implícito na arte, como sendo ideal para albergar o CIAJG, tomando-o como um gesto de continuidade e renovação, mantendo a memória do lugar, enquanto se transforma numa função cultural totalmente distinta.

O CIAJG apresenta-nos a dualidade de vertentes expositivas, apresentando ao público diferentes coleções de arte, em grande parte pertencentes a José de Guimarães, e obras contemporâneas. O seu acervo contempla quatro núcleos distintos sendo eles Arte Africana, Arte Antiga Chinesa, Arte Pré-Colombiana e ainda um núcleo de obras da autoria de José de Guimarães.

Estas coleções não são tratadas como exemplares etnográficos ou arqueológicos, mas apresentadas num princípio de diálogo, aproximação e discussão entre diferentes temporalidades, oferecendo deste modo um olhar transversal sobre o mundo com base no reconhecimento da pluralidade de expressões artísticas e culturais, tendo sempre em conta a importância das interligações que moldam a experiência humana.

---

[1] A Oficina- Cooperativa Cultural de Guimarães que promove e gere atividades artísticas, culturais e Patrimoniais da cidade desde 1989.

[2] Consultar Anexo A.

Em síntese:

- A coleção de Arte Africana foi iniciada pelo artista em 1967 tendo como origem e foco uma pequena parcela do continente Africano, entre o Rio Niger e o Rio Zaire, cobrindo deste modo a floresta tropical do golfo da Guiné, afirmando-se em povos maioritariamente agrícolas, tratando-se de em grande parte a África ocidental e central.

Neste núcleo, com cerca de duzentas obras, podemos observar em grande parte elementos ritualísticos e religiosos feitos de materiais como madeiras, fibras vegetais, metais, terra e pedras. Poderemos considerar grande parte destas obras como elementos escultóricos, nos quais observamos diversificadas máscaras com distintos intuitos. Neste núcleo temos também esculturas de seres híbridos como homens-macacos, homens-leopardos, homens-pássaros ou até figuras humanas.

- A coleção de Arte Antiga Chinesa, foi reunida por José de Guimarães ao longo de várias décadas e apresenta exemplares do período Neolítico (10 000 a.C.-2 000 a.C) até á dinastia Qin e Han (221 a.C. - 220).

No cerne deste núcleo, com cerca de cinquenta obras, podemos encontrar jades, bronzes e terracotas com uma função ritualística, cerimonial ou fúnebre. Estes objetos escultóricos apesar da sua morfologia de valor sacralizador, são de natureza quotidiana, apenas através de um ritual se tornam em elementos sacralizados.

- A Coleção de Arte Pré-Colombiana detém obras com cerca de dois mil anos, e é constituída por elementos de pedra, madeira, cerâmica, fibras vegetais e animais, conchas marinhas, metais e minerais agindo em parte como suportes para a criação de imagens.

Este núcleo, com cerca de quarenta obras, têm uma forte vertente documental e histórica, apresenta-nos a visão daquilo que seria o universo aos olhos daqueles povos. Um dos motes patentes neste núcleo é a morte, visto que em grande parte os objetos em si seriam destinados para o pós-morte, encontrados deste modo em túmulos daqueles que se acredita terem sido importantes.

- Por fim o núcleo de obras de José de Guimarães com cerca de oitocentas obras, abrange em grande parte o seu trajeto artístico. Iniciando no seu período experimental, passando pelo Período Africano, Período Mexicano e terminando no Período Chinês.

É importante reconhecer que o legado do CIAJG não se limita apenas ao seu acervo físico, inclui também uma visão curatorial e epistemológica que se desenvolveu ao longo de quatorze anos de programação de exposições que questiona hierarquias, fronteiras e categorias da arte e do ecossistema do museu. O centro propõe uma museologia de relações, uma museologia do entre onde o objeto africano dialoga com o objeto contemporâneo, onde a máscara ritual se aproxima da escultura moderna, onde a história se abre à possibilidade de múltiplas leituras.

Quanto à direção artística do CIAJG, esta já foi assumida por três diretores artísticos sendo eles Nuno Faria, o primeiro diretor que esteve no cargo de 2012 até 2020, Marta Mestre que o seguiu sendo a segunda no cargo entre 2020 e 2025 e por fim o terceiro, Miguel Wandschneider que assumiu o cargo em julho de 2025. Entre o cessar da direção de Marta Mestre e o início de mandato de Miguel Wandschneider, o curador João Terras, à altura vice-diretor da instituição, assumiu interinamente a direção da instituição.

Nuno Faria inaugurou o Centro com o programa *Para Além da História*, este constitui um contexto relevante para a reflexão sobre as formas de diálogo e construção de representações do passado na contemporaneidade. Este plano foi inovador e pensado em torno de uma visão curatorial ambiciosa, crítica e experimental, afastando a coleção permanente do centro de uma abordagem meramente etnográfica. Nuno Faria construiu narrativas de ligação entre o acervo e as produções artísticas contemporâneas. O principal traço deste programa foi precisamente uma abertura entre o passado e o presente, entre o local e o global, entre objetos de natureza erudita e manifestações populares ou marginais. As exposições concebidas conjugavam as obras das coleções com criações contemporâneas de objetos da cultura popular, artefactos antropológicos, documentos de arquivo e até elementos do quotidiano. Esta abordagem promovia uma reflexão crítica sobre os próprios modos de construção da história da arte, questionando categorias tradicionais como "arte" e "artesanato", "centro" e "periferia", ou "moderno" e "primitivo". Nuno Faria no Catálogo da exposição inaugural diz-nos,

> A exposição define e explana o futuro âmbito programático do CIAJG, uma estrutura dedicada à arte contemporânea e às relações que esta tece com as artes de outras épocas e de diferentes culturas, tendo como chão o importante e singular trabalho de coleccionador que o artista José de Guimarães vem articulando com a sua própria obra, como se fosse duas faces da mesma moeda.

Outro eixo fundamental deste programa, foi a aposta na experimentação curatorial e espacial, demonstrada na exposição inaugural *Para Além da História (2012),* que ocupava o centro na

sua totalidade e onde constavam as quatro coleções em consonância com obras contemporâneas de artistas como Mestre Caçoilas, Otelo Fabião, Teixeira de Pascoaes, no total vinte personalidades ligadas às artes. As exposições realizadas distinguiam-se pela liberdade formal, pelas montagens inesperadas e pela atenção ao espaço museológico como lugar de criação. Nuno Faria explorou uma dimensão política da curadoria, questionando narrativas dominantes, acolhendo discursos múltiplos e apostando nas formas não convencionais de mediação com o seu público. Paralelamente, reforçou-se o papel da investigação e da produção de conhecimento, difundido e promovendo o discurso com iniciativas como os E*ncontros para Além da História*. Estes, visavam a reflexão critica e a experimentação artística em torno de questões centrais ao museu e neles participavam públicos de diferentes áreas artísticas como curadores, críticos, artistas, produtores e muitos outros. Esta iniciativa começou em 2012 e continuou ao longo da programação de Nuno Faria.

O curador ao longo do seu mandato, optou por fazer uma apresentação algo disruptiva, em contradição com apresentações convencionais de coleções semelhantes às de José de Guimarães, vemos uma disposição de obras não pela sua natureza estética ou formal mas sim pela sua temática ou até pelo seu fator conceptual. Este programa expositivo manteve-se de 2012 até 2020 e cessou aquando da saída de Nuno Faria da instituição.

Com a entrada de Marta Mestre implementou-se o programa artístico *Nas Margens da Ficção* (2020), concebido como uma plataforma de investigação, experimentação e produção de conhecimento. Procurou explorar o potencial da ficção enquanto instrumento crítico para a compreensão da realidade e para a construção de novas formas de interpretação do património, da história e da cultura. Assente numa perspetiva interdisciplinar, propôs uma reflexão sobre o papel do museu contemporâneo enquanto espaço de imaginação, questionamento e criação de narrativas alternativas.

Este programa surge num contexto de crescente debate em torno das funções dos museus e das necessidades de repensar os modelos tradicionais de representação cultural. Durante décadas, as instituições museológicas foram entendidas como espaços de preservação e transmissão de conhecimento, contudo as transformações ocorridas no campo da museologia contemporânea têm vindo a demonstrar que os museus não são espaços neutros, mas antes lugares onde se constroem narrativas, se selecionam memórias e se produzem significados. Esta lógica esteve explicita na exposição *Heteróclitos 1128* objetos, onde Marta Mestre propôs uma desconstrução daquilo que seriam as ideologias do museu[3], onde procurou questionar as formas convencionais de produção de

[3] Mais sobre a exposição em: https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20221008-sala-01-08-heteroclitos-1128-objetos/

conhecimento, propondo uma abordagem que valorizava a imaginação, a subjetividade e a pluralidade de perspetivas. Como refere Marta mestre em entrevista à revista Contemporânea "Sempre fui avessa à ideia de que, franqueada a porta de um museu, deixam de existir os conflitos sociais e políticos do mundo." (Mestre 2022)

O título do programa revela a sua orientação conceptual. A expressão nas margens sugere como o posicionamento num território intermédio entre realidade e imaginação, longe de encarar a ficção como o oposto da verdade, o programa assume-se como uma ferramenta capaz de gerar novas leituras sobre o mundo e desafiar as interpretações estabelecidas.

No contexto do CIAJG, esta abordagem revelou-se particularmente pertinente devido à natureza das suas coleções que apresentam uma grande diversidade cultural e simbólica, oferecendo múltiplas possibilidades de interpretação. Em vez de apresentar os objetos como testemunhos fixos de um determinado contexto histórico, *Nas Margens da Ficção* procurou ativá-los enquanto elementos capazes de gerar novas narrativas e estabelecer diálogos com questões contemporâneas. Os objetos deixaram de ser entendidos apenas como vestígios do passado para se afirmarem como agentes ativos na construção de conhecimento e imaginação.

Neste programa artístico foram realizadas treze exposições temporárias concebidas especificamente para o contexto do centro, exposições essas que reuniram artistas nacionais e internacionais como Artur Barrio, Max Fernandes, Yonamine, Mauro Cerqueira, entre muitos outros cujas práticas exploravam temas relacionados com memória, identidade, oralidade, mito, território e representação cultural, através de diferentes linguagens artísticas. Estes projetos procuraram questionar as fronteiras entre realidade e ilusório, propondo novas formas de pensar a relação entre património e contemporaneidade. Um dos aspetos mais relevantes deste programa foi a valorização das narrativas periféricas, como observamos na exposição de Eduardo Matos, Fabriqueta[4], as histórias tradicionalmente excluídas dos discursos oficiais, passam a ter visibilidade reconhecendo a importância das tradições orais, das experiências individuais e das memórias coletivas na construção da realidade social e cultural.

Paralelamente às exposições realizadas, integraram-se diversas iniciativas públicas, incluindo conversas, conferências, performances, visitas orientadas e atividades educativas. Estas ações contribuíram para ampliar os temas abordados nas exposições e reforçaram a dimensão participativa da instituição. O envolvimento dos públicos foi entendido como um elemento essencial

[4] Mais sobre a exposição em: https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20230325-inauguracao-exposicao-a-fabriqueta/

para a construção de conhecimento, reconhecendo que a experiência museológica resulta do encontro entre diferentes saberes, sensibilidades e formas de interpretação.

Deste modo, *Nas Margens da Ficção* representou uma importante etapa na evolução do CIAJG enquanto instituição museológica e curatorial. O programa consolidou a vocação do centro para a experimentação e para a construção de discursos críticos sobre a cultura contemporânea, reforçando a sua posição como espaço de investigação, diálogo e criação. Ao privilegiar a ficção enquanto ferramenta de conhecimento, a programação desenvolvida por Marta Mestre contribuiu para expandir as possibilidades de atuação do centro e para aprofundar a reflexão sobre o papel das instituições culturais no século XXI.

Por fim, atualmente Miguel Wandschneider propõem-se a repensar a instituição museológica e o seu papel perante a sociedade, tendo como principal foco a internacionalização da instituição como mencionou em entrevista à agencia Lusa,

> Podemos esperar uma programação, em função de um orçamento que é limitado, com um cunho internacional, e o que isso quer dizer. Quer dizer uma programação que esteja recheada de exposições individuais de artistas estrangeiros, a quem eu, enquanto diretor artístico do CIAJG, reconheço imenso valor (…) nunca se fez verdadeiramente justiça à palavra internacional do nome do museu.

O programa artístico à data encontra-se em construção, não podendo este relatório contemplar na integra as suas intenções ou tecer qualquer tipo de considerações acerca do mesmo.

Capítulo II

2.1-Exposições

Com a chegada de Miguel Wandschneider e a implementação da sua programação, iniciou-se o ciclo expositivo com uma apresentação renovada do CIAJG moldada à sua visão curatorial. Como tal, foi necessário repensar o espaço do centro, as suas salas e a sua funcionalidade espacial. Cedo percebemos que a estrutura das salas formulada e o percurso que o visitante realizava não se adequariam à sua programação, o posicionamento das coleções no piso superior traria constrangimentos às exposições vindouras. O seu objetivo de apresentar de um modo autónomo as diferentes coleções patentes no CIAJG e albergar exposições temporárias de maior escala, quer pelo número de obras, quer pelas suas dimensões, tornou evidente que seria incompatível fazê-lo nos pisos utilizados até então. O piso 1[5] constituído por oito salas, albergava, até à data, as coleções de Arte Africana, Arte Antiga Chinesa, Arte Pré-colombiana e obras de José de Guimarães, já os pisos inferiores, nomeadamente o 0 e o -1[6], albergavam as exposições temporárias. Esta estruturação e repartição de pisos traria constrangimentos sérios à visão pretendida. Como tal, optou-se por inverter esta situação, passando as coleções para os pisos 0 e -1, sendo o piso -1 destinado à exposição permanente das máscaras de Arte Africana, e o piso 0 às exposições de média e longa duração das coleções.

No piso 1 as exposições temporárias, podendo ser apresentadas duas exposições distintas em simultâneo, a primeira utilizando as salas 1 a 5 e a segunda as salas 6 a 8, ou caso assim se entenda, utilizar o piso superior para uma única apresentação.

Mais do que uma reorganização espacial, esta transformação representou uma redefinição do próprio modelo expositivo da instituição, estabelecendo uma relação mais equilibrada entre a valorização das coleções permanentes e a capacidade de acolher projetos temporários de maior complexidade e ambição curatorial.

[5] Consultar o Anexo 1.

[6] Consultar o Anexo 1.

2.2- Exposição Permanente Arte Africana

Durante a primeira reunião de trabalho com Miguel Wandschneider, ao debatermos sobre as coleções de José de Guimarães e o seu espaço na programação futura, rapidamente se tornou evidente a relevância da coleção de Arte Africana para a inauguração do novo ciclo expositivo. Não apenas pela quantidade de obras reunidas no CIAJG, mas também pela diversidade formal, material e simbólica dos objetos que a constituem, permitindo desenvolver uma proposta expositiva coesa. Na sequência destas reflexões iniciais, desenvolvi uma investigação aprofundada sobre a Arte Africana, para que pudesse contribuir e participar ativamente na curadoria desta exposição, inevitavelmente tive de recuar no tempo e observar alguns momentos-chave na concepção de outras coleções e nas suas apresentações.

Neste estudo, questionei o surgimento destes objetos no continente europeu e como se processaram as suas apresentações. Deparei-me com vários documentos onde constava que a Arte Africana teve a sua emergência na Europa nas duas últimas décadas do século XIX, trazida por soldados destacados para defenderem os seus países nas colónias. Como refere Kasfir, " A categoria de «Arte Africana», tal como surgiu na Europa, não foi uma descoberta neutra, mas sim o resultado de processos coloniais que transformaram objetos diversos numa mercadoria cultural e estética unificada."[7] (Kasfir, 2007).

Inicialmente estes objetos não tinham valor no mercado artístico, contudo à medida que o tempo foi passando surgiu um interesse crescente, e aqueles que eram catalogados à época, como destituídos de qualquer valor, vieram a revelar-se obras cruciais da Arte Africana.

Com o estudo aprofundado do surgimento destas peças na Europa, constatei que consoante o interesse foi crescendo o mercado respondeu prontamente, contudo a certa altura os comerciantes de arte depararam-se com uma escassez extrema de objetos. Nesse primeiro momento, começaram então a comprar e a encomendar diretamente aos soldados tudo aquilo que conseguiam obter, mas mesmo assim não conseguiam responder à procura existente. Como refere Kasfir, "Os objetos africanos entraram nos circuitos de valor europeus não como artefactos culturais estáveis, mas como mercadorias moldadas pelo desejo colonial e pela procura do mercado."[8] (Kasfir, 2007).

---

[7] Tradução livre. Original: " The category of 'African art' as it emerged in Europe was not a neutral discovery, but the result of colonial processes that transformed diverse objects into a unified cultural and aesthetic commodity".

[8] Tradução livre. Original: "African objects entered European circuits of value not as stable cultural artifacts, but as commodities shaped by colonial desire and market demand.".

Logo após, iniciou-se um segundo momento, o comércio direto com os povos tribais. Os comerciantes compravam aos nativos tudo o que conseguiam negociar e enviavam diretamente para as suas galerias, onde os objetos eram vendidos de imediato. Este processo durou muito pouco tempo, pois os nativos não tinham interesse na comercialização destes objetos. Como refere, Kasfir "Os objetos circulavam pelas redes coloniais em condições determinadas pelas relações assimétricas entre os europeus e as sociedades africanas."[9](Kasfir, 2007).

Ao depararem-se com esta dificuldade, os comerciantes tiveram de repensar a comercialização da Arte Africana. Iniciou-se assim a terceira fase deste comércio, onde galerias e comerciantes de arte começaram a contratar nativos para produzirem as denominadas cópias de mercado[10]. A sua autenticidade como objetos de Arte Africana restringia-se apenas à sua proveniência. Como referem Phillips & Steiner, "O que surgiu foi uma categoria de objetos produzidos para o mercado europeu, moldados por expectativas externas e não por necessidades rituais locais."[11](Phillips & Steiner, 1999)

Esta tipologia criada pelos comerciantes também se revelou insuficiente. Os nativos não conseguiam responder à procura que o mercado ambicionava. Assim, entrou o quarto e último momento da comercialização e produção/reprodução da Arte Africana, começaram a ser produzidas as denominadas cópias brancas[12]. Como refere Clifford, "O interesse ocidental pelos objetos africanos acabou por levar à sua reprodução industrial na própria Europa, o que desestabilizou ainda mais as noções de autenticidade."[13](Clifford, 1997)

Rapidamente, as cópias brancas ultrapassaram em número as cópias nativas, acabando por relegá-las para segundo plano. As nativas, embora do continente africano, traziam consigo uma série de cânones europeus, já as brancas, por serem cópias dos objetos iniciais, eram mais semelhantes aos objetos autênticos, fazendo com que as cópias nativas acabassem por ser rejeitadas pelo mercado europeu. Ao terminar este estudo surgiu-me outra questão, porque é que se coleciona

---

9 Tradução livre. Original: "Objects circulated through colonial networks in conditions shaped by asymmetrical relations between Europeans and African societies.".

10 Objetos de Arte Africana altamente reproduzíveis e sem valor ritualístico, com traços claramente europeus e uma estética fortemente influenciada pelo homem branco, objetos meramente para comercio.

11 Tradução livre. Original: "What emerged was a category of objects produced for the European market, shaped by external expectations rather than local ritual necessity.".

12 Reproduções dos primeiros objetos de Arte Africana, a sua produção visava apenas inundar o mercado com exemplares.

13 Tradução livre. Original: "The Western appetite for African objects eventually led to their industrial reproduction within Europe itself, further destabilizing notions of authenticity.".

uma panóplia de regiões de África e não outras? Quem definiu estes cânones de colecionismo? Na minha pesquisa deparei-me com a exposição do MoMA, em 1935, *African Negro Art*.

Em 1935, a museologia começa a ser repensada, iniciando-se um processo de modernização e redefinição do papel do museu perante a sociedade. O museu passou a assumir consciência da sua função social, deixando de ser apenas um local de conservação e apresentação de obras para se tornar um espaço de interpretação e construção de significado. A Arte Africana, à época, era visível apenas de um ponto de vista etnológico, sendo apresentada em museus de etnologia, maioritariamente como curiosidade e fonte de conhecimento sobre outras sociedades e povos. Não existia abertura para uma apreciação estética e visual destes objetos. Contudo em 1935 verifica-se uma mudança de paradigma, sendo esta arte apresentada no MoMA de uma forma distinta. A exposição concebida e com curadoria de James Johnson Sweeney[14], reuniu cerca de 600 objetos de Arte Africana provenientes de diversas coleções[15].

Embora possamos considerar 1935 como o ano de viragem para a afirmação desta arte, esta não foi a primeira exposição. Encontramos exemplos anteriores, como a *Exhibition of Colonial Art*, realizada em Nápoles, em 1934, ou, recuando ainda mais, a Berliner Secession. *Afrikanische Plastik*, em Berlim, em 1932, onde já eram apresentados artefactos africanos. Contudo, estes eram entendidos sobretudo como curiosidades etnológicas ou etnográficas, nunca lhes sendo atribuído um verdadeiro valor artístico.

Com esta montagem apresentada no MoMA, todo o ambiente expositivo e o foco se alteram. Estes objetos que até então eram considerados meras curiosidades, elevam-se à categoria de arte, colocando-se em pé de igualdade com as obras modernistas. Os objetos passaram a ser apresentados sem contexto etnográfico, sendo agora valorizados pelo seu mérito artístico. A sua apresentação passou a seguir, à semelhança da arte moderna, um modelo de parede branca ou vitrinas, acompanhadas apenas de uma legenda com a identificação do objeto, o material, as dimensões e a coleção de proveniência.

Como já podemos perceber, *African Negro Art* veio definir o mundo da Arte Africana. A partir deste momento verificou-se um aumento significativo da procura deste tipo de obras. Mas que parâmetros e que obras seriam consideradas relevantes para integrar uma coleção? Que diretrizes deveriam ser seguidas? Recorde-se que, nesta altura, o mercado já se encontrava inundado de objetos africanos, entre eles as cópias nativas e as cópias brancas. Máscaras, relicários e fetiches

---

[14] James Johnson Sweeney- influente crítico de arte e curador norte-americano.

[15] Site da exposição- https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937

surgiam em leiloeiras e galerias de arte por toda a Europa. É neste contexto que se compreende a enorme relevância desta exposição, pois, segundo o catálogo publicado, nela constavam obras provenientes das seguintes regiões e países, África Ocidental Francesa (designação utilizada em 1935), Federação colonial Francesa constituída por oito territórios: atuais Mali, Senegal, Mauritânia, Guiné, Costa do Marfim, Burkina Faso, Benim e Níger, Serra Leoa, Libéria, Nigéria, Camarões, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Angola, África Oriental Britânica, correspondente: Quénia, Uganda e Tanzânia.

Se observarmos um mapa destas regiões, percebemos que os objetos apresentados concentram-se essencialmente na África Central e Ocidental. Podemos, assim, considerar que a exposição contribuiu decisivamente para a definição dos cânones do colecionismo de Arte Africana, uma vez que as coleções conhecidas atualmente incidem precisamente sobre as mesmas regiões apresentadas por James Johnson Sweeney em 1935. A exposição ajudou, deste modo, a definir o que colecionar, de que regiões colecionar e quais os princípios orientadores a seguir.

Piso -1- Máscaras Africanas

Realizado o estudo sobre Arte Africana em paralelo com o da coleção de José de Guimarães, iniciei os trabalhos com Miguel Wandschneider, onde começamos por observar as montagens que o antecederam, nomeadamente a exposição *Para Além da História* e *Heteróclitos 1128 objetos*. No que diz respeito à sala das máscaras[16], compreendemos que a disposição apresentada até então não se adequaria à programação planeada. Decidimos então criar uma separação entre o núcleo de máscaras e os restantes núcleos. Para que isto fosse possível, era necessário estabelecer uma barreira física e ideológica, permitindo que o visitante olhasse para estas máscaras como um conjunto com características próprias. Esta decisão resultou da compreensão de que as máscaras possuíam uma capacidade singular de estruturar um discurso expositivo autónomo, permitindo destacar a sua dimensão simbólica e a complexidade das suas formas para além das classificações geográficas ou etnográficas tradicionalmente utilizadas. Assim, procedeu-se à transferência das máscaras para o piso -1. O plano traçado prevê que estas salas, não sejam alteradas ao longo dos diferentes ciclos expositivos.

Para iniciarmos a concepção desta exposição, observamos as máscaras existentes na instituição e tendo em conta a proporção média dos objetos, deslocámo-nos ao piso -1 para observar o espaço e refletir sobre o método de apresentação. Começámos por pensar em subnúcleos que poderíamos criar, culminando em quatro: máscaras de grande dimensão, média dimensão, pequena dimensão e, tendo em conta a sua estética distinta, máscaras Sol.

Ao definirmos estes quatro núcleos, pensamos na sua distribuição chegando deste modo, a três soluções expositivas, a parede, o chão e o mobiliário expositivo. Verificámos que os dispositivos utilizados até então não seriam adequados para a apresentação pretendida, a sua dimensão e imponência visual entravam em dissonância com a sala e consequentemente, com os objetos apresentados. Idealizou-se então um novo dispositivo[17], constituído apenas por um conjunto de prateleiras que funcionariam como uma extensão da parede. Para determinarmos as dimensões destes dispositivos, pensámos no método de apresentação dos quatro núcleos, chegando à conclusão de que as máscaras de pequena e média dimensão seriam apresentadas nestes novos dispositivos, as máscaras Sol, seriam colocadas diretamente na parede, e as máscaras de grande dimensão seriam apresentadas no espaço.

---

[16] Sala das mascaras- sala 3 onde Nuno Faria e Marta Mestre apresentaram as máscaras.

[17] Consultar o Anexo 4.

Para a definição destes dispositivos tomamos como referência as linhas de arquitetura do espaço, culminando em quatro dispositivos com duas dimensões distintas, três destinados às máscaras de pequena dimensão e um destinado às máscaras de média dimensão. Entre ambos determinou-se uma diferença de dez centímetros na altura e de oito centímetros na profundidade[18].



Figura 1- Detalhe do Dispositivo Expositivo

Enquanto os dispositivos eram construídos e instalados no espaço, com Miguel Wandschneider e Inês Oliveira pesquisamos nas reservas, para selecionar máscaras seguindo critérios formais e estéticos pré-definidos. Durante este processo, apercebemo-nos de que não dispúnhamos de máscaras de grande dimensão suficientes com a relevância pretendida para apresentação no espaço. Como tal, contactámos o atelier de José de Guimarães para solicitar um empréstimo de novos objetos, ao que o atelier respondeu prontamente de forma afirmativa. Miguel Wandschneider deslocou-se então ao atelier para selecionar um conjunto de seis máscaras. A escolha destas peças teve como objetivo reforçar a presença escultórica do conjunto e contribuir para o equilíbrio espacial da instalação.

Quando os dispositivos já se encontravam concluídos, colocámos as máscaras de pequena e media dimensão de forma metódica, nos respetivos dispositivos, tendo sempre em atenção a separação de objetos pertencentes aos mesmos povos de modo evitar uma apresentação etnográfica ou geográfica.

[18] Consultar o Anexo 4.



Figura 2 - Detalhe das máscaras após a sua colocação

No que diz respeito ao núcleo de sete máscaras de grande dimensão, seis provenientes do atelier de José de Guimarães e uma que já se encontrava na instituição, colocou-se uma na parede e as restantes seis no espaço. Estas máscaras obtiveram uma atenção redobrada, uma vez que não dispunham de um suporte de apresentação museológica, o que implicou a sua produção. Estudou-se caso a caso qual seria a altura ideal para cada exemplar, obtendo-se suportes com dimensões específicas que permitissem ao espectador estabelecer uma relação de frontalidade com cada objeto. Estes suportes foram concebidos e desenvolvidos em estreita colaboração com o atelier de José de Guimarães, sendo fabricados nas suas instalações[19]. A colocação das máscaras de média dimensão seguiu uma lógica de alternância entre diferentes dimensões, criando um ritmo constante e coerente com a restante sala.

Esta proposta curatorial, desenvolvida por Miguel Wandschneider, centrou-se na própria ideia da máscara enquanto dispositivo de ocultação e revelação. A noção de um rosto oculto por outro rosto despertou um particular interesse, conduzindo à exploração do dualismo entre ocultação e exibição. Este conceito culminou numa apresentação metódica, em que as máscaras são apresentadas não segundo um critério geográfico, mas através de uma organização rítmica e marcada pela diversidade formal. Deste modo, a exposição afasta-se de uma leitura centrada na sua dimensão tribal reforçando antes a ideia da máscara enquanto objeto autónomo, portador de um significado plástico e simbólico[20].

[19] Pode-se observar estes suportes no Anexo 8.

[20] As vistas de exposição podem ser observadas no Anexo 8.

Piso 0- Núcleo Africano

Quanto ao piso 0, destinado à apresentação da coleção de Arte Africana, foi pensado como um espaço de exposições de média duração, dedicado às coleções de José de Guimarães. Tal como referido anteriormente, a nova organização espacial do CIAJG procura diferenciar os diversos núcleos da coleção, permitindo uma apresentação mais aprofundada e individualizada de cada um deles.

As primeiras reflexões sobre a ocupação deste piso surgiram durante reuniões informais de equipa, nas quais debatemos a metodologia a adotar e o tipo de apresentação que poderia ser desenvolvida, não apenas do ponto de vista das obras a expor, como também do percurso expositivo a se construir. Dessas reuniões resultaram várias ideias para a apresentação ao público, embora ainda sem uma solução definida. Após diversas reflexões e durante uma deambulação com Miguel Wandschneider pela área expositiva onde se encontrava a coleção, apercebemo-nos de que existia, no interior deste núcleo, um subnúcleo de obras que poderia originar uma apresentação coesa. Este conjunto tinha como elemento agregador a temática ritualística, após discutirmos as diferentes possibilidades, foi-me solicitado que elaborasse uma proposta expositiva, com as obras selecionadas durante esta deambulação.

Com o contributo de toda a equipa do CIAJG, a proposta foi sendo construída, discutida e sucessivamente aperfeiçoada[21]. A primeira solução expositiva[22] previa a criação de três núcleos distintos. A sala 11 seria organizada em torno de uma nave central destinada às figuras animais, como macacos e pássaros, conduzindo progressivamente o visitante para as figuras antropomórficas. Neste espaço seriam apresentados nkisis, maternidades e esculturas animalescas. A sala 9 seria dedicada aos relicários, complementados por uma figura vertical relacionada com a ritualística dos relicários. Por fim, a sala 10 encerraria o percurso expositivo através da apresentação de uma série de figuras verticais, organizadas numa espécie de parada escultórica. Esta primeira proposta, bastante embrionária constituiu a base para o desenvolvimento de uma solução mais coerente.

À medida que o projeto foi amadurecendo identificámos limitações nesta primeira solução. Algumas obras revelavam-se dissonantes relativamente à disposição pretendida, levando-nos a reavaliar a sua pertinência na sala. Iniciámos então o trabalho de revisão, espaço a espaço, começando pela sala 9. Durante esse processo tornou-se evidente que determinadas obras entravam

[21] Consultar o Anexo 2.

[22] Consultar o Anexo 2 e Anexo 3.

em conflito visual com aquelas que assumiam maior protagonismo, comprometendo a coerência da montagem inicialmente concebida. As cestas[23] foram, por isso, excluídas, uma vez que a sua materialidade não dialogava com as peças centrais da sala, os relicários e figuras de relicário.



Figura 4 - Proposta 1



Figura 5 - Proposta 2

Compreendemos, assim, que os relicários e figuras de relicário deveriam constituir o núcleo estruturante deste espaço, iniciando-se um processo de reorganização da seleção e distribuição das obras. Definida a materialidade e as proporções das peças, tornou-se evidente a necessidade de apresentar dois tipos distintos de relicários, aqueles que possuíam uma única face e os que apresentavam múltiplas faces. A partir desta constatação, reavaliámos as obras disponíveis e procedemos à seleção de peças que, embora inicialmente excluídas, revelavam agora pertinência para integrar este núcleo[24]. A reorganização da sala evidenciou igualmente a necessidade de reforçar o conjunto de relicários, nesse sentido contactámos o atelier de José de Guimarães para averiguar a possibilidade de complementar a coleção existente em Guimarães com novas peças. O atelier mostrou-se imediatamente disponível, permitindo a realização de uma seleção criteriosa de obras que se revelaram fundamentais para consolidar e viabilizar o discurso expositivo desta sala.

Em paralelo trabalhámos a sala 11, destinada à apresentação das figuras antropomórficas e zoomórficas. Rapidamente compreendemos que as obras previamente selecionadas não funcionavam naquele espaço, quer do ponto de vista quantitativo, quer na sua distribuição. Decidimos por isso, reiniciar todo o processo de seleção. Esvaziámos a sala e reunimos todas as peças que considerávamos responder às características formais pretendidas. Iniciou-se então uma nova seleção dos objetos, da qual resultaram pequenos núcleos temáticos como urnas, maternidades, figuras animais e figuras híbridas. A partir desta organização, começámos a refletir

[23] Cestas- entenda-se cestos relicário dos povos do Gabão.

[24] Consultar anexo 6.

sobre a relação destes conjuntos com o espaço, o ritmo e a distribuição expositiva, concluindo que seria pertinente organizá-los em grupos de três.

As urnas foram colocadas como elemento introdutório, sobre um suporte baixo, mas volumetricamente marcante, funcionando como um obstáculo visual ao visitante. Deste modo, o percurso obriga o público a contornar o dispositivo e a observar atentamente as peças nele apresentadas. Seguidamente posicionou-se uma máscara com elementos animalescos, evocando a forma de uma ave sobre um dispositivo elevado, em consonância com os restantes utilizados no centro, estabelecendo uma relação de frontalidade com o visitante.

Em oposição a esta máscara, e mantendo uma lógica de alternância, foram apresentadas três figuras antropomórficas, uma das quais colocada a uma altura distinta, em função da sua dimensão e da sua presença visual no conjunto. Prosseguindo este mesmo princípio compositivo, dispuseram-se três maternidades, sendo uma delas um nkisi. O percurso culmina com uma figura antropomórfica vertical, isolada num dos cantos da sala, obrigando o visitante a aproximar-se para aceder à sala 9.

Esta organização permitiu estabelecer um ritmo expositivo coerente e definir o tom curatorial que orienta as restantes salas da exposição[25].



Figura 6 - Vista da montagem de exposição

Para concluir o percurso deste piso, chega-se à sala 10, onde são apresentadas figuras verticais masculinas e femininas, organizadas em pares. Durante a definição da disposição das obras, apercebemo-nos de que a instituição não detinha um número suficiente de figuras que permitisse sustentar uma apresentação coesa e com a densidade pretendida. Assim, tornou-se necessário

[25] Pode observar-se os esboços expositivos no anexo 6.

contactar, tal como já referido anteriormente, o atelier de José de Guimarães, com o objetivo de reforçar este núcleo através do empréstimo de mais um par de figuras.

Nesta sala encontram-se cinco conjuntos de figuras. À entrada, destaca-se um par que se distingue dos restantes pelas suas dimensões e materialidade. Estas peças são as mais antigas da coleção. Os quatro pares seguintes distribuem-se sobre suportes idênticos aos utilizados no restante espaço expositivo, garantindo uma apresentação equilibrada[26]. No fundo da sala encontra-se uma única figura isolada que apresenta características andróginas, evidenciadas por um gesto delicado. A sua colocação encerra o percurso expositivo, funcionando como um momento de transição e de síntese da narrativa construída ao longo deste núcleo.



Figura 7 - Vista da montagem de exposição

Todas as obras provenientes do atelier de José de Guimarães que vieram reforçar esta apresentação da coleção de Arte Africana foram devidamente embaladas e transportadas para o CIAJG. Após a sua receção, as peças foram desembaladas e cuidadosamente observadas, de forma a possibilitar a elaboração dos respetivos *condition reports*[27]. Todo o processo de receção, desembalagem e avaliação do estado de conservação das obras foi conduzido por Inês Oliveira, gestora das coleções do CIAJG.

Ao longo de todo o processo de concepção e concretização deste ciclo expositivo dedicado às coleções de José de Guimarães, para além do acompanhamento e da participação no desenvolvimento do projeto curatorial anteriormente descritos, coube-me proceder ao levantamento

[26] Pode observar-se os esboços expositivos no Anexo 6.

[27] *Condition Report*- Um *condition report* (ou relatório de conservação) é um documento técnico utilizado para registar e avaliar o estado de conservação de uma obra, objeto ou peça de coleção num determinado momento. Este relatório inclui a descrição das suas características físicas, eventuais danos, alterações, sinais de degradação ou intervenções anteriores, sendo frequentemente acompanhado por registos fotográficos. A sua elaboração é particularmente importante em processos de empréstimo, transporte, montagem de exposições, armazenamento ou incorporação de obras em coleções.

e inventariação de todos os dispositivos expositivos utilizados[28], registar a sua localização no espaço[29] e a distribuição das obras por cada um deles[30], bem como verificar e instalar as tabelas [31]identificativas elaboradas por Inês Oliveira[32].

[28] Consultar Anexo 4.

[29] Consultar Anexo 4.

[30] Consultar Anexo 5.

[31] Consultar Anexo 7.

[32] Vista de exposição disponível no Anexo 8.

2.3-Come di I

Jorge Molder

A exposição *Come di* constitui a primeira retrospetiva sistemática da obra fotográfica de Jorge Molder (Lisboa, 1947), artista de reconhecida relevância no panorama artístico nacional e internacional. A mostra apresenta um percurso de cerca de cinquenta anos de produção fotográfica e devido à sua dimensão, foi estruturada em dois momentos expositivos distintos, *Come di I*, patente entre 21 de março e 6 de setembro de 2026, e *Come di II*, que lhe sucederá, permanecendo em exibição durante um período temporal idêntico.

A primeira exposição centra-se na produção desenvolvida entre 1981 e 1996, correspondendo ao momento em que Jorge Molder inicia uma exploração da figura humana através da repetição do seu rosto e do seu corpo enquanto elementos de representação de uma personagem. Não se trata de autorretratos, mas da construção de uma identidade ficcional, desenvolvida através de encenações e de variações de uma personagem. Constitui exceção a série *Autorretratos*, na qual o artista assume a sua própria representação. O segundo momento corresponderá à fase em que Jorge Molder adota a tecnologia digital nas suas imagens. A personagem continua a ser construída através da pose, do gesto e da expressão, mas também pela exploração da luz, da sombra e das possibilidades oferecidas pelo meio digital. Embora a exposição pudesse ter sido apresentada num único momento, a sua dimensão justificou a divisão em duas fases, permitindo ao público uma experiência de visita mais clara, concentrada e atenta sobre a evolução da obra do artista.

A exposição foi concebida por Miguel Wandschneider, António Nobre e Jorge Molder. Quando iniciei o estágio, o projeto encontrava-se numa fase avançada de desenvolvimento. A seleção das obras, as suas proveniências e a avaliação das suas condições de conservação tinham sido realizadas ao longo de vários meses, em reuniões semanais no atelier do artista. Nesta fase inicial acompanhei o projeto à distância, através de reuniões e de contactos regulares com Miguel Wandschneider. Atendendo ao estado avançado dos trabalhos, entendeu-se que a minha integração seria mais proveitosa na fase seguinte, dedicada à concretização da exposição, permitindo-me aprofundar simultaneamente o conhecimento sobre a obra de Jorge Molder e sobre outras áreas de trabalho relevantes no contexto da instituição.

Com o início da implementação da exposição, integrei diretamente a equipa. Uma das primeiras tarefas consistiu na observação e análise das salas com os curadores, para avaliar as dimensões, proporções e potencialidades de montagem. Verificamos então que a sala 3 apresentava limitações que condicionavam não apenas esta exposição, como também as futuras, como tal decidimos construir uma parede, que permite dividir a sala em duas galerias de menor dimensão.

Esta solução possibilitaria uma maior flexibilidade na utilização do espaço, reduzindo a escala da sala e permitindo adaptá-la às necessidades de cada projeto. A localização da parede revelou-se relativamente imediata, tomando como referência a porta de entrada da sala realizámos ensaios no espaço através de aplicação de fita adesiva no pavimento, simulando diferentes posições e efetuando pequenos ajustes. O alinhamento definitivo foi estabelecido a partir da ombreira direita da porta de entrada, garantindo que o visitante não encontraria qualquer obstáculo visual no acesso à sala.

A principal questão que permaneceu em aberto seria a espessura necessária da estrutura. Foi então contactado o técnico responsável pela construção da parede, que indicou a espessura mínima necessária para assegurar a estabilidade do dispositivo. Com essa informação foi possível definir a implantação final e avançar para a fase seguinte dos trabalhos[33].



Figura 8 - Vista da parede após as montagens

Os trabalhos prosseguiram então com a elaboração do dossiê de obras, preparado por António Neves Nobre[34]. Com base neste documento, iniciámos os pedidos de empréstimo junto de diferentes instituições como o CACE, a Fundação de Serralves, a Culturgest e o atelier de Jorge Molder. Este processo foi coordenado por Ana Sousa, produtora do CIAJG, cujo trabalho acompanhei[35].

[33] Consultar Anexo 9.

[34] Consultar Anexo 10.

[35] Formulário de empréstimo da Fundação Serralves disponível no Anexo 11.

As obras provenientes do atelier do artista foram as primeiras a dar entrada na instituição, no dia 4 de dezembro de 2025[36]. Procedeu-se então à observação do seu estado de conservação e à elaboração dos respetivos *condition reports*.

Durante esta avaliação, realizada por Inês Oliveira e por mim, verificou-se em algumas obras destacamentos da emulsão[37], craquelados[38], vestígios de degradação química e outros danos resultantes do envelhecimento natural dos materiais. Considerou-se então, que algumas das obras não reuniam as condições mínimas para serem apresentadas em contexto expositivo, como tal estabelecemos contacto com Jorge Molder para avaliar a possibilidade de realizar novas ampliações das obras em causa, bem como para se identificar um profissional da sua confiança que pudesse assegurar esse trabalho. O artista mostrou-se inteiramente receptivo à proposta, tendo o processo sido confiado a Teresa Santos, que executou as novas ampliações[39].

As restantes obras apresentavam na sua maioria ligeiras ondulações provocadas pelas variações de humidade e temperatura a que haviam estado sujeitas. Perante esta situação, solicitei o parecer de Rui Lourosa, fotógrafo e especialista em fotografia analógica, procurando identificar uma solução para estabilizar as provas sem comprometer a sua integridade material. Após a ponderação das diferentes possibilidades e tendo em consideração os recursos e o tempo disponíveis, optamos por um processo de estabilização passiva. As fotografias foram colocadas sobre uma superfície plana, entre folhas de papel acid free, sendo posteriormente submetidas a uma pressão uniforme através da colocação de placas de vidro. Este procedimento foi acompanhado diariamente por mim, garantindo a monitorização permanente das condições das obras e a deteção de qualquer alteração ou deformação que pudesse ocorrer durante o processo.

---

[36] A Chegada encontra-se documentada no Anexo 12.

[37] Termo utilizado quando ha separação de matéria do suporte.

[38] Termo que define as pequenas fissuras ou rupturas numa superfície devido a trações mecânicas produzidas por fenómenos químicos e físicos.

[39] Conversa informal realizada com Molder: https://www.youtube.com/watch?v=P5gwi4fQ4K4&t=196s



Figura 9 - Testes para anular ondulações

Apesar da simplicidade, os resultados revelaram-se bastante positivos, verificando-se ao fim de três semanas, uma redução significativa das ondulações[40].

Após este processo, as fotografias seguiram para o atelier do moldureiro, com quem previamente tinha sido realizada uma reunião para a definição de molduras, das suas dimensões, do passe-partout e de todos os restantes elementos de montagem. A solução definida consistiu em molduras pretas com vidro standard (não museológico), variando as dimensões consoante cada série, e passe-partout em cartão museológico off-white, ou seja, um branco ligeiramente amarelado. Estas decisões foram tomadas com base nas molduras previamente observadas nas instituições cedentes das obras.

Concluída esta primeira fase, iniciou-se a receção de obras provenientes das instituições, a sensivelmente duas semanas da inauguração. Foram elaborados *condition reports* em duplicado, um realizado pela instituição cedente e outro pela equipa do CIAJG, sob coordenação de Inês Oliveira. Neste processo, foi apenas identificado um problema pontual numa obra da série *TV* cedida pelo CACE, onde se constatou um amarelecimento[41] que exigia atenção acrescida. Neste contexto, a minha experiência em fotografia analógica revelou-se uma mais-valia, permitindo identificar que estas alterações são frequentes em ampliações realizadas nos anos de 1990, resultantes de processos químicos associados ao fixação dos sais de prata. A situação foi reportada à instituição cedente, que autorizou a apresentação da obra[42].

---

[40] Podemos observar este processo no Anexo 12.

[41] Alteração cromática da camada superficial que resulta do processo de envelhecimento determinado por alterações químicas, em que a luz e a humidade são fatores determinantes.

[42] Podemos observar os danos no Anexo 13.



Figura 10 - Fotografias do *Condition Report*

Quando todas as obras estavam devidamente verificadas, procedeu-se à sua colocação nas salas de exposição, distribuindo as séries pelos locais previamente definidos. Esta distribuição seguia uma lógica de caráter quase cronológico. Na sala 1 foram colocadas duas séries: *Autorretratos* (1981–1987) e *Esgrimistas* (1986). Na sala 2 ficaram *The Portuguese Dutchman* (1990) e *The Secret Agent* (1991). Na sala 3 foram instaladas as séries *Por aqui quase nunca ninguém passa* (1994), *The Sense of the Sleight-of-Hand Man* (1993), *Points of No Return* (1994), *INOX* (1994) e *TV*(1996). Na sala 4 foram apresentadas *Joseph Conrad* (1991) e *Insomnia* (1992). Por fim, na sala 5 foi instalada a série *Waiters* (1986).

Com as obras já posicionadas nas salas, estudou-se as alturas de apresentação de cada série, decisão tomada por Miguel Wandschneider, António Nobre e Jorge Molder. Acompanhei este processo de perto registando cuidadosamente todas as decisões, para que posteriormente fosse possível informar as equipas de montagem sobre a configuração final. Em paralelo, fui elaborando as tabelas identificativas para cada série[43].

Enquanto decorriam os processos descritos, chegaram ao CIAJG as fotografias provenientes do atelier do moldureiro. Durante a desembalagem das obras nas reservas, foi observado que o passe-partout apresentava uma tonalidade demasiado amarela. Numa primeira instância considerou-se, que esta alteração poderia resultar da iluminação das reservas, no entanto ao comparar os passe-partout com os provenientes das instituições cedentes, tornou-se evidente que a diferença seria significativa[44]. Para resolução do problema, o moldureiro disponibilizou-se a refazer integralmente o trabalho no local, finalizando a três dias da inauguração.

[43] Podemos observar a diferença do passe-partout no Anexo 14.

[44] Podemos observar a diferença do passe-partout no Anexo 13



Figura 11 - Fotografia de observação ao passe-partout

O último processo realizado foi a instalação da iluminação. Utilizamos as calhas de iluminação secundárias como fonte de luz principal, recorrendo apenas a material especializado como luz pontual de reforço. Este apenas foi necessário na parede construída e já anteriormente referida, uma vez que não dispunha de qualquer calha de iluminação permanecendo deste modo em condições de menor visibilidade e em outras duas situações pontuais, nas quais a calha de luz se encontrava afastada da parede, gerando zonas de penumbra que seria necessário corrigir.

Após o término da montagem, e por ter acompanhado detalhadamente todo o processo, fui incumbido de realizar a verificação final da exposição, procedendo à observação e validação de todos os elementos expositivos, nomeadamente distâncias, alturas, colocação das tabelas na bitola definida e condições de iluminação[45].

Por fim neste primeiro ciclo Miguel Wandschneider decidiu abolir o formato tradicional de folha de sala habitualmente composto pela apresentação da exposição, planta e listagem de obras, optando, em alternativa, pela utilização de uma entrevista a Jorge Molder realizada por John Coplans[46], na qual ambos dialogam sobre a fotografia e o processo artístico. Esta entrevista foi retirada do livro *Luxury Bound*, publicado em 1999 pelo Instituto de Arte Contemporânea, no contexto da participação do artista na XLVIII Bienal de Veneza. A publicação inclui ainda dois

[45] Podemos consultar as vistas de exposição no Anexo 16.

[46] John Coplans - fotógrafo, crítico de arte e artista conhecido pelos seus autorretratos a preto e branco do corpo envelhecido.

outros textos, da autoria de Delfim Sardo[47] e Ian Hunt[48]. A entrevista exigiu tradução, uma vez que se pretendia disponibilizar o texto em português e inglês. A tradução foi realizada por Miguel Wandschneider e posteriormente revista pela equipa do CIAJG[49].

[47] Delfim Sardo - curador, crítico de arte e ensaísta português, reconhecido pelo seu contributo para com a arte contemporânea em Portugal.

[48] Ian Hunt - crítico de arte, curador e investigador conhecido pelos seus textos sobre arte contemporânea, cultura visual e práticas artísticas experimentais.

[49] A folha de sala pode ser consultada no Anexo 15.

2.4-Back Outside

Aidan Duffy

Em paralelo com a exposição *Comedi I*, de Jorge Molder, foi igualmente concebida a exposição *Back Outside*, dedicada ao artista escocês Aidan Duffy (Glasgow, 1995). O artista desenvolve a sua prática no campo da escultura, produzindo obras que estabelecem uma relação singular entre elementos naturais e sintéticos, fundindo o orgânico e o inorgânico numa linguagem visual marcada pela experimentação material.

Na sua obra utiliza uma ampla gama de materiais naturais e industriais, como pedra, madeira, metais, cerâmica e outros objetos descartados ou encontrados. Segundo o próprio, o processo criativo é frequentemente desencadeado por uma intuição repentina, no entanto não se trata de um procedimento aleatório uma vez que existe controlo e precisão na construção das peças. São realizados desenhos preparatórios que servem de ponto de partida para a prática em estúdio, onde a linha e a cor orientam armações composicionais em metal e resina, às quais se acrescentam salpicos que dão forma às obras. A sintaxe escultórica de Aidan Duffy ultrapassa definições estritamente disciplinares, abrangendo tanto as artes plásticas como dimensões decorativas e funcionais.

A exposição surge após Miguel Wandschneider se ter deparado com o seu trabalho na exposição *Through It All*[50], na galeria ADZ, em Lisboa. Nesse contexto, foi-me solicitado que reunisse um conjunto de imagens da sua obra para uma primeira análise. Desse levantamento resultou a identificação de cerca de oito obras, com informações escassas. O documento produzido foi posteriormente apresentado à equipa, suscitando o interesse em aprofundar o conhecimento sobre o trabalho do artista.

Iniciei então uma pesquisa alargada sobre a obra de Aidan Duffy. Desta investigação online resultaram dois documentos, o primeiro reunia entrevistas e referências expositivas[51], já o segundo compilava as obras apresentadas nessas exposições[52].

Neste seguimento, estabeleceu-se contacto com o artista, tendo Miguel Wandschneider o convidado a realizar uma pequena retrospetiva no CIAJG. Inicialmente, o artista mostrou-se céptico mas Miguel Wandschneider manteve o interesse no projeto e convidou Aidan Duffy a deslocar-se a Guimarães para conhecer o espaço expositivo. Após esta visita ao centro o artista demonstrou abertura para integrar então o projeto. Neste processo, constatou-se que mais de metade das obras que previamente tinha identificado já tinha sido destruídas, o que condicionava o *corpus expositivo*, foi

---

[50] Through It All - https://adz.gallery/exhibition/aiden-duffy-through-it-all/

[51] Dossier disponível no Anexo 17.

[52] Dossier de obras disponível no Anexo 18.

então proposto a Aidan Duffy que desenvolvesse novas obras especificamente para esta apresentação no CIAJG, proposta que aceitou com entusiasmo.

Com vista à definição do *corpus expositivo*, o artista enviou uma lista de obras disponíveis e com base nesse material procedemos à seleção das peças a integrar na exposição, algumas das quais encontravam-se na galeria ADZ, que colaborou prontamente no empréstimo e transporte das mesmas para o CIAJG. À chegada as obras foram submetidas a uma avaliação detalhada do seu estado de conservação. Todas as peças foram desembaladas e montadas nas reservas da instituição. Na obra *Drama* (2025), um dos fósforos que integrava a peça encontrava-se partido, perante esta situação foi solicitado ao artista que indicasse a forma de como se proceder, tendo este indicado a substituição elemento por um equivalente.

Algumas semanas mais tarde, Miguel Wandschneider realizou uma visita ao estúdio do artista em Londres, com o objetivo de acompanhar o desenvolvimento do seu trabalho. Desta visita resultou a definição de um plano expositivo, prevendo a apresentação de catorze obras de parede e uma escultura de chão. Esta última assumiu particular relevância no projeto, uma vez que resultou de um desafio lançado pelo curador, tendo em conta que o artista havia destruído anteriormente todas as suas esculturas de chão[53].

Ao longo deste processo inicial, Ana Sousa recolheu orçamentos e preparou toda a documentação alfandegária necessária para o transporte internacional das obras provenientes do atelier do artista. Estas peças foram embaladas pelo próprio e expedidas a partir do seu estúdio e o transporte foi realizado por uma empresa especializada, garantindo as condições adequadas de segurança.

A montagem da exposição foi realizada pelo próprio artista, com o apoio da equipa técnica, seguindo o plano previamente definido. Este estabelecia a colocação de três obras na sala 6, cinco obras na sala 7 e seis obras de parede e uma escultura de chão na sala 8, todas dispostas nas paredes opostas à entrada[54]. As tabelas identificativas foram elaboradas em consonância com esta organização[55].

---

[53] Podemos observar esta peça nas vistas de exposição no Anexo 22.

[54] A listagem de obras expostas esta disponível no Anexo 19.

[55] Tabelas disponíveis no Anexo 20.



Figura 12 - Vista de exposição

No que concerne a folha de sala, adotou-se uma abordagem semelhante à utilizada na exposição de Jorge Molder, optando-se por abandonar o formato convencional e em alternativa foi proposta a realização de uma entrevista a Eilidh Duffy, irmã do artista.

A escolha de Eilidh Duffy não foi aleatória. Entre vários nomes considerados, foi aquela que consideramos que poderia constituir uma entrevista com os melhores conteúdos, tendo em conta a sua relação e o seu relativo desconhecimento da pratica artística de Aidan Duffy. Este distanciamento revelou-se pertinente, permitindo o desenvolvimento de uma entrevista espontânea e descritiva, que resultou num enquadramento esclarecedor do trabalho de Aidan Duffy. Ao longo da conversa, o próprio artista reconheceu novas leituras sobre a sua obra, estabelecendo ligações com o seu passado e com referências familiares, nomeadamente a figura do avô, associada à acumulação de objetos sem utilidade aparente, mas com potencial significativo no contexto da sua prática artística[56].

[56] Entrevista disponível no anexo 21.

Capítulo III

3.1-Comunicação

A comunicação é essencial para qualquer museu ou centro de arte, sendo determinante na construção da sua identidade, na captação de públicos, bem como para a mediação, apresentação e documentação das suas programações. No CIAJG, esta realidade não é exceção, sendo fundamental comunicar de forma eficaz as suas atividades e projetos. Tendo em conta que se trata de uma instituição localizada na periferia de uma grande cidade, sendo esta o Porto, e com uma programação centrada em artistas contemporâneos, a estratégia de comunicação assume um papel ainda mais relevante na aproximação do público externo à programação desenvolvida. Quem gere a comunicação do centro é o departamento de comunicação da A Oficina, que é geral a toda a estrutura.

No início do estágio, numa reunião com o diretor artístico tomei contacto com a programação futura e a sua calendarização, surgiu uma questão, tendo em conta que o centro iria encerrar por um período de três meses para obras de manutenção, como poderíamos manter o público informado e envolvido, nos trabalhos em curso relativo às futuras exposições? Como tal foram equacionadas duas estratégias possíveis, a primeira consistia na criação de um programa complementar dedicado às exposições futuras de Jorge Molder, Aidan Duffy e à apresentação da Arte Africana da coleção de José de Guimarães, já a segunda passava pelo reforço da comunicação através das redes sociais, em particular do Instagram.

O primeiro plano visava aproximar o público através de conteúdos de contextualização, incluindo apresentações de filmes, vídeos temáticos e conversas com artistas, pensadores e curadores. No entanto, percebemos que esta abordagem não seria viável, uma vez que o centro se iria encontrava encerrado e com obras de manutenção, o que impossibilitava a garantia das condições de segurança.

Perante estas limitações, optamos por reforçar a segunda estratégia, apostando numa colaboração próxima com o departamento de comunicação, de forma a manter o público informado. A equipa do CIAJG reuniu-se então com este departamento, com o objetivo de organização uma estratégia de comunicação para as diferentes plataformas, nomeadamente o website e Instagram. Rapidamente percebemos que este departamento se encontrava com uma elevada carga de trabalho, como tal foi-me solicitado que desenvolvesse uma proposta de comunicação que permitisse transmitir de forma clara e eficaz aquilo que o CIAJG pretendia. Procedi então à análise detalhada do website e do Instagram da instituição.

3.2-Estratégia de comunicação para o site

Ao analisar o site do CIAJG, apercebi-me que o mesmo se encontra numa plataforma partilhada com a estrutura da A Oficina, contendo o CCVF, TO e CMDG. Todas estas plataformas são então geridas pelo departamento de comunicação, não tendo as diferentes instituições autonomia para trabalharem a sua identidade visual.

O site do CIAJG[57], apresentava alguns constrangimentos à leitura e fluidez do seu utilizador, este não seria intuitivo e dinâmico, muito pelo contrário, mostrava-se confuso e pouco claro. Realizei então um relatório para apresentar à equipa, onde observamos em detalhe as problemáticas com que me deparei à data[58]. Feita esta análise, decidi estudar os planos de comunicação de outros museus e centros de arte, para compreender como estes estruturavam os seus sites, como comunicavam as suas atividades e como apresentavam ao público os seus espaços. Analisei instituições como o Louvre[59], British Museum[60], The Met[61], TATE[62], Grand Palais[63], MACBA[64], M HKA[65], Serralves[66] e Centro de Arte Oliva[67], todos eles diferentes, mas com comunicações bastante claras e objetivas.

Utilizei o Louvre e o British Museum não pela sua apresentação contemporânea, mas sim pelo método de comunicação das suas coleções. Pretendi utilizá-los como exemplo a implementar quanto às coleções de José de Guimarães, pois à data considerei que no site do CIAJG haveria uma falha na apresentação das mesmas, estas, eram apresentadas de uma forma confusa e pouco clara. Quando abrimos uma obra, a informação que é fornecida mostra-se parca e insuficiente. Considerei que deveria ser implementada a organização dos dois museus referidos anteriormente, uma

---

57 Site institucional - https://www.ciajg.pt/

58 Relatório disponível no Anexo 23.

59 Site institucional - https://www.louvre.fr/

60 Site institucional - https://www.britishmuseum.org/

61 Site institucional - https://www.metmuseum.org/pt

62 Site institucional - https://www.tate.org.uk/

63 Site institucional - https://www.grandpalais.fr/en

64 Site institucional - https://www.macba.cat/ca/

65 Site institucional - https://www.muhka.be/en/

66 Site institucional - https://www.serralves.pt/

67 Site institucional - https://centrodearteoliva.pt/

organização das coleções por núcleos, devendo ser complementada a informação apresentada ao espectador.

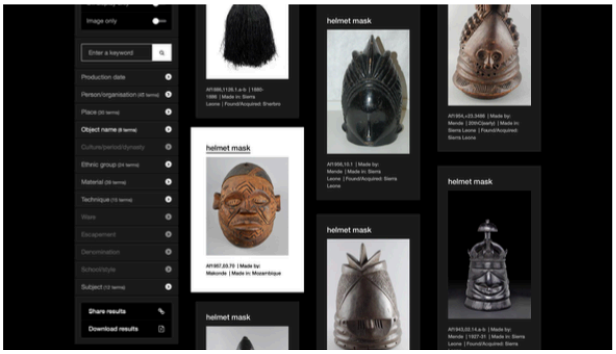


Figura 13 - Captura de ecrã retirada do site do Louvre

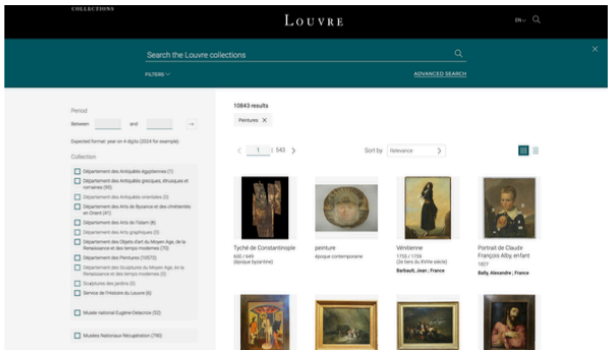


Figura 14 - Captura de ecrã retirada do site do BritishMuseum

O Met, Tate e Grand Palais foram utilizados como exemplos de comunicação clara e objetiva na sua programação. Ao abrirmos os respetivos sites, percebemos com clareza o que se encontra em exposição nos espaços e a programação paralela vindoura, não se observa um excesso de informação, permitindo ter na página principal apenas aquilo que realmente é relevante para o museu. No site do CIAJG isso não ocorre, a programação principal surge no fim da página, no seu topo vemos o manifesto de arte perturbadora, um microtexto das intenções e missão da instituição. Este excesso de informação faz com que o espectador acabe por não prestar a devida atenção à programação.

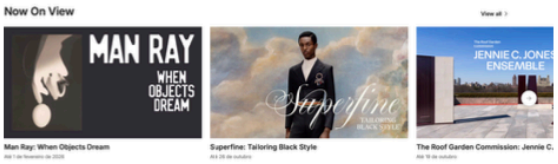


Figura 15 - Captura de ecrã retirada do site do Meet

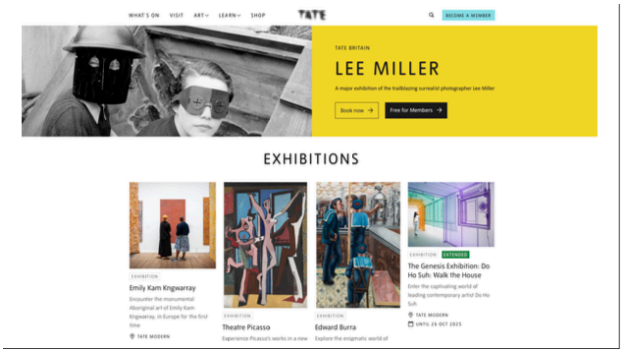


Figura 16 - Captura de ecrã retirada do site do Tate

Embora altamente relevantes, os museus apresentados até então são já de grande referência, altamente consolidados e com vastas equipas, grandes organizações e meios bastante desproporcionais ao que seria possível realizar pelo CIAJG. Como tal, necessitei de encontrar museus e centros de arte que se equiparassem, seja pelas temáticas de público, missões, orçamentos ou posicionamentos, de modo a apresentar uma proposta coesa, que pudesse ser exequível com os recursos de que dispúnhamos.

Considerei que o MACBA seria uma instituição de referência no que diz respeito à apresentação de exposições temporárias, devendo seguir a sua linguagem clara e objetiva bem como a sua apresentação minimalista. A sua página inicial contém apenas o essencial, fazendo com que o utilizador procure clicar e saber mais, nesse caso existe um separador onde pode aceder a toda a informação sobre a exposição e a sua programação paralela.



Figura 17 - Captura de ecrã retirado do site do MAC BA

Utilizei Serralves como exemplo prático de apresentação das suas exposições e principalmente de apresentação e disposição da sua livraria. Este, apresentavam à data, uma interatividade e facilidade de consulta no que concerne às suas publicações, livros, e aos catálogos que a livraria predispõem para venda.



Figura 18 - Captura de ecrã retirado do site de Serralves

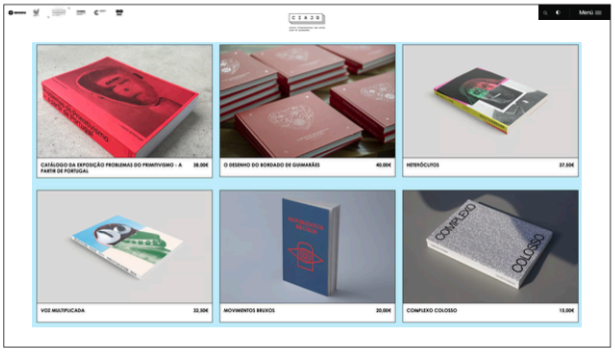


Figura 19 - Captura de ecrã retirado do site do CIAJG

Por último, utilizei o Centro de arte Oliva, tendo em conta a sua organização metódica do site, distribuindo sucintamente os separadores em quatro núcleos, Sobre, Coleções, Exposições e Mediação e Participação.



Figura 20 - Captura de ecrã retirada do site do Centro de Arte Oliva



Figura 21 - Captura de ecrã retirada do site do Centro de Arte Oliva

Após a análise detalhada de cada site, elaborei, de forma preliminar, um esboço do que se poderia vir a tornar o site do CIAJG, com referências claras e objetivas a outros sites[68].

A proposta pensada foi uma página inicial minimalista, apenas com as exposições em grande plano, sem muito ruído ou confusão, com uma redução da barra superior e a sua simplificação. Ao descer na página, seria apresentada apenas a agenda ou, se preferirmos, a programação (apenas do CIAJG). No que diz respeito aos separadores, propus a sua divisão em sete núcleos já apresentados, sendo eles: O CIAJG, onde se colocaria toda a informação acerca do centro, Visitar, onde constaria toda a informação sobre como chegar ao centro, os transportes, os custos de entrada e demais informações, Coleção, onde seriam apresentadas as quatro coleções que o CIAJG dispõe, devidamente separadas e organizadas, Exposições, onde seriam colocadas as exposições patentes e vindouras com toda a respetiva informação, Mediação, onde constaria toda a programação da equipa de mediação do CIAJG, Livraria, onde seriam disponibilizados os livros e catálogos que o centro dispõe para venda ao público, e, por fim, Arquivo, onde seria reunido todo o arquivo de exposições já realizadas no CIAJG[69].

[68] Podemos observar este esboço no Anexo 24.

[69] Proposta disponível no Anexo 24.

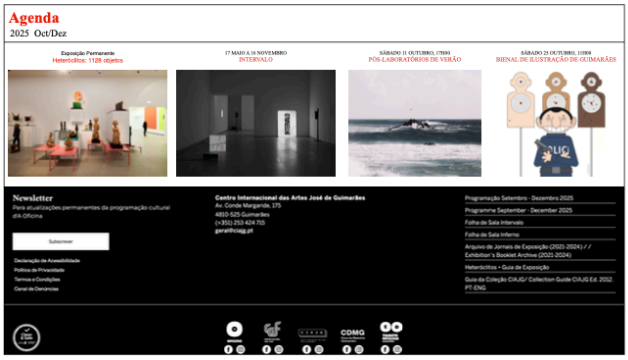


Figura 22 - Proposta para o site do CIAJG

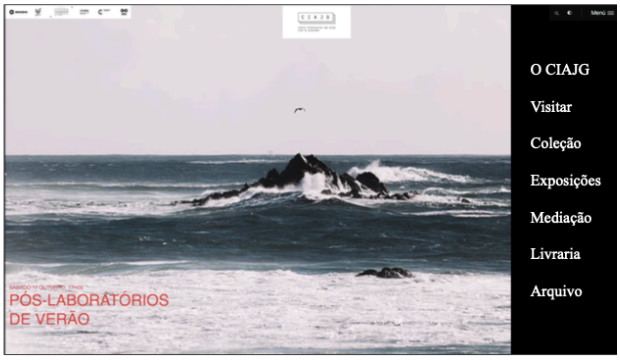


Figura 23 - Proposta para o site do CIAJG

A concretização deste site renovado não se realizou, pois, tendo em conta a unificação dos sites da A Oficina, seria muito complexo refazer apenas um site ou trabalhar sobre ele. Como tal, o site teve de se manter idêntico ao que se encontrava à data, no entanto este levantamento foi o primeiro passo para a consciencialização da importância de cada instituição deter um site próprio. Confrontado com esta realidade, a equipa do CIAJG decidiu então executar eficazmente o plano de comunicação apenas na vertente do Instagram.

3.3-Estratégia de comunicação para o Instagram

Iniciando o processo de análise do Instagram, deparei-me novamente com o facto de o mesmo ser gerido pelo departamento de comunicação d'A Oficina. Os posts e a grelha editorial são definidos consoante os acontecimentos que a instituição detém, podendo a plataforma do CIAJG ser utilizada para apresentar programação do TO ou do CCVF, sempre que estas instituições utilizam as suas instalações.

Ultrapassando a análise do backoffice da página, iniciei a avaliação da presença digital do CIAJG no Instagram, o que me permitiu identificar que a comunicação estaria predominantemente centrada em momentos pontuais de programação, como inaugurações e visitas guiada. Verificou-se a inexistência de uma estratégia de comunicação contínua que permitisse ao público acompanhar regularmente a atividade da instituição.

Tendo em conta estas observações, desenvolvi um plano de comunicação para rápida implementação, com vista à reorganização da presença digital do CIAJG[70]. Nesta proposta, propunha-se a simplificação da linguagem utilizada, privilegiando textos curtos e de rápida compreensão, reservando os conteúdos mais densos para o website institucional. Paralelamente, propus a reorganização visual da página, através da reformulação dos destaques permanentes e da fixação das exposições em curso no topo do perfil. Realizei uma proposta de calendarização de conteúdos para os meses de outubro a dezembro de 2025[71], integrando publicações dedicadas às coleções, à obra de José de Guimarães e à divulgação de conteúdos institucionais. Esta proposta previa uma frequência elevada de publicações, com o objetivo de aumentar o alcance algorítmico e a visibilidade da página, reforçando a sua presença na plataforma.

Posteriormente, foi elaborei uma segunda proposta de comunicação[72] tendo em vista o encerramento temporário do CIAJG, de janeiro a março de 2026. Este encerramento, como já mencionado anteriormente, resulta da manutenção e preparação do novo ciclo expositivo. Como tal revelou-se necessário desenvolver uma estratégia capaz de demonstrar que, apesar do encerramento físico, a instituição se mantinha em plena atividade no seu interior. Esta segunda proposta de comunicação centrou-se nos bastidores dos processos museológicos e curatoriais, organizando-se em três momentos distintos.

---

[70] Proposta disponível no Anexo 24.

[71] Proposta disponível no Anexo 24.

[72] Proposta disponível no Anexo 27.

O primeiro incidia sobre a desmontagem das exposições patentes até então e o trabalho desenvolvido nas reservas. Nesta fase, propus um conjunto de vídeos que abordassem o encerramento do CIAJG, mas que evidenciassem a continuidade da sua atividade e a sua renovação. Pretendia-se mostrar a área expositiva em processo de encerramento, a retirada do *Alfabeto Africano* (1970/1974)[73] para as reservas, sendo esta a primeira vez desde a abertura da instituição que esta obra é removida do contexto expositivo, e por fim o ambiente expositivo totalmente vazio. O segundo momento procurava apresentar gradualmente alguns objetos da coleção de Arte Africana, através da divulgação pontual de obras selecionadas que integrariam a futura apresentação. O terceiro momento destinava-se à divulgação progressiva das exposições de Jorge Molder e Aidan Duffy, através de fotografias e vídeos dos processos de montagem[74].

Após uma reunião com Miguel Wandschneider, optou-se por privilegiar uma comunicação que não revelasse integralmente as exposições, evitando expor os conteúdos antes da inauguração. O objetivo consistia em cativar e despertar a curiosidade do público, promovendo o interesse pelo novo ciclo expositivo.

Esta proposta, após aprovação de Miguel Wandschneider e do departamento de comunicação, foi prontamente implementada, e os resultados obtidos revelaram-se positivos. De acordo com os dados, verificou-se um aumento significativo das interações e da visibilidade da página do CIAJG. Embora se tenha registado uma redução no número de novos seguidores relativamente a períodos anteriores, a plataforma continuou a apresentar um crescimento relevante, evidenciando uma maior capacidade de envolvimento do público com uma comunicação mais consistente[75].

---

[73] Alfabeto Africano- Obra canónica de José de Guimarães.

[74] Proposta disponível no Anexo 27.

[75] Podemos consultar a eficácia no Anexo 25 e Anexo 26.

3.4-Livraria

A livraria constitui um elemento fundamental na estrutura de um museu ou centro de arte contemporânea, esta deverá ser coesa e de interesse, funcionando como uma extensão da experiência artística. Nesta livraria devem constar publicações, catálogos de exposição e livros sendo que estes não devem ser entendidos apenas como objetos de consumo cultural, mas como instrumentos que permitem prolongar o contacto com os conteúdos apresentados pela instituição. A livraria deverá agir como um mediador cultural, de um modo democrático, dando acesso a publicações e livros, promovendo o discurso e o diálogo entre diferentes visitantes.

A constituição e consolidação de uma livraria coesa, que detenha em si uma panóplia de bons títulos tendo em conta a sua programação, deve ser sempre uma prioridade. Como tal, foi-me incumbida a tarefa de realizar uma seleção e reorganização dos títulos já presentes na livraria do CIAJG com a maior brevidade possível. Quando esta me foi encarregue, a livraria encontrava-se organizada segundo uma lógica de classificação por editoras e não por conteúdos ou títulos, o que a tornava de difícil orientação, fazendo com que procurar um título ou um catálogo, acabasse por ser complexo.

Deparando-me com esta realidade, reuni todos os títulos presentes na livraria e dividi-os em dois grandes núcleos, aqueles que estavam diretamente relacionados com o CIAJG, contendo publicações, catálogos ou textos relativos a exposições passadas, e um segundo núcleo correspondente a publicações de outras instituições, obras literárias, entre outros.

No primeiro núcleo, organizei os livros em dois subnúcleos, os relacionados com o Palácio Vila Flor e os relacionados com o CIAJG. No que concerne as publicações do Palácio, estas foram organizadas não cronologicamente, mas seguindo uma lógica de temas como pintura, instalação, escultura, audiovisual e performance, constituindo uma distribuição coerente no espaço e permitindo ao leitor encontrar ou descobrir conteúdos de forma mais rápida e intuitiva[76]. Já no que diz respeito às publicações do CIAJG, as mesmas foram organizadas cronologicamente no balcão central, permitindo ao espectador uma leitura clara e objetiva[77].

Ao percorrer estas publicações, apercebi-me de que a grande maioria não estava disponível na loja online do CIAJG, mencionei este facto à equipa e consideramos vantajoso proceder à sua disponibilização online. Realizei então todo o processo de implementação das mesmas no site,

[76] Consultar o Anexo 33.

[77] Consultar o Anexo 33.

incluindo a inventariação digital[78], a redação das sinopses de cada publicação[79], bem como a colocação do preço e de toda a informação restante[80].

Nas publicações externas em regime de consignação, optei por uma distribuição por temas gerais, constituindo oito núcleos distintos. A distribuição dos livros por estes núcleos não é exata, em certos casos alguns títulos poderiam enquadrar-se em diferentes categorias dependendo da sua interpretação. Esta organização teve como objetivo facilitar o acesso do leitor aos títulos[81]. Importa referir que, durante o período de encerramento do centro ao público, a livraria manteve-se aberta, ainda que com menor afluência do que seria expectável.

Após a inauguração do novo ciclo expositivo, a livraria foi novamente remodelada, adotando uma visão mais detalhada e aprofundada da programação que seria apresentada. Esta nova perspetiva levou à retirada de diversos títulos anteriormente disponíveis e a uma seleção mais criteriosa e cuidada da oferta[82]. Esta seleção passou foi da responsabilidade do diretor artístico, que constituiu um núcleo de títulos considerados relevantes no panorama artístico apresentado, contribuindo para uma melhor compreensão das exposições patentes. Alguns destes títulos não se relacionam diretamente com as exposições, mas sim com reflexões artísticas que de forma mais ou menos direta, conduzem às temáticas abordadas. Futuramente, está previsto um plano de aquisição de novos títulos, de forma a complementar e melhorar a livraria.

---

[78] Consultar o Anexo 30.

[79] Consultar o Anexo 32.

[80] Consultar o Anexo 31.

[81] A distribuição por núcleos está explicita no Anexo 29.

[82] Consultar o Anexo 33.

4-Considerações Finais

A realização do estágio curricular no Centro Internacional das Artes José de Guimarães constituiu um momento fundamental de aprendizagem, crescimento e desenvolvimento profissional, permitindo estabelecer uma ponte entre os conhecimentos teóricos adquiridos ao longo do percurso universitário e a complexidade inerente à prática museológica contemporânea. Ao longo dos seis meses de estágio, foi possível acompanhar de forma próxima o funcionamento de uma instituição cultural de referência, compreendendo não apenas os mecanismos que sustentam a sua atividade quotidiana, como também os desafios as responsabilidades e as oportunidades que caracterizam o trabalho desenvolvido num museu de arte contemporânea.

A integração no CIAJG revelou-se particularmente significativa pois coincidiu com um período de mudança institucional e de redefinição estratégica. A entrada de uma nova direção artística proporcionou a oportunidade rara de observar os processos de reflexão, planeamento e implementação que acompanham a construção de uma nova visão para o centro. Esta circunstância permitiu compreender que os museus não são estruturas estáticas, mas organismos vivos em constante transformação, que procuram adaptar-se às exigências culturais, sociais e políticas do seu tempo, sem perder de vista a sua identidade e missão. Ao longo do estágio, tornou-se evidente que a atividade museológica se constrói através de uma rede complexa de relações entre investigação, conservação, curadoria, comunicação, mediação e gestão. Se numa perspetiva exterior o museu é frequentemente associado apenas às exposições e objetos apresentados ao público, a experiência desenvolvida no CIAJG permitiu afirmar a dimensão invisível do trabalho museológico, sustentada por processos contínuos de estudo, documentação, planeamento e articulação institucional. Esta compreensão contribuiu para uma visão mais ampla e crítica da profissão, demonstrando que a construção de uma exposição ou de um programa cultural resulta do trabalho colaborativo de diferentes profissionais e da conjugação de múltiplos saberes.

O contacto direto com as coleções do CIAJG, particularmente com a coleção de Arte Africana reunida por José de Guimarães, constituiu um dos momentos mais enriquecedores deste percurso. O estudo destas obras permitiu aprofundar questões relacionadas com a história do colecionismo, os processos de musealização, a representação de culturas não ocidentais e os desafios éticos que atualmente atravessam o campo museológico. Simultaneamente, possibilitou-me refletir sobre a forma como os objetos adquirem novos significados quando integrados em contextos expositivos e como os discursos curatoriais influenciam a interpretação e a receção das coleções por parte dos públicos.

A participação em diferentes projetos permitiu-me igualmente compreender a exposição enquanto espaço de produção de conhecimento e não apenas como lugar de apresentação de obras.

O acompanhamento dos processos de concepção, investigação, montagem e comunicação revelou a importância da curadoria enquanto prática crítica capaz de estabelecer relações entre objetos, ideias, contextos históricos e problemáticas contemporâneas. Esta experiência demonstrou que cada exposição resulta de um conjunto de decisões intelectuais, técnicas e conceptuais que contribuem para a construção de narrativas específicas e para a criação de novas formas de diálogo com os visitantes. Paralelamente, o envolvimento em tarefas relacionadas com a comunicação institucional permitiu desenvolver competências fundamentais na área da divulgação cultural. A produção de conteúdos, a gestão de informação e a reflexão sobre os modos de comunicar a atividade do centro reforçaram a consciência de que a comunicação constitui hoje uma dimensão central da ação museológica. Num contexto marcado pela crescente digitalização dos consumos culturais, os museus enfrentam o desafio de construir formas de comunicação acessíveis, inclusivas e capazes de estabelecer relações duradouras com diferentes comunidades e públicos.

Ao longo do estágio foi também possível compreender a importância do trabalho em equipa e da colaboração interdisciplinar. A convivência com profissionais de diferentes áreas evidenciou que a concretização de projetos museológicos depende da articulação constante entre conhecimentos especializados, competências técnicas e capacidades de gestão. Esta realidade contribuiu para o desenvolvimento de competências pessoais e profissionais como a autonomia, a responsabilidade, a capacidade de adaptação, a organização e o pensamento crítico, aspetos fundamentais para qualquer futuro percurso no setor cultural.

O conceito de palimpsesto, adotado como título deste relatório, revelou-se progressivamente uma ferramenta conceptual adequada para interpretar a realidade observada durante o estágio. Tal como um palimpsesto conserva vestígios de inscrições anteriores ao mesmo tempo que acolhe novas camadas de escrita, também o centro se constrói através da sobreposição contínua de memórias, discursos, interpretações e práticas. As diferentes direções artísticas, os distintos projetos curatoriais e as sucessivas reconfigurações das coleções não anulam aquilo que existiu anteriormente, pelo contrário, acrescentam novas leituras e novos significados à identidade institucional. O CIAJG surge, assim, como um espaço onde passado, presente e futuro coexistem num processo permanente de negociação e reconstrução. Esta reflexão permite-me concluir que os museus contemporâneos desempenham um papel que ultrapassa largamente a preservação e exposição de património. São espaços de investigação, produção de conhecimento, questionamento crítico e construção de cidadania cultural. Num mundo marcado pela crescente circulação de informação, pela diversidade de perspetivas e pela necessidade de promover o diálogo intercultural, os museus assumem uma

função social cada vez mais relevante, contribuindo para a valorização da diversidade, da memória e da reflexão sobre os desafios do presente.

Este estágio representou uma experiência transformadora. Para além de permitir consolidar conhecimentos adquiridos durante a formação académica, proporcionou uma compreensão mais profunda das exigências e potencialidades do trabalho museológico, confirmando o interesse pela área da curadoria, da investigação e da gestão cultural. A experiência adquirida no CIAJG constituiu uma oportunidade privilegiada de aprendizagem e crescimento, reforçando a convicção de que o trabalho desenvolvido pelos museus continua a ser essencial para a construção de uma sociedade mais crítica, informada e culturalmente consciente. Por todas estas razões, considera-se que os objetivos inicialmente definidos para o estágio foram amplamente alcançados. A experiência desenvolvida permitiu não apenas aprofundar conhecimentos e adquirir novas competências, mas também compreender de forma mais clara o papel dos museus na contemporaneidade e o contributo que estes podem oferecer para a produção de conhecimento, para a valorização do património e para a promoção do diálogo entre culturas. O percurso realizado ao longo destes meses constitui, assim, uma etapa determinante na construção de um futuro percurso profissional no campo da museologia e das práticas curatoriais.

5-Referências Bibliográficas

Barbier, J. P. (1985). *Ancestral art of Gabon*. Musée Barbier-Mueller.

Castro, M. J. (2018). *Arte e viagem (pós-)colonial na obra de José de Guimarães* (1.ª ed.). Caleidoscópio.

Clarke, C. (2006). *The art of Africa: A resource for educators*. The Metropolitan Museum of Art.

Coplans, J., Hunt, I., & Sardo, D. (1999). *Luxury bound*. Electa.

Ezra, K. (1988). *Art of the dog: Selections from the Lester Wunderman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

Faria, N. (2006). *Jorge Molder: Comportamento animal*. Assírio & Alvim.

Faria, N. (2012). *Para além da história* (Catálogo de exposição). Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

Faria, N. (2013). *Lições da escuridão* (Catálogo de exposição). Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

Faria, N., & Covita, J. (2015). *Imagens coloniais: Revelações da antropologia e da arte contemporânea*. A Oficina, CIPRL / Sistema Solar (Documenta).

Jimenez, M. (2021). *Aquarela da arte contemporânea*. Orfeu Negro.

Kemp, M. (2006). *História da arte no Ocidente*. Editora Verbo.

LaGamma, A. (2000). *Art and oracle: African art and rituals of divination*. The Metropolitan Museum of Art.

LaGamma, A. (2004). *Echoing images*. The Metropolitan Museum of Art.

LaGamma, A. (2008). *Eternal ancestors: The art of the Central African reliquary*. The Metropolitan Museum of Art.

Mestre, M. (2022). *Voz multiplicada* (Catálogo de exposição). CIAJG.

Mestre, M. (2023). *Heteróclitos* (Catálogo de exposição). CIAJG.

Molder, J. (2021). *Mais tarde* (Catálogo de exposição). Galeria Belo-Galsterer.

Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. (2018). *A brief history of curating*. JRP|Ringier.

Obrist, H. U., & Raza, A. (2014). *Ways of curating*. Farrar, Straus and Giroux.

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.

Sardo, D. (2000). *O tema do duplo na obra de Jorge Molder*. Relatório de aula teórico-prática para prova de aptidão pedagógica e capacidade científica.

Serralves, C. F. (2023). *Obras da Coleção Serralves* (Catálogo de exposição). Coleção da Fundação de Serralves.

Sweeney, J. J. (1935). *African Negro art*. The Museum of Modern Art.

Vergès, F. (2024). *Decolonizar o museu*. Orfeu Negro.

Recursos Online

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937

https://adz.gallery/exhibition/aiden-duffy-through-it-all/

https://www.ciajg.pt/

https://www.louvre.fr/

https://www.britishmuseum.org/

https://www.metmuseum.org/pt

https://www.tate.org.uk/

https://www.grandpalais.fr/en

https://www.macba.cat/ca/

https://www.muhka.be/en/

https://www.serralves.pt/

https://centrodearteoliva.pt/

6- Anexos

Anexo A

O artista José de Guimarães

Jose Maria Fernandes Marques nasceu a 25 novembro de 1939 na cidade de Guimarães, a sua infância é pacata e regular e após concluir os estudos no liceu de Braga, no ano de 1957, ruma a Lisboa onde ingressa na Academia militar, no curso de engenharia e por sua vez em consonância na Universidade técnica de Lisboa. Mais tarde nesta mesma universidade, aufere aulas de pintura e desenho com os docentes e artistas Teresa Sousa e Gil Teixeira Lopes. Em 1958, contacta com variados artistas, entre eles Hogan, Julio Pomar, Sá Nogueira, Almada Negreiros e muitos outros que lhe dão a conhecer e pensar, variados dogmas acerca das artes e dos movimentos artísticos da época, nomeadamente a Pop Art que se encontrava no seu exponente máximo de efusão.

José Marques, à época seria assim conhecido, leva uma vida longe de grandes movimentos ou confusões artísticas, vai criando e reproduzindo alguns trabalhos em gravura, mas nada que pudesse prever o seu futuro. No ano de 1961, decide adoptar o nome artístico de José de Guimarães, este nome é referência à terra que o viu nascer e crescer, uma homenagem algo honesta às suas raízes. A cidade de Guimarães teve um papel notório no início da sua carreira, entre variados locais do seu interesse destaca-se a sociedade Martins Sarmento, instituição que recorda Francisco Martins Sarmento, um etnógrafo e arqueólogo que atraiu para Guimarães a atenção de outros centros europeus. Os elementos arqueológicos lá apresentados, vieram de certa forma emergir em José de Guimarães um interesse bastante particular, que se refletiu anos mais tarde ao longo do seu percurso.

Não se sabe muito da sua vida até ao ano de 1967, ao longo deste período de 6 anos viajou até variadas cidades com o intuito de consolidar a sua visão artística, visitando Paris em 1961 onde contacta com a pintura (Fauve), Italia em 1963 contactando com frescos de Miguel Angelo, Morandi e Giorgio di Chiricco, mais tarde regressa a Paris, 1964, onde realiza o curso de gravura metalical com S.W. Hayter, Munique em 1965 onde visita o Museu de Lembach contactando assim com obras de Klee, Kandinsky, Die Bruecke, Blaue Reiter e observando no museu da cidade as obras de Rubens por fim em 1966 retorna a Paris e observa a retrospectiva " Homenagem a Picasso " apresentada no Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, esta ultima inspirou o artista o que se veio a observar no seu trabalho.

Em 1967 começa a grande revolução da sua carreira. Sendo Portugal o único país que ainda mantinha parte das suas colónias, e numa tentativa de perpetuar estes territórios como sendo nacionais, o regime salazarista inicia em 1961 a denominada Guerra Colonial. José de Guimarães, ao terminar o seu curso na academia militar, é destacado de imediato como engenheiro de telecomunicações em Angola, integrando assim as forças militares portuguesas no terreno. Neste momento iniciava-se a sua vivência não só com Angola, mas com África no geral, isto virá a alterar

todo o seu panorama artístico, fazendo com que as suas obras passem a refletir uma certa violência conducente.

O artista, num meio totalmente distinto daquele que seria o seu habitual e não indiferente às artes que por ali se criavam, cedo se torna presença assídua em manifestações culturais e demonstra um interesse particular pela dita Arte Africana, ou seja esculturas, pinturas urbanas, símbolos e sinais utilizados por estas culturas distintas daquela que seria a sua

> « Quando lá cheguei, fui colocado perante um mundo que me era totalmente desconhecido. Eu tinha formação e culturas europeias, e África apresentou-se-me como um continente misterioso. De um povo com uma cultura própria e hábitos de vida que não são os nossos. Uma cultura mágico religiosa. As próprias manifestações artísticas do povo africano são diferentes das nossas. Tentei penetrar nesse mistério, mas foi-me muito difícil fazê-lo porque os meus códigos, as minhas coordenadas não jogavam com o mundo à minha volta. Tentei, então debruçar-me sobre a etnografia, compreender a Arte Negra »

Arte Perturbadora - entrevista a José de Guimarães por António Duarte. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 50

Neste período é notória e clarividente a influência de Angola no seu trabalho, inicia-se aqui um período doravante designado no percurso do artista como, Período Angolano º, este abrange os anos de 1967 até 1974 e é marcado por uma prática expandida da pintura no que remete aos suportes, técnicas e materiais. O PA é demarcado pela sua experimentação e descoberta, nele observamos um pendor crítico do artista, operando entre a arte pop europeia e os signos com que se deparava na cultura africana.

No mesmo período, em 1968, começa a participar assiduamente em exposições de arte moderna em Luanda, mais concretamente no Museu de Luanda, aqui se conota um grande marco na carreira do artista, é a primeira mostra do seu trabalho com clara influência africana. Esta exposição deambulatória de símbolos e simbologias absorvidos do quotidiano, apresenta-nos obras como (Fim 1968). No início da década de 70, cria as séries " Feitiços" e "Máscaras" claramente já marcadas com os novos códigos linguísticos que mais tarde nos apresenta no seu " Alfabeto Africano".

> « Vi, em África, como eram usados os símbolos e para que serviam. Eles são, aliás, prerrogativa desse grande povo Ngoyo, de Cabinda, no norte de Angola, que tão magistralmente os sabe utilizar no quotidiano. Apropriei-me de uma parte da sua utilidade: mais do seu ritual do que dos próprios significados. As formas que lhes dei, essas, foram nascendo geradas e multiplicadas segundo o ritmo das circunstâncias e a necessidade de ampliar um vocabulário. Com símbolos, uns substantivos, outros adjetivos, uns emancipados, outros dependentes. »

Arte Perturbadora - entrevista a José de Guimarães por António Duarte. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 50

Esta obra " Alfabeto Africano (1970/1974)" que é constituída por aproximadamente cento e quarenta desenhos, revela-se um elemento essencial no entendimento dos seus trabalhos no PA. Esta será a aquisição de uma nova linguagem, tomando como base o método de comunicação do povo Ngoio de Cabinda, com principal atenção às suas tampas de panela. Estes objetos comunicavam provérbios com mensagens intrínsecas a absorver por quem as observava, geralmente eram mensagens para os seus companheiros, ou seja, estas expressavam-se através colocando uma tampa na panela que transportava o alimento, ao servir a refeição, tornava-se evidente a presença deste objeto. Na obra de José de Guimarães, o alfabeto, não nos comunica palavras, à semelhança dos negoios, a sua junção não são frases, são ideologias, à semelhança de outros alfabetos como o chinês. Cada símbolo acarreta um significado que, dependendo da sua ordem, pode formar simbologias diferentes e dispersas.

A obra reflete a transmutação de estilo do Pop europeu, utilizado pelo artista até então, para uma linguagem modernista com estética africana. Daqui em diante veremos com clareza em todas as obras produzidas, uma influência objetiva e clara desta tipologia, de fragmentação e comunicação, obras como (Fetiche com Pregos), (Mascara Fetiche) ou até a série (Feitiços) são exemplos claros disso.

> «Entre 1970 e 1974, realizei algumas centenas de obras que hoje considero muito importantes no meu percurso artístico e que estiveram na origem e raiz de tudo o que faço hoje. Isto é, comecei a pintar e a realizar uma arte que não era mais a arte dum pintor europeu nem a arte dum pintor africano, mas uma arte miscigenada das duas culturas.»
>
> José de Guimarães

Importante ressaltar também a publicação do manifesto de arte Perturbadora no ano de 1968. Neste manifesto José de Guimarães incita aos artistas seus pares, que se desconstruam, que se desobestruam dos seus dogmas, dos seus preceitos. Incita a que estes olhem para a arte, a sua concepção, a sua ideologia de modo a se libertarem dos dogmas europeus, incita a que estes repensem, experimentem, falhem e repitam, não tenham medo do seu tempo e das suas vicissitudes, que estes deixem os materiais clássicos e se reinventem a si e à sua arte.

Nos anos seguintes José de Guimarães, desenvolve uma série de trabalhos em diferentes suportes, tais como telas, esculturas e instalações, dando continuidade a esta linguagem artística.

Recorrentemente, ao longo das duas décadas seguintes, vemos presente esta influência, terminada apenas no início dos anos 90, quando se inicia o seu período mexicano.

Os 30 anos seguintes demarcam-se por viagens constantes principalmente entre Portugal e Angola, não esquecendo outros países como França, Itália, Japão, China. Neste período o artista exibe o seu trabalho em variados locais pela Europa, África e América Latina e Ásia.

José de Guimarães, ao longo da sua vida, para além de artista, revelou-se também um colecionador exímio, coleccionando exemplares de arte africana, arte chinesa e arte pré-colombiana. Esta coleção não deixou de ser alimentada até aos dias de hoje. No ano de 1989, demonstra o interesse em doar alguns exemplares da sua obra à cidade de Guimarães, mas só em 1992 se proporciona uma doação ao município de elementos das suas coleções, à qual anexa o seguinte texto:

> " É meu desejo que este núcleo de obras seja encarado como primeiro passo para a criação de um futuro centro de arte contemporânea destinado, essencialmente, a promover o seu estudo e a sua divulgação através de exposições, instalações, simpósios e conferencias, e da criação de uma biblioteca especializada em arte e artistas contemporâneos, e que esse futuro centro preveja ainda uma secção de cultura africana e " arte negra ", não só por estarmos num momento histórico que tende a redescobrir e a privilegiar a importância do vector "Norte-Sul", como por se tratar de uma arte infloenciadora de grande parte de modernidade europeia.
>
> Desejo ainda afirmar que, no caso de vir a concretizar-se a realização deste centro, disponibilizarei outras obras do meu acervo com o objetivo de tornar mais vasta a doação agora feita e que, a par de obras de outros autores, deverá impor-se como inequívoco e multidisciplinar exemplo da universalidade da arte—de uma arte atenta, contudo á preservação das raizes especificas da identidade cultural de cada artista. "
>
> Lisboa, 10 de junho de 1992 / José de Guimarães

Em 2012 com a criação do CIAJG o artista, de facto, complementou a presença da sua obra na cidade de Guimarães, dando assim possibilidade de implementação de uma coleção permanente, em regime de comodato, coesa e diversificada com 4 núcleos distintos de obras. O artista acaba por consolidar a sua doação em 2024 perante o município. Importa ressalvar que desta coleção apenas 128 obras pertencem ao município de Guimarães, as mesmas foram doadas em 2 momentos pelo artista. No primeiro momento a 10 de junho de 1992 foram doadas 30 obras ao município, com a cláusula apontada no artigo XX, já no segundo momento a 23 de fevereiro de 2024 foram doadas mais 98 obras como um ato simbólico para a renovação e consolidação do projeto cultural do CIAJG, as restantes obras apresentadas na coleção permanente encontram-se em registo de comodato com o próprio artista.

ANEXO 1

Plantas dos três pisos com as respetivas medições

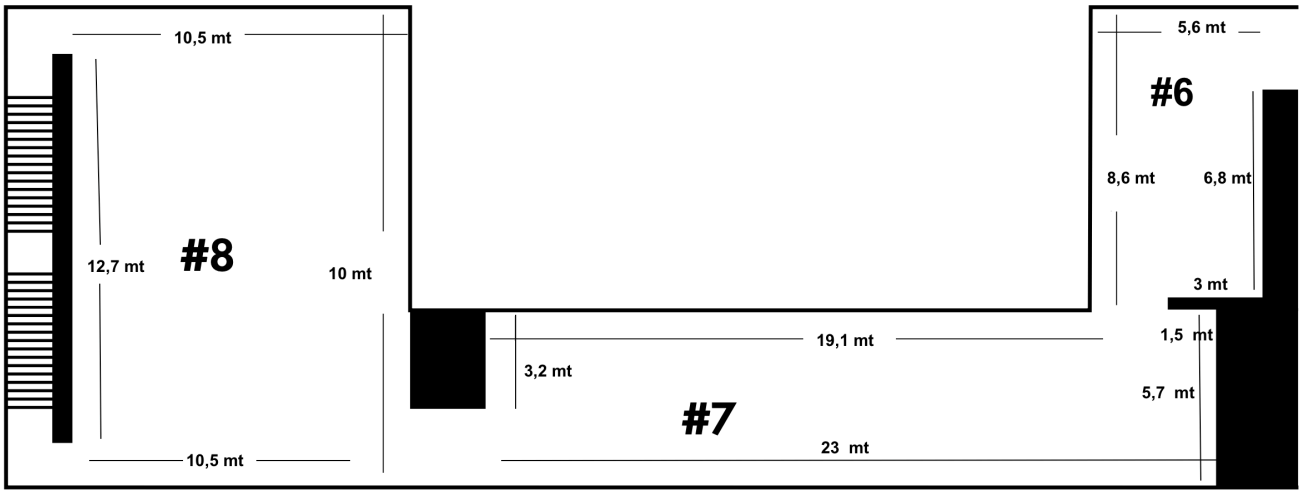
PISO 1/ SALAS 1 A 5 | FIRST FLOOR/ ROOMS 1 TO 5



PÉ DIREITO__ 4,4 mt

CEILING HEIGHT__ 4,4 mt

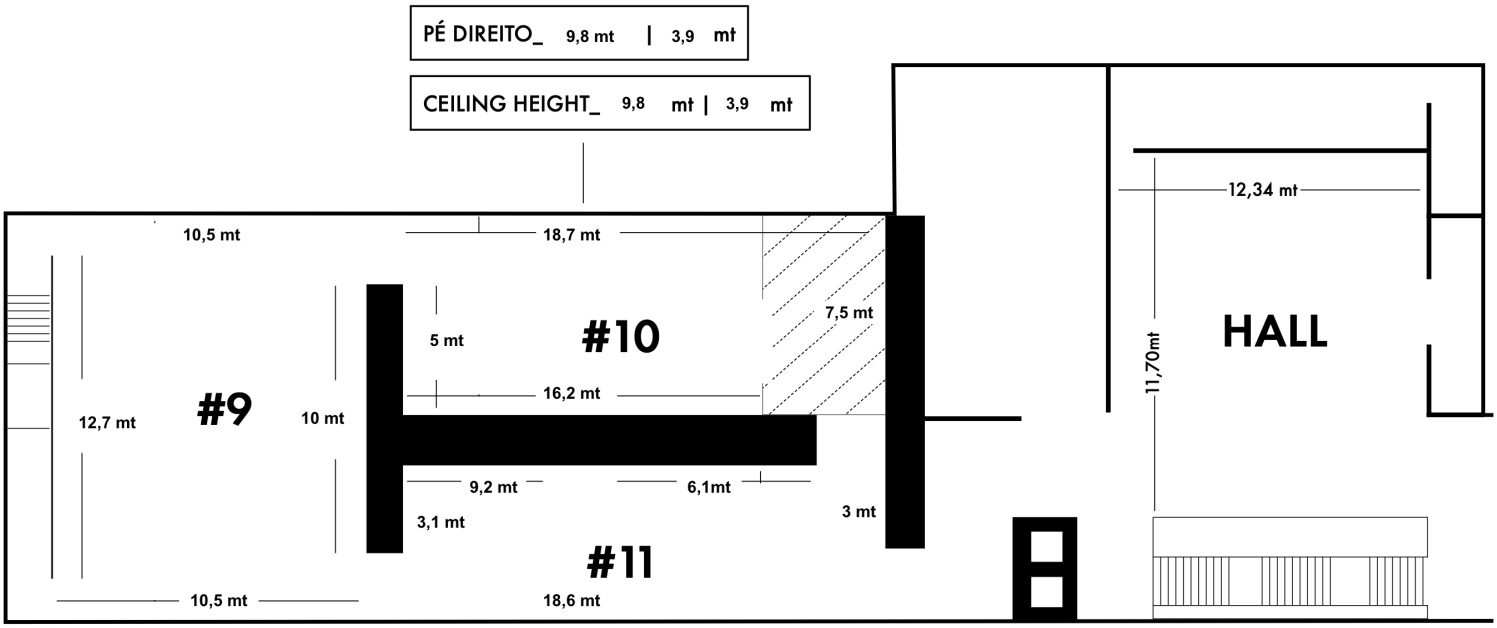
PISO 1/ SALAS 6-8| FIRST FLOOR/ ROOMS 6-8



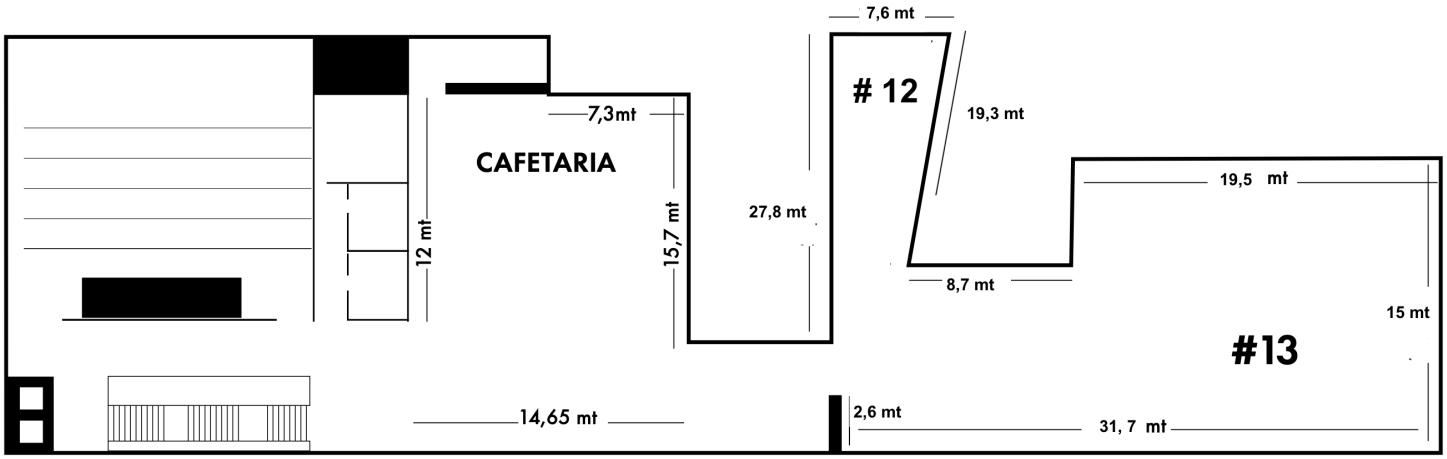
PÉ DIREITO__ 4,5 mt

CEILING HEIGHT__ 4,5 mt

PISO 0 / SALAS 9—11|GROUND FLOOR/ ROOMS 9-11



PISO -1 / SALAS 12, 13, CAFETARIA E AUDITÓRIO | LOWER GROUND FLOOR | ROOMS 12, 13, COFFEE ROOM AND BLACK BOX



PÉ DIREITO__ 4.4 mt

CEILING HEIGHT__ 4.4 mt

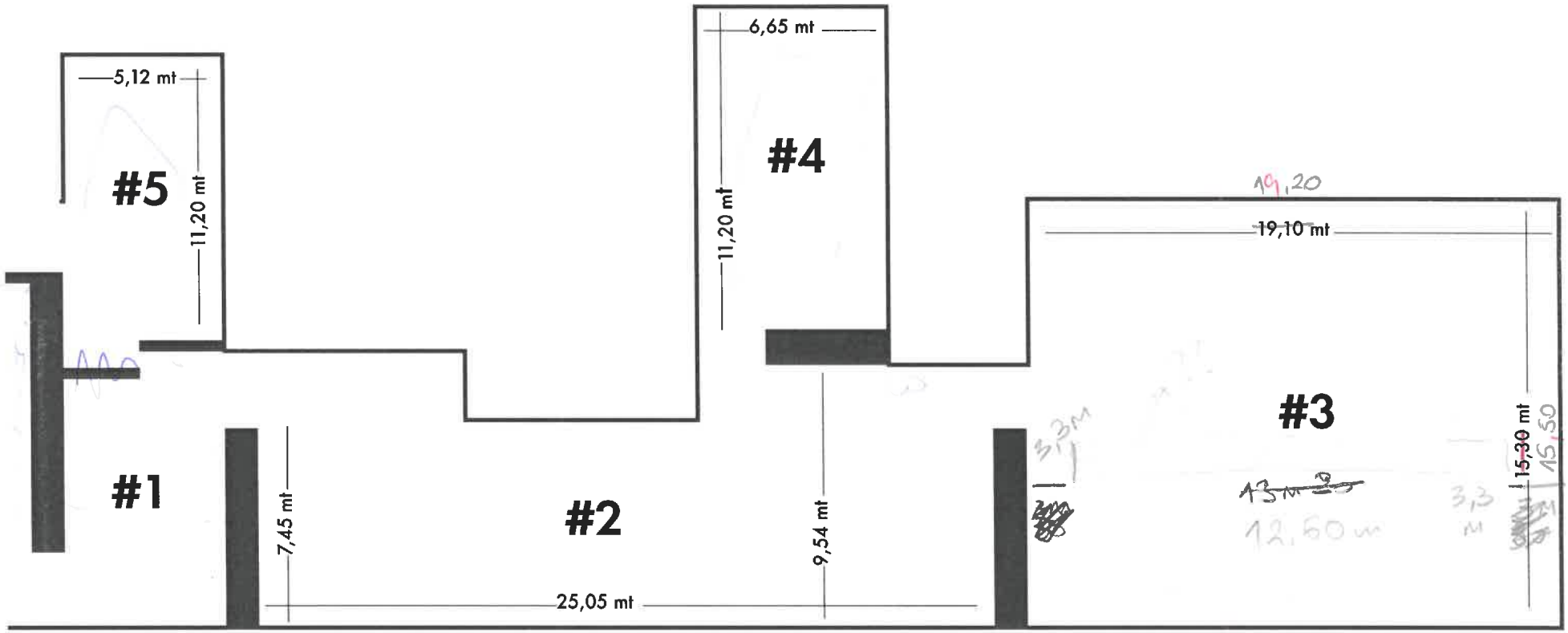
PÉ DIREITO__ 10 mt

CEILING HEIGHT__ 10 mt

ANEXO 2

Esboço das propostas realizadas

PISO 1/ SALAS 1 A 5 | FIRST FLOOR/ ROOMS 1 TO 5



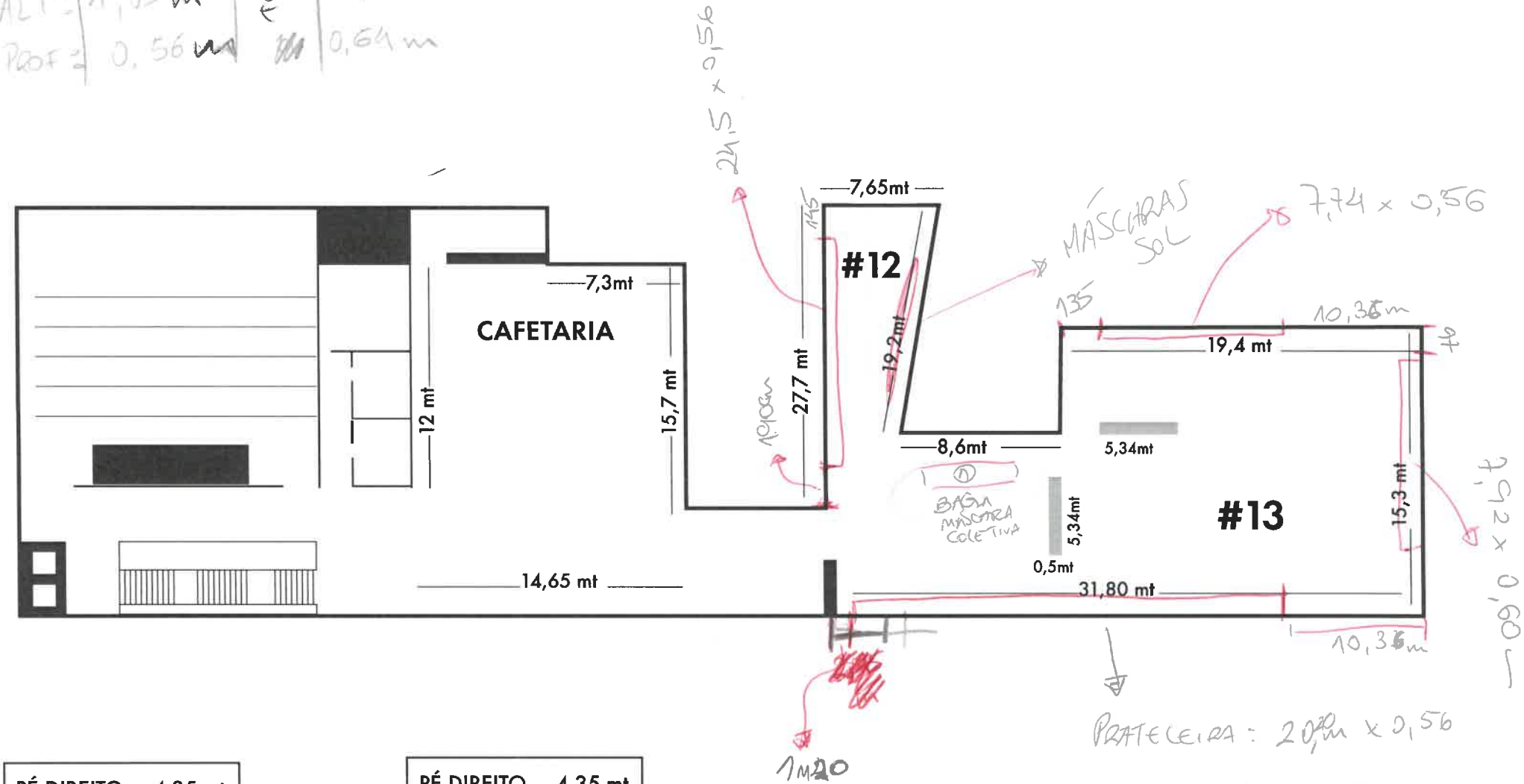
PÉ DIREITO__ 4,5 mt

CEILING HEIGHT__ 4,5 mt

PRATELEIRA P/ MÁSCARAS

PISO -1 / SALAS 12, 13, CAFETARIA E AUDITÓRIO | LOWER GROUND FLOOR | ROOMS 12, 13, COFFEE ROOM AND BLACK BOX

ALT: 1,05 m | E | 0,95 m
PROF: 0,56 m | | 0,64 m



PÉ DIREITO__ 4,35 mt

CEILING HEIGHT__ 4,35 mt

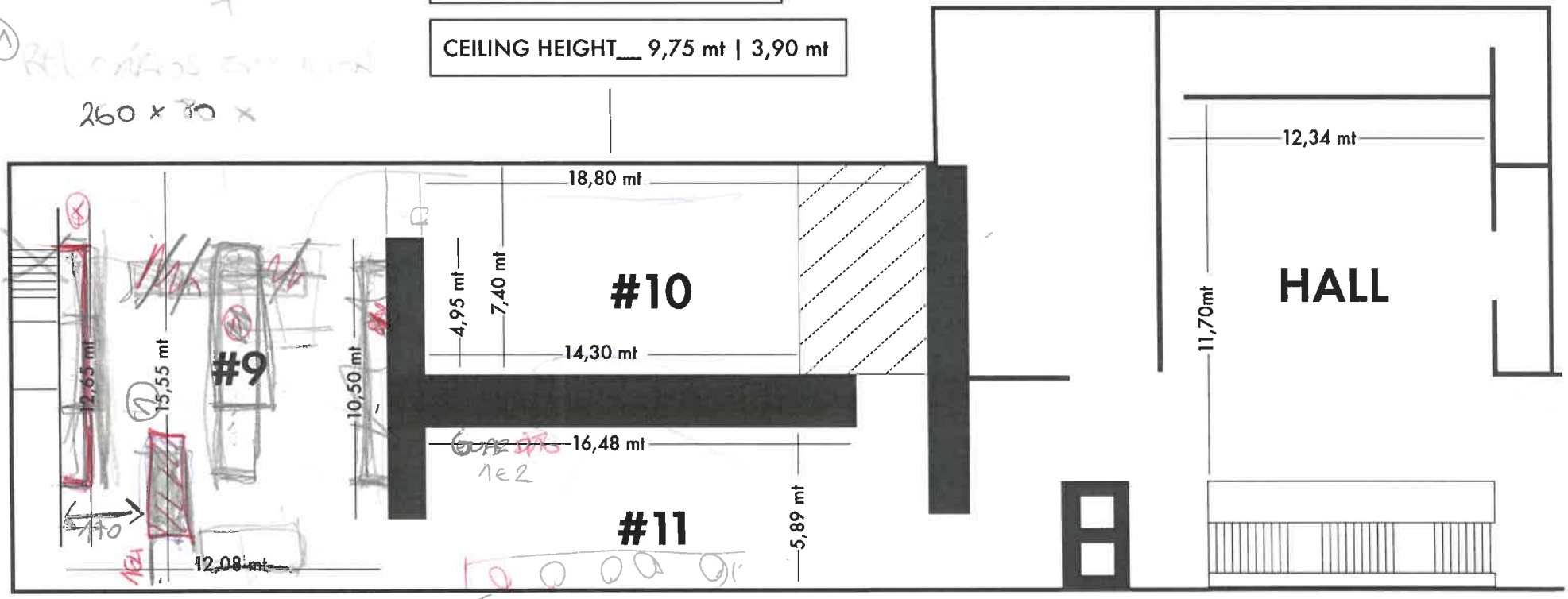
PÉ DIREITO__ 4,35 mt

CEILING HEIGHT__ 4,35 mt

PISO 0 / SALAS 9–11|GROUND FLOOR/ ROOMS 9-11

PÉ DIREITO__ 9,75 mt | 3,90 mt

CEILING HEIGHT__ 9,75 mt | 3,90 mt



PÉ DIREITO__ 4,35 mt

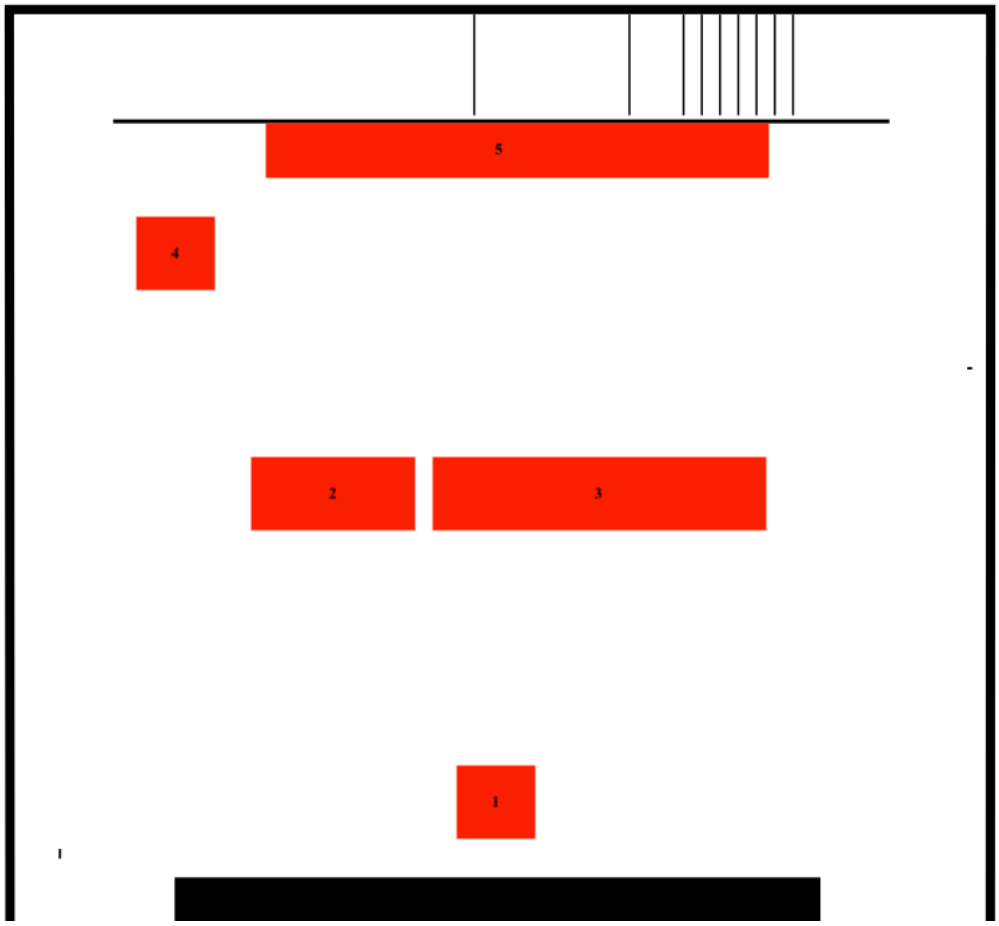
CEILING HEIGHT__ 4,35 mt

PÉ DIREITO__ 4,35 mt

CEILING HEIGHT__ 4,35 mt

ANEXO 3

Plantas das propostas realizadas



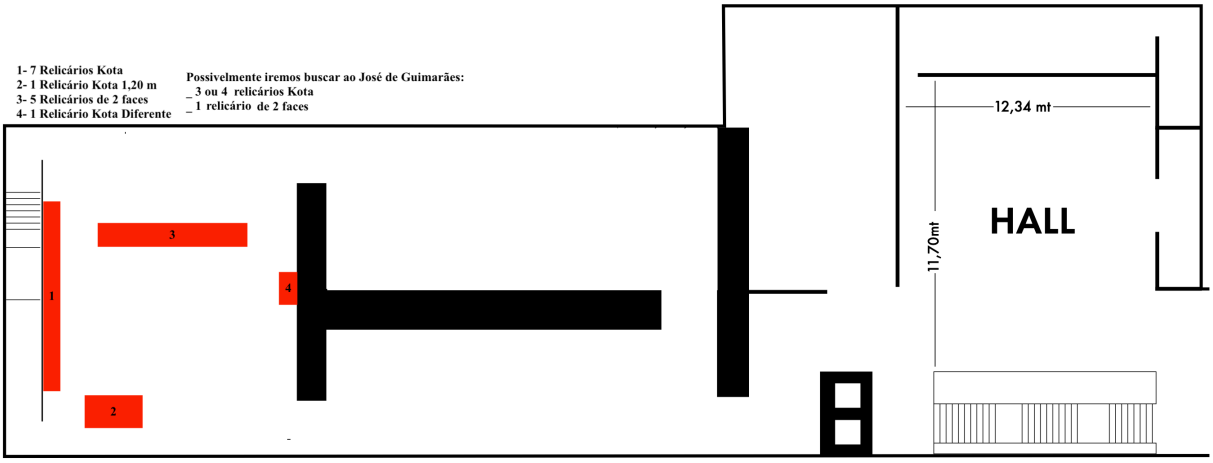
Planta Piso 0
Sala 9

1- Escultura
2- Cestas (Relicários)
3- Relicários Gabão
4- Relicários Kota 1,20 m
5- Relicários Kota

PISO 0 / SALAS 9—11|GROUND FLOOR/ ROOMS 9-11

1- 7 Relicários Kota
2- 1 Relicário Kota 1,20 m
3- 5 Relicários de 2 faces
4- 1 Relicário Kota Diferente

Possivelmente iremos buscar ao José de Guimarães:
_ 3 ou 4 relicários Kota
_ 1 relicário de 2 faces



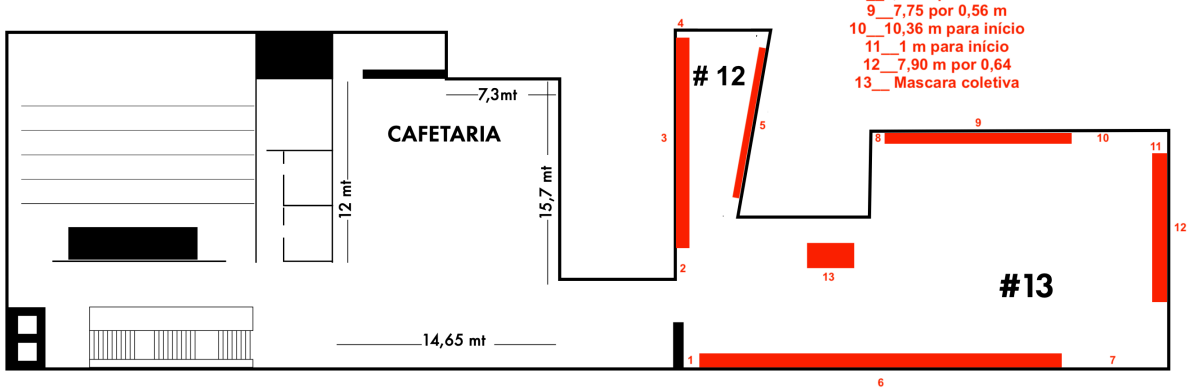
Medidas de Prateleira x Plinto
1- 8,8m x 0,48m x 0,90m
2- 2,10m x 1,30m x 0,12
3- 6,40m x 0,90m x 0,90m
4- 0,48 m x 0,48 m x 0,90 m

ANEXO 4

Plantas de colocação dos dispositivos expositivos com respetivas medidas

PISO -1 / SALAS 12, 13, CAFETARIA E AUDITÓRIO | LOWER GROUND FLOOR | ROOMS 12, 13, COFFEE ROOM AND BLACK BOX

1__1,20 m para início
2__1,90 m para início
3__24,5 m por 0,56 m
4__1,45 m para início
5__Mascaras SOL
6__20 m por 0,56 m
7__10,35 m para início
8__1,35 m para início
9__7,75 por 0,56 m
10__10,36 m para início
11__1 m para início
12__7,90 m por 0,64
13__ Mascara coletiva



Espaço entre máscaras será de 1,20 m

PÉ DIREITO__ 4.4 mt

CEILING HEIGHT__ 4.4 mt

PÉ DIREITO__ 10 mt

CEILING HEIGHT__ 10 mt

2 Medidas para Prateleira
1- 1,05 m X 0,56 m
2- 0,95 m X 0,64 m

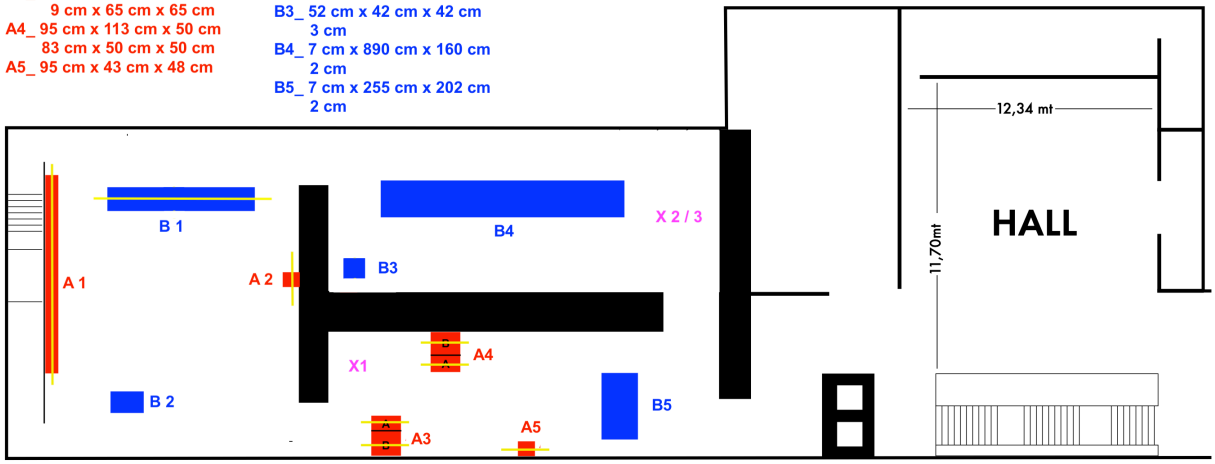
PISO 0 / SALAS 9—11|GROUND FLOOR/ ROOMS 9-11

Altura x Largura x Porfundidade

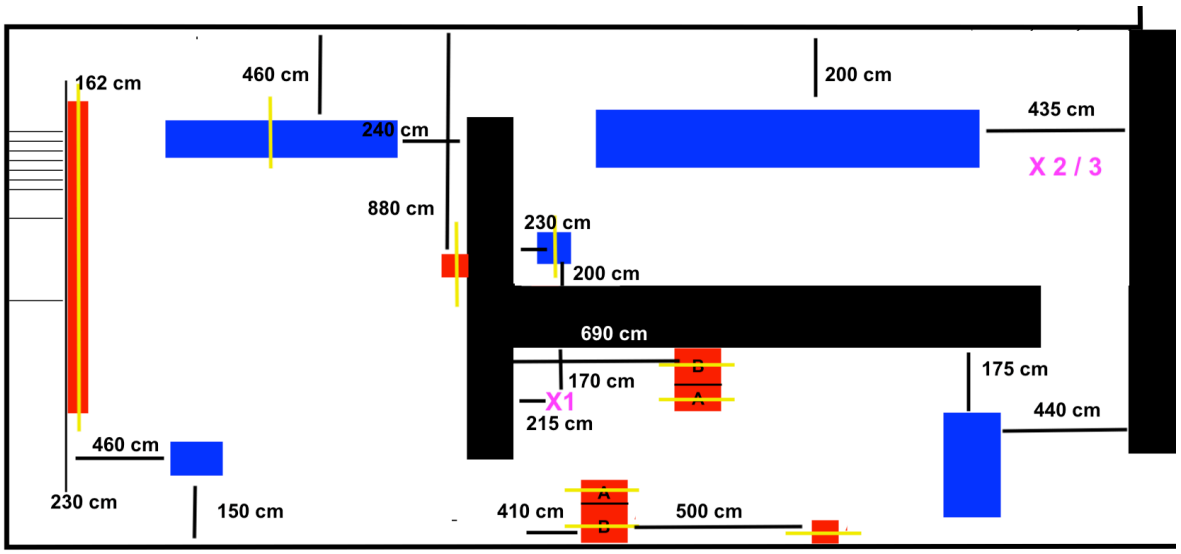
PRATELEIRAS
A1_ 95 cm x 880 cm x 43cm
A2_ 95 cm x 43 cm x 43 cm
A3_ 90 cm x 111cm x 65 cm
9 cm x 65 cm x 65 cm
A4_ 95 cm x 113 cm x 50 cm
83 cm x 50 cm x 50 cm
A5_ 95 cm x 43 cm x 48 cm

PLITOS
B1_ 95 cm x 640 cm x 88cm
B2_ 7 cm x 130 cm x 208 cm
2 cm
B3_ 52 cm x 42 cm x 42 cm
3 cm
B4_ 7 cm x 890 cm x 160 cm
2 cm
B5_ 7 cm x 255 cm x 202 cm
2 cm

FIGURAS AO CHÃO
X 1_
X 2 / 3_






162 cm
460 cm
240 cm
880 cm
230 cm
200 cm
690 cm
170 cm
X1
215 cm
200 cm
435 cm
X 2 / 3
175 cm
440 cm
460 cm
230 cm
150 cm
410 cm
500 cm
A
B
A
B

ANEXO 5

Medições das obras sobre os dispositivos expositivos

Sala 11

A3

36 X 26 X	38 X

A4

X 37	X 31 X 38

B5

	47 X 108
48 X 75	X 56 54

Sala 9

B1

X		X		110	X	112	X	112	X 52

B2

	X 133
	57

Sala 10

B4

61. X23X. 70	**137. X33X. 76**	**140 X33X. 71**	**140 X36X.**	**60**

X2/3

X 37 X 125

ANEXO 6

Fotografias da primeira propostas e da concretização final















ANEXO 7

Tabelas das respetivas obras

SALA 9

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota-Obamba, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Cortesia de José de Guimarães

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota-Obamba peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
Courtesy of José de Guimarães

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota-Ndassa, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Cortesia de José de Guimarães

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota-Ndassa peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
Courtesy of José de Guimarães

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota-Obamba, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Cortesia de José de Guimarães

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota-Obamba peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
Courtesy of José de Guimarães

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Coleção da Câmara Municipal de Guimarães (doação de José de Guimarães em 2024)

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
Guimarães City Council Collection (donated by José de Guimarães in 2024)

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota-Obamba, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Cortesia de José de Guimarães

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota-Obamba peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
Courtesy of José de Guimarães

Figura de relicário (*mbulu ngulu*)
Autoria não identificada
Povos Kota, Gabão
Século XX
Madeira, latão
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Reliquary figure (*mbulu ngulu*)
Unidentified author
Kota peoples, Gabon
20th century
Wood, brass
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

SALA 10

Guardiães
Autoria não identificada
Povos Jukun, Nigéria
Séculos XVI-XVIII
Terracota
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Guardians
Unidentified author
Jukun peoples, Nigeria
16th-18th centuries
Terracotta
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Estatueta
Autoria não identificada
Povos Lobi, Burquina Fasso | Gana | Costa do Marfim
Século XX
Madeira
Coleção da Câmara Municipal de Guimarães (doação de José de Guimarães em 2024)

Statuette
Unidentified author
Lobi peoples, Burkina Faso | Ghana | Ivory Coast
20th century
Wood
Guimarães City Council Collection (donated by José de Guimarães in 2024)

SALA 11

Macaco (*mbotumbo*)
Autoria não identificada
Povos Baulé, Costa do Marfim
Século XX
Madeira, corda
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Monkey (*mbotumbo*)
Unidentified author
Baulé people, Ivory Coast
20th century
Wood, rope
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Feitiço
Autoria não identificada
Povos Mambila, Nigéria | Camarões
Século XX
Madeira, corda
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Fetish
Unidentified author
Mambila peoples, Nigeria | Cameroon
20th century
Wood, rope
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Macaco com taça (*mbotumbo*)
Autoria não identificada
Povos Baulé, Costa do Marfim
Século XX
Madeira, corda
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Monkey with bowl (*mbotumbo*)
Unidentified author
Baulé peoples, Ivory Coast
20th century
Wood, rope
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara
Autoria não identificada
Povos Ligbi, Costa do Marfim | Gana
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask
Unidentified author
Ligbi people, Ivory Coast | Ghana
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Recipiente
Autoria não identificada
Povos Mambila, Nigéria | Camarões
Século XX
Terracota
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Container
Unidentified author
Mambila peoples, Nigeria | Cameroon
20th century
Terracotta
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Macaco com taça (*mbotumbo*)
Autoria não identificada
Povos Baulé, Costa do Marfim
Século XX
Madeira
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Monkey with bowl (*mbotumbo*)
Unidentified author
Baulé peoples, Ivory Coast
20th century
Wood
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Recipiente com animal
Autoria não identificada
Povos Mambila, Nigéria | Camarões
Século XX
Terracota
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Container with animal
Unidentified author
Mambila peoples, Nigeria | Cameroon
20th century
Terracotta
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

SALA 12 e 13

Máscara (*gelede*)
Autoria não identificada
Povos Iorubá, Nigéria
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask (*gelede*)
Unidentified author
Yoruba peoples, Nigeria
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara
Autoria não identificada
Povos Pendé, República Democrática do Congo
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask
Unidentified author
Pende peoples, Democratic Republic of Congo
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara
Autoria não identificada
Povos Mossi, Burquina Fasso
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask
Unidentified author
Mossi peoples, Burkina Faso
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara (*mukudj*)
Autoria não identificada
Povos Punu, Gabão
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask (*mukudj*)
Unidentified author
Punu peoples, Gabon
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara
Autoria não identificada
Povos Mossi, Burquina Fasso
Século XX
Madeira, pigmentos
Coleção de José de Guimarães, em depósito no CIAJG (depósito de 2012)

Mask
Unidentified author
Mossi peoples, Burkina Faso
20th century
Wood, pigments
José de Guimarães Collection, on deposit at CIAJG (deposit from 2012)

Máscara
Autoria não identificada
Povos Bamana, Mali
Século XX
Madeira
Coleção da Câmara Municipal de Guimarães (doação de José de Guimarães em 2024)

Mask
Unidentified author
Bamana peoples, Mali
20th century
Wood
Guimarães City Council Collection (donated by José de Guimarães in 2024)

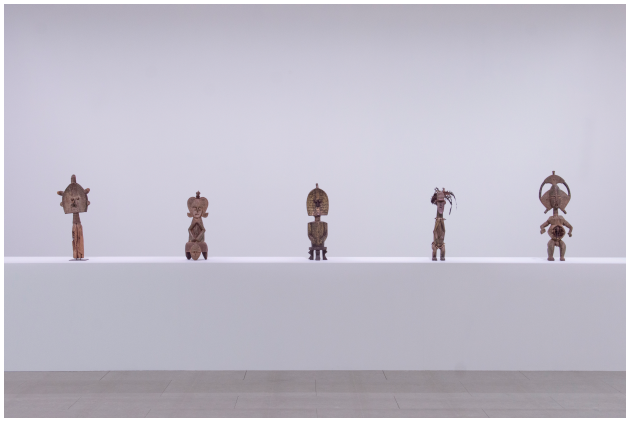
ANEXO 8

Vistas de exposição









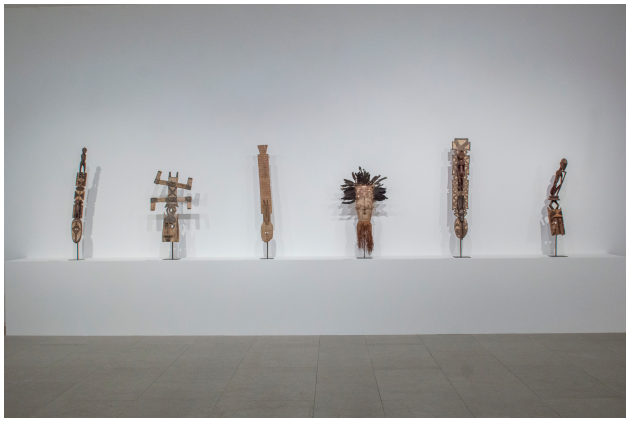








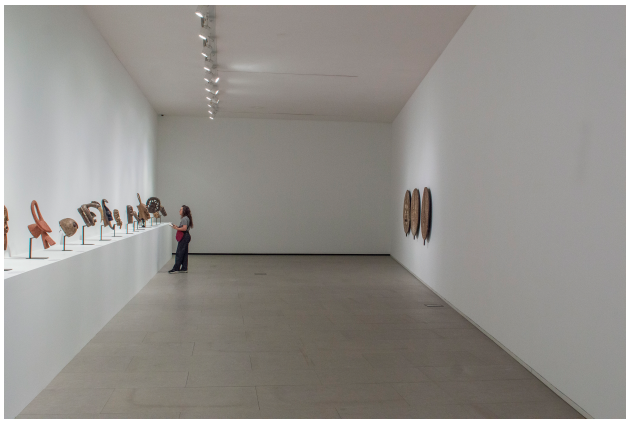










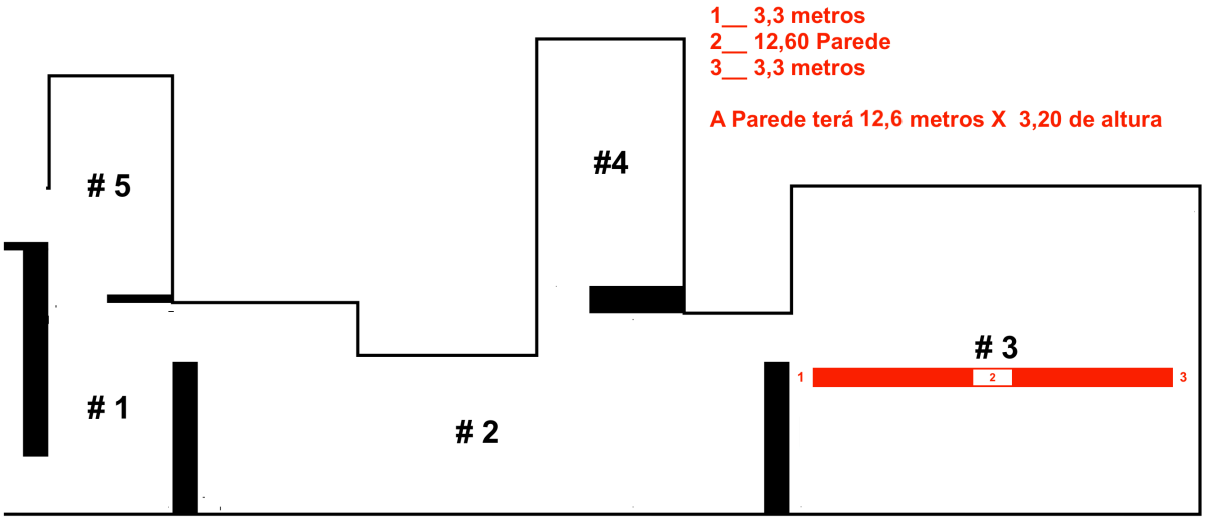




ANEXO 9

Colocação da parede no espaço e respetivas dimensões

PISO 1/ SALAS 1 A 5 | FIRST FLOOR/ ROOMS 1 TO 5



ANEXO 10

Dossier de Obras

JORGE MOLDER

COME DI

(PARTE 1)



da série *Auto-retratos*, 1981
Prova de gelatina e sais de prata
20 cm x 15 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 8 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1987
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



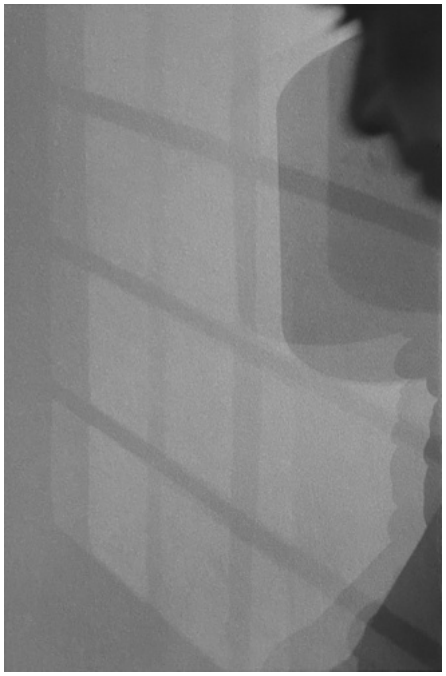
da série *Auto-retratos*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



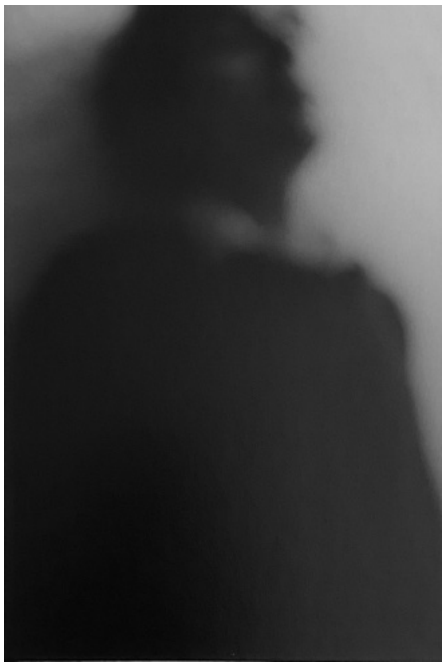
da série *Auto-retratos*, 1987
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, c. 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



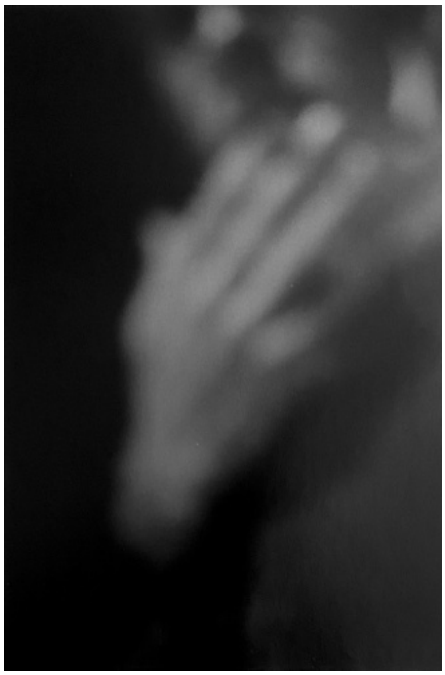
da série *Auto-retratos*, 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, c. 1986
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



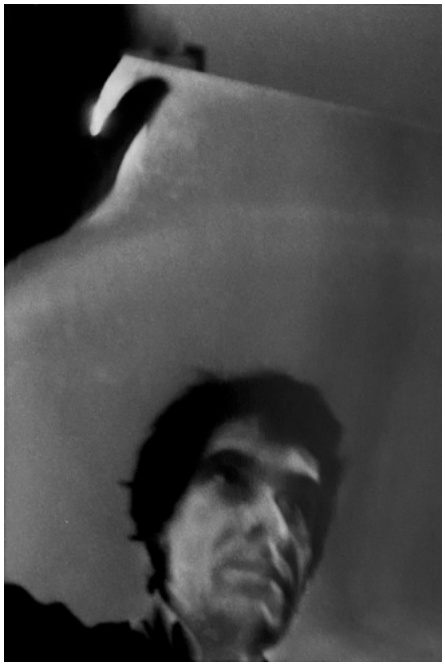
da série *Auto-retratos*, 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1983
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1987
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Auto-retratos*, 1981
Prova de gelatina e sais de prata
25,5 cm x 17 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Esgrimistas*, 1986
31 cm x 26 cm
Prova de gelatina e sais de prata
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Esgrimistas*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Esgrimistas*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Esgrimistas*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Cortesia do artista

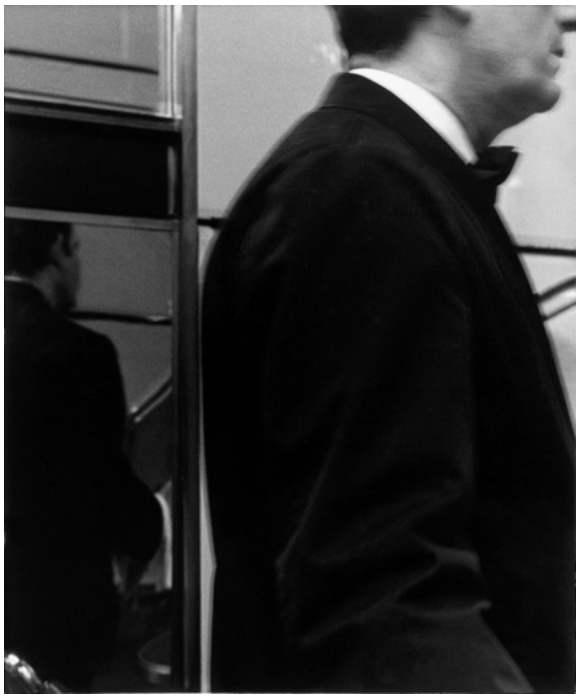
Nota: emoldurar com passe-partout de 12 cm e perfil de madeira preta com 1 cm de frente e 3 cm de profundidade.



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



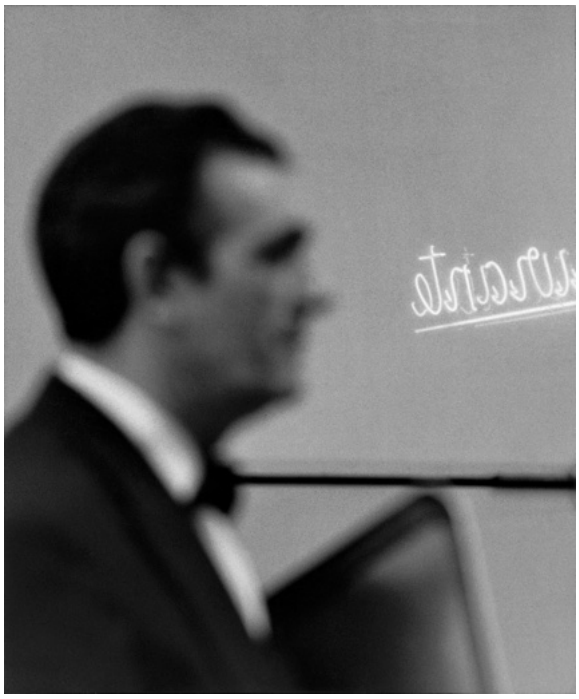
da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



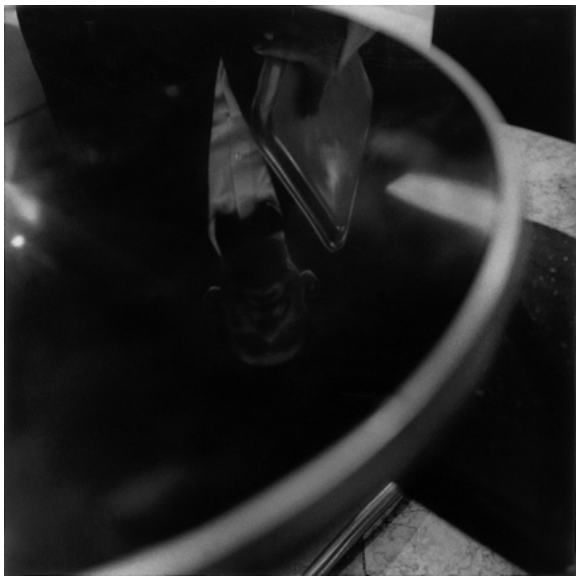
da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



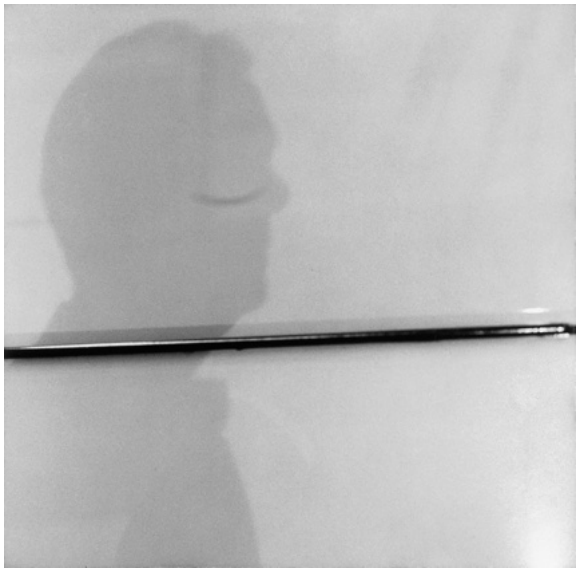
da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



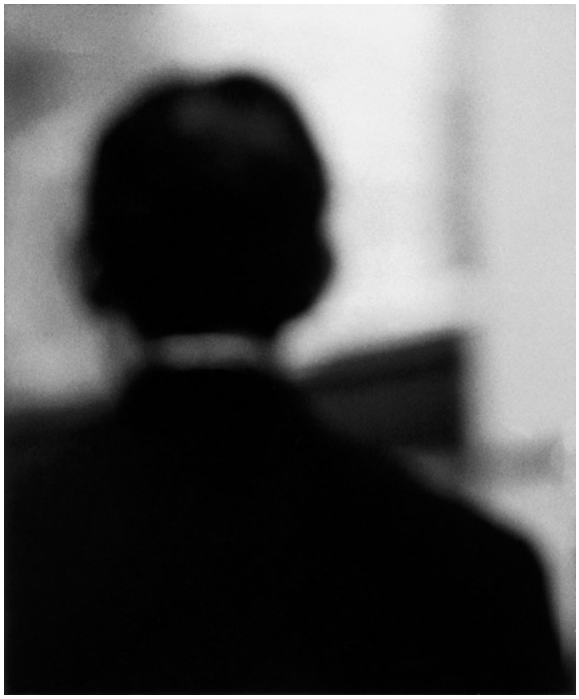
da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
26 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *Waiters*, 1986
Prova de gelatina e sais de prata
31 cm x 26 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *The Portuguese Dutchman*, 1990
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



Notas CIAJG;
- Esticada pela Tresa
- C/ Danos (ondulada / Cola nas margens Brancas / Estalada / Pontos Altos

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Esticada pela Tresa
- C/ Pequenos Danos
- Marens Onduladas
- Danos Preocupantes na traseira da impressão

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Danos
- Estalada
- Pontos Altos

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Danos
- Estalada
- Pontos Altos
- Odulada

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos
- Estalada
- Pontos Altos

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Estalada)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

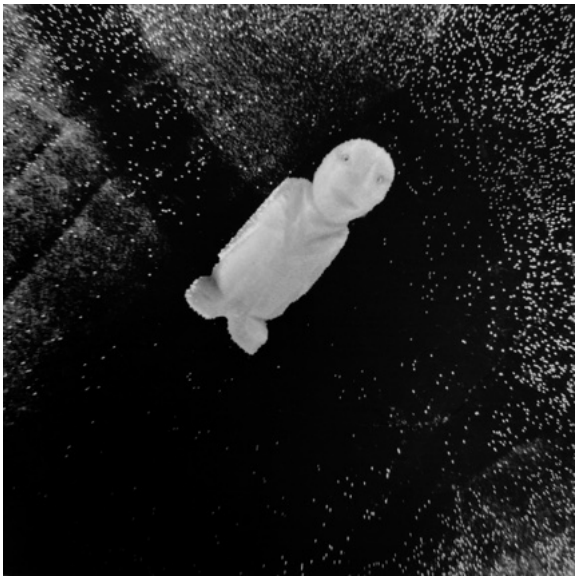
Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- C/ Pequenos Danos (Visiveis apenas com luz Pontual)

da série *The Secret Agent*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

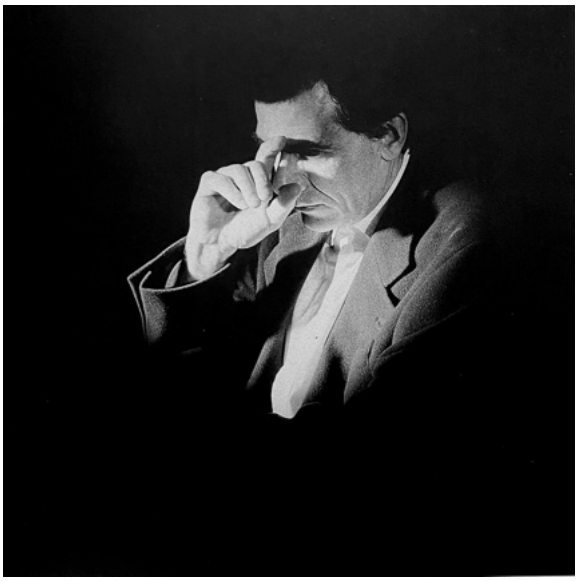
Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *Joseph Conrad*, 1991
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



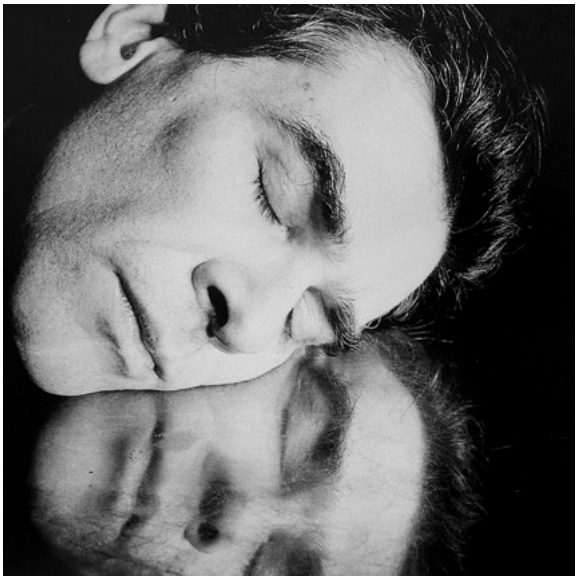
da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



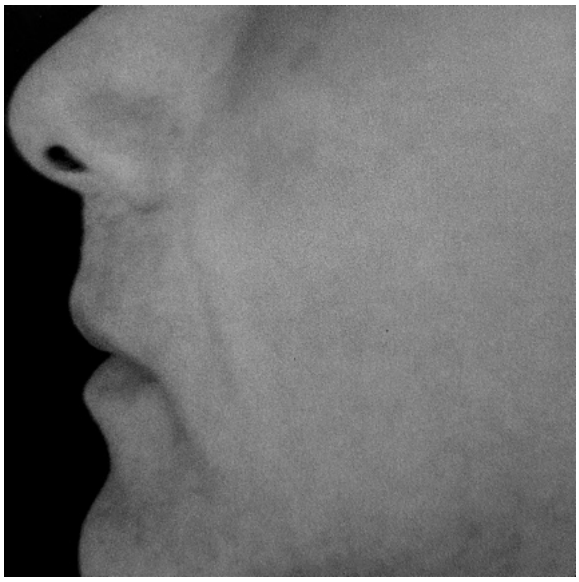
da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



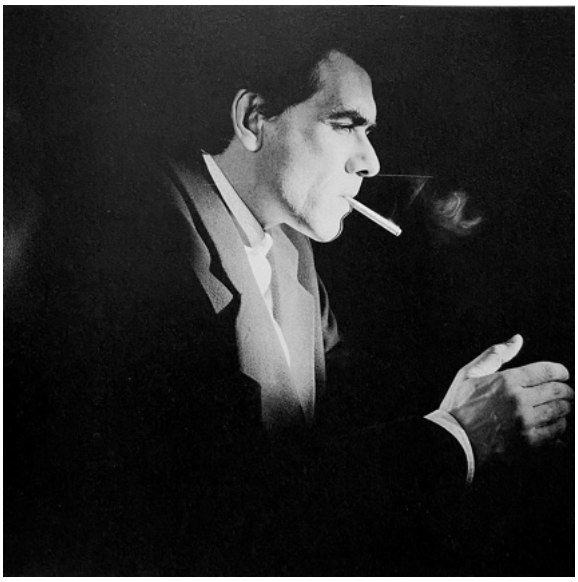
da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



da série *Insomnia*, 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



Insomnia (anexo), 1992
Prova de gelatina e sais de prata
48 cm x 48 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 15 cm e perfil de madeira preta com 1,5 cm de frente e 3,5 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *Por aqui quase nunca ninguém passa*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



da série *Por aqui quase nunca ninguém passa*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.
Nota 2: esta fotografia encontra-se no atelier do José Alberto.



da série *The Sense of the Sleigth-of-Hand Man*, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

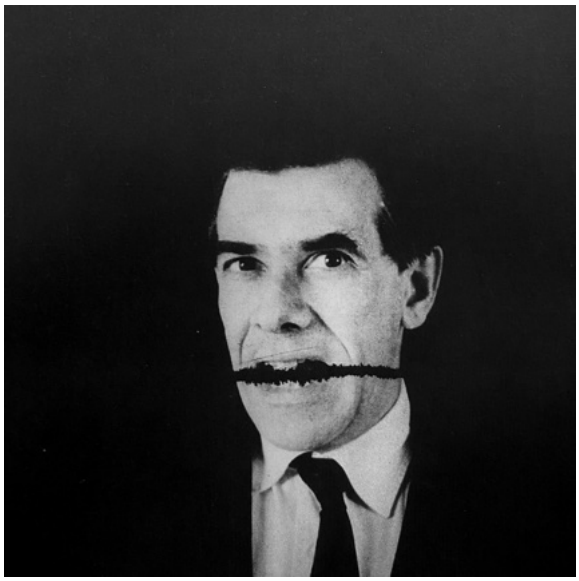
Nota 1: por engano, foi dada à Teresa Santos uma fotografia muito parecida para esticar; a Teresa Santos precisa de imprimi-la em Janeiro
Nota 2: emoldurar esta fotografia como as que estão na coleção do Museu de Serralves



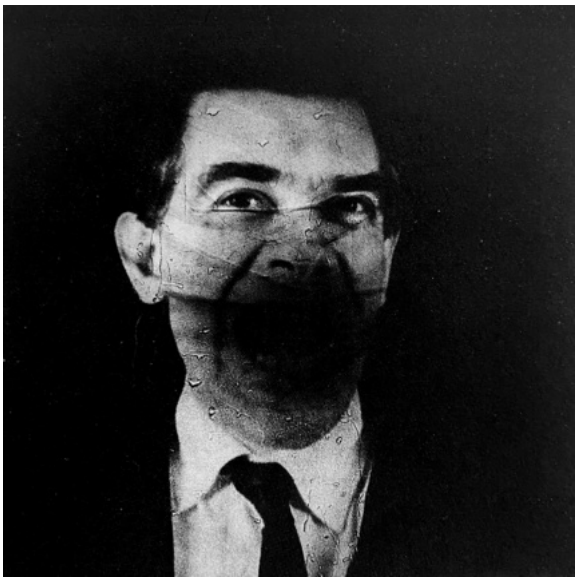
Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *The Sense of the Sleigth-of-Hand Man*, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na coleção do Museu de Serralves



da série The Sense of the Sleigth-of-Hand Man, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série The Sense of the Sleigth-of-Hand Man, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série The Sense of the Sleigth-of-Hand Man, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *The Sense of the Sleigth-of-Hand Man*, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na coleção do Museu de Serralves



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *The Sense of the Sleigth-of-Hand Man*, 1993
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: impressa pela Teresa Santos
Nota 2: emoldurar esta fotografia como as que estão na coleção do Museu de Serralves



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *Points of No Return*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Esticada pela Teresa
- Com Danos (Estalada)

da série *Points of No Return*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *Points of No Return*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota 1: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.
Nota 2: é preciso desemoldurar esta fotografia (a moldura em que está vai ser reaproveitada para emoldurar uma fotografia da série *Circunstâncias atenuantes*).



Notas CIAJG;
- Esticada P/ Teresa
- Com Danos
- Estalada
- Pontos Altos
- Abrasão
- Ondulada

da série *Points of No Return*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.



Notas CIAJG;
- Impressão OK

da série *Points of No Return*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

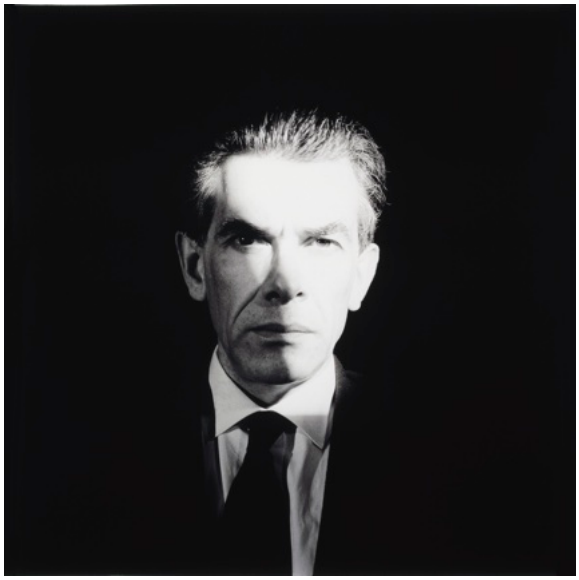
Nota 1: emoldurar com passe-partout de 10 cm e perfil de madeira preta com 2 cm de frente e 4 cm de profundidade.
Nota 2: é preciso desemoldurar esta fotografia (a moldura em que está vai ser reaproveitada para emoldurar uma fotografia da série *Circunstâncias atenuantes*).



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da série *INOX*, 1994
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção da Caixa Geral de Depósitos



da *série TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado de Serralves em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da *série TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



Notas CIAJG;
- Com Muitos Danos



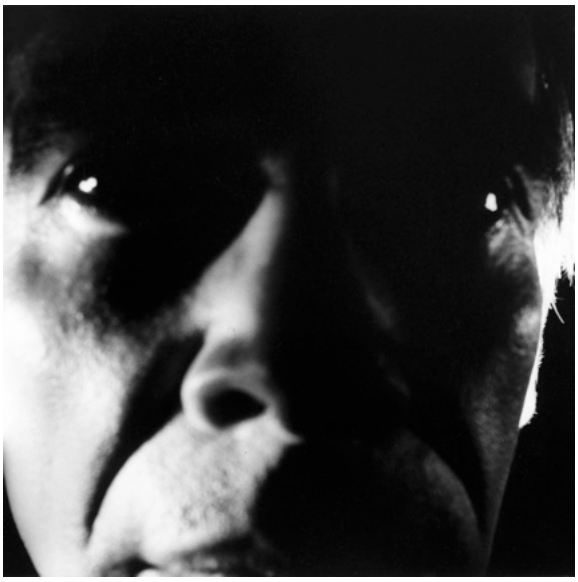
da *série TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

da série *TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da série *TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto



da *série TV*, 1996
Prova de gelatina e sais de prata
102 cm x 102 cm
Cortesia do artista

Nota: emoldurar esta fotografia como as que estão na Coleção de Arte Contemporânea do Estado em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

ANEXO 11

Formulário de empréstimo Fundação Serralves

SERRALVES

Ficha de empréstimo

Exposição: Jorge Molder

Local: Centro Internacional das Artes José de Guimarães
Data da exposição: de 21/03/2026 a 06/09/2026 e de 26/09/2026 a 14/03/2027
Período de empréstimo: de 02/02/2026 a 25/09/2026 e de 07/09/2026 a 02/04/2027

Emprestador

Nome: Fundação de Serralves
[redacted]

OBRAS

1ª parte da exposição, de 21/03/2026 a 06/09/2026

Jorge Molder
Rejected Images, 1994
Impressão digital pigmentada sobre papel de algodão Arches de 600g . Ed. 1/3 +1 PA
102 x 102 cm cada
130 x 130 x 4 cm cada
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2024



Jorge Molder
Série "Waiters", 1986
Gelatina e sais de prata sobre papel (25 elementos)
Dimensões variáveis
25 x 25 cm (cada um de 19 elementos)
31 x 25,5 cm (cada um de 5 elementos)
25,5 x 30,5 cm (1 elemento)
54,5 x 54,5 x 4 cm (cada um de 10 elementos)
53,5 x 53,5 x 4 cm (cada um de 15 elementos)
Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



Jorge Molder
Sem título (da série "T. V."), 1995
Gelatina e sais de prata sobre papel
102 x 102 cm
127,5 x 127,5 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto



Jorge Molder
Sem título (da série "T. V."), 1995
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
102 x 102 cm
127,5 x 127,5 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto



Jorge Molder
Sem título (da série "T. V."), 1995
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
102 x 102 cm
127,5 x 127,5 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto



Jorge Molder
Sem título (da série "T. V."), 1995
Gelatina e sais de prata sobre papel
102 x 102 cm
127,5 x 127,5 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto



Jorge Molder
Sem título (da série "T. V."), 1995
Gelatina e sais de prata sobre papel
110 x 110 cm
124,5 x 122,5 x 5 cm
Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000



Jorge Molder
Sem título (da série "The Portuguese Dutchman"), 1990
Gelatina e sais de prata sobre papel
102 x 102 cm
124,5 x 124,5 cm
Col. Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



2ª parte da exposição, de 26/09/2026 a 14/03/2027

Jorge Molder
Sem título (da série "La Reine Vous Salue"), 2001
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
122 x 122 cm
156 x 156 x 5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2021



Jorge Molder
Sem título (da série "La Reine Vous Salue"), 2001
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
122 x 122 cm
156 x 156 x 5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2021



Jorge Molder
Sem título (da série "La Reine Vous Salue"), 2001
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
122 x 122 cm
156 x 156 x 5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2021



Jorge Molder
Sem título (da série "La Reine Vous Salue"), 2001
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
122 x 122 cm
156 x 156 x 5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2021



Jorge Molder
Sem título (da série "La Reine Vous Salue"), 2001
Gelatina e sais de prata sobre papel. Ed. 1/3
122 x 122 cm
156 x 156 x 5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2021



Estado de conservação Relatórios de estado de conservação irão acompanhar as obras

Instruções especiais para embalagem, transporte, manuseamento e instalação:

As obras deverão ser embaladas em softpacking, com reforço de cartão e cantoneiras anti-choque

Local de recolha e devolução das obras [redacted]

Linha de Crédito (para figurar no catálogo e nas tabelas de exposição): Conforme indicado junto de cada obra

Seguro: [redacted]

REPRODUÇÃO DAS OBRAS NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

Para cedência de imagem, por favor contactar [redacted]

DIVULGAÇÃO E PROMOÇÃO DA EXPOSIÇÃO

Autoriza-se a reprodução da imagem:

No site da Instituição

No convite, cartaz, roteiro e / ou programa de atividades

Na imprensa

[redacted]

[redacted]
de Serralves.

[redacted]

10 de dezembro de 2025

Data

[redacted]

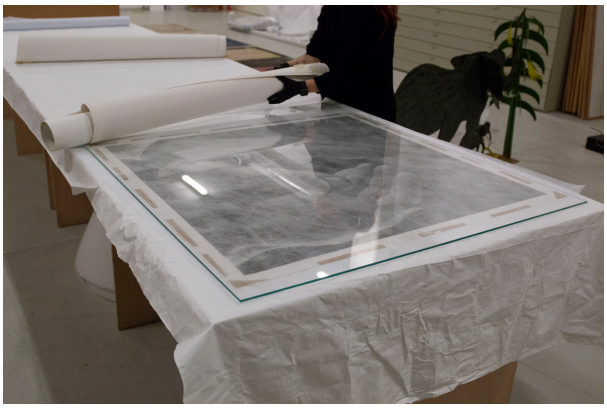
15 de dezembro de 2025

Data

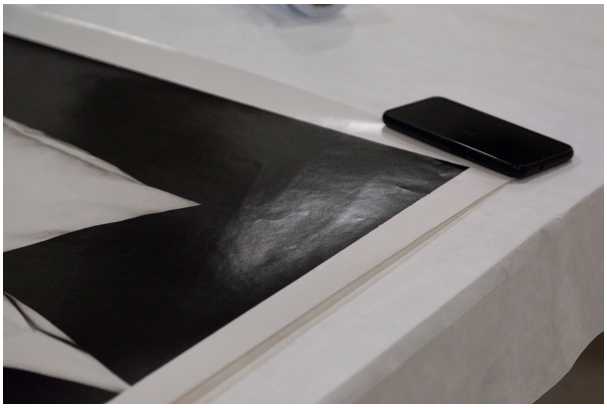
ANEXO 12

Fotografias chegada das obras do atelier de Jorge Molder



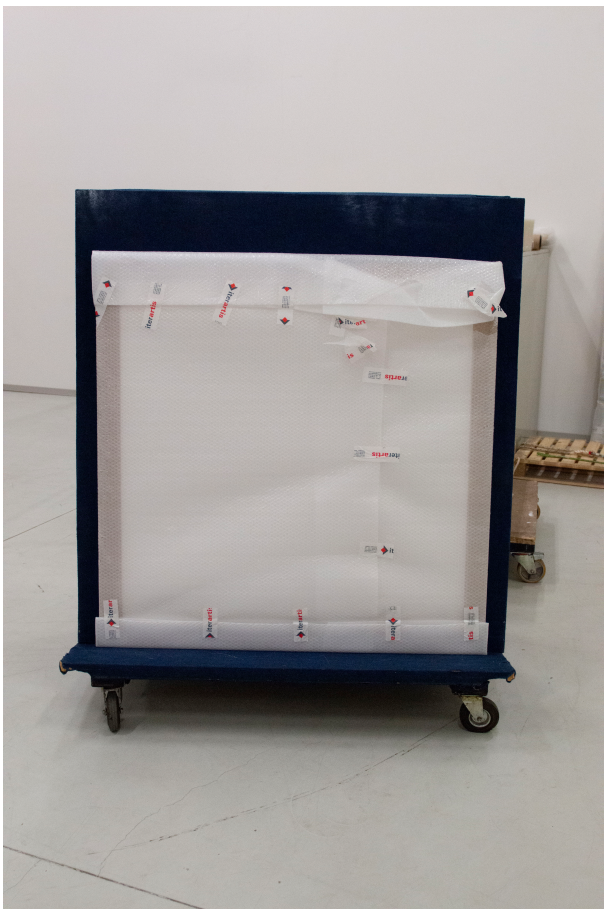


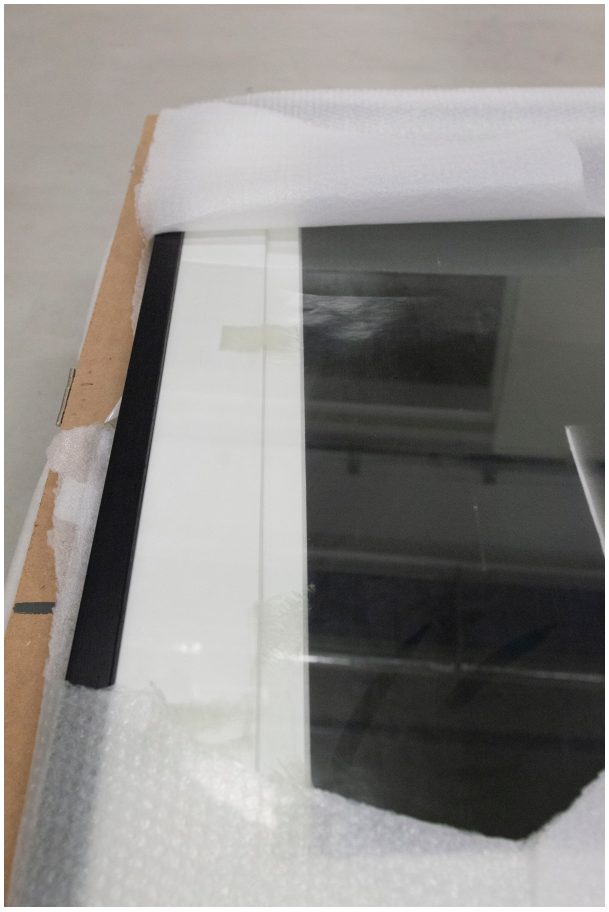


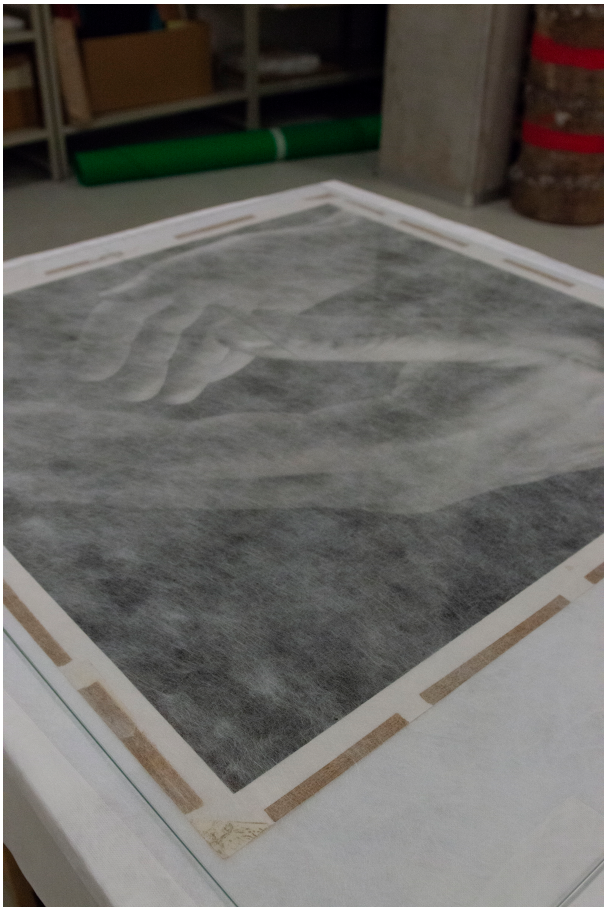


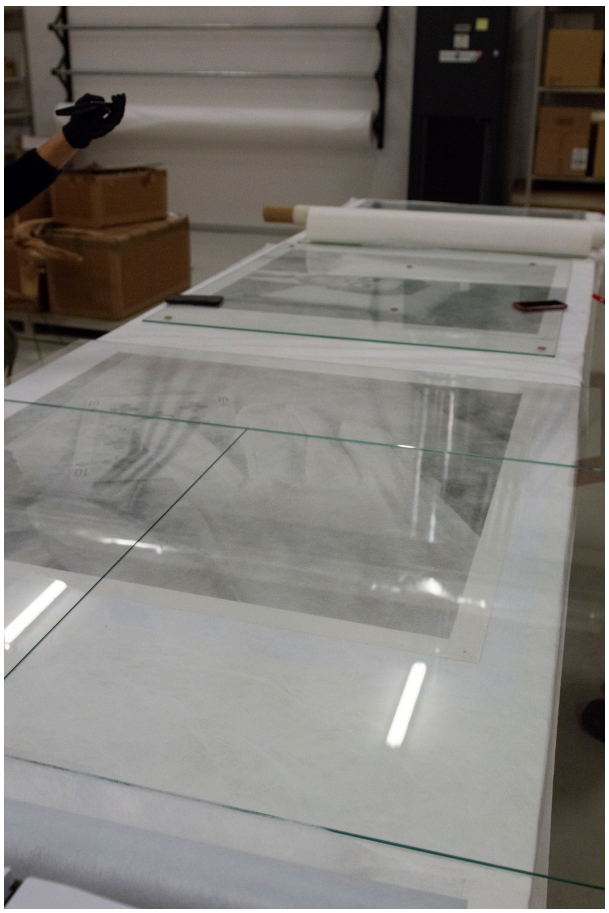














ANEXO 13

Fotografias para condition report















ANEXO 14

Tabelas das obras expostas

da série *Auto-retratos*, 1981-1987
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *Self-Portraits*, 1981-1987
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *Auto-retratos*, 1981-1987
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *Self-Portraits*, 1981-1987
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *Waiters*, 1986
Gelatina e sais de prata sobre papel
Coleção de Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto (depósito em 2000)

from the series *Waiters*, 1986
Gelatin and silver print on paper
Collection of Peter Mekeer, on deposit at the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto (deposit on 2000)

da série *The Portuguese Dutchman*, 1990
Gelatina e sais de prata sobre papel
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto (depósito em 2000)

from the series *The Portuguese Dutchman*, 1990
Gelatin and silver print on paper
Collection of Peter Mekeer, on deposit at the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto (deposit on 2000)

da série *The Secret Agent*, 1991
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *The Secret Agent*, 1991
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *The Secret Agent*, 1991
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *The Secret Agent*, 1991
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *The Secret Agent*, 1991
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *The Secret Agent*, 1991
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *Joseph Conrad*, 1991
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *Joseph Conrad*, 1991
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

da série *Insomnia*, 1992
Gelatina e sais de prata sobre papel
Cortesia do artista

from the series *Insomnia*, 1992
Gelatin and silver print on paper
Courtesy of the artist

ANEXO 15

Folha de sala Comedi

C I A J G

centro internacional das artes
josé de guimarães

Parte 1

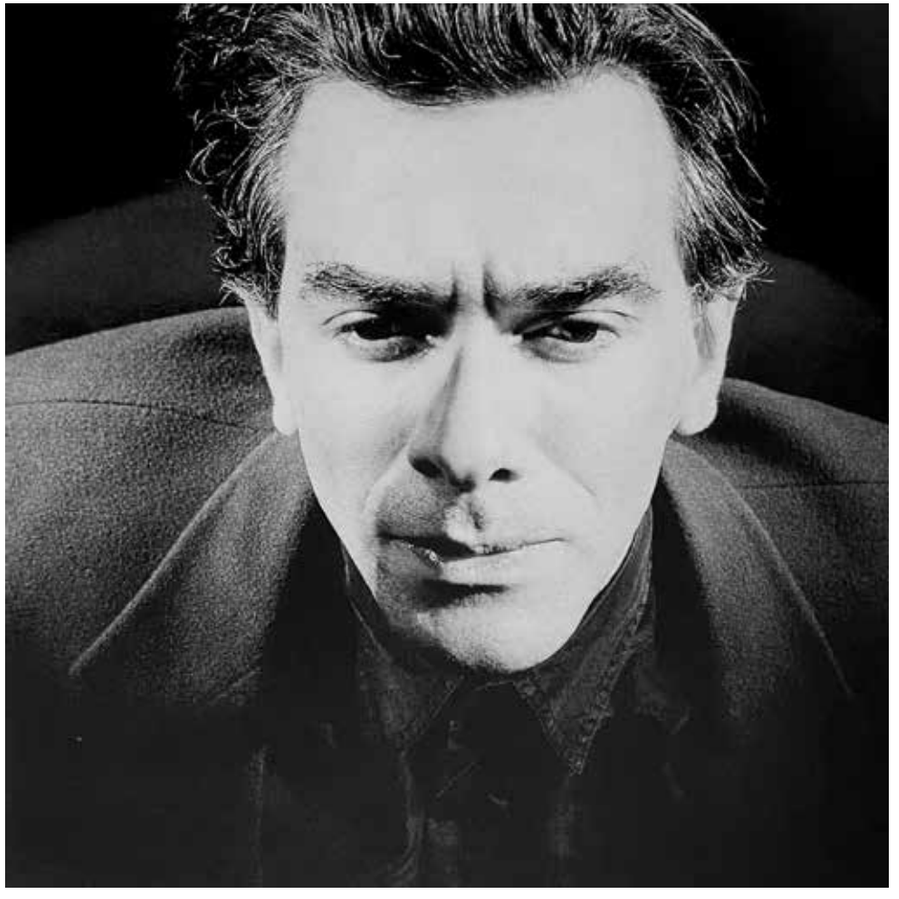
22.03.2026 — 06.09.2026

Parte 2

26.09.2026 — 28.02.2027

JORGE MOLDER COME DI

PT



Uma conversa entre Jorge Molder e John Coplans

Sexta-feira, 9 de Outubro de 1998

Comecemos por falar da natureza dos auto-retratos. Surpreendo-me sempre que olho para o espelho e vejo quem sou. Parece-me que existe uma discrepância entre o corpo que habito e a minha mente.
Quer dizer que, para ti, a experiência do espelho é uma maneira de sentires a tua estranheza. Encontras um desfasamento entre o corpo e a mente. Porquê? Talvez porque não existe realmente uma imagem única, mas sim uma imagem dupla. O que vês e o que esperas ver.

A *persona*.
Bem, é claro que a *persona* implica uma dualidade inevitável: a aparência e um nível radical que é a origem dessa aparência. Mas é essa a questão: estamos sempre a lidar com níveis diferentes, nunca podemos ter uma única origem. Seria como olhar para o espelho e não obter resposta. Um pouco como os vampiros. Ou seja, a discrepância é uma falha positiva mesmo quando encontras algo, ou melhor, alguém que não se encaixa na imagem que tens de ti próprio.

O espelho determina, então, a tua singularidade como ser humano.
Não, não acho que um espelho possa determinar a minha singularidade. Isso é outra questão. Mas a verdade é que produz um efeito estranho, porque descubro alguém que, em certa medida, é o meu duplo. Reconheço-o. Reconheço certos traços que tenho a certeza que me pertencem, mas ao mesmo tempo não me reconheço no espelho ou, se quiseres, nas imagens que produzo. Lembra-me um filme dos Irmãos Marx em que o Groucho finge ser o reflexo de um marido enganado, para evitar ser apanhado numa situação desagradável[1]. Mas passemos dos espelhos às fotografias: quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que essa é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas.

Achas que existe uma discrepância entre aquilo que és, a tua aparência e aquilo que vês. Presumo que as tuas fotografias tratam dessa discrepância e não da tua aparência.
Bom, é de novo mais ou menos como com os espelhos. Sou o actor nas minhas fotografias, por isso, em teoria, elas deveriam ser auto-retratos. Mas como a maior parte das vezes não me reconheço – diria que às vezes sou obrigado a reconhecer-me em certas imagens –, a questão fica em aberto. É mais estimulante quando temos de lidar com incertezas.

[1] Referência a Duck Soup, traduzido por *Os grandes aldrabões* em português, filme realizado por Leo McCarey em 1933 (nota do revisor).

E as outras pessoas? Reconhecem-te em certas imagens?
Umas vezes reconhecem, outras não.

O facto é que não te conhecem. Têm de olhar para a imagem e decidir. Mas não sabem como decidir. Não sabem qual é o teu aspecto, por isso não sabem se a fotografia se parece ou não contigo.
Às vezes vou a uma exposição minha e as pessoas não me reconhecem. Já muitas vezes me perguntaram quem é que está nas fotografias. Gosto dessa dúvida. Faz-me crer que há outros a partilharem o meu ponto de vista. Prefiro partilhar dúvidas a partilhar certezas.

Uma *persona* inventada, portanto.
Às vezes essa *persona* inventada está mais próxima da minha aparência, outras é bastante diferente e não tenho para isso a menor explicação. Nalgumas fotografias estou bastante bem, se assim posso dizer, mas, infelizmente, nessas fotografias quase nunca me reconheço. É espantoso, mas reconheço-me nas mais estranhas. Na série intitulada *TV* [1995-96], reconheço-me nas fotografias em que a minha cara é maior – são as mais estranhas. É espantoso, foi a primeira vez que encontrei uma coisa inesperada: o tempo.

Podes explicar o que queres dizer com isso?
Encontrei-me pela primeira vez com o envelhecimento da minha própria imagem. Esse é um ponto a que a fotografia regressa sempre. Não podemos fugir ao tempo, e a fotografia tem de lidar com ele, é o seu destino.

Ah... As fotografias estão organizadas em séries; estão, de alguma maneira, ligadas entre si. Como é que elas se ligam?
Essa é uma questão muito interessante, porque a coisa funciona de maneira mais ou menos automática, o que significa que não tenho uma boa explicação. Vou contar-te uma história que se passou há duas ou três semanas. Estávamos a fazer uma nova série de retratos (em polaroide).

Estávamos?
Estava a trabalhar com a minha assistente. De repente tirámos uma fotografia excelente. Olhámos ambos para ela e dissemos ao mesmo tempo: "É óptima, mas não pertence a esta série." Pertencia a uma série antiga, *Inox* [1995]. E por isso deitei-a fora. É espantoso, mas uma série pode ser reconhecida por certas características, algumas das quais se destacam e outras não. Temos mais ou menos um tema, uma certa luz, um ambiente e um estado de espírito, mas também algo de que eu gosto, que tem a ver com o comportamento operativo que dá unidade à série. Como sempre, as coisas mais importantes são muito difíceis, senão impossíveis, de explicar. Em qualquer caso, gosto deste comportamento operativo, é algo que para mim é específico, ainda que não o consiga explicar.

As fotografias estão ligadas pelo facto de ser óbvio terem sido tiradas ao mesmo tempo. Estão ligadas pela continuidade do acto e do momento.
E do pensamento, do comportamento operativo.

Há uma sincronização?
Não, pensamento no sentido de um modo geral de pensar numa coisa, como a maneira obsessiva como se prepara um novo trabalho. Ou a maneira como nos vestimos para uma ocasião muito especial. Ou como quando abrimos um determinado vinho que esperamos que combine na perfeição com algo.

O diálogo interno das fotografias, o impulso dos teus chamados retratos é, então, um reflexo da tua mente num determinado momento e não do aspecto do teu rosto.
Da minha mente e de coisas que acontecem na minha mente durante o dia, durante a noite, na vida, no contacto com outras pessoas e também com objectos – refiro-me a objectos inanimados e também animados. Como um caçador atento aos sinais absurdos.

A questão principal é que tu olhas de um modo muito intuitivo.
Diria que é tudo intuição, porque essa é a única maneira de estar atento ao inesperado.

E como trabalhas com a Polaroid – que eu também uso –, tens uma imagem em trinta segundos...
De facto, eu uso uma Polaroid SX-70 para algumas séries, e por várias razões. Acho que as polaroides são uma coisa muito diferente da fotografia: são como aguarelas. Por isso tiro-as como se fossem estudos, esboços para o desenho, mas ao mesmo tempo não posso deixar de olhar para elas como objectos visuais completos. As mais delicadas, talvez seja só uma questão de nostalgia, parecem mais anos 70 do que propriamente SX[2].

Mas de um modo geral, ao fazer a fotografia tens um *feedback* muito rápido, e nesse caso podes corrigi-la. Mas o que eu quero compreender melhor é a motivação por detrás da tua obra. Qual é a motivação para fazeres os ditos auto-retratos?
Essa é uma pergunta muito difícil de responder.

Mas tens de tentar.
Sim, vou tentar, mas primeiro quero voltar a uma coisa que disseste há pouco. A minha obra é intuitiva na medida em que mantenho sempre o espírito aberto àquilo que acontece, àquilo que está a acontecer inclusive no momento em que

[2] A sigla SX é a contração da expressão "Special eXperiment" [experimentação especial] (nota do revisor).

a fotografia é tirada. Eu não faço instantâneos. Quando falamos de intuição, temos de usar a palavra com precaução. Mas quando falas de motivação, trata-se de uma questão muito estranha. Eu não tiro fotografias por necessidade de me expressar, e não acho que as minhas fotografias sejam uma descrição precisa de mim ou da minha vida. São certamente sobre mim e sobre a minha vida, na medida em que construo um certo tipo de ficção que vou mostrando na obra, mas presumo que o público não está particularmente interessado em mim ou na minha vida. Essa é uma questão que eu podia devolver-te: tu trabalhas com o teu corpo, mas a tua obra não é sobre o teu corpo, é sobre algo que queres compartilhar com as outras pessoas.

Temos em comum algumas coisas genéricas, não específicas. Utilizamos os nossos corpos para fazer imagens que reflectem um certo *continuum* de ideias que desejamos investigar e expôr, para olhar para nós próprios de modo a descobrir do que se trata. Somos como a Alice a passar para o outro lado do espelho, olhando para trás (e não em frente) para nos vermos. Fizemos uma inversão de nós próprios, e parece-me que, nestas fotografias, tu invertes a maneira normal de olhar em frente. Se calhar não me expliquei muito bem.
De certa maneira é verdade. Quando faço uma fotografia, tento descobrir algo. O que é que tento descobrir? Não sei muito bem. Lembra-me uma canção de uma banda dos anos 80, The Smiths, que dizia: "I started something and now I'm not too sure" [comecei uma coisa e agora não estou tão certo]. Não sei exactamente o que procuro, mas quando lhe toco sei que é aquilo.

Isso é muito interessante. O que é "o que eu quero"? O que é "eu quero"? Eu não sabia disso. Reconhece-lo quando o vês numa fotografia. Dizes: "Sim, sim, é isto."
É exactamente "o que eu quero". O que eu quero... Sim, sim.

És um pouco como Cristóvão Colombo.
Obrigado.

Tens uma certa estrutura teórica, tentas navegar até à China e acabas por chegar às Caraíbas.
E de qualquer modo, chamam-lhe América.

Então, tenho razão quando digo que há uma busca que, num certo sentido, é acidental, feita de coincidências? Investigas, tentas chegar a alguma coisa, mas, entretanto, desenvolve-se outra completamente diferente, porque estás a escrutinar uma situação desconhecida no interior de ti.
Vamos por partes. Àquilo a que tu chamas estrutura teórica, e que não podemos deixar de utilizar, eu chamaria simplesmente um enquadramento. É um espaço

mental no qual elaboras todo o teu pensamento e desenvolves certas estratégias ou rituais, para que algo possa acontecer. Ou seja, a intuição prepara o terreno para que alguma coisa apareça. É por isso que precisamos de um certo estado de atenção, de uma atenção geral a sinais inesperados. Compomos estranhas melodias para apanhar pássaros, como fazia Papageno.

O que é interessante é que ambos nos interessamos por universalismos, e a intuição é uma característica comum a todos os seres humanos, é uma característica universal. A intuição é um processo que nos une e liga a uma espécie de mundo humano, mais do que a matemática, a filosofia ou a história.
Sim. Este é o meu ponto: quando mostro uma fotografia a alguém, espero que essa pessoa sinta o mesmo que eu ao vê-la. Mas, mais uma vez, quando somos surpreendidos pelo que vemos, é como descobrir algo inesperado naquilo que julgávamos conhecer. Em certos casos isso pode ser muito importante. Mas nem sempre, é claro. A descoberta de universalismos coincide com a descoberta da mente.

Há algo extraordinário nisso. Achas que fazes fotografias para, de alguma forma, satisfazer as expectativas de um público ou para satisfazer as tuas próprias expectativas, esperando que alguém se interesse?
É uma excelente pergunta. Acho que faço as minhas fotografias para satisfazer as minhas expectativas e também para satisfazer as expectativas...

Do público?
Não, não é do público. Daquilo a que [Ludwig] Feuerbach chamou o outro. O outro no sentido de um horizonte. Não sabemos o que é, não temos uma pessoa em mente, nem sequer um grupo de pessoas (podem, no entanto, ser uma ou mais pessoas), mas significa que não estamos sós. Compreendes o que quero dizer? Não é o público, não preciso de agradar a um público, mas preciso de encontrar alguém. Esqueçamos os artistas plásticos e pensemos nos poetas. Conhecemos casos em que têm um só leitor, mas muito, muito bom.

Sim, precisas de encontrar alguém que olhe para o que fizeste, é essa a razão de ser daquilo que fazemos.
Um testemunho, mas isso não tem nada a ver com satisfazer as expectativas das pessoas.

Quanto à questão da arte – da arte que é diferente, que não é um remake de uma arte já feita, à qual as pessoas se habituaram –, a tua obra dá-lhes algo que lhes permite reflectir a respeito delas próprias.
Precisamente. Nesse sentido, penso que a ideia de público se torna importante. Não como público, mas para contrabalançar a atenção.

Estamos a ficar muito esotéricos, não estamos?

Não tenho nada contra.

Não, estamos a ficar demasiado esotéricos. Em certa medida, não concordo contigo. Damos por adquirido que aquilo que fazemos é para um público. Há um sistema no qual operamos, mas que não podemos controlar. Fazes a obra, pões a obra numa galeria, ela é exposta, as pessoas vêem-na, os teus pares vêem-na, os críticos vêem-na, o galerista tenta vendê-la, e depois há uma espécie de processo de avaliação que é posto em marcha. Se as pessoas acharem a obra interessante, ela absorve-as, como um bom vinho. Mas elas não sabem verdadeiramente o que estão a ver; nem tu sabes verdadeiramente o que fizeste. Fizeste e mostras, na esperança de que uma opinião esclarecida confirme a tua actividade – que é uma actividade cativante.

*

Mas, pessoalmente, não me parece que trabalhes só para fazer uma coisa para um mercado, como, por exemplo, o Sugimoto, um artista japonês muito bom que faz fotografias de horizontes. A arte dele torna-se banal, porque é feita para um mercado e não para a descoberta de si próprio. É fotografia modernista praticamente igual à arte de consumo, na medida em que confirma expectativas: "Ah, sim! Isto é óptimo!" É uma luz a cintilar numa porta entreaberta. Podemos entender isso muito bem, mas atrevo-me a dizer que a tua obra não está no mesmo barco, não pretende satisfazer as expectativas do público em relação a algo que lhe é familiar.
Não, eu não estava a falar disso. Quando trabalho, estou a lidar com as minhas dúvidas, os meus medos, as minhas esperanças, e foi por isso que falei no outro e não no público; não é um método, é um estado de espírito.

E foi assim que começámos, com a questão das tuas fotografias e não da tua fisionomia, como se fossem fotografias de anatomia, para os médicos verem e dizerem "é esta a doença". Mas não é uma fotografia realista, isso não é.
Claro que não é. Ou claro que é.

A tua fotografia é muito mais sobre a tua mente. Ninguém está interessado na tua aparência; a tua figura não é particularmente interessante. Não és bonito, não és o Errol Flynn.
Muito obrigado.

Não és alguém que as mulheres persigam… Oh, que belo homem… Não produzes esse tipo de efeito. Começámos por dizer que só vês o que sabes. Vês uma coisa e tens de passar por um processo mental, não por um processo óptico. E o que acontece com estas fotografias é que não são descrições ópticas.
Não, são totalmente não-ópticas. Mas por vezes as pessoas vêem-nas como objectos ópticos. Nesse preciso momento, rotulam o trabalho de chique ou de feio, que é mais ou menos o mesmo em termos qualificativos. A verdadeira questão é que não entendem o que está em causa. Que importa? Isso não me incomoda particularmente. É sempre a mesma coisa. Mas no fundo não me afecta.

Nem a mim. As pessoas dizem que as minhas fotografias são fotografias de um velho. Acho que não têm nada a ver com o facto de eu ser velho. Quando fotografo a minha mão, podia ser a mão de uma mulher. Não é essa a questão. Acham que, porque sou velho, devia fotografar velhos. Eu utilizo o meu corpo, que é um corpo velho. Tudo isto é um reflexo de como vivemos no mundo, de como vivemos na cultura. Não somos macacos na selva, não vivemos só para comer e defecar, fazer sexo e passar os dias a brincar sem nenhuma noção do tempo, nenhuma noção do passado ou do futuro. Em vez disso, estamos muito conscientes da nossa precariedade, do nosso envelhecimento, das nossas relações, da nossa cultura, e a mim parece-me que as tuas fotografias tentam abranger isso nos círculos de reflexos de luz e escuridão. Não consigo encontrar a palavra certa, mas elas procuram abranger algo dessa natureza.
Esta outra natureza podia ser o ponto de partida, mas avançamos para outro domínio ou para outra natureza e, claro está, para outro desfasamento e outro jogo. A relação entre corpo e espírito é espantosa. Existe um desfasamento. Demos por isso depois de tantos outros. A distância muda constantemente, e por vezes, em raríssimas ocasiões, um e outro coincidem. Mas voltando um pouco atrás, não devemos esquecer que o espírito só é possível com um corpo. Não sabemos nada sobre puros espíritos. Ter consciência da separação é também um puro resultado da mente; é como ter consciência da nossa precariedade, do nosso envelhecimento. Voltando às minhas fotografias, faz-me pensar numa outra dupla de agentes, que considero muito importantes: o jogador e o mágico. Têm algo em comum: são peritos no conhecimento profundo das aparências. O jogador, porém, tem de ter fé, e o mágico tem de acreditar, pelo menos um pouco, que está a fazer uma coisa realmente mágica. Ambos sabem muito de truques, mas nós, os espectadores, perguntamo-nos se não estarão a fazer batota, ou se a crença e o efeito serão mesmo verdade. É isso que os artistas são: espectador, jogador e mágico.

Sim, porque as fotografias interessantes não são ensaiadas; somos o mágico que não ensaiou o truque. Quando falas de truque de magia ou de mágico, isso significa que praticaste, como um trapezista, para que o teu acto seja perfeito, e a minha questão é que tu não fizeste isso. Não és um artista desse tipo. És uma pessoa que procura algo que ainda não sabe bem o que é. É uma busca contínua, na qual a tua vida se renova, assim como a tua energia, as tuas percepções de ti próprio, do público, do mundo, e por aí fora. Ou seja, parece-me que fazes o teu trabalho para um público. Fazes

fotografias grandes. É importante o facto de as fazeres grandes. Devíamos falar disso.

*

Sim, a questão da dimensão da obra, sobretudo quando se trabalha com o nosso próprio corpo, é uma questão muito importante, porque quando ponho uma fotografia na parede olho para ela. Mas não olho para ela só com os olhos, uma vez que os meus olhos não estão isolados do resto do corpo. Isso quer dizer que há uma figura humana na parede e outra diante dela. É como uma pessoa diante doutra e não apenas a olhar para ela. Mas penso que há outro aspecto a discutir. Uma fotografia é uma coisa sem corpo. Quando vemos uma fotografia num jornal ou num catálogo, estamos a olhar para uma imagem sem corpo. Até 1880, uma fotografia não podia ser reproduzida. Os livros eram feitos com verdadeiras fotografias sobre papel, porque essa era a única maneira possível de fazer. Depois, na década de 1880, descobriu-se a maneira de imprimir uma fotografia num jornal ou em livros directamente a partir do negativo. Portanto, de uma fotografia podiam fazer-se milhões de cópias. Deixou de haver limite para o número de imagens [que se podia reproduzir]; uma fotografia deixou de ser um objecto em certa medida único feito sobre papel. Bem, um fotógrafo podia chegar a imprimir dez ou vinte, mas havia um limite. A imagem fotográfica tornou-se ilimitada, sem corpo. Depois, no final da década de 1970, as pessoas começaram a compreender que uma fotografia podia voltar a ter corpo, tal como um quadro na parede. Podia tornar-se um objecto, e o público, para a ver, tinha de recuar. Havia, assim, uma ligação entre a fotografia e o corpo. À medida que criam uma distância entre elas e a fotografia, as pessoas utilizam tanto o corpo quanto os olhos. Por isso, o tamanho das tuas fotografias não cria só uma imagem, cria também uma ligação que é física, além de óptica.
Esse é um aspecto muito importante e sobre o qual penso muitas vezes, porque quando vejo o meu trabalho confronto-me com ele. Não me limito a olhar para ele, estou de pé diante dele. É por isso que preciso de fazer fotografias relativamente grandes. Curiosamente, uma fotografia de pequenas dimensões também pode funcionar muito bem, embora não saiba exactamente porquê. Podemos deter-nos um pouco neste assunto, até porque ele não é específico da fotografia. Todos nós já vimos pequenas pinturas que nos fascinam e grandes superfícies pintadas que nos repugnam. Voltando à fotografia, especialmente às fotografias que incluem corpos ou figuras, a questão da nossa relação com a imagem empurra-nos tanto para o encontro quanto para o olhar. Não há dúvida, no entanto, de que alguns pequenos objectos são grandes atractores[3].

[3] Jorge Molder cita o pintor suíço e amigo Michael Biberstein (1948-2013), que usou a palavra "atractor" para nomear muitas pinturas suas a partir do final da década de 1980 (nota do revisor).

Não discordo. A dada altura falaste numa fotografia pequena...
Estava a pensar neste tipo de trabalho [aponta para uma fotografia de pequeno formato de John Coplans que está na parede].

Quando é assim pequena é uma imagem, mas quando tem o tamanho desta parede é uma coisa completamente diferente. Ambas são interessantes.
Mas por razões diferentes. De qualquer modo, ambas são atractores.

Sim, por razões diferentes. Uma é interessante como imagem; a outra é interessante como experiência.
Como uma presença que cria uma experiência. O que quero dizer é que ambas podem desencadear reacções igualmente intensas. Quando me aproximo da imagem de pequenas dimensões ou me afasto da grande, respondo de forma activa à sua presença. No primeiro caso, o meu olhar procura; no segundo, encontra. Enquanto na experiência da fotografia grande também sou afectado fisicamente pela sua presença, no caso da imagem pequena é o meu olhar que comanda. Em ambas as situações a obra é uma presença.

Uma presença. É pela imagem que uma pessoa tem a experiência de uma fotografia; não é pela fotografia. As pessoas têm a experiência da imagem de maneiras sempre diferentes. Essa é uma das grandes mudanças que aconteceram no mundo da arte. Até à década de 1970, a fotografia ainda era considerada um meio menor. E é só nessa década, com a mudança das ideias acerca da arte, que a fotografia pôde ser aceite como uma alternativa à pintura a óleo e posta ao mesmo nível que esta.
Mais precisamente, foi a partir da década de 1960 que a fotografia começou a ser invadida pelas outras artes. Os processos de desmaterialização da arte – para usar a expressão de Lucy Lippard – nesses anos usam a fotografia como um meio de documentação e referência sem corpo. No entanto, os meios têm sempre recursos inesperados, como Marshall McLuhan percebeu tão bem; e é inesperadamente, sob o impulso dessa invasão repentina, que irá surgir uma novo tipo de fotografia, liberto das fórmulas e restrições da fotografia ordenada. Chegamos assim à década de 1970 com um novo campo e novas práticas, que deram origem a formas de criação diferentes e autónomas. Isto não tem necessariamente a ver com a dimensão das imagens, mas está subjacente.

Portanto, és uma *persona* desdobrada na tua obra, porque fazes fotografias pequenas, como imagens, e fazes fotografias grandes, que são equivalentes a pinturas e que nada têm a ver com a noção renascentista, usando a fotografia agora como um meio alternativo à própria pintura.
Sou de facto uma pessoa dividida... mas não só pela dimensão [das fotografias].

Há uma coisa que quero dizer. Normalmente não sei a dimensão que uma fotografia deve ter. Tinha a imagem e costumava, primeiro, fazer um

diapositivo; depois, projectava-o na parede, em diferentes tamanhos. E era diferente. Não sabia porquê, não conseguia explicar porquê, mas um determinado tamanho era o melhor para aquela imagem. Cortas? Não, não cortas. A mim parece-me que tu trabalhas segundo certos critérios que criaste para ti próprio.
Sim. Preparo cuidadosamente cada nova série. E quando me ponho a trabalhar, quando começo a fazer as fotografias, tenho que trabalhar muito, muito depressa. Não gosto de trabalhar devagar, porque sinto que isso retira força às imagens, e é também por essa razão que não corto o negativo na ampliação. O facto de trabalhar depressa não quer dizer que não esteja constantemente atento ao que está a acontecer e mesmo à possibilidade de recomeçar tudo do princípio.

Sim... Vejamos... Que dimensão têm as tuas fotografias?
Cerca de um metro quadrado. Um pouco mais do que isso. É estranho. Tentei vários tamanhos, incluindo um metro quadrado exacto, e percebi que não gostava – um pouco mais que um metro era justamente o que pretendia.

Só gostava de dizer uma coisa que pode ser útil para amanhã. Os artistas criam um quadro de referência. Se não têm um quadro de referência, perdem o foco, ficam perdidos, porque não sabem o que estão a fazer. Muitos artistas, aqui, ali, em toda a parte, são como cascas de noz a andar no mar à deriva, porque não têm um quadro de referência que lhes permita avaliarem-se. Os artistas precisam de se avaliar em função de um quadro de referência, de modo a terem algum conhecimento do que aconteceu e do que vai acontecer – um auto-conhecimento. Esse auto-conhecimento é alcançado através da construção de um quadro de referência. Eles testam o quadro de referência passo a passo, não na totalidade, mas passo a passo. Pouco a pouco, vão testando os limites do quadro de referência. Onde estão esses limites? Então, seguem viagem dentro de um determinado quadro de referência.
Então amanhã começamos por falar do quadro de referência do meu trabalho.

Sábado, 10 de Outubro

O que vemos neste catálogo [*Anatomia e boxe*] é uma reprodução da obra. Não é a própria obra; remonta à descoberta, em 1882, de como imprimir uma fotografia sem uma base fotográfica. É um objecto em que podemos pegar, é um livro, e é ilimitado.
Mas a mesma coisa acontece se fizeres um livro de artista com fotografias originais, pois penso que, nesse caso, continuas a ter um livro que é uma forma de aproximação à leitura, não ao acto de ver. Imaginemos que os processos de impressão eram tão avançados que seria impossível distinguir entre a fotografia e a sua reprodução. Nesse caso, uma fotografia num livro é uma reprodução, mesmo que seja o original. Há casos em que a questão se complica, como os "livros de horas" ou um artista como William Blake. Mas deixemos de parte as excepções e concentremo-nos na regra. Há fotografias que foram pensadas para um livro, para ser vistas em livro, o que não tem sido normalmente o meu caso, e outras que foram pensadas para a parede. Ao publicar um catálogo ou um livro, o artista procura para o seu trabalho um reconhecimento com parâmetros completamente diferentes. Num caso, ele pretende mostrar o seu trabalho de maneira tão directa quanto possível; no outro, trata-se de uma forma de documentar o trabalho, que jamais substituirá a visão do original – e este é o meu caso.

Mas aqui o importante é que chamamos ao teu trabalho arte, em vez de fotografia, porque não pode ser reproduzido. Tem de ser visto directamente. Isso está incorporado nele. Está incorporado no quadro de referência em que operas e no qual reside a noção de que estás a fazer uma obra de arte e não uma fotografia, e de que o processo fotográfico é simplesmente um meio alternativo à pintura, à escultura, às colagens ou às instalações. A ideia é que a reprodução da tua obra num catálogo difere em escala, em dimensão. A dimensão das tuas obras e a sua relação com o corpo humano, mais do que a sua relação com o olho, é o que faz de uma obra tua uma obra de arte, e não uma fotografia. Expliquei-me bem?
Muito bem.

Para uma pequena fotografia na parede, como as de Cartier-Bresson, a impressão é pouco importante. Ele próprio disse: "Nunca entro na câmara escura. A câmara escura não me interessa." Concordas?
Sim, tens toda a razão. Creio, no entanto, que a câmara escura é importante. Também penso que há artistas que não têm qualquer necessidade de lá entrar – estou a pensar no Duane Michals ou no Bernard Plossu. Penso, todavia, que a câmara escura constitui uma experiência fundamental. Ao mesmo tempo, é um lugar que pode gerar imensos perigos e equívocos. É de onde saem todas as fotografias "artísticas" que andam por aí. Estou também a pensar em Man Ray, que procurou a escuridão das câmaras escuras até em quartos de hotel. Para mim, o escuro é um bom lugar para o devaneio e para encontros esperados e inesperados.

Embora Cartier-Bresson seja um grande fotógrafo, a sua obra é, todavia, uma obra de jornalismo, ele agarra o instante. Como é que ele lhe chama?
"Le moment décisif".

É uma certa noção do momento decisivo que ele capta com a Leica, *en passant*. Agarra-o, não é uma coisa pré-determinada. Agarra-o. E isso está relacionado com o fotojornalismo. O que eu quero é falar acerca da diferença entre esse tipo de experiência da fotografia e a experiência da tua fotografia. A questão é que as fotografias de Cartier-Bresson não precisam de ser penduradas na parede. Não pertencem à parede, ou

pertencem à parede só por acaso. Ou seja, a parede não existia como quadro de referência nas fotografias de Cartier-Bresson. Está totalmente ausente. Ele não se importa: se estiver na parede está bem, se estiver num livro está bem. Por isso as fotografias dele são completamente ópticas, como as coisas que lemos. Destinam-se a ser lidas. Não são linguísticas, mas destinam-se a ser lidas. Tu fazes fotografias de um metro quadrado e especificamente para a parede da galeria, para serem vistas na parede, e quando uma fotografia de um metro quadrado se encontra na parede não podemos lê-la com os olhos. Se estamos a trinta centímetros não a vemos, mas podemos ver uma fotografia inteira de Cartier-Bresson a trinta centímetros. Portanto, o corpo de quem observa tem de estar a dois ou três metros para poder ver uma obra tua na sua totalidade. Por conseguinte...
Concordo contigo. Mas a questão ultrapassa a simples dimensão da fotografia. Há várias obras pequenas que são feitas para a parede e não para um livro. Fazem-nos andar na sua direcção, são grandes atractores, como diria o Michael Biberstein.

Sim, mas, como já disse ontem, desse modo pões-te numa posição muito difícil, porque existe na tua obra uma ambivalência que provoca confusão no público. Misturas trabalhos pequenos, que se lêem com os olhos, com trabalhos grandes, que também se lêem com os olhos mas que dependem de onde está o teu corpo.
São tipos de experiências diferentes, mas o princípio é o mesmo. Aqui sou eu que não concordo contigo. Em primeiro lugar, como já te disse, gosto da dúvida como teoria da obra e como conclusão. Em segundo lugar, penso que há muitas coisas que nos fazem andar e que a relação entre os nossos olhos e o nosso corpo também mora na mesma rua das dúvidas. Os caminhos do Senhor são insondáveis.

Mais uma vez, não concordo contigo. Com os teus trabalhos de grandes dimensões, não obténs mais informação se estiveres a vinte centímetros, do mesmo modo que não obténs mais informação quando estás a vinte centímetros de um Pollock. Quando estás a vinte centímetros de um Pollock só vês tinta, não tens o efeito de conjunto. Bem, nós temos processos diferentes. Eu fotografo e depois amplio. Interessa-me o tamanho. Também digo que não sei em que tamanho hei-de imprimir, por isso imprimo em três tamanhos diferentes. E o maior é quase sempre o melhor. Mas o que as pessoas querem comprar são as fotografias mais pequenas.
Mas pensa nos pequenos desenhos, nas pequenas aguarelas, nas pequenas polaroides – que são também como pequenas aguarelas –, pensa em qualquer coisa pequena. O que é que fazemos com essas coisas? Por vezes têm maior poder de sedução do que superfícies muito grandes. Vamos chamar-lhes estudos com carácter definitivo.

Ah, isso é interessante. É muito bom. Agora resolveste o problema. Gostas das obras e não queres mudar-lhes o tamanho, por isso deixa-las assim. É um privilégio teu, enquanto artista, independentemente das expectativas dos críticos modernos. Resolvemos o problema e a resposta é essa.
Talvez. Ontem fizeste-me uma pergunta que também podia tornar-se um verdadeiro problema: "Qual é a minha motivação para tirar fotografias?" Agora não sei, porque comecei a tirar fotografias há mais de trinta anos, e a propósito, até me lembro da razão. Mas não vou remexer no passado. Quero responder à tua questão agora. Há um primeiro aspecto que tem de ser omitido, porque não se enquadra nos temas actuais do mundo da arte, isso de "ter a urgência de fazer qualquer coisa". Há tempos, numa conversa com amigos, dizia-lhes estar convencido de que os artistas pensam, mas não são pensadores. A sua produção não tem nada a ver com o seu pensamento, no sentido em que aquela não está formalmente ligada a este. São coisas do mundo material. Têm a ver com inquietação. A inquietação é o tema, não o pensamento, mesmo que ela incida sobre questões sociológicas e políticas prementes. São, normalmente, falsos problemas de diferentes especialidades. É uma inquietação radical.

Mas não é linguística.
Não é linguística. Se pensas no teu pensamento como um pensamento articulado, és um pensador, um filósofo.

Os filósofos são linguísticos, dependem da linguagem. A questão da linguagem e da percepção é que, se não conheces a palavra, não podes falar sobre ela, mas podes fotografá-la. Uma fotografia não se projecta no tempo, da esquerda para a direita, de cima para baixo, em sequência, do princípio ao fim. As fotografias incluem em simultâneo o princípio e o fim. O pensamento fotográfico, se quiseres usar essa expressão, lida com a simultaneidade da percepção. A percepção não é um procedimento linguístico que se desenrola no tempo. Ela é holística. O todo é maior do que a soma das partes.
É aquilo a que os alemães chamam *gestalt*.

A *gestalt* é diferente. Não sei se queres discutir isso, mas a *gestalt* é diferente.
Qual é a diferença?

A *gestalt* não depende de tudo o que vemos. A *gestalt* é um dispositivo artificial em que vemos uma configuração – podia ser uma inversão.
Podes entendê-la nesse sentido, mas também podes entendê-la no sentido de modelo.

Sim, podes entendê-la no sentido de modelo, mas holístico não é o mesmo que *gestalt*. A psicologia da *gestalt* é...

Não estava a pensar na psicologia da *gestalt*, estava a pensar naquilo que queres dizer quando dizes *gestalt* em alemão.

Não falo alemão, por isso não sei.

*

Estavas a falar acerca de uma forma que não se pode reduzir às partes que a compõem.

Concordo, mas sabes, por aquilo que li – e não sou especialista em nada, sou só um autodidacta que vai andando e vai juntando as coisas –, tenho outra coisa para te dizer, outra coisa que ainda não disse. Eu acho que é possível as pessoas terem uma percepção pré-linguística. Há níveis diferentes de percepção: há um nível pré-linguístico e outro linguístico. Os chamados povos primitivos, que não sabiam ler nem escrever, têm uma estrutura muito diferente das pessoas que sabem ler e escrever. É uma situação muito estranha. É uma conversa muito mais longa que temos de ter, mas não agora.
Não sei.

Domingo, 11 de Outubro

... Um é mais do que dois. Podes sempre aumentar as tuas séries. Joseph Albers acrescentava sempre mais coisas às séries, mas elas têm de ter a mesma infra-estrutura para poderem juntar-se à série. Há uma infra-estrutura que une as imagens de uma série.
Acho que no meu caso não é só uma questão de tema. É também uma questão de tempo, de pensamento, de luz e de muitas outras coisas que eu desconheço. Um determinado espírito.

Sim, mas é sempre o mesmo fundo negro. É uma série. Se mais tarde fizeres outras fotografias, podes sempre acrescentá-las à série, ou fazer sub-séries, ou seja o que for.
Na realidade, posso misturar diferentes séries numa exposição, mas não posso misturar diferentes séries enquanto estou a trabalhar. Uma série é o espírito do meu trabalho concreto num determinado momento, e não de diversas peças do trabalho ao longo do tempo. Cada série tem um espírito diferente, o que não exclui a possibilidade de tirar uma fotografia agora para usar no futuro, ou de usar agora uma fotografia feita no passado. Não é uma questão de adicionar, mas sim de seleccionar.

Sim, mas não compliquemos as coisas. Nas imagens em série não há limites implícitos.
Não sei.

Então não precisas de ir mais além.
Não sei, porque as séries não são narrativas, embora pareçam ser narrativas. Na minha opinião isso é um mal-entendido. Agrada-me a ideia de ter uma história, mas quando nos aproximamos da história, nesse momento, vemos que não há nada por detrás. Só por um momento. É o que eu te dizia há pouco: casas, músicas, livros, pequenos pormenores e infindáveis gestos do quotidiano.

Para mim não é diferente. Agora finjo que sou um atleta a treinar para os Jogos Olímpicos – é uma narrativa, é uma anedota. A minha narrativa é uma anedota.
Nesse caso, estamos próximos. Uma narrativa – ou, se preferires, uma ficção – é parte de um jogo de que precisamos para começar, para continuar e para um dia, que esperamos esteja muito, muito longe, terminar.

Sim, mas quero deixar isso claro. No caso da dita narrativa, ela não tem princípio nem fim; pode ser baralhada e pode nem sequer lembrar por que ordem as fotografias foram tiradas. E tu põe-las na parede; começas a ver de que maneira é que gostas delas. O objectivo de uma narrativa não é lidar com a noção sequencial das fotografias do princípio ao fim. Uma narrativa é o resultado da ideia geral de que tratam as fotografias, e elas são construídas de maneira solta, para poderem ficar seja por que ordem for. Não são ordenadas, a não ser por ti, num dado momento. E tu podes alterar a ordem.
Tens toda a razão. Não sabemos bem qual é a ordem, mas podemos mudar algumas coisas. Não tantas como gostaríamos, mas algumas coisas...

Então temos de ter cuidado quando falamos de uma narrativa. Eu tenho um problema com a palavra narrativa. Podemos ir ver ao dicionário. Pois, no teu trabalho não há narrativa. Ele retrata um acontecimento; é uma obra de arte. E tu não narras nada linguisticamente nem descreves nada a não ser a relação entre a tua mente e o teu corpo. A única narrativa é a relação entre a tua mente e o teu corpo num determinado momento, no momento em que tiras a fotografia. E é não-linguística. Fazes isso com uma fotografia. Não estou a facilitar-te a vida.

*

Julgo que há uma qualidade especial subjacente ao teu trabalho, que é a ideia do olhar. Há na tua fotografia uma qualidade, a de conseguires, como se fosses um perfeito estranho, que a câmara te olhe como se tu fosses a câmara. Há ali um olhar, olhas com um certo olhar, e com um certo assombro, para ti próprio. Mas aquele és tu? És tu? Sim? Eu? A câmara olha. Há uma fotografia em particular que me deu essa ideia,

mais do que as outras, mas é essa a impressão que eu tenho. Pareces olhar-te a ti próprio com curiosidade, com um certo espanto, como quem pergunta: "quem sou eu", "o que sou eu"? É um olhar introspectivo, através do qual te observas a ti próprio, é intenso auto-voyeurismo.
Não concordo inteiramente contigo. Se por introspecção entendes uma espécie de busca aturada do "eu", então não posso concordar contigo, porque não ando à procura de mim através da fotografia. Ando à procura de alguma coisa que não consigo definir mas que algumas vezes encontro – pelo menos, encontro algo que me ajuda a fazer perguntas. Não faço fotografia com o objectivo de auto-conhecimento. Felizmente ou não, há outras maneiras de lá chegar. Já que estamos a falar deste assunto, a câmara escura torna isso inevitável. Tantas horas fechado no escuro leva-nos a coisas impensáveis.

Mas esta é uma maneira tão estranha de te olhares a ti próprio. Estás virado de cabeça para baixo. Dizes que [o olhar] não é introspectivo. Eu digo que isso é treta. É extremamente introspectivo. O que dizes é completamente diferente do que fazes.
É sempre assim. Pensa no Cristóvão Colombo. Muitas vezes, o que procuramos e o que encontramos são coisas diferentes. Como diria um poeta e cantor francês de que gosto muito, "c'est immoral, mais c'est comme ça".

Deixa-me procurar a palavra introspecção no dicionário: "a análise da própria mente".
Não há nada no meu trabalho que me aproxime disso.

Estou a pensar nestes termos e usei introspecção e o olhar e tudo o mais – não acredito que estejamos acordados o tempo todo.
Felizmente.

Não estou a pensar em sono. Falo da maneira como sonhamos acordados, como vivemos o mundo que percepcionamos e que de alguma maneira entrou na nossa mente, mas não temos a certeza se estamos ou não acordados, porque entrámos no mundo da intuição. Abandonámos o mundo racional e matematicamente exacto e viajamos na mente, perdendo os limites do "eu", do Jorge sentado naquela cadeira, a fumar um cigarro, e assim por diante. Estás agora no mundo sem limites da intuição, e no mundo sem limites da intuição não sabes se é hoje, agora ou quando. A tua mente vagueia livremente. Vagueia. Eu às vezes devaneio. Devaneio muitas vezes. E as minhas fotografias são sobre esse devaneio. Quando tiro uma fotografia, saio deste mundo e ocupo uma parte da mente onde as pessoas praticam a intuição, mas a intuição não tem fim. Não é regida pelas leis da física. Não há leis da física para a intuição.
E não há tempo. Não podemos medir o tempo da intuição. O mundo gira, gira e nós captamos alguma coisa. É como um gato que dorme a sesta – também deve estar a sonhar – e, de repente, quase sem acordar, ataca o pássaro que entrou pela janela. Os artistas têm de observar como os gatos, e tu sabes isso melhor do que ninguém.

Porque não conhecem limites. Entramos noutro mundo através da intuição. É isso que liga todos os seres humanos. Não é a linguagem, não são as leis da matemática, não é a culinária, não é a filosofia, não é a construção de casas, não é nada de pragmático. A intuição surge quando toda a imaginação, a nossa própria mente, começa a libertar-se dos constrangimentos da cultura, ou tenta libertar-se dos constrangimentos de um certo tempo e de um certo lugar.
É essa a razão por que estamos aqui. "That is all there is" [isso é tudo o que existe].

EXPOSIÇÃO > EXHIBITION
Come di (parte 1)
Jorge Molder

Conceção · Conception
António Neves Nobre, Miguel Wandschneider, Jorge Molder
Organização · Organization
Ana Sousa, António Neves Nobre, Miguel Wandschneider
Registo · Registration
Inês Oliveira
Equipa de montagem > Assembly team
Bruno Araújo, Nuno Ribeiro

BROCHURA > BROCHURE

Texto · Text
Jorge Molder, John Coplans
Tradução · Translation
Helena Cardoso
Revisão · Revision
Miguel Wandschneider
Design gráfico · Graphic design
Susana Sousa

A Oficina

Órgãos Sociais · Governing Bodies

Direção · Direction
Presidente · President
Esser Jorge de Jesus Silva em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vice-Presidente · Vice-President
Filipa João Oliveira Pereira em representação do CAR - Círculo de Arte e Recreio
Tesoureiro · Treasurer
Jaime de Sá Marques
Secretário · Secretary
José Manuel Martins Marques em representação da Casa do Povo de Fermentões
Vogal · Member
Rui Vítor Poeiras Lobo Costa em representação de A Muralha - Associação de Guimarães para a Defesa do Património

Mesa da Assembleia Geral · Board of the General Assembly
Presidente · President
Lino Moreira da Silva em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vice-Presidente · Vice-President
Manuel Ferreira
Secretário · Secretary
António Dias Lopes em representação da Associação de Reformados e Pensionistas de Guimarães

Conselho Fiscal · Fiscal Council
Presidente · President
Rui Miguel Rodrigues Parente de Brito Machado em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vogal · Member
Maria Mafalda da Costa de Castro Ferreira Cabral em representação da Taipas Turitermas, CIPRL
Vogal · Member
Maria Alexandra Ferreira Xavier

Estrutura Operacional e Artística · Operational and Artistic Structure

Presidente Executivo · Chairman of the Executive Board
Esser Jorge de Jesus Silva

Assistente de Direção · Assistant Director
Anabela Portilha

Direção Artística CCVF e Artes Performativas (Dança e Música) · CCVF and Performing Arts Artistic Direction (Dance and Music)
Rui Torrinha

Direção Artística CIAJG e Artes Visuais · CIAJG and Visual Arts Artistic Direction
Miguel Wandschneider

Direção Artística CDMG · CDMG Artistic Direction
Francisco Neves

Direção Artística Teatro Oficina (Programação de Teatro no CCVF) · Teatro Oficina Artistic Direction (Theatre Programming at CCVF)
Bruno dos Reis

Programação Guimarães Jazz e Curadoria Palácio Vila Flor · Guimarães Jazz Programming and Palácio Vila Flor Curator
Ivo Martins

Assistente de Direção Artística · Artistic Director Assistant
Cláudia Fontes

Assistente de Programação CCVF e Artes Performativas · CCVF and Performing Arts Artistic Director Assistant
Paulo Dumas

Património e Artes Tradicionais · Heritage and Traditional Arts
Marta Silva *(Direção · Direction)*
Inês Oliveira (*Gestão do Património · Heritage Management)*
Bruna Freitas *(Olaria · Pottery)*

Educação e Mediação Cultural · Educational and Cultural Mediation
Ana Catarina Aidos *(Direção · Direction)*
João Lopes
Inês Faria
Luis Ribeiro
Manuela Marques
Marisa Moreira
Teresa Machado

Produção · Production
Susana Pinheiro *(Direção · Direction)*
Ana Sousa
Andreia Abreu
Andreia Novais
Hugo Dias
Rui Afonso
Sofia Leite

Técnica · Technical Staff
Carlos Ribeiro *(Direção · Direction)*
Ana Fernandes *(Direção de Cena · Stage Manager)*
Bárbara Falcão
Ricardo Santos
Rui Eduardo Gonçalves *(Iluminação · Lighting)*
Duarte Dimas
João Oliveira *(Som · Sound)*
João Castro *(Maquinaria · Stage Machinery)*
Sérgio Sá *(Video · Video)*

Financeiro e Administrativo · Financial and Administrative
Helena Pereira *(Direção · Direction)*
Ana Carneiro
Carla Inácio
Liliana Pina
Marta Miranda
Pedro Pereira
Sónia Sousa
Susana Costa
Margarida Rocha
(Programa Iniciar do IEFP · IFP internship)

Relações Públicas, Financiamentos e Mecenato · Public Relations, Funding and Cultural Patronage
Sérgio Sousa (*Direção · Direction)*
Andreia Martins
Catarina Atilano
Jocélia Gomes
Josefa Cunha
Ricardo Lopes
Sandra Sousa
Sylvie Simões
(Atendimento ao Público · Public Attendance)

Instalações · Facilities
Luís Antero Silva (*Direção · Direction)*
Joaquim Mendes
Rui Gonçalves *(Assistentes · Assistant)*
Jacinto Cunha
José Machado
(Manutenção e Logística · Maintainence and Logistics)
Amélia Pereira
Antónia Pereira
Ana Cláudia Guimarães
Carla Matos
Conceição Oliveira
Josefa Gonçalves
Maria de Fátima Faria
Sónia Alves
Raquel Mendes
(Manutenção e Limpeza · Maintainence and Cleaning)

Comunicação · Communication
Liliana Costa *(Direção · Direction)*
Bruno Borges Barreto
(Assessoria de Imprensa · Press Office)
Carlos Rego *(Distribuição · Distribution)*
Pedro Magalhães
(Comunicação Digital · Online Communication)
Rui Costa *(Comunicação Digital · Online Communication)*
Eduarda Fontes *(Design)*
Susana Sousa *(Design)*
Mafalda Mendes *(Videomaker)*

CENTRO INTERNACIONAL DAS ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES (CIAJG)

Horário de funcionamento
terça a domingo
9h30 - 13h30
14h30 - 18h30

Tarifário
4 eur
3 eur
Estudantes
Menores de 30 anos
Pessoas com deficiência (entrada gratuita para acompanhantes)
2 eur
Maiores de 65 anos
Cartão Quadrilátero Cultural
Entrada gratuita
Crianças até aos 12 anos
Domingos de manhã
Visitas orientadas
2 eur
Grupos escolares/instituições
5 eur
Outros grupos

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

www.ciajg.pt

Organização

Financiamento

Apoio

ANEXO 16

Vistas de exposição











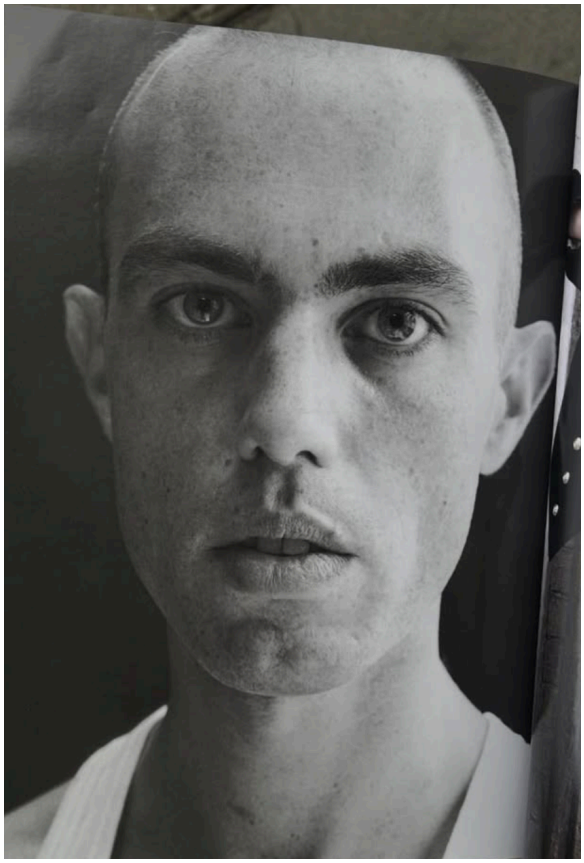




ANEXO 17

Dossier Aidan Duffy

Aidan Duffy



Aidan Duffy
1995 in Glasgow, Scotland
Work and Live in London

Aidan Duffy creates sculptures of rich texture, shape and structure that combine and fuse the natural and the synthetic; the organic and inorganic. He collects and uses an intriguing range of natural and industrially made materials: stone and driftwood, metals, pottery, furniture and other discarded or found objects. Sometimes materials lie in the studio for months before they are incorporated into a work - movement and making precipitated by a sudden intuition. But the process is not haphazard, there is control and precision. Initial drawings serve as a fluid departure for his studio practice - line and colour leading to compositional armatures of metals, jesmonite and resin with sprinkled pigment: form indivisible from colour. Duffy's sculptural syntax goes beyond definition, spanning the fine and decorative arts as well as domestic functionality.

Interview

Émergent Magazine

In the Studio with Aidan Duffy.
Words by Charlie Mills
https://www.emergentmag.com/interviews/aiden-duffy

C M_ I'd love to start this interview by asking about materials and materiality it strikes me immediately when visiting your studio and seeing your artworks on display as something which plays a large role in your thinking and process. The diverse combination of materials - including Jesmonite casts, epoxy clay, ceramic, steel, fabric and found objects - appears as deeply felt and personal to you, and in turn, the viewer. How do you go about sourcing and selecting the materials in your work?

A D_ Most of the material for the work is sourced from the street, charity shops and markets. I also get given a lot from family and friends – lots of old clothes not worth reselling or unwanted objects. I'm frequently rummaging through the trash of the fabricators next to my studio, so it comes from everywhere and anywhere really. The selection process is really intuitive; mostly it's just a general attraction to something for its aesthetic, social, cultural or personal value. You never know how useful something will be even if it takes a year or so to surface in a work. I like to have a good base of material in the studio to begin with then when working on something I might feel like I really need this one thing to pull it all together and then it's a case of long eBay searches.

C M_ Can you also tell us a bit about your studio life more generally, and how you come to produce your works? Do you start with drawings or smaller maquettes, or work directly and spontaneously in the production of new works?

A D_ The process doesn't really have a set formula but usually starts with an attraction to a couple of objects or ideas and how these work or don't work together. It's all pieced together without any planning, often changing my mind many times throughout the process. It's important to be open to anything that comes my way whether it be mistakes or limitations. I only draw when I can't be in the studio. The drawings are sort of plans for parts of sculptures I suppose, different shapes and lines that seem interesting together but something more abstract than plans for a specific work.

C M_ The range of material and form in your work, although the result of specific and deliberate choices, creates a fascinating juxtaposition of terms for the viewer: between artistic intent and spontaneous incident. This balance—or contradiction—of categories has a legacy in surrealism and opposing sensations of imprévu and déjà vu—the unexpected and the strangely familiar. To what extent do you want feelings such as this embedded in the work? And has surrealism ever been a big influence for you?

A D_ I'm always thinking about the kind of psychodramas invested in objects; their affiliations make them pretty loaded devices and very fun to work with. Stripping them down to their bare bones and dressing them up again in an outfit they probably shouldn't be wearing – which is quite a surrealist trope, I guess. I like for the work to have a sense of familiarity while remaining bizarre. I try to imitate or reflect on qualities in the world through some sort of ideological rewrite. These qualities can be quite literal like objects and ideas or something more psychological or emotional.

C M_ And who are your heroes and heroines? For me, there is as much art historical inference in the work as there could be winks and nods to science fiction, cinema and music.

A D_ Whenever I feel stuck on something, rather than hitting the books or going to a museum I watch a film. It lets me to tap into the relation between humans and their surroundings in a way that I can't get from other modes of expression. Films tend to construct a distinct visual world in which a story plays out, and this way of translating ideas is something I think about a lot. It's important for each sculpture to have its own narrative, it doesn't need to be thought out particularly or have much depth to it but it needs to feel alive in that way. I'm always listening to music when I'm making – most of the music I listen to in the studio has heavy rhythm and a lot of energy, I think that attraction comes from playing the double bass. I use music as a sort of meditative object, as something that can silence out the conceptual and allow the work to flow.

C M_ Of course, the surreal connotations I mentioned do not follow autonomist principles, nor the découpé (cut-up) technique seen in early Dada. However, it is hard not to draw parallels between your eclectic mixture of media and materiality with neo-Dada principles, such as in Rauschenberg's Combines or more recent contemporary artists working with post-industrial assemblage, such as Rachel Harrison or late works by Isa Genzken. Maggie Nelson once spoke of this style as representing the "music of thinking"—with intuition, harmony and abruptness all part of that language. I wonder if this legacy of work and thinking speaks to your own practice?

A D_ That's really cool, I've never heard of 'music of thinking' but that really speaks to my process. For me it's a pursuit with no verbal rationality, a very distinct consequence of feeling that makes a lot of sense. When I'm working on something I always look for it to tap into those parts of your body that react to music. I started playing the double bass from a really young age, and spent a lot of my childhood and teenage years around music and musicians. I think being classically trained gave me sensitivity to rhythm, tone and movement. You work on a single piece for months, first learning the notes on the page; once you've become familiar it's a case of working on the tone, energy and style so it's a lot about interpreting a framework. What matters is that the notes on the page are interpreted with an awareness and subtlety, you translate the bars like an ice crystal shooting out in many directions being able to focus in and out on many aspects at the same time. I think also the discipline battered into me from classical training effects the way I make and how I make – feeling emboldened to push forward regardless of how wrong things are going and finding comfort in delayed gratification from time consuming processes.

C M_ Essential to this question is the collapsing of boundaries between mediums - sculpture, painting, craft - as well as materials as their traditional hierarchies. On the one hand this can be seen as a form of social criticism: expressing the radical flattening of value under commodity exchange. On the other hand, there is a productive angle, in which proximity of different forms can lead to a transmutation of values and new speculative associations. Are these different ideas both relevant to your work, or does one take priority for you?

A D_ Yeah, I feel like it's quite equally both for me. I was recently talking with a friend about that post-structuralist concept of rhizomes being applied to systems of interpretation. Mapping out ideas, concepts and histories we tend to follow the hierarchical vertical root systems. The rhizome offers an alternative view of connection letting you map a vast array of ideas with no single genesis and can connect multiple concepts, times and energies - something more fluid, complete and more strange. This is typically the way of thinking that comes most naturally to me. Dyslexia is a superpower in that way. I like for the work to contain a multitude of media and material, without one taking president over another and to find a rational balance within the chaos,

more a mirror image of everyday life. I find it quite easy not to feel precious about the stuff I'm working with, I've found that being rough with the material really opens up the making process and giving it too much value makes the process quite rigid and boring.

C M_ Biological and natural worlds appear to have a deep involvement in your work - not only in its range of organic forms but, for instance, in the titles of your two works currently on display in Raw Nerves at Hannah Barry Gallery: hotbed (2022) and low-key thriving (2022) — both of which appear to reference the generative power of microbial or earthly entities. Can you speak a bit about your practice's relationship to the natural world?

A D_ I grew up between industrial Glasgow and the rural Scottish Highlands, so from a young age I was pretty heavily exposed to two very different environments – I guess this is where my interest with our relationship to the 'natural' world came from. I think in more recent years I've become more interested in how the 'natural' world is packaged up in various ways and marketed to us by companies and brands resulting in trends, especially within contemporary hysterics around the climate crisis and the way our value systems are bent and contoured around financial profit. This kind of confusing placement of value is a grey area I find quite fascinating and something I'm working out through my practice.

q**C M_** And how about the digital world - is this something you are also thinking about in your work?

A D_ It's not something I think about too much but as someone who has only known a world with the internet it would be hard to separate from the work – I am exposed to so much more influence and ideas as a user of digital technology and I'm sure the work would be different if the internet wasn't a thing.

C M_ Your sculptures often include functional light bulbs — and in some cases references to light shades, such as Jesmonite casts of Noguci's Akari Light Sculptures. Why is electric light and its architecture something you are keen to include in your work?

A D_ I started using light in sculptures as a sort of play on energy; I liked the idea of electricity pulsating through a sort of dead object. The bootleg Noguci casts were by accident: I was in B&Q for some threaded rod and the shades caught the corner of my eye and I was like wow these would be the perfect wasp nests. I'm making a piece for an upcoming show at South Parade in South London, which is based on Castiglioni's cocoon lamp which I'm kind of doing for the same reasons. However, this time, instead of in *Hotbed* where the lampshades were without light, this piece will be both light and shade as with the original. I think because my sculptures can sometimes sit in this interesting place between fine art and decorative arts, I find it quite fun to throw in functional design elements to further messy those distinctions. It's another way of complicating the work, to make it more questionable as an object and artwork.

C M_ I wonder too, if the human body is something you think about in your work? For me, I can almost see a Ballardian style of corporeal and industrial fusion through your use of steel armature and architectural features; the painting Hommage à Chrysler Corp (1957) by Richard Hamilton keeps coming to mind when I think of your work.

A D_ Ah I love that painting! For sure, I remember you asking once if I thought of my work as anthropomorphic. I kind of paused for a while, as I didn't really know if it was for me or if that's something I wanted. There's a playful sensuality that the human body brings and that aspect is something I'm very attracted to and try to distil in the work. I'm drawn to certain lines and

compositions that allude to the curvature of a body, even when I'm talking about my work to other people, I talk about having only the skeleton done on something or I'm starting to dress the sculpture. In contemporary living most of our 3D experience of the world is through design and living bodies, a lot of the time I'm thinking about how to make the most rigid forms soft and things like that, I suppose in many ways humanising the manufactured and draw out relationships between capitalistic desire and biological urge.

C M_ You are currently working towards your first solo exhibition at South Parade in Deptford, South London. Can you tell us a little bit about what you are developing for the show? You mentioned some trips back to your home area of Scotland that were part of this research.

A D_ There are these rock formations a couple of hours along the coast from my parents, they've been sculpted by smaller rocks pushed into them by the wind and sea, kind of like natural stonemasonry. Their shapes are evocative of the interior of termite mound, or any sort of insect nest really. I grew kind of obsessed with them and started to think about casting them but it would be such an expedition and expensive that I thought maybe if I had something coming up it would make more sense. I often mimic these sorts of forms with everyday objects so I thought it could be quite interesting to see what I would do with the 'real deal'. I went in September to cast one part of the formation. Once I got it back down to London, I wasn't sure what the hell to do with it, so I decided to hide the mould in the studio and forget about it, hoping that something would happen eventually. A couple of weeks ago I started playing around with it and it'll probably feature in a couple of works for the show. I started working on the show with no clear intentions and I kind of intend for it to stay that way.

FIGUREFIGURE

Conversation with Aidan Daffy September 2023
Words by Marco Galvan
https://figurefigure.fr/media/pages/archives/septembre-2023/ad3f647ff9-1696069521/figurefigure62aidanduffy.pdf

M G_ Your polymorphic sculptures combine a vast range of materials, from found objects to Jesmonite casts, from fabric to epoxy clay and metal. Where did you start, and how did you first approach art?

A D_ My parents are really into art and music, so I was going to museums and concerts as a kid. Although at that time I found it quite boring, I was a rest- less child and wanted to be running around outside instead. But over time, I started to appreciate what I was looking at and listening to. They started me on double bass when I was really young and spent a lot of my teenage years around music and musicians. I remember there being a point where I had a choice to either pursue music or art. I wasn't particularly gifted at art, but it felt much more exciting than playing in orchestras for the rest of my life, although now that seems drawings, and it wasn't until I was at Chelsea I really got into sculpture. I've always been attrac- ted to sculpture most as a medium, to experience and to make. I felt like sculpture had the ability to play out a narrative in ways I'd never felt before. It changed what I thought art was and could be. When I graduated, I was a bit lost for a few years without the money for a studio or materials, but I suppose that's when you get crea- tive. So from then, I was experimenting a lot, which is how I ended up with the work I'm making now.

M G_ As I was mentioning, materials play a crucial role in your creative process. Your sculptures associate industrial material and found objects, assuming at times natural shapes. How do you source and select the materials in your work?

A D_ It's very intuitive. In terms of material, I just go for whatever interests me; there isn't a logic or methodology to it, and I never really have an exact idea of what I'll do with a material. I spend a lot of time on eBay, at markets, charity shops, and get given a lot from friends and family. Most times when I'm working on a sculpture and I think this one object will be perfect for it, it usually isn't, so you kind of just have to be always looking and trying different things out; the material ends up telling you what to do. I can find something on the street on the way to the studio in the morning, and it becomes the beginning of a new piece by the afternoon. Or I'm watching a music video or film and see a piece of clothing, object, or body movement that seems interesting to me. Then I try to figure out what it is that drew me to that particular thing and how do I create the same effect within a work. Do I use an exact reference, or is it in the assembly of parts that this certain movement or energy is encapsulated?

M G_ When I came to your studio a few months ago, you men- tioned that there were materials that stay in the studio for a while before finding a new life in your sculptures…

A D_ Yeah, there are piles of stuff everywhere. I'm a hoarder in the studio, but it's necessary. Whene- ver I throw something out, it always ends up feeling like the perfect missing piece. There's a lot of material in the studio that's been sitting there for years or that I don't feel ready to use. I have a lot of material that feels far from what I've recently been making, and I know I need to find a bridge in the work to these objects. I picked up a surfboard on Facebook Marketplace last summer, but I'm still totally lost in how it's going to become part of a sculpture, but I know there will come a day where a surfboard will make sense.

M G_ Fusing the natural and the synthetic, the shapes of your sculptures—like the ones presented at Art-o-rama such as Smoking Imitation, 2023, or Fresh and Damp, 2023 — recall elements from the natural world like mushrooms or jellyfish. In what way does nature influence your prac- tice? Are these references made on purpose or do they arise more organically?

A D_ Yeah, it's pretty organic. Growing up in Scotland, I've been surrounded by nature in a rural envi- ronment. Being within those vast landscapes, you really understand how small and insignificant you are. I know it's a bit passé to say that, but it's true. You live by nature's rules up there. It's something I've grown up with, so I feel like it subconsciously became the most natural way for me to look at construction. Then the other half of my life, I've been in London, so it's really just a mix of those two worlds. Although my use of natural references is not so much about trying to reproduce nature as much as a signal to reduce oneself and accept the exterior. I always have that Strauss line "the world began without man and will complete itself without him" going through my head. I try to mirror this surrende- ring to the outside within the practice, by using found objects either casted or as raw material as the work. I'm also thinking a lot about how to merge timelines in the work. I'm interested in constructing sculpture with contradiction, having each part have no obvious relation to the other but to get all of these separate pieces to live in harmony as a whole. It's about creating new connections and affiliations. I still very much see them as abstract sculpture despite there being recognizable parts and obvious influences.

M G_ In your practice, it seems like words also play a relevant role, especially through the titles of your works which sometimes juxtapose an interesting combination of words. Where does the inspiration for the titles come
from?

A D_ I have a really long list on my phone of phrases and titles that I think could work and match them up with what I'm working on sometimes, but most of the time titles come to me while making, from reading something, watching a film, liste- ning to music, or something a friend says. The titles usually come when I'm around halfway on something, when the sculpture starts to come into its own, starts to become its character. At this point, the sculpture and title start to work together; the title often guides its eventual final form. A work I have in the Art-o-rama presen- tation, Journalism, features a textile cutting from a Galliano newspaper print vest, it reads Gazette. Behind are casts from a rock face I casted from Dun Cana in the highlands. I was thinking a lot about the way bodies record time, wrinkles in the face, the rings on a tree, or layers of rock squeezed one on top of the other recording how many millennia it's been around and thinking about this through the lens of what we call jour- nalism. Casting the rock, making reproducible copies with Galliano's newspaper print for me kind of calls into question the layered realities of objects and information, and their position on value systems.

M G_ London-based curator Charlie Mills stated that your work creates a "fascinating juxtaposition of terms for the viewer: between artistic intent and spontaneous inci- dent". The unexpected and the strangely familiar. How do you relate to this aspect of your work?

A D_ Yeah, my process is a bit of a push-pull between intent and spontaneity, but I'm super open to any- thing that comes my way. The intent of yesterday won't be the intent of today. When I go into the studio in the morning, I see the work as a totally new sculpture ready to be chopped in half and turned upside down. Spontaneity is embedded in the process, then I suppose at the end things are refined, and I start to think about where I want the energy to be situated, what to pull out and what to push back. There needs to be a feeling of urgency in the construction balanced with a sense of resolution. I can call a work finished when it's done something I feel I haven't had a part in crea- ting, when it's giving me something that I didn't put into it. Basically, when it starts to feel like an unsolvable equation, then it can go out and live in the world on its own, and do its thing without me.

M G_ The six new sculptures that you're showing here at Art- o-rama appropriate both the walls and the floor of the booth, creating a visual engagement on various visual levels. How do you build the relationship between your works and the exhibition space?

A D_ It is fairly instinctual as well. It usually doesn't take very long because whenever I'm working on a show, I'm working on every piece at the same time. I'm already figuring out the relationships between each of the works as I'm making them over three months or so. It's quite natural once I put them into the gallery space that this goes here and that there. I'm starting to think about the spaces I show in a bit more and about the install; I feel like that's a whole other ball game I'm yet to get into. Thinking about lighting and the gallery as a space to manipulate, trying to think outside the white cube where the sculpture interacts with the space in a more peculiar way. I'm making work for a guerrilla sculpture garden with friends in Burgess Park end of September, which I think will be a really fun opportunity to start thinking about these relationships. Where the work can extend beyond the actual object, how sculpture affects the space and vice versa.

M G_ Sometimes you incorporate light bulbs into your work. How did you approach that? Was it intuition, a random process, or something that you had been experimenting with for a while?

A D_ That was quite random. At first, I was putting them into sculptures because I was afraid of making bad sculpture so that if it's a bad sculp- ture, then at least it is functional and at least I might be able to persuade a friend to store it in their house. It was that at the beginning, but then it became very much about having an energy source pumped through the sculpture and having a wire falling out of a sculpture plugged into the wall, like an object on life support or something. Because my work is quite decorative already, it's fun to further messy distinctions between art and design.

M G_ Is there any reference to architecture or design when you conceive the light sculptures?

A D_ Totally, those two floor pieces at Art-o-rama are interpretations of Castiglioni's Cocoon lamps. I made the shape of one of his cocoon lamps in clay and then cast that in Jesmonite and resin to make the body of those works. I look to design a lot for inspiration. I think when referencing design, you reference functionality, desire, and value in a really interesting and particular way. I'm attrac- ted to design objects that are influenced by ideas of nature like the Castiglioni's cocoon or Noguchi's akari, so coveted, meticulously designed and clean, and then making them kind of camp. It's fun to drag that modernist design kicking and screaming into a sort of expressive disarray. For a show I have coming up at 243 Luz in October, there's a work influenced by BLESS's cable jewelry project from 2005 where I approach design in a more straightforward way.

M G_ I remember you mentioning that a huge part of your inspiration and creative process is related to music and films. Is there within your sculpture here at the booth did they incorporate this?

A D_ I'm often thinking in cinematic terms when working on a sculpture, thinking about the nar- rative, characters, soundtrack, coloring, and energy. How all of these aspects working together, or against each other can condition your physical and visual experience. I want people to be part of it and experience all the emotions that come with watching film and to hate it or to love it. One of the sculptures, After the Function, the small one on the left of the back wall, the textile in that object is in part inspired by an outfit worn by Bad Gyal. Imagery clothing worn by reggaeton, trap, and dancehall artists inspire a lot of the color and textile I use; it's also the music I listen to most in the studio. In the solo at South Parade earlier this year, I used a lot of this chartreuse lime color; you can probably find it in almost all of the objects.
It's a color you see a lot on performers. I love that color; it has so much energy and life to it; it's like grass on steroids that kind of feeling. When I was making that show, my sister told me about the chartreuse dye developed in Victorian times; people became obsessed with the dye as it was brighter and bolder than any green that had come before. The thing was that the dye was made with arsenic, which meant that it ended up killing a hell of a lot of people. They had chartreuse wallpa- per, carpets, clothes, curtains; it was everywhere. So chartreuse, the most vibrant green, a color associated with health and vivaciousness, is also a color of death by aesthetic desire.

M G_ Does color prompt other references in your work?

A D_ Yeah, for sure, every color I use has an association for me that gives it purpose; I don't use any shade of any color. I have favorites when it comes to com- binations, but there's a reasoning behind it even if the work looks like it's just all been thrown together haphazardly in clashing colors. Lately, I've been using a lot of yellow and graphite, which I think the references are pretty obvious, but thinking about yellow tape and bees and those sorts of signals of danger. Or the blue I'm using a lot at the moment first came from thinking about the baby blue Nike tracksuit and what that signals.

M G_ The title of your solo show "young coin rite"at South Parade earlier this year referenced a 'coming of age' ritual in our current cultural and social situation. Could you speak a bit about the show?

A D_ At the beginning, I had no idea what I wanted to do for the show. I was also happy for it to be that way; it was my first solo show, so I wanted to give myself as much freedom as possible and to see what could come from that. I started to really think about the ways in which I could imitate or reflect on qualities in the lives of me and my friends. Now getting to the stage in life of beco- ming a lot more concerned with figuring out what we want from life rather than living day to day. The sculptures grew personalities and started to express our experiences of desire, failure, insta- bility, joy, and loneliness. I wanted the work to feel like an honest approach to encapsulating something very human and very real, not sure exactly what, but that isn't the point. It's about visually unfolding something psychological or emotional, something with no verbal rationality.

Exposições

_2019_

Fashion Cafe, Kantine, Brussels, BE
27 July
Rua Paul Devaux 3, 1000 Bruxelas

https://kantine.space/fashion-cafe/

Motte + Bailey, St. James Road, London, UK
Desconhecido

_2020_

Sole, curated by Rebecca Ackroyd, Becky's Unit, London, UK
Desconhecido

_2022_

Raw Nerves, Hannah Barry, London, UK
3 Novembro 2022 / 14 Janeiro 2023
4 Holly Grove Londres

Obras_
1_low-key thriving, 2022
2_hotbed, 2022

https://hannahbarry.com/exhibition/raw-nerves-3-november-2022-14-january-2023/#gallery-grid-7811
https://hannahbarry.com/wp-content/uploads/2022/10/Raw-Nerves-Press-Release.pdf

My Empty Shell, Ambrosia Projects, UK
7 Julho / 10 Julho

https://www.otwo.tw/2022-06-29-my-empty-shell-a-group-exhibition/

Exposição Coletiva
The Room, South Parade, London, UK

23 Junho / 23 Julho
Griffin House, 79 Saffron Hill, Londres

Obras_
1_Bobo sauvage with salsa fringing

https://www.ofluxo.net/the-room-group-exhibition-at-south-parade-london/
https://artviewer.org/the-room-at-south-parade/?utm

Grotto, Ridley Road Project Space, London, UK (2022);
Janeiro_ 1- fim de semana
https://organthing.com/2022/01/18/organ-thing-the-grotto-at-east-londons-ridley-road-project-space-it-was-a-secluded-and-treasure-like-notion-of-an-art-show/

_2023_

Exposição Individual_
Young Coin Rite
23 Fevereiro / 1 Abril
South Parade_ Griffin House, 79 Saffron Hill, London, EC1R 5BU

Obras_
1_ Revolving at Both Ends, 2022 - 2023.
2_ Protective Bae, 2022 - 2023.
3_ Ridin' Empty with Beading, 2022 - 2023.
4_ The Grapevine, 2022 - 2023.
5_ Dun Cana Remix, 2022 - 2023.
6_ Bootleg Cocoon, 2023 - 2023.
7_ Icy, 2023.

https://kubaparis.com/submission/295820
https://www.southparade.biz/aidan-duffy
https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/36118/docfile/545f8e684f69f2bedd93ba9c7e29904a.pdf

Exposição Individual_
Art-o-Rama Marseille
31 Agosto / 3 Setembro
Griffin House, 79 Saffron Hill, Londres

Obras_
1_Straight Back to It, 2023
2_After the Function, 2023.

3_Journalism, 2023
4_Smoking Imitation, 2023
5_Fresh and Damp, 2023
6_In and Out of the Mud, 2023

https://www.southparade.biz/art-o-rama-aidan-duffy

Exposição coletiva
The Unlimited Dream Company II
7 Outubro– 16 Dezembro
4 Holly Grove, Londres

Obras_
1_ Blessed 2, 2023
2_ Smoking Imitation, 2023
3_ Slouching towards the door, 2023
4_ After the Function, 2023
5_ Spring Fever, 2023
https://hannahbarry.com/exhibition/the-unlimited-dream-company-ii-7-october-16-december/#gallery-grid-8577
https://hannahbarry.com/wp-content/uploads/2023/09/The-Unlimited-Dream-Company-II-Press-Release.pdf

Exposição Individual_
After the Function
14 Outubro / 18 Novembro
243 Nothdown Road, Margate

Obras_
1_ Sweet Lazy Life, 2023
2_ Blessed 1, 2023
3_ Dysfunctional Lamp, 2023
4_ À la Drive 2023

https://www.243luz.com/aidan-duffy
https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/41395/docfile/37de7e4fbe4e922ed7ebe48daa6ae0ef.pdf

_2024_

Exposição coletiva
CYLINDER x South Parade
26 Junho / 3 Agosto
Griffin House, 79 Saffron Hill, Londres

Obras-
1_ Maintenance, 2024
2_Deli, 2024
3_Window seat, 2024

https://www.southparade.biz/aidan-duffy-jonghwan-lee
https://artviewer.org/aidan-duffy-and-jonghwan-lee-at-cylinder-and-south-parade/
https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/49880/docfile/5d832777d1fcce724631a168168b2221.pdf

_2025_

Exposição individual
Through It All
19 Junho / 19 Julho
Rua do Crucifixo 28, First Floor, Lisboa

Obras_
1_ New Faces, 2025
2_ Drama, 2025
3_ Midnight Problems, 2025
4_ City on My Back, 2025
5_ Branches on Branches, 2025
6_ Blue Skies, 2025

https://adz.gallery/exhibition/aiden-duffy-through-it-all/
https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/69302/docfile/79d7edf1fda2588e96dfc6eeb69b58dc.pdf
https://www.emergentmag.com/exhibitions/aidan-duffy-at-adz

ANEXO 18

Dossier de Obras Aidan Duffy

AIDAN DUFFY
OBRAS

2021



Slouched Husk
Jesmonite, ochre and mop yarn
39 x 60 x 35 cm,

2022



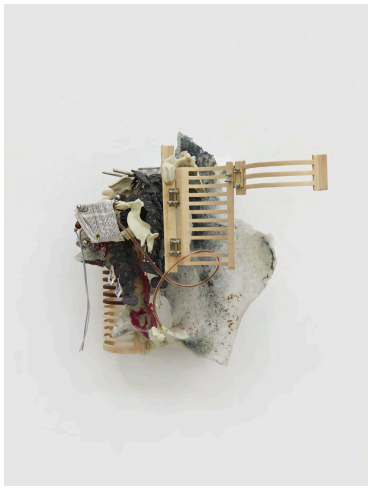
Bobo Sauvage With Salsa Fringing
Jesmonite, epoxy, eyeshadow, metal, wood, ceramic, beading and fabric,
62 x 76 x 45 cm.



Slaping Bae
Jesmonite, epoxy, pigment, eyeshadow, acrylic, metal, bamboo and fabric,
70 x 42 x 20 cm



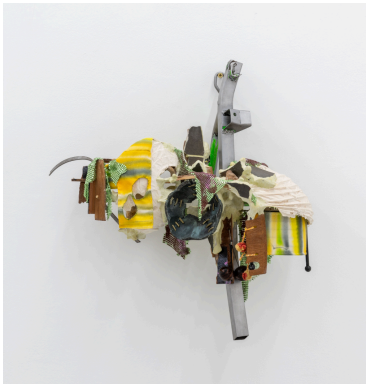
Loe Ket Thriving
Jesmonite, epoxy resin, epoxy clay, pigment, fabric, metal, wood, glass, beading and lamp wiring,
51 x 76 x 50 cm.



Revolving at Both Ends
Epoxy resin, epoxy clay, jesmonite, metal, wood, cord, fabric, found object, acrylic and pigment,
58 × 50 × 51 cm



Protective Bae
Epoxy resin, epoxy clay, metal, fabric, glass, beading, wire, cord, thread, pigment,
65 × 42 × 25 cm

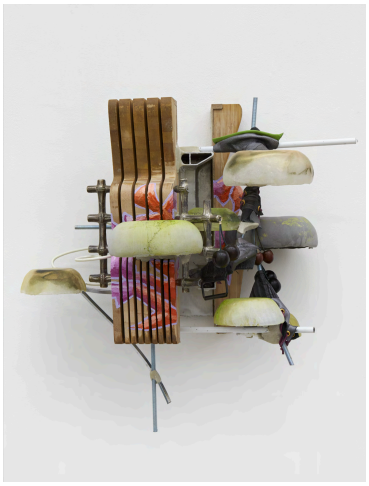


Hotbed
Jesmonite, epoxy clay, acrylic, pigment, fabric, metal, wood, ceramic and found objects
50 x 45 x 25 cm

2023



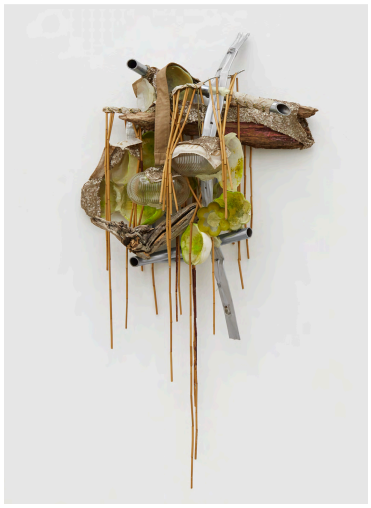
Smoking Imitation
Jesmonite, epoxy resin, epoxy clay, metal, ceramic, pigment, acrylic, fabric, cord,
36 × 63 × 23 cm,



Straight Back to it
Jesmonite, epoxy resin, epoxy clay, metal, wood, pigment, acrylic, fabric, cord,
57 × 62 × 33 cm



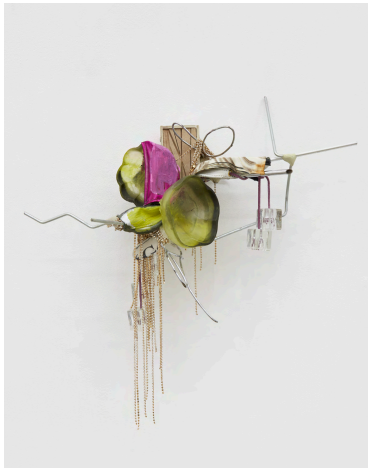
Dun Cana Remix
Jesmonite, epoxy clay, epoxy resin, metal, leather, acrylic and pigment,
45 x 54 x 27 cm.



The Grapevine
Jesmonite, epoxy clay, epoxy resin, metal, leather, acrylic, pigment,
45 × 54 × 27 cm



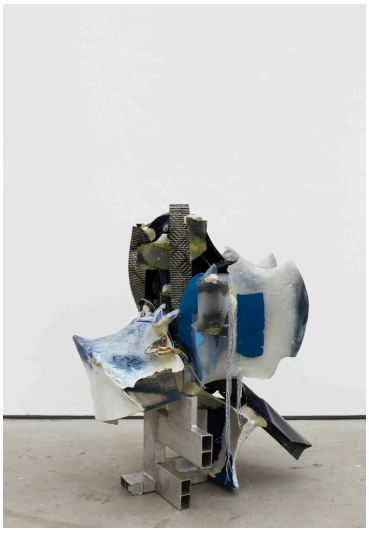
Ridin´Empty with Beading
Jesmonite, epoxy clay, metal, fabric, cord, beading, acrylic, pigment,
70 × 82 × 122 cm



After The Function
Epoxy resin, epoxy clay, metal, MDF, plywood, glass, pigment, acrylic, spray paint, fabric, cord, rhinestone fringe,
55 × 48 × 20 cm



Fresh and damp
Jesmonite, epoxy clay, emulsion, pigment, acrylic, fabric, beading,
77 × 40 × 72 cm



In and Out the Mud
Jesmonite, epoxy resin, epoxy clay, metal, plastic, glass, pigment, acrylic, spray paint, fabric, beading, cord, 20
66 × 78 × 65 cm



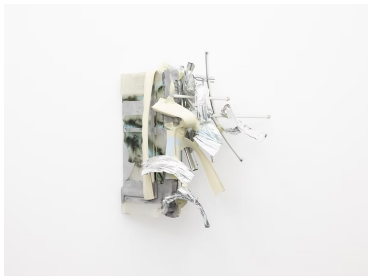
Bootleg Cocoon
Epoxy clay, enamel, metal, glass, leather, MDF, plywood and acrylic,
70 x 120 x 28 cm



Journalism
Jesmonite, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, Ceramic, Pigment, Acrylic, Fabric, Cord.
53 x 48 x 24 cm



Slouching towards the door
Jesmonite, epoxy clay, pigment, acrylic, plastic tubing, wood, plastic, plug, leather, cord
38 x 37 x 31 cm



Sweet Lazy Life
Jesmonite, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, Foil Tubing, LED Light Fixture, Pigment, Plastic, Paint
53 x 56 x 28cm



Blessed
Jesmonite, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Plastic, Wood, Metal, Found Objects, Pigment, Fabric
32 x 43 x 25cm



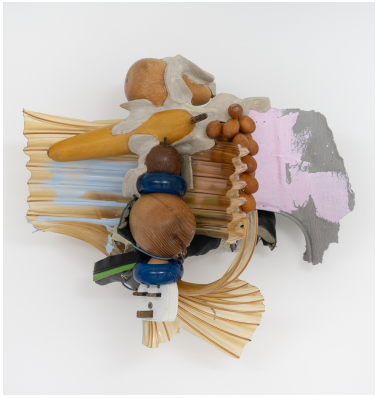
A La Drive
Jesmonite, Epoxy Clay, Wood, Metal, Pigment, Fabric, Acrylic, Cord, Rhinestone Fringing, Paint, Netting
47 x 43 x 29cm



Dysfunctional Lamp
Jesmonite, Epoxy Clay, Metal, Pigment, Fabric, Plastic, PVC, Cord, Paint
113 x 44 x 39cm



Spring Fever
Jesmonite, epoxy resin, epoxy clay, pigment, acrylic, enamel, PVC, fabric, cord, found objects, wood, metal
185 x 86 x 80 cm



Blessed 2
Jesmonite, epoxy clay, pigment,
acrylic, plastic tubing, wood, plastic,
plug, leather, cord
38 x 37 x 31 cm



Icy
Jesmonite, epoxy clay, enamel, metal,
glass, leather, MDF, plywood and
acrylic,
70 x 120 x 28 cm.

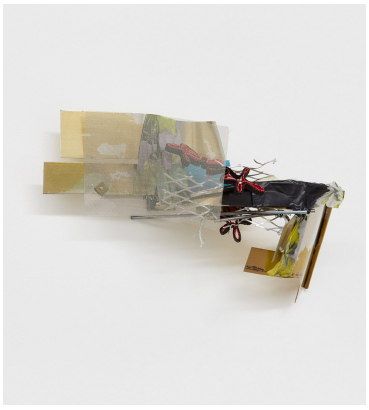
2024



Deli
Epoxy resin, Jesmonite, Metal, Wood,
Plastic, Eletrical cable, Plug
71x 44 x 37 cm



Window seat
Epoxy resin, jesmonite,
wool, paint, electrical cable, plug,
65 x 44 x 26 cm



Maintenance
Epoxy Resin, Jasmonite, Epoxy Clay,
Metal, Textile, Paint
42 x 54 x 18 cm

2025



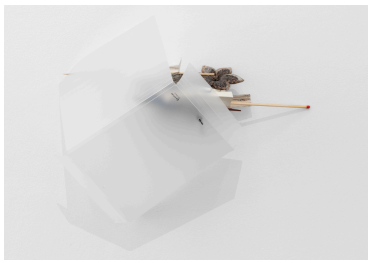
Blue Skies
Pigmented Jesmonite, Pigmented Epoxy
Resin, Metal, Paint, Textile, Electrical
wire, Stone



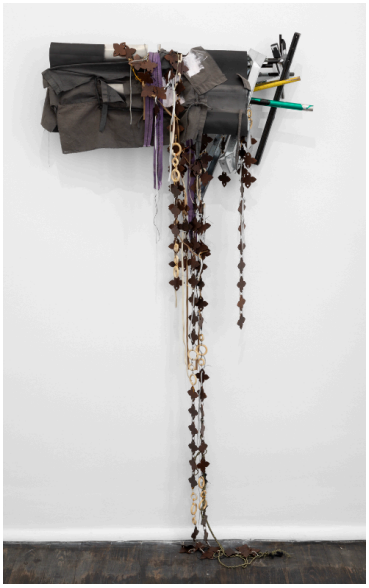
Branches on Branches
Sculpture - Pigmented Jesmonite,
Pigmented Epoxy Resin, Metal,
Wood, Textile, Glass, Paint
42 x 79 x 37 cm



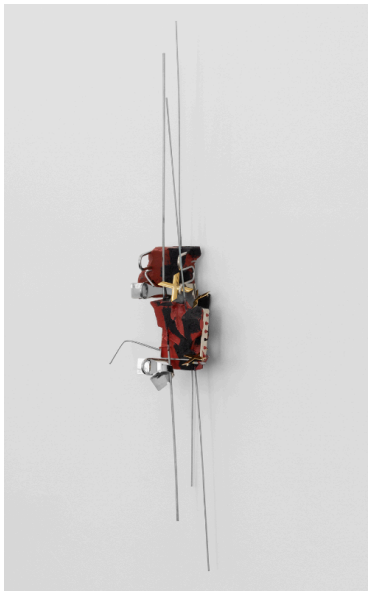
City on My Back
Sculpture - Pigmented Jesmonite,
Metal, Wood, Textile, Paint
46 x 33 x 23 cm



Drama
Sculpture - Pigmented Jesmonite,
Textile, Found objects
43 x 51 x 23 cm



Midnight Problems,
Sculpture - Pigmented Jesmonite, Graphite, Metal, Wood, Textile, Paint
171 x 79 x 18 cm



New Faces
Sculpture - Pigmented Jesmonite, Pigmented Cement Fill, Metal
117 x 32 x 15 cm

ANEXO 19

Lista de obras expostas



Give Me 10’s
2025-26
Acrylic-modified Gypsum, Metal, Paper, Paint, Snakeskin
53 x 25 x 18 cm



Perennial
2025
Acrylic-modified Gypsum, Metal, Paper, Snakeskin
20 x 64 x 18 cm



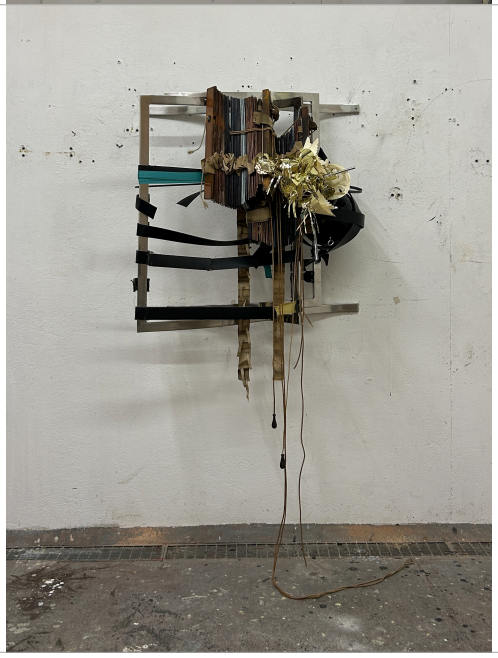
Doppelgänger
2025
Acrylic-modified Gypsum, Metal, Paper, Tarpaulin
59 x 175 x 100 cm



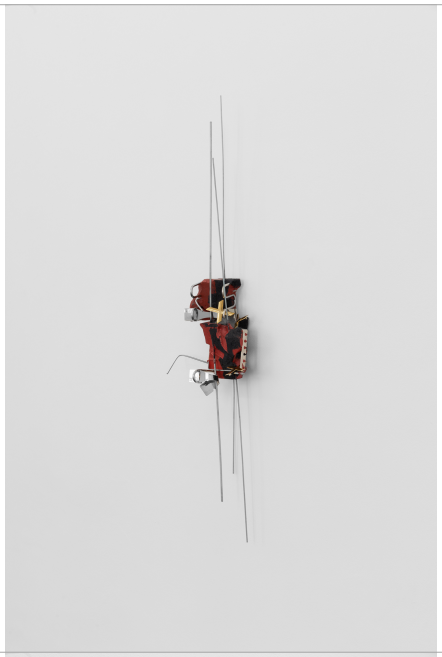
Cool On You
2025
Textile, Metal, Plastic
66 x 24 x 50 cm



Made Friends With The Floor
2025
Textile, Metal, Paint, Epoxy Clay, Wood Veneer, Wood
52 x 35 x 55 cm



Blow The Speaker
2025-26
Acrylic-modified Gypsum, Paint, Textile, Wood, Metal, Glass, Plastic, Paper, Foil
157 x 100 x 53



New Faces
2025
Acrylic-modified Gypsum, Cement Fill, Metal
117 x 32 x 15 cm



Blue Skies
2025
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Resin, Metal, Paint, Textile, Electrical wire, Stone



Drama
2025
Acrylic-modified Gypsum,Textile, Found objects
43 x 51 x 23 cm



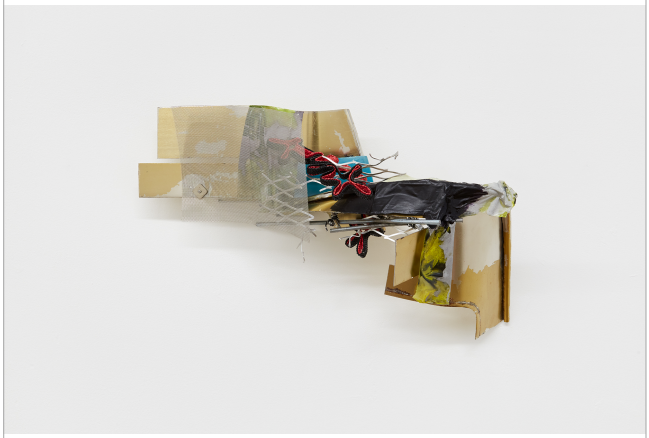
Midnight Problems
2025
Acrylic-modified Gypsum, Graphite, Metal, Wood, Textile, Paint
171 x 79 x 18 cm



City on My Back
2025
Acrylic-modified Gypsum, Metal, Wood, Textile, Paint
46 x 33 x 23 cm



Branches on Branches
2025
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Resin, Metal, Wood, Textile, Glass, Paint
42 x 79 x 37 cm



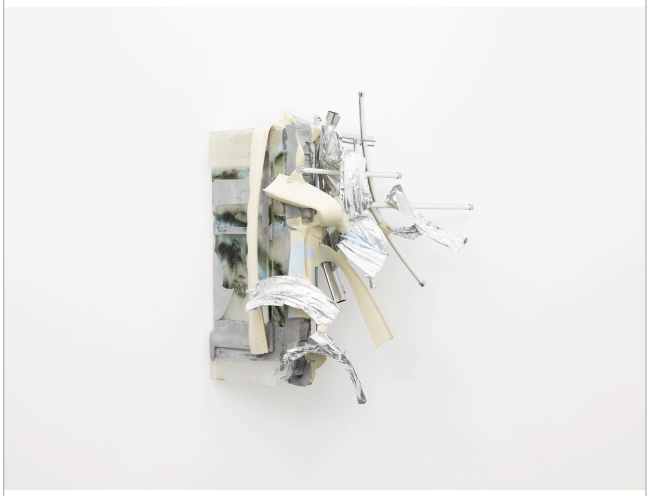
Maintenance
2024
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, Textile, Paint
42 x 54 x 18 cm



Sapling Bae
2022
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Clay, Paint, Metal, Wood, Textile
70 x 42 x 20 cm



Protective Bae
2022-23
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, Textile, Glass
65 x 42 x 25 cm



Sweet Lazy Life
2023
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, Foil Tubing, LED Light Fixture, Plastic, Paint
53 x 56 x 28 cm



A la Drive
2023
Acrylic-modified Gypsum, Epoxy Clay, Wood, Metal, Textile, Paint
47 x 43 x 29 cm



After The Function
2023
Epoxy Resin, Epoxy Clay, Metal, MDF, Plywood, Plastic, Glass, Paint, Textile
55 x 48 x 20 cm

ANEXO 20

Tabelas de obras expostas Aidan Duffy

Give Me 10’s
2025-2026
Gesso modificado com acrílico, metal, papel, tinta, pele de cobra
Cortesia do artista

Give Me 10’s
2025-2026
Acrylic-modified gypsum, metal, paper, paint, snakeskin
Courtesy of the artist

Blow the Speaker
2022-2023
Gesso modificado com acrílico, tinta, têxtil, madeira, metal, vidro, plástico, papel, folha de alumínio
Cortesia do artista

Blow the Speaker
2025-26
Acrylic-modified gypsum, paint, textile, wood, metal, glass, plastic, paper, foil
Courtesy of the artist

Perennial
2025
Gesso modificado com acrílico, metal, papel, pele de cobra
Cortesia do artista

Perennial
2025
Acrylic-modified gypsum, metal, paper, snakeskin
Courtesy of the artist

Blue Skies
2025
Gesso modificado com acrílico, resina epóxi, metal, tinta, têxtil, fio elétrico, pedra
Cortesia do artista

Blue Skies
2025
Acrylic-modified gypsum, epoxy resin, metal, paint, textile, electrical wire, stone
Courtesy of the artist

Doppelgänger
2025
Gesso modificado com acrílico, metal, papel, lona
Cortesia do artista

Doppelgänger
2025
Acrylic-modified gypsum, metal, paper, tarpaulin
Courtesy of the artist

Midnight Problems
2025
Gesso modificado com acrílico, grafite, metal, madeira, têxtil, tinta
Cortesia do artista

Midnight Problems
2025
Acrylic-modified gypsum, graphite, metal, wood, textile, paint
Courtesy of the artist

Cool on You
2025
Têxtil, metal, plástico
Cortesia do artista

Cool on You
2025
Textile, metal, plastic
Courtesy of the artist

New Faces
2025
Gesso modificado com acrílico, preenchimento com cimento, metal
Cortesia do artista

New Faces
2025
Acrylic-modified gypsum, cement fill, metal
Courtesy of the artist

Made Friends with the Floor
2025
Têxtil, metal, tinta, argila epóxi, folha de madeira, madeira
Cortesia do artista

Made Friends with the Floor
2025
Textile, metal, paint, epoxy clay, wood veneer, wood
Courtesy of the artist

Drama
2025
Gesso modificado com acrílico, têxtil, objetos encontrados
Cortesia do artista

Drama
2025
Acrylic-modified gypsum, textile, found objects
Courtesy of the artist

Folha A3 12,5x7 cm

City on My Back
2025
Gesso modificado com acrílico, metal, madeira, têxtil, tinta
Cortesia do artista

City on My Back
2025
Acrylic-modified gypsum, metal, wood, textile, paint
Courtesy of the artist

Protective Bae
2022-2023
Gesso modificado com acrílico, resina epóxi, argila epóxi, metal, têxtil, vidro
Coleção Jessie Makinson, Londres

Protective Bae
2022-2023
Acrylic-modified gypsum, epoxy resin, epoxy clay, metal, textile, glass
Collection Jessie Makinson, London

Branches on Branches
2025
Gesso modificado com acrílico, resina epóxi, metal, madeira, têxtil, vidro, tinta
Cortesia do artista

Branches on Branches
2025
Acrylic-modified gypsum, epoxy resin, metal, wood, textile, glass, paint
Courtesy of the artist

Sweet Lazy Life
2023
Gesso modificado com acrílico, resina epóxi, argila epóxi, metal, folha de alumínio, luz LED, plástico, tinta
Cortesia do artista

Sweet Lazy Life
2023
Acrylic-modified gypsum, epoxy resin, epoxy clay, metal, foil tubing, LED light fixture, plastic, paint
Courtesy of the artist

Maintenance
2024
Gesso modificado com acrílico, resina epóxi, argila epóxi, metal, têxtil, tinta
Cortesia do artista

Maintenance
2024
Acrylic-modified gypsum, epoxy resin, epoxy clay, metal, textile, paint
Courtesy of the artist

A la Drive
2023
Gesso modificado com acrílico, argila epóxi, madeira, metal, têxtil, tinta
Cortesia do artista

A la Drive
2023
Acrylic-modified gypsum, epoxy clay, wood, metal, textile, paint
Courtesy of the artist

Sapling Bae
2022
Gesso modificado com acrílico, argila epóxi, tinta, metal, madeira, têxtil
Cortesia do artista

Sapling Bae
2022
Acrylic-modified gypsum, epoxy clay, paint, metal, wood, textile
Courtesy of the artist

After the Function
2023
Resina epóxi, argila epóxi, metal, MDF, contraplacado, plástico, vidro, tinta, têxtil
Cortesia do artista

After the Function
2023
Epoxy resin, epoxy clay, metal, MDF, plywood, plastic, glass, paint, textile
Courtesy of the artist

ANEXO 21

Folha de sala Back Outside

C I A J G

centro internacional das artes
josé de guimarães

22.03.2026 — 6.09.2026

AIDAN DUFFY
BACK OUTSIDE

1st Floor > Rooms x

Miguel Wandschneider
Aidan Duffy

Aidan Duffy
in conversation with
Eilidh Duffy

We live in a moment during which the artist is required to act not just a maker, but a personality. Someone expected to construct an outward identity that can carry and promote their work. The artwork, in turn, is often read as a psychological fragment or ideological vessel for its author. This is precisely what Aidan Duffy has resisted. When we meet ahead of our discussion at his studio in South London, he reiterates that his work is not a reaction to the world he finds himself in, but of it. A private person by nature, Aidan has consistently sidestepped the pressure placed on artists, namely of his generation, to act as ambassadors for their artistic output. There is no overt excavation of his past or present, or an analysis of one aspect of his identity – at least not in any narrative sense. Instead, as an artist, he is intensely focused on the animation of form. There is a sustained search for balance and composition that operates as its own type of expression: what he describes as "something psychological [being] laid out through colour, tone, pace and movement." He sometimes speaks offhandedly of his sculptures as having "personalities" or "faces". While he refutes any accusation of being an 'animist', what might be called *qi*, or *prana*, the life force typically understood as animating living beings, Aidan extends to the inanimate: to the discarded objects within his compositions, and to the works themselves.

Citing cinema and music as the primary forms of media he draws from when trying to construct this effect, Aidan uses a sculpture to create what might most accurately be described as an experience. Revealed throughout our conversation is a confirmation of that – time and again, he reiterates the importance of a balanced whole to the feeling of a 'finished' work. As someone who spends almost all of his free time in the studio, this has emerged from strict discipline. There are few others in my orbit who carve out the time he does to dedicate to his practice. Yet there's nothing strict about the work, indeed you can sense there is a freedom, often an expression of humour or joy, embedded in its ecstatic form.

Aidan Duffy is, if you've not already guessed from my own name, someone I have known since I was less than a day old. As most people who have grown up with siblings will understand, this creates a uniquely layered relationship. So, when asked to interview him for this exhibition – his first museum show, a significant milestone both personally and professionally – I felt a lick of apprehension. How to frame a practice, or interrogate a method, developed by someone you know almost too well? Yet, as I began to consider what I wanted to learn from our conversation, something unexpected surfaced. Being asked to interview someone you have known your entire life has a curious effect: it makes you question how well you know them at all.

I've come to realise that the part of Aidan I know least about is his work – how he makes, and why. A month before the opening of Back Outside, I was able to remedy my apparent ignorance. We sat down, finally, and had a conversation that was long overdue.

Obviously, we grew up together, and have spent our lives in parallel. I have been wondering, was there a particular place, or an object, or something else that sticks in your mind from our childhood as something that had a profound effect on your perspective on art, or making in general?
I can't think of a specific memory or experience. But I think growing up between an industrial city [Glasgow], and the rural Highlands, has had a huge effect on my visual language. Whether it's rock formations sculpted by the sea or wind, or like tarpaulin caught in a fence, or an industrial skyline. You can see these in the work in some way or another. We were also dragged to museums and historical sites. I say drag because, for me anyway, I was so hyperactive that it was hard to focus on anything, it was more fun to just, like, zoom around a big building like a museum. I think having that as a constant throughout my life has definitely had an effect on my curiosity about the world. I think that's something that our parents gave us. Curiosity, an interest in art, a love of creativity; I think me, you and Fionn [our sister] inherited that from our upbringing.

I think there's maybe also an element of there being more to the world than what is in front of you, both in a sociopolitical sense, but also, for want of a better word, in a more spiritual sense.
I think that also comes down to our heritage, being Scottish and Irish. The relationship that you have with the landscape or with nature and what's around you. You're taught that you're part of a larger whole, one aspect of a multitude. Being in a rural environment, you also experience life within a place that literally shows you how much bigger and more important it is than you.

It's funny, because when you asked me to do this interview, I realised the part of your life I'm the least involved with is your studio life. The making of all of this work. You are notorious amongst our family and friends for being someone who is always in the studio. Can you describe what the studio is to you?
I try to get to the studio every day so I can have some continuity with the day before, whether I'm there for 12 hours or four, trying to stay focused. The studio doesn't have internet, I don't bring my laptop, and I only use my phone to listen to music – I can't make in silence. So the studio is a place where I can focus on what's in front of me and block out the everyday. I enter with one task I know I need to complete, and by working through that task, solving that problem, it brings up other questions. The day is spent manoeuvring and adjusting through these different issues. It's kind of like trying to solve an equation, an ever-evolving equation. It's also a place for caffeine and nicotine overdose... I think my espresso machine was the best and worst piece of equipment that I've bought for the studio.

How many coffees are you having a day?
Like, five to seven... It sounds crazy but in practice it doesn't feel like too much.

Oh my God.
A lot of the time I'm trying to reach a place that's kind of in between...
This nether zone. Honestly, I think being a bit hyperactive can help me to drown out the conceptual, and allows me to be more reactive to things.

In the studio, then, it's about action over idea?
Yeah, absolutely. As an artist, I'm more action over idea. The way that I find objects, a lot of the time I'm picking these things up from the street, charity shops or using online auction websites. People will often text me with photos of stuff they see on the street around London, and send me a pin. That's where the work starts, with picking up stuff. I'm not so interested in premeditating an idea, it has to creep up on me through my environment; a chance encounter. Then when those objects are brought into the studio, they shed their previous narrative, their original function. It's a place where I am able to see them as raw material, as you would see gypsum or plaster. But saying that, it's also important that, within the work, it still holds an echo of that previous function; it still needs to hold the ghost of what it once was.
What much of the material I use has in common is that it's been discarded. These discarded objects, they've fallen out of orbit, they've been abandoned by the person for which they were produced. I think about narrative quite a lot, and the psychodramas we invest in objects. So, how objects fulfil a purpose or a desire. Then, once that object has been thrown out, the narrative arc that object originally had, ends. It becomes this carcass, in a way. That turning point is super interesting to me. Where is it headed now? *Who* can this object be? I can now recontextualise it, and change its fate.

Tell me a bit about this new narrative that you imbue in objects.
The narrative is already there. How we use an object can often be a lens through which we make sense of the world. But I think there are other ways it can be used. My impulse is to not supply a beginning, middle and end but to try to blend timelines and contexts, to keep things kind of open. It's also the cycle that interests me, because it's almost parallel to a life cycle, right? In the studio, you're surrounded by births and deaths on a daily basis, because the beginning of something always relies on the end of something else. I'm thinking about the dancing pole and *Doppelgänger*, the bowls in *City on My Back*, or the folder in *Drama* [all works from 2025]. These objects are important within the work. You can see what their previous function maybe was, but that they've been thrown into a new scenario. They've been given a new job.
With these objects, it's a case of colliding one with another in the hopes that it creates new meaning. But to create new meaning, there needs to be an understanding of what something could have been before, right? Sometimes I think of them like actors. Thinking about *Blow the Speaker* [2025], there are blinds used in that sculpture. Its previous role was to cover a window. Now I'm asking it to perform a different role.

And how do you then see the sculpture? Like many constituent parts making up a scene?
For me, it's really important that it works as a whole. Sculpture is a really tricky thing to work with. Firstly, you're dealing with gravity and space and all these practicalities. A lot of the time, it's literally like: 'How do I get this thing to sit with this other thing? How do I get this to stand up? How do I get it to fall down?' But also, there's sometimes a point when maybe one or two angles make sense, but then another view of the sculpture doesn't. A sculpture is not – and should not simply be viewed as – an image that you're going to see in a book or online. Each part has to work really hard to create something that feels complete. When part of it does, but the other does not, I have to pull it apart and start again. You need to work to form a *sculpture*, not an image.

I don't know if I told you, but I recently found out that our great granddad in Derry was a ragpicker, someone who went around the city collecting waste and then selling it on – making a living from other peoples' waste.
I mean, when we were growing up, I remember always wanting new things. Our mum and dad's attitude towards holding on to things, repairing them. As much as it's a generational thing, I think it's also cultural. It's very Scottish, very Irish. I don't want to say frugal, because I feel like that has negative connotations. But it's like...

It's probably the right word, to be honest. The slivers of soap being saved so as not to waste even the *tiniest* little thing.
I know [laughs]. It's funny, because I feel like people are embracing this idea of, like, 'no waste', but it's popular in a very aesthetic sense. In a 'lifestyle' sense. Maybe not so much in terms of actually holding on to stuff.

It's that thing, right, that capitalism can just absorb any resistance, any form of anti-capitalism, transforming it into something with monetary value in order to dissolve or disarm any kind of resistance to it. I'm struck now, actually, by a thought: what is your relationship to stuff in your day-to-day life? You're not someone who owns many objects. You're very selective in terms of what you have around you. Do you think there is some kind of through-line between how you interact with objects in your everyday life, and how you work with them in the studio?
I think my appetite for objects is probably offset by working with them in the studio, where I tend to hoard things. Perhaps that is where I process all of these weird attachments, fascinations and fantasies of what the object is. Outside the studio, I have quite a regimented, pared back object life. I hold on to what is sentimental, but nothing else is safe.

***Nothing* is safe. I remember a T-shirt I used to love to borrow from you ended up in a sculpture, and I was fuming... Speaking of the aesthetics of 'no waste', it seems we are in this wider cultural moment that seems to worship the found object, the second-hand object; the veneration of something that's had a past life and bears the marks of this life. How do you see your own relationship with the object in relation to this cultural shift?**
Using discarded objects, for me it's not so much about style. There is something unique to old stuff, old used stuff. I don't necessarily want to use the word magical, but there's a certain magic, something in there that's more than just the object. It feels like this turn to the second-hand or return to the crafted is in retaliation to the industrial, artificial or being online. I think people want a life that feels lived, one that's kind of chaotic, where you're engaged in what's happening outside rather than engaging with it through a screen. Being surrounded by second-hand or artisanal objects or wearing second-hand clothes gives you that feeling. It gives you that feeling of participation.

As Walter Benjamin might say, they've got 'aura'. Something imbued with presence that can't necessarily be reproduced by a machine.
Right, exactly. Manipulating those qualities, placing them next to each other, that's where my interest lies.

What kind of affectual qualities are you looking for in these objects?
I used to just pick anything up, no matter how mouldy or disgusting it was. I'd always keep a plastic bag and a pair of nitrile gloves on me at all times. Now I'm a little bit more selective. Saying that, I couldn't really tell you what the formula is. I keep an openness to what can be brought into the studio, so that there can be an openness in the making. Primarily when making work, there needs to be a certain balance when it comes to form, texture and colour.
I think, partly, what I look for in the object is a certain neutrality – how versatile can this thing be within a larger whole? Then there are also, I suppose, some more conceptual aspects to the selection. For example, using part of an Erewhon bag in *Give Me 10's*, *Doppelgänger* and *Perennial* [all works from 2025]. It's not very recognisable, but I've selected that paper bag because it comes with, well, a lot of *baggage*, so to speak. Erewhon is a supermarket, but it's also got all of these connotations. It's about status, lifestyle, desire. There's also something interesting in the name choice being an anagram for 'nowhere' and it coming from a novel [Samuel Butler's 1872 *Erewhon*] where citizens are punished for being ill. Then I also think there is a similar element to the snakeskin, also used in *Give Me 10's* and *Perennial*. It's this textile that you actually see quite a lot – or, really, you see it in this falsified, PVC state. It's also quite loaded, right? It's literally a skin, taken from an animal.

That age-old thing with skin and fur – it's alluring, but it's abject. It's alluring because it is abject, perhaps.
And it is acting in the same way that it appeared originally. It's holding together these gypsum casts. It's becoming skin again.

You mentioned at the beginning of our conversation that you're trying to reach an in-betweenness. Is the snakeskin a good example of that? You're presented with something that contains all of these associations, cultural ties and this affectual information, and it takes a minute for you to realise what it is within the larger whole. You're having a multitude of reactions to this object, simultaneously, and it's reshaping how you perceive it?
There's a sense of the uncanny. You can't quite put your finger on it. Then, another element is perceiving it as texture, as material. You've got the intense matte dryness of the acrylic modified gypsum against this wet, shiny snakeskin. It's also building a balance between surface as much as form, as much as texture and colour.

You described earlier that you make sculptures as three-dimensional experiential things, and not as images. That's not an earth-shattering statement, by any means, but perhaps there's been a bit of pressure within your generation of artists to make things that do photograph well.
I've always felt that work needs to function as a sculpture over an image. We live in a moment where it's image over everything, so in that sense, there is maybe a self-imposed pressure for a work to perform well on a screen or paper, but I think the anarchic qualities of sculpture naturally push against constructing image. Colour is something that's associated a lot with image, but at the same time colour is very of the senses. You can make quite strong associations with colour. It can affect you beyond what is in front of you.

The colours are selected to create another type of setting.
Right. And that produces a tone, an environment, a feeling, a mood. Film has had a strong influence on me when it comes to how I construct these qualities. The ways in which all these different factors like set, dialogue, frame, colour grading and pace work together to create an experience. Using colour, I often think about what creates a certain mood, or perhaps, even, how do I create a mood? How something psychological can be laid out through colour, tone, or even pace and movement. How to create a representation of something you feel.

How has that relationship with colour evolved? I remember an acidic green being incredibly important to you a few years ago, but now your use of colour has developed quite a lot.
I go through phases with which colours in terms of what I want to work with. A colour will possess some sort of meaning to me, and then it'll fade away. At the moment, I have an infatuation with teal and black, or white and purple.

I'm attracted to the impact a saturated tone can have against something more neutral. I think that is evocative of my day-to-day, like the greys of the pavements, buildings or clouds. Then you've got these saturated forms on billboards, posters, signs. There's this contrast between spaces which are, like, dead and alive. Not in a literal sense, but in terms of energy. If a saturated colour is charged and a neutral is not, then it's more understandable as a whole. There needs to be this balance. In the same way that a body can't be full of energy and switched on, neither should a sculpture.

Thinking about this kind of charge, I'd love to touch on the method of casting that you use, where you recreate the negative space next to an object.
It came out of a moment last year when I was broke, but I had a show to make. One of the most cost-heavy elements of the making process is casting: the mould-making equipment, the silicone, the casting material. I was trying to think of ways that could cut out parts of the method I usually used. I had this big cupboard in the studio, and I had bits of skirting boards that I'd found on the street, so I was thinking about these simple forms that don't necessarily contain many elements but are so recognisable. I began to experiment with ways to cast directly on these objects – to cast their negative, let's say.
I was using things like shelving and cabinets, these interior motifs, I suppose. I'd pull them apart, then I'd use the pieces for a mould. I'd create these rigid, rectangular, square moulds, and casting directly onto the wood would reveal a negative. Our brains are amazing, they will build an image with very little – so casting a negative, there's enough information there to spell things out. There is also something interesting about casting negative space, or a space that you are meant to be able to move around, using these interior objects to do it.

Rendering space as an object.
Then creating a positive by using them as building blocks. I've been thinking recently about how close casting is to photography. If you think about photography, it's a process where you have the real, there's a capture of that real, which you then make a negative of, and then from that negative you make a positive. So I was thinking about it in terms of that, but it doesn't quite get to this stage that it should, where it's readable as the object. It's kind of held in this middle area. Almost prematurely cutting off its journey. I'm not interested in capturing a perfect likeness, but I think it creates those layers of perception. Often I'll have something cast alongside something that's [mimes quotations] 'real'. Through this collision, you have to relate the 'real' thing to something that's just an impression.

In the works that you've made for the show, two of them have garment bags in them that you've had made out of leather, *Cool on You* and *Made Friends with the Floor* [both works from 2025]. There were radiators that you had cast which had quite obvious forms [for sculptures *Window Seat* and *Deli* (both from 2024)], but this is the first time you've recreated an object, in its material and function, to become part of a larger work, right?
Yes, totally. I was having coffee at Zarina [Bekerova's, friend and fashion designer], and it was a day that a lot of stylists were coming in and out to drop things off or pick things up. There were a lot of garment bags lying around: some on a rail, but then some slouching on chairs, slouching over a desk. They're all in these funny positions, and I started to see them as placeholders for the human body. They were showing me their personalities through their different positions in the same way that we would; in the way that we use our own body language. They had to be transformed in a way where they could still retain their slouchiness. To remake them in a different material, or an unusual material that doesn't really make sense for those objects.

Casting them would destroy what you find attractive about them, right? Their slumpiness. Recreating them in an unusual material, like pig skin, it's still a bit like casting them. It's recreating them in a new form, with new qualities, but with the same flexibility that a garment bag has.
Right, they've been cast, just using a different process. I think it was just maybe the material, something like acrylic-modified gypsum, wasn't fit for the job. Using these brightly coloured leathers made more sense, because using a fabric, using a textile, which is both skin and something that we would wear ourselves, elevates the object itself. It requires you to do more looking.

It's an interesting proposition for something that is mass-produced to be made artisanally in an almost *unfunctional* way.
I mean, they are extremely functional. Ana [Larruy, friend and photographer] wants one.

I want one! You could sell them at [London store] twos. Actually, now we're on the subject, let's talk a bit about the objects that you have made for twos. You've developed a bit of a side practice making... What would you call them – art objects, designed objects?
I wouldn't say that's what it is...

Ok, what would you say it is?
I guess if we hone in on the keyrings. They came about by chance, really. It was just like putting together studio debris or objects that didn't quite work in a sculpture, putting them together in a way that was satisfying. I made one for Josh [Cook, founder of twos], and he used it as a key for the shop, and it garnered a bit of interest. He asked if I'd be into making a few for twos. What was really fun, and is still really fun for me, is to work within these strict parameters. Everything has to fit on this steel ring that measures, like, six inches. So I call them keyrings, but they still function as artworks to me. They're wearable, but tragically impractical. They're heavy, and not exactly stable. They wear out over time. I've seen some people's and, well, they're not looking very good! But there's also something really interesting about people attaching them to their bags. I love this parallel practice whereby the ends of my making process – the discarded of the discarded – are lugged around as decorations. I think there is something interesting and beautiful about that.

Now, final question. I'm interested to know: for this show at CIAJG, which I keep calling your 'retrospective', you decided to create a whole body of new work. Why did it feel important to you to include pieces that were made specifically for the show?
Yeah, Miguel [Wandschneider, artistic director of CIAJG and curator of the show] called it a mini-survey. The show includes a selection of work from the first gallery show I did until now, so looking at three years of work. I have a tendency to look forward rather than backwards, so the impulse was there to make new work. I thought that if it's meant to present a period of time – from the 'beginning' to now – it should include works made up until a month or two before the show. I often don't see the work again after it's been shown, so it'll be interesting to experience them in dialogue with each other.

Exhibition

xxxx
xxxx
xxxxxxxxx´
xxxxxxx
xxxxxxxx

A Oficina

Órgãos Sociais ·
Governing Bodies

Direção · Direction
Presidente · President
Esser Jorge de Jesus Silva em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vice-Presidente · Vice-President
Filipa João Oliveira Pereira em representação do CAR - Círculo de Arte e Recreio
Tesoureiro · Treasurer
Jaime de Sá Marques
Secretário · Secretary
José Manuel Martins Marques em representação da Casa do Povo de Fermentões
Vogal · Member
Rui Vítor Poeiras Lobo Costa em representação da A Muralha - Associação de Guimarães para a Defesa do Património

Mesa da Assembleia Geral ·
Board of the General Assembly
Presidente · President
Lino Moreira da Silva em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vice-Presidente · Vice-President
Manuel Ferreira
Secretário · Secretary
António Dias Lopes em representação da Associação de Reformados e Pensionistas de Guimarães

Conselho Fiscal · Fiscal Council
Presidente · President
Rui Miguel Rodrigues Parente de Brito Machado em representação da Câmara Municipal de Guimarães
Vogal · Member
Maria Mafalda da Costa de Castro Ferreira Cabral em representação da Taipas Turitermas, CIPRL
Vogal · Member
Maria Alexandra Ferreira Xavier

Estrutura Operacional e Artística ·
Operational and Artistic Structure

Presidente Executivo ·
Chairman of the Executive Board
Esser Jorge de Jesus Silva

Assistente de Direção · Assistant Director
Anabela Portilha

Direção Artística CCVF e Artes Performativas ·
CCVF and Performing Arts Artistic Direction
Rui Torrinha

Direção Artística CIAJG e Artes Visuais ·
CIAJG and Visual Arts Artistic Direction
Miguel Wandschneider
Vicente Sottomayor *(Estágio Curadoria · Curator Insternship)*
Eva Oliveira (Estágio Curricular em História da Arte, Património e Cultura Visual· Curricular Internship in Art History, Heritage and Visual Culture)

Direção Artística Teatro Oficina ·
Teatro Oficina Artistic Direction
Bruno dos Reis
(Direção Artística Convidada 2025–2026 ·
Guest Artistic Director 2025-2026)

Programação Guimarães Jazz
e Curadoria Palácio Vila Flor · Guimarães Jazz
Programming and Palácio Vila Flor Curator
Ivo Martins

Assistente de Direção Artística ·
Artistic Director Assistant
Cláudia Fontes

Assistente de Programação CCVF
e Artes Performativas · CCVF and Performing Arts
Artistic Director Assistant
Paulo Dumas

Património e Artes Tradicionais ·
Heritage and Traditional Arts Direction
Catarina Pereira (Direção · Direction)
Inês Oliveira (Gestão do Património · Heritage Management)
Bruna Freitas (Olaria · Pottery)

Educação e Mediação Cultural ·
Educational and Cultural Mediation
Francisco Neves (Direção · Direction)
Ana Catarina Aidos
João Lopes
Manuela Marques
Marta Silva
Teresa Machado

Produção · Production
Susana Pinheiro (Direção · Direction)
Ana Sousa
Andreia Abreu
Andreia Novais
Hugo Dias
Marisa Moreira
Rui Afonso
Rui Salazar
Sofia Leite

Técnica · Technical Staff
Carlos Ribeiro (Direção · Direction)
Ana Fernandes
(Direção de Cena · Stage Manager)
Bárbara Falcão
Ricardo Santos
Rui Eduardo Gonçalves (Iluminação · Lighting)
Duarte Dimas
João Oliveira (Som · Sound)
João Castro (Maquinaria · Stage Machinery)
Sérgio Sá (Vídeo · Video)

Serviços Administrativos e Financeiros ·
Administrative and Financial Services
Helena Pereira (Direção · Direction)
Ana Carneiro
Carla Inácio
Liliana Pina
Marta Miranda
Pedro Pereira
Sónia Sousa
Susana Costa
Margarida Rocha
(Programa Iniciar do IEFP · IFP internship)

Relações Públicas, Financiamentos e Mecenato · Public Relations, Funding and Cultural Patronage
Sérgio Sousa (Direção · Direction)
Andreia Martins
Catarina Atilano
Jocélia Gomes
Josefa Cunha
Ricardo Lopes
Sandra Sousa
Sylvie Simões
(Atendimento ao Público · Public Attendance)

Instalações · Facilities
Luís Antero Silva (Direção · Direction)
Joaquim Mendes
Rui Gonçalves (Assistentes · Assistant)
Jacinto Cunha
José Machado
(Manutenção e Logística · Maintainence and Logistics)
Amélia Pereira
Antónia Pereira
Ana Cláudia Guimarães
Carla Matos
Conceição Oliveira
Josefa Gonçalves
Maria de Fátima Faria
Sónia Alves
Raquel Mendes (Manutenção e Limpeza · Maintainence and Cleaning)

Comunicação · Communication
Marta Ferreira (Direção · Direction)
Bruno Borges Barreto
(Assessoria de Imprensa · Press Office)
Carlos Rego (Distribuição · Distribution)
Pedro Magalhães
(Comunicação Digital · Online Communication)
Rui Costa (Comunicação Digital · Online Communication)
Eduarda Fontes (Design)
Susana Sousa (Design)
Mafalda Mendes (Videomaker)

>

CENTRO INTERNACIONAL DAS ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES (CIAJG)

Tarifário

4 eur / 3 eur c/d

Preços com desconto (c/d)
Menores de 30 anos e Estudantes
Pessoas com deficiência e acompanhante
Maiores de 65 anos: desconto 50%
Cartão Quadrilátero Cultural: desconto 50%

Entrada Gratuita

crianças até 12 anos,
domingos de manhã

>

JOSÉ DE GUIMARÃES INTERNATIONAL ARTS CENTRE (CIAJG)

Tariffs

4 eur / 3 eur*

*Under 30 years and Students
Handicapped patrons ans the person accompanying them
Over 65 years: 50% discount
Cartão Quadrilátero Cultural: 50% discount

Free Entrance

children until 12 years old,
sunday morning

>

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

www.ciajg.pt

Organização > Organization

Financiamento > Funded

Apoio > Support

ANEXO 22

Vistas de exposição



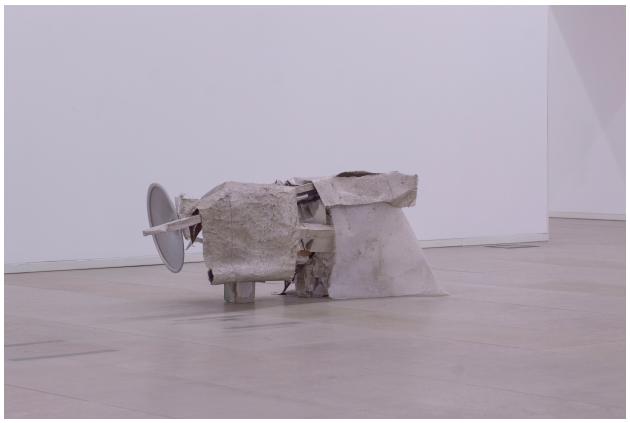


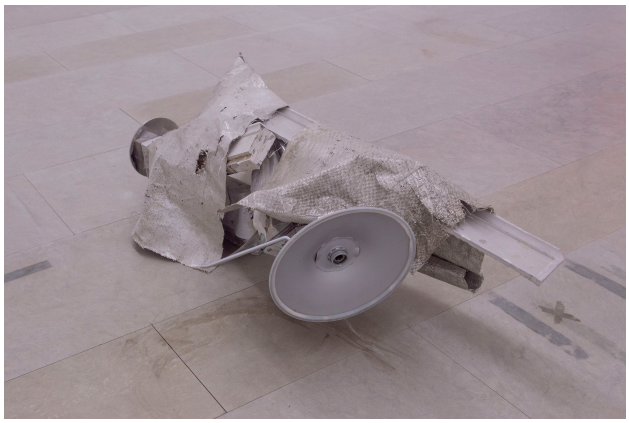


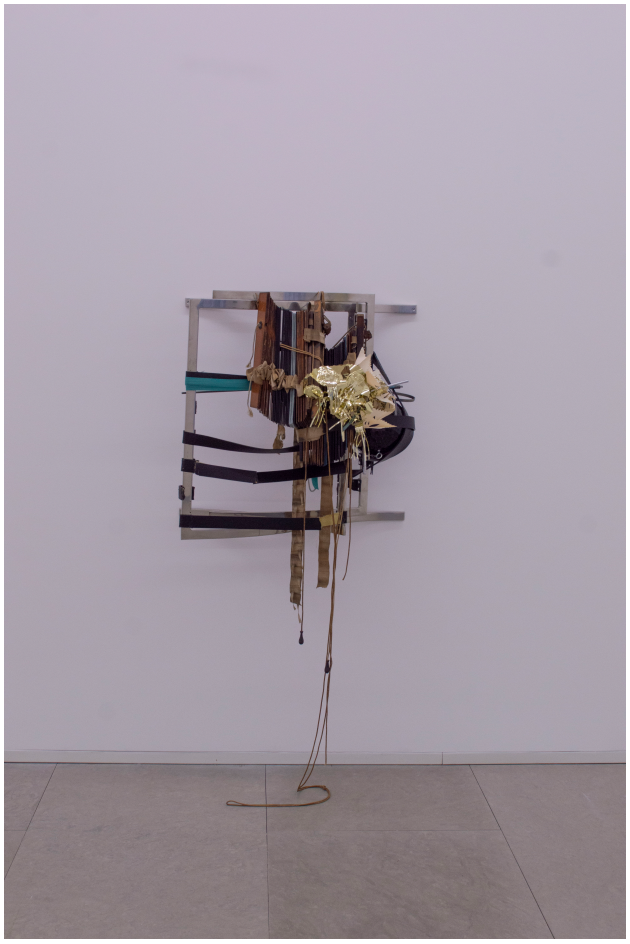


















ANEXO 23

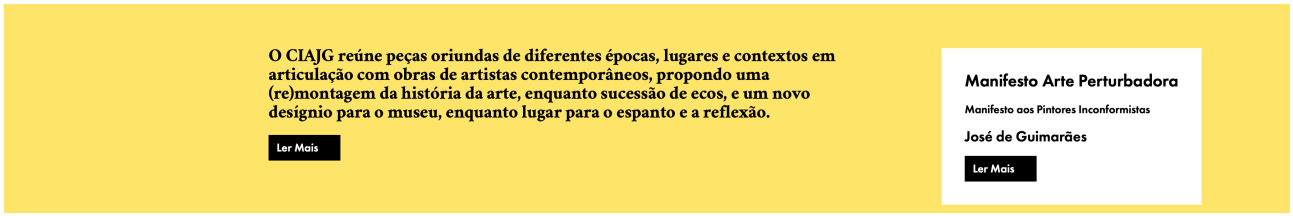
Relatório de análise do site do CIAJG

Apresentado diretamente a Miguel Wandschneider e respetiva equipa

Site CIAJG

Página Inicial

- Abrimos o Site e o primeiro impacto visual são as exposições Temporárias.
- São nos apresentadas 2 imagens das exposições, que alternam a um ritmo acelerado não permitindo deste modo a sua leitura e compreensão.
- Mais a baixo confrontamo-nos com um curto texto à cerca do CIAJG e a seu lado o Pdf referente ao manifesto de arte perturbadora, questiono-me se será necessário estes dois assuntos em destaque ?



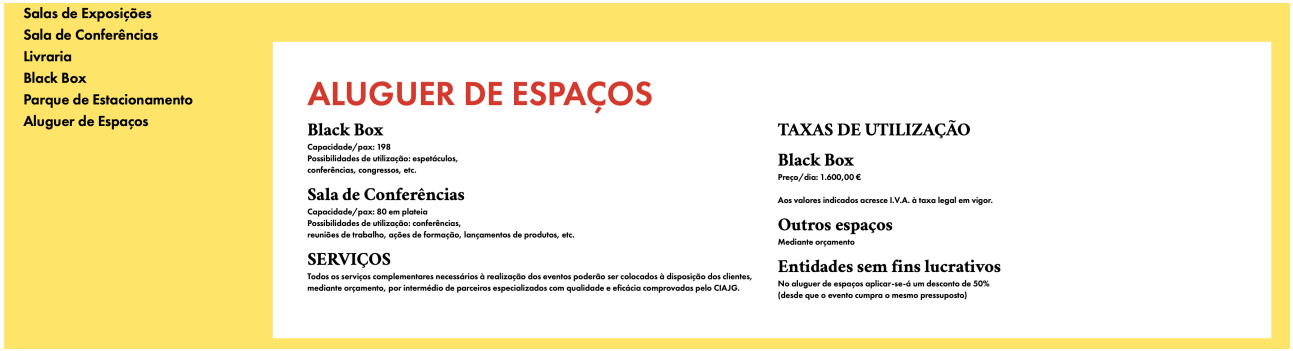
- No final da página encontramos uma barra negra com informações referentes á instituição. Nessa mesma barra no canto direito temos as folhas de sala e guias de exposições, mas as mesmas encontram-se com o seu formato corrompido e desatualizado.



Separadores

Sobre:
- Neste separador encontramos 3 sub-separadores sendo eles Missão / José de Guimarães / Manifesto. Não sei se serão necessários.

Espaços:
- Este separador mostra-nos os espaços disponíveis no CIAJG, algo que creio que deveria pertencer ao site da oficina e não apresentado ao espectador no site do CIAJG.



Arquitetura :

- Acredito que este separador não seja essencial para o site do CIAJG.

Coleção:

- Este separador encontra-se uma confusão visual.
- Não vemos um enquadramento individual ou coletivo das coleções.
- Não encontramos uma organização ou coerência visual com as imagens apresentadas.



Programação:

- Na lateral direita encontramos uma barra de (Atividades), será necessária ? Encontramos temas como Ópera, Artesanato, Formação…
- Em vez de eventos deveria ser Programação.
- A programação Permanente/Temporária deveria encontra-se em destaque.



Arquivo:

- Encontra-se no site um arquivo de todos os acontecimentos realizados no CIAJG, Exposições, Conversas, Atuações na BlackBox.
- Repete-se a barra de atividades exposta também no separador de Programação.

ANEXO 24

PowerPoint de análise e apresentação

Apresentado á equipa de comunicação

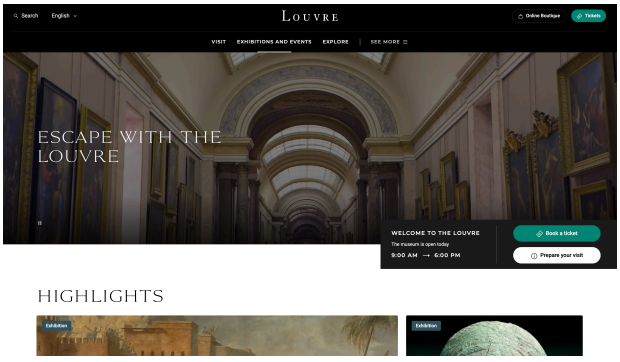
CIAJG

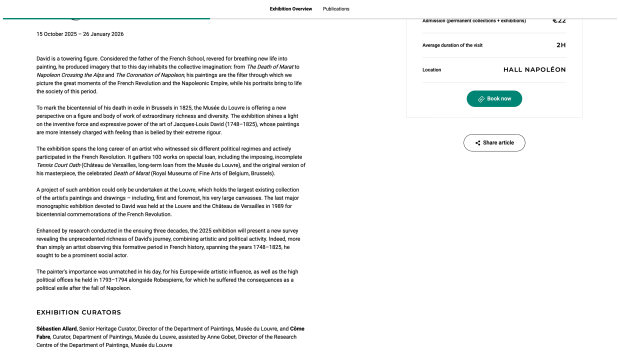
Louvre

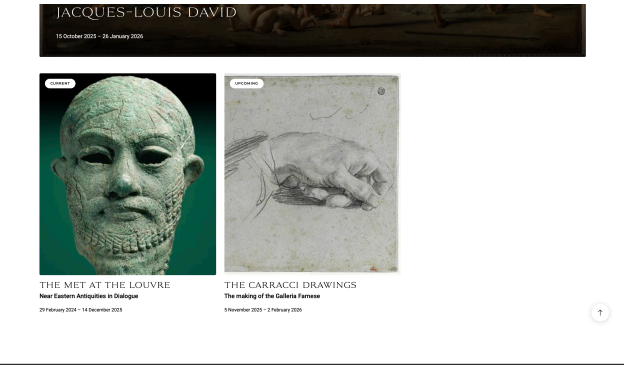
Site
https://www.louvre.fr/en

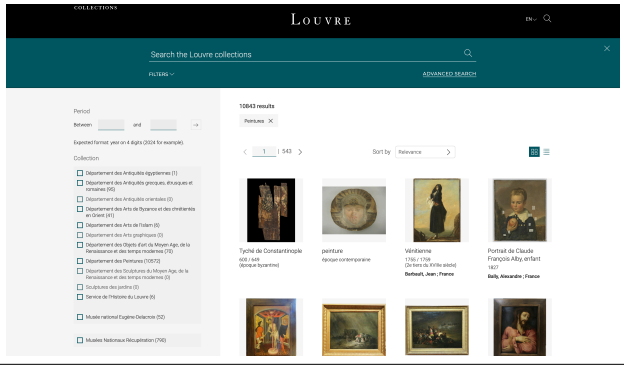
Instagram
https://www.instagram.com/museelouvre?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

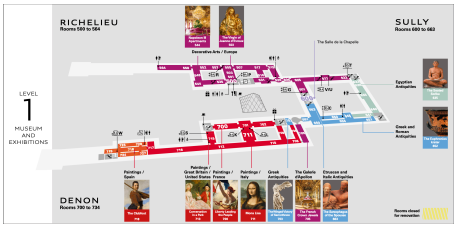


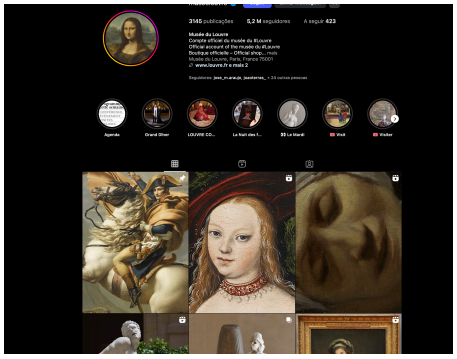










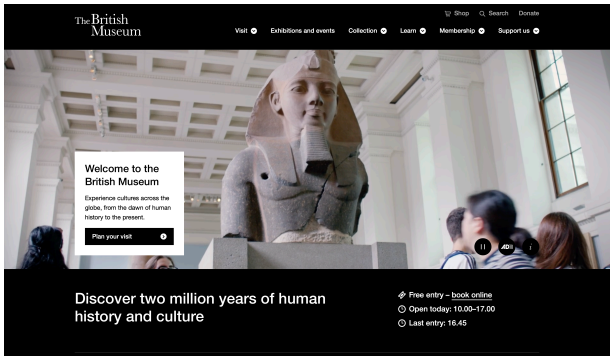


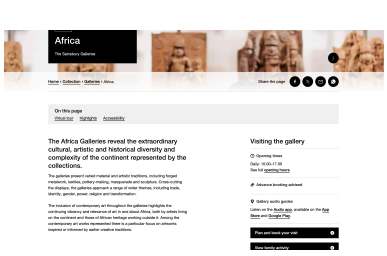
Brithish Museum

Site
https://www.britishmuseum.org/

Instagram
https://www.instagram.com/britishmuseum?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

The British Museum





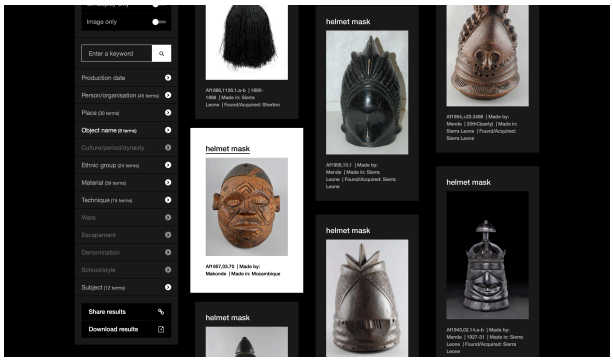
Gallery facts

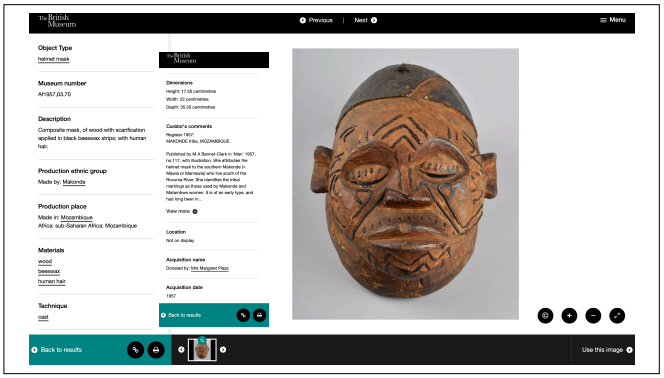
Bronze-casting dates back to at least the 9–10th centuries in West Africa and casting in copper alloy remains a vibrant industry today. The collections from the Nigerian sites of Igbo-Ukwu, Ife, and Benin represent some of the most important early West African bronze-casting traditions and highlight the technical knowledge of metalworkers who used the lost-wax casting technique to create objects of great power and virtuosity.

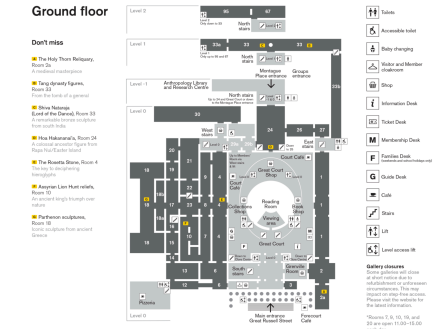
For at least 2,000 years, different types of looms, weaving technologies and raw materials have been used to create regionally distinctive cloths in African societies. Textiles communicate key information about communities and individuals through their designs, use and materials. They can be used to document significant historical events and may also chart the movements and migrations of people, markets and trading patterns.

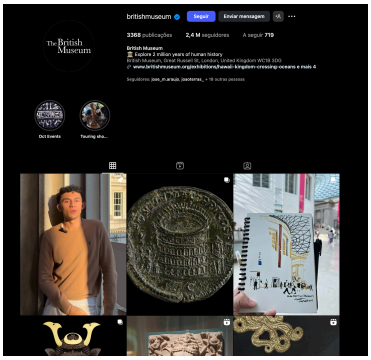
Africa is home to some of the oldest pottery making traditions in the world, including pottery found in excavations in West Africa (Mali) dating to at least 9,500 BC. Pottery traditions are found across the continent and include not only functional objects but also items of ritual or religious importance. Today, pottery-making continues to be an important means of artistic expression.

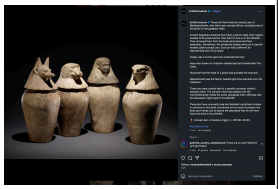
'For at least 2,000 years, different types of looms, weaving technologies and raw materials have been used to create regionally distinctive cloths in African societies.'









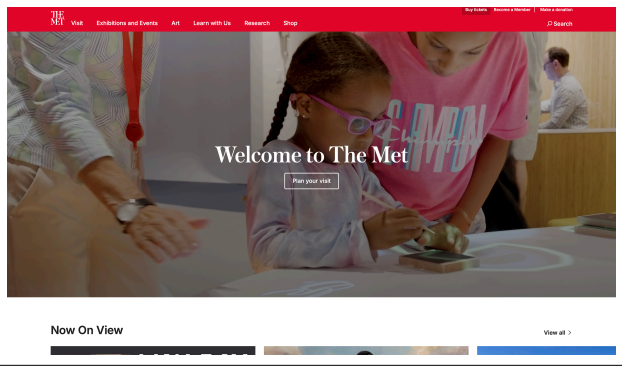


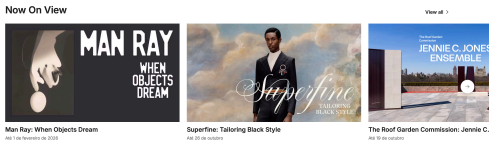
The Met

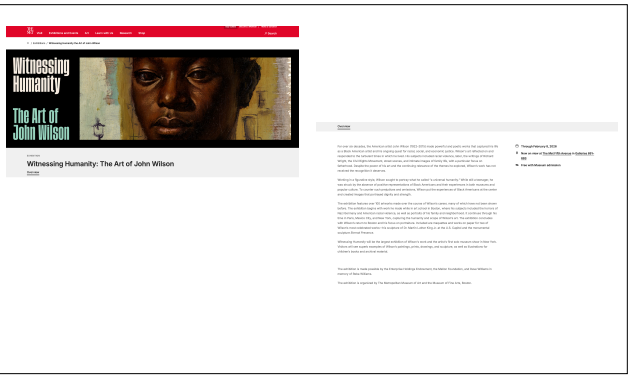
Site
https://www.metmuseum.org/pt\

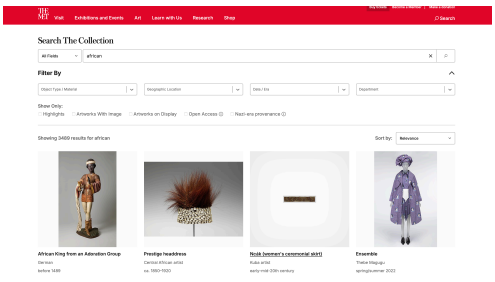
Instagram
https://www.instagram.com/metmuseum?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==



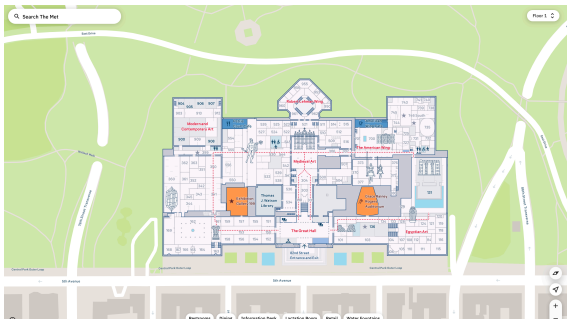


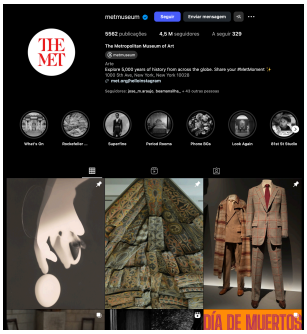












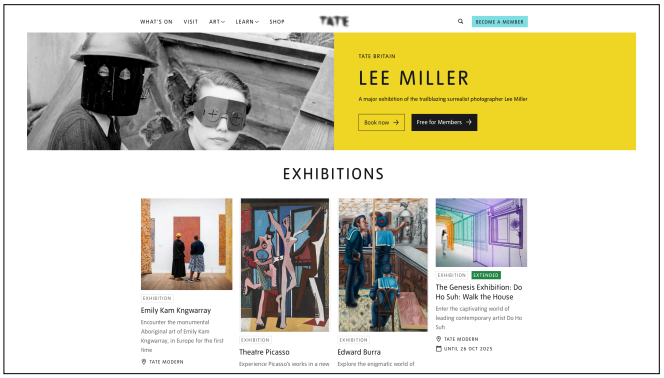


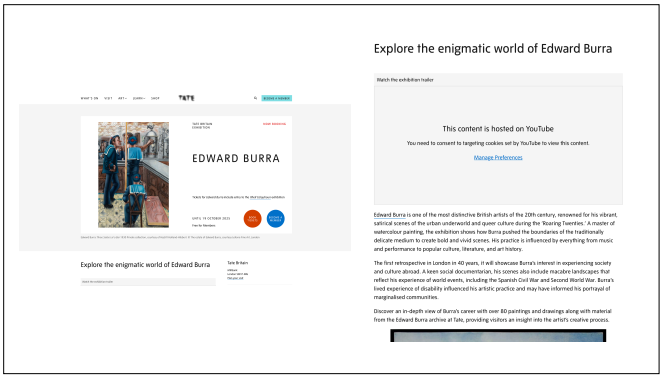
TATE

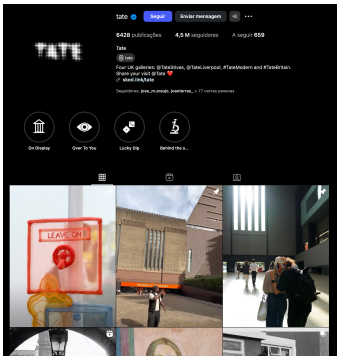
Site
https://www.tate.org.uk/

Instagram
https://www.instagram.com/tate?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==







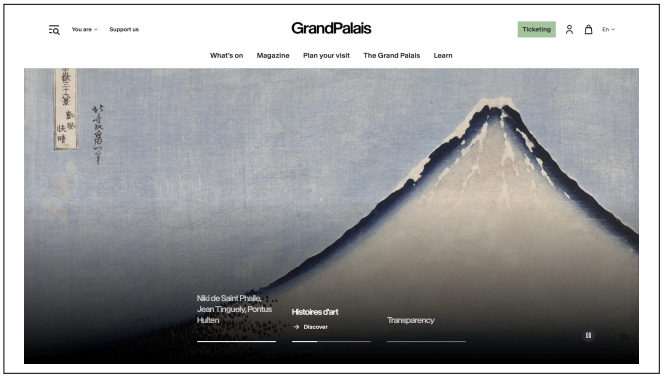


Grand Palais

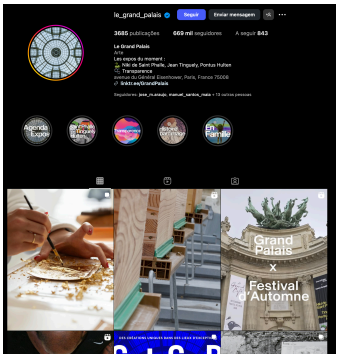
Site
https://www.grandpalais.fr/en

Instagram
https://www.instagram.com/le_grand_palais?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzlxNw==\

GrandPalais













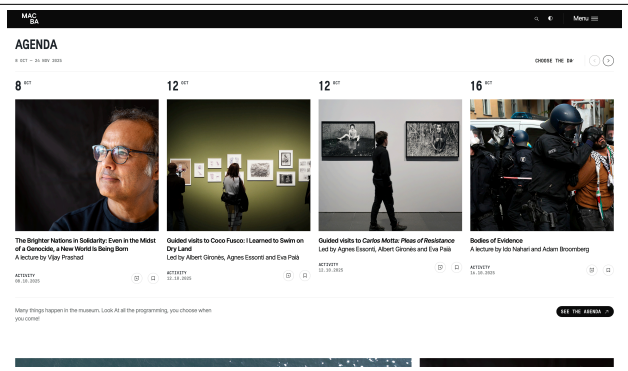
MAC BA

Site
https://www.macba.cat/en/

Instagram
https://www.instagram.com/macba_barcelona/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzlxNw==

MAC
BA







LOCATION

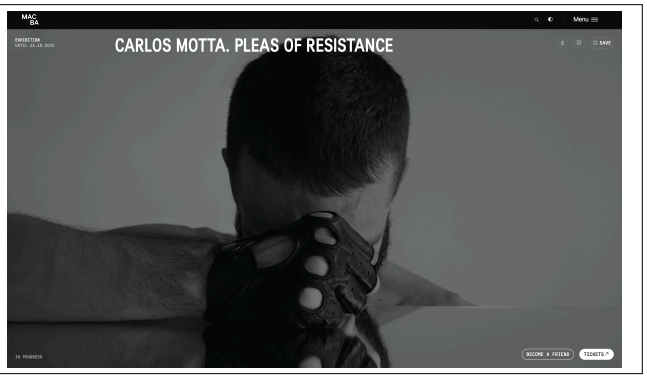
MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1, 08001, Barcelona.

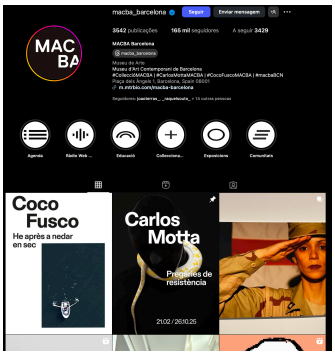
How do I get to the museum?

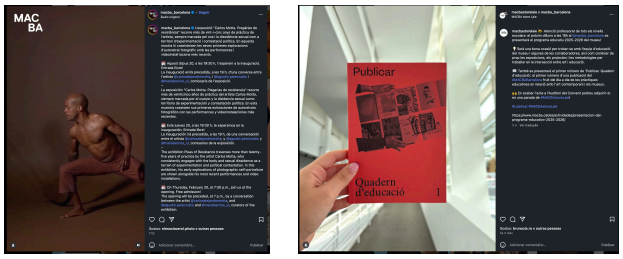
Come to the museum on foot, by bicycle or in public transport and make your visit more sustainable.

BY BICYCLE
BY METRO
BY BUS
BY TRAIN
BY CAR







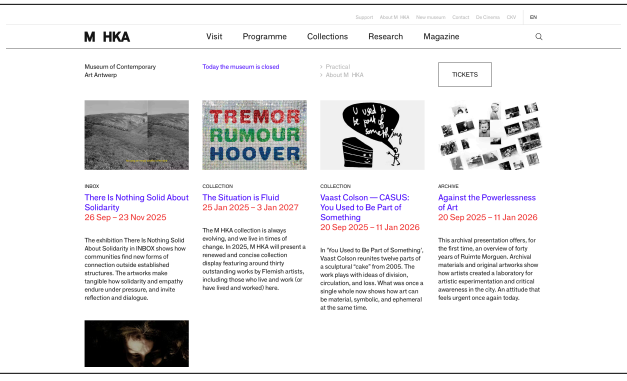


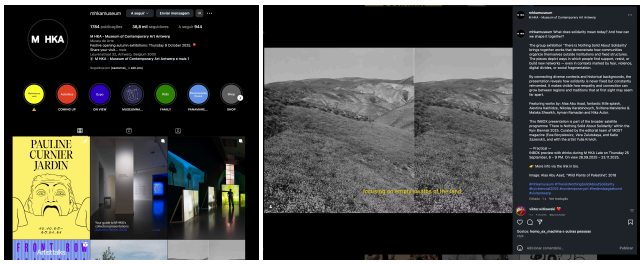
M HKA

Site
https://www.muhka.be/en/exhibitions/there-is-nothing-solid-about-solidarity/

Instagram
https://www.instagram.com/mhkamuseum?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

M HKA





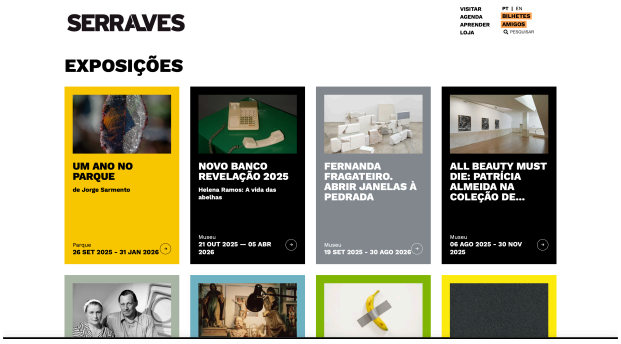
Serralves

Site
https://www.serralves.pt/

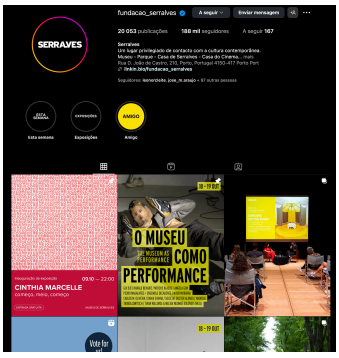
Instagram
https://www.instagram.com/fundacao_serralves?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

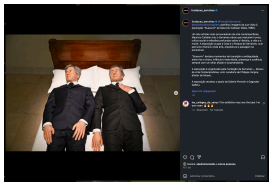
SERRALVES















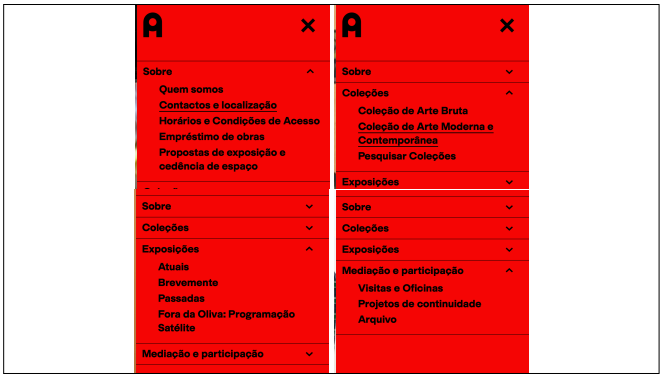
Oliva

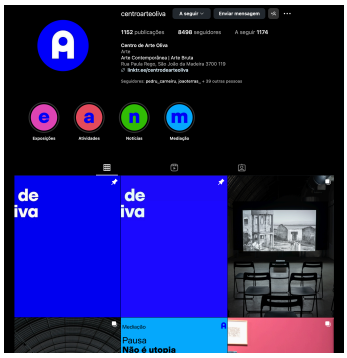
Site
https://centrodearteoliva.pt/

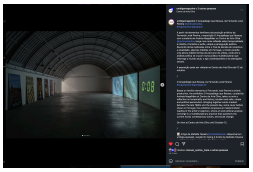
Instagram
https://www.instagram.com/centroarteoliva?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

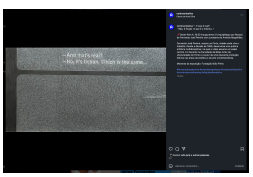
Centro de Arte Oliva













CIAJG

Site
https://www.ciajg.pt/

Instagram
https://www.instagram.com/ciajgguimaraes?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

C I A J G
centro internacional das artes
josé de guimarães



Agenda
2025 Oct/Dez



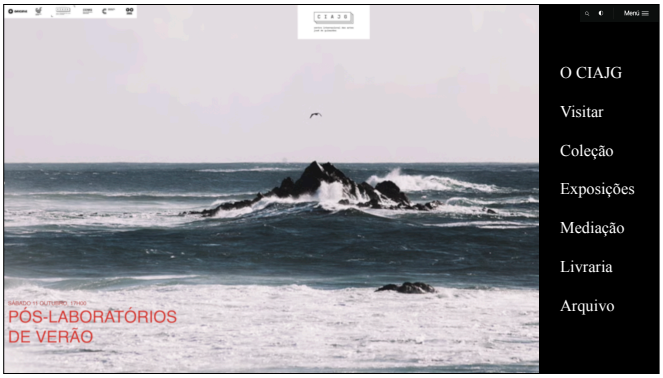
Newsletter
Para atualizações permanentes da programação cultural d'A Oficina

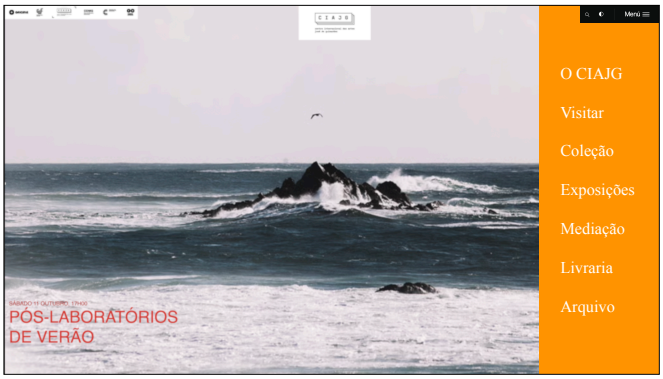
Subscrever

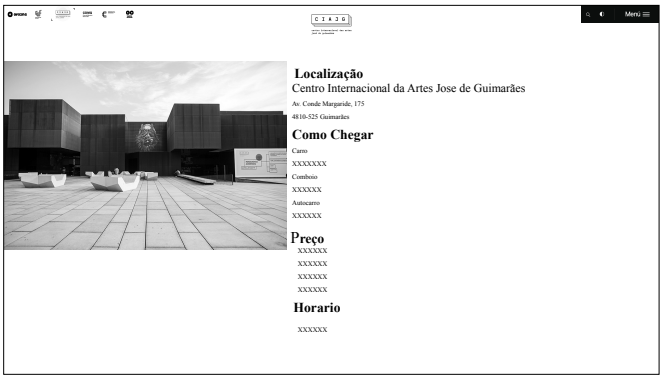
Declaração de Acessibilidade
Política de Privacidade
Termos e Condições
Canal de Denúncias

Centro Internacional das Artes José de Guimarães
Av. Conde Margaride, 175
4810-525 Guimarães
(+351) 253 424 715
geral@ciajg.pt

Programação Setembro - Dezembro 2025
Programme September - December 2025
Folha de Sala Intervalo
Folha de Sala Inferno
Arquivo de Jornais de Exposição (2021-2024) / / Exhibition's Booklet Archive (2021-2024)
Heteróclitos - Guia de Exposição
Guia da Coleção CIAJG/ Collection Guide CIAJG Ed. 2012 PT-ENG







Localização
Centro Internacional da Artes Jose de Guimarães
Av. Conde Margaride, 175
4810-525 Guimarães

Como Chegar
Carro
XXXXXXX
Comboio
XXXXXX
Autocarro
XXXXXX

Preço
XXXXXX
XXXXXX
XXXXXX
XXXXXX

Horario
XXXXXX

Coleção Permanente- José de Guimarães

Enquanto artista-colecionador, José de Guimarães começou a adquirir a partir dos anos 80, no mercado europeu especializado em objetos artísticos, arqueológicos e etnográficos. O CIAJG acolhe uma parte significativa do seu projeto cultural e do seu trabalho autoral, com base no acordo de comodato firmado entre o artista e o Município de Guimarães. Hoje o CIAJG expõe em permanência este acervo de 1128 objetos, proporcionando a fruição da obra de José de Guimarães pelo público. Em 2024 o artista e o Município assinam novo acordo, desta vez uma doação de 98 peças. Este gesto simbólico renova o projeto cultural do CIAJG e os designios da sua missão, projetando um compromisso para o futuro.

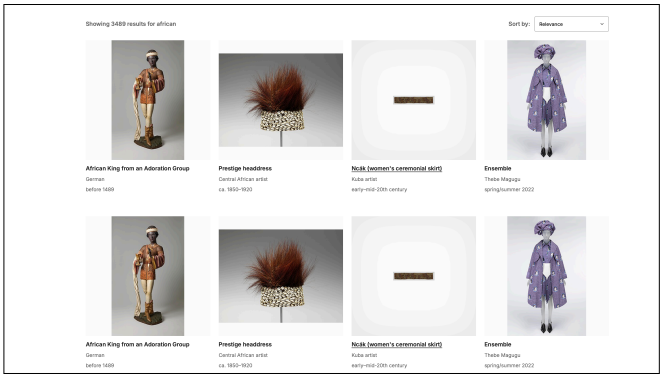
Arte Africana | Arte Pré-Colombiana | Arte Chinesa | Obra de José de Guimarães

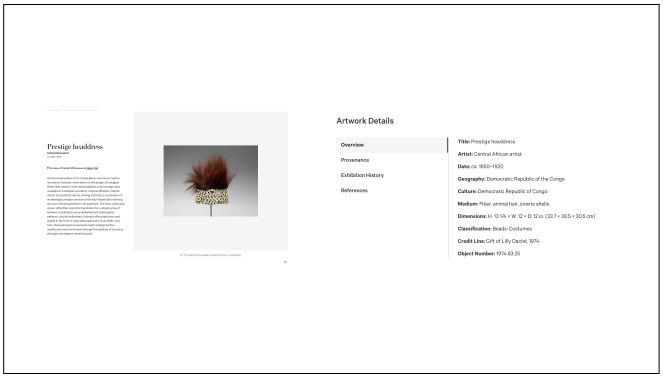


Arte Africana



Esta coleção iniciada pelo artista em 1967 têm como origem e foco uma pequena parcela do continente Africano, entre o Rio Niger e o Rio Zaire, cobrindo deste modo a floresta tropical do golfo da Guiné, afirmando-se em povos agrícolas como o Togo, Benim, Camarões, Gabão, Congo Brazzaville e o norte do Congo-Kinshasa. Trata-se de em grande parte da Africa ocidental e central ponto fulcral da mais conceituada arte africana.
Neste núcleo podemos observar em grande parte elementos ritualisticos e religiosos feitos dos materiais mais abundantes da região com madeiras, fibras vegetais, metais, terras e pedras. Poderemos considerar grande parte destas obras como elementos escultóricos, nos quais observamos diversificadas mascaras com destintos objetivos e intuitos, observamos mascaras de rituais de fertilidade, mascaras de uso quotidiano, mascaras de rituais de guerra ou até mascaras de celebrações distintas. No Núcleo temos também esculturas de seres híbridos como homens-macacos, homens-leopardos, homens-pássaros ou até figuras assemelhadas a figuras humana ancestral, ou seja, algo abstratas mas nunca observamos uma pessoa em particular.

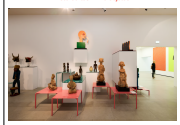




Exposições

2025 Oct/Dez

Exposição Permanente
Heteróclitos: 1128 objetos



17 MAIO A 16 NOVEMBRO
INTERVALO



SÁBADO 11 OUTUBRO, 17H00
PÓS-LABORATÓRIOS DE VERÃO



SÁBADO 25 OUTUBRO, 11H00
BIENAL DE ILUSTRAÇÃO DE GUIMARÃES

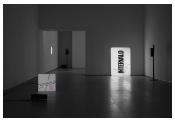


Em Breve

Exposição Permanente
Heteróclitos: 1128 objetos



17 MAIO A 16 NOVEMBRO
INTERVALO



SÁBADO 11 OUTUBRO, 17H00
PÓS-LABORATÓRIOS DE VERÃO

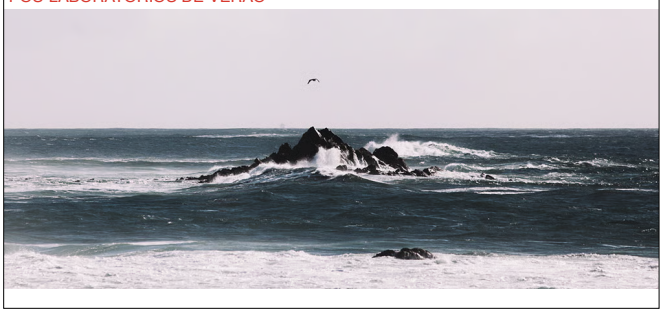


SÁBADO 25 OUTUBRO, 11H00
BIENAL DE ILUSTRAÇÃO DE GUIMARÃES



SÁBADO 11 OUTUBRO, 17H00

PÓS-LABORATÓRIOS DE VERÃO





A exposição Pós-Laboratórios de Verão resulta da 11.ª edição do Programa de Apoio à Criação Artística Laboratórios de Verão, uma parceria entre o gnration (Braga), o CIAJG — Centro Internacional das Artes José de Guimarães (Guimarães) e a Solar — Galeria de Arte Cinemática (Vila do Conde).
A partir de um concurso aberto a artistas e coletivos naturais ou residentes tanto no distrito de Braga como no concelho de Vila do Conde, foram selecionadas quatro propostas para serem materializadas durante períodos de residência nas instituições culturais participantes, durante este verão. Após uma primeira apresentação de resultados em setembro, no gnration, tem agora lugar, no CIAJG, uma segunda exposição, que posteriormente seguirá para a Solar, em dezembro de 2025. Esta itinerância permite dar a conhecer a diferentes públicos o trabalho dos artistas selecionados – Catarina Braga, Dora Vieira, Renato Cruz Santos e Mariana Sardon – ao mesmo tempo que promove a reconfiguração da exposição face as características singulares de cada espaço.

Artista



Catarina Braga apresenta In Search of the Forgotten Image, um vídeo-ensaio acerca de uma planta-imagem, um emoji, que narra a procura da sua verdade ontológica. Este pressuposto, de índole especulativa, conduz a uma experimentação de processos de representação do não-humano e a uma reflexão sobre a matéria pós-natural, a qual evidencia o papel da mediação tecnológica na nossa relação com a natureza.
Catarina Braga apresenta In Search of the Forgotten Image, um vídeo-ensaio acerca de uma planta-imagem, um emoji, que narra a procura da sua verdade ontológica. Este pressuposto, de índole especulativa, conduz a uma experimentação de processos de representação do não-humano e a uma reflexão sobre a matéria pós-natural, a qual evidencia o papel da mediação tecnológica na nossa relação com a natureza.



A exposição Pós-Laboratórios de Verão resulta da 11.ª edição do Programa de Apoio à Criação Artística Laboratórios de Verão, uma parceria entre o gnration (Braga), o CIAJG — Centro Internacional das Artes José de Guimarães (Guimarães) e a Solar — Galeria de Arte Cinemática (Vila do Conde).
A partir de um concurso aberto a artistas e coletivos naturais ou residentes tanto no distrito de Braga como no concelho de Vila do Conde, foram selecionadas quatro propostas para serem materializadas durante períodos de residência nas instituições culturais participantes, durante este verão. Após uma primeira apresentação de resultados em setembro, no gnration, tem agora lugar, no CIAJG, uma segunda exposição, que posteriormente seguirá para a Solar, em dezembro de 2025. Esta itinerância permite dar a conhecer a diferentes públicos o trabalho dos artistas selecionados – Catarina Braga, Dora Vieira, Renato Cruz Santos e Mariana Sardon – ao mesmo tempo que promove a reconfiguração da exposição face as características singulares de cada espaço.

Artista



Catarina Braga apresenta In Search of the Forgotten Image, um vídeo-ensaio acerca de uma planta-imagem, um emoji, que narra a procura da sua verdade ontológica. Este pressuposto, de índole especulativa, conduz a uma experimentação de processos de representação do não-humano e a uma reflexão sobre a matéria pós-natural, a qual evidencia o papel da mediação tecnológica na nossa relação com a natureza.
Catarina Braga apresenta In Search of the Forgotten Image, um vídeo-ensaio acerca de uma planta-imagem, um emoji, que narra a procura da sua verdade ontológica. Este pressuposto, de índole especulativa, conduz a uma experimentação de processos de representação do não-humano e a uma reflexão sobre a matéria pós-natural, a qual evidencia o papel da mediação tecnológica na nossa relação com a natureza.

GALLERY OF IMAGES

7 IMAGES









← Voltar

Visitas Orientadas
CIAJG

maiores de 6

oficinas / visitas

todo o ano

duração c. 90 min.

lotação limitada

preço 2,00 eur
visitas em grupo
2,00 eur (grupos escolares/ instituições) e 5,00 eur (outros grupos)
necessária inscrição prévia através do e-mail mediacacultural@aoficina.pt
informações adicionais através do tlf. 253 424 716

Nesta visita ficaremos a conhecer um pouco melhor o novo programa artístico do CIAJG, intitulado "Nas margens da ficção", composto por exposições inéditas com intervenção de vários artistas e novos diálogos com a coleção permanente de José de Guimarães.

Visita Orientada ao CIAJG



https://emc.aoficina.pt/ciclo/todo-o-ano-visitas-orientadas/

Livraria



EXPOSIÇÕES RECENTES →



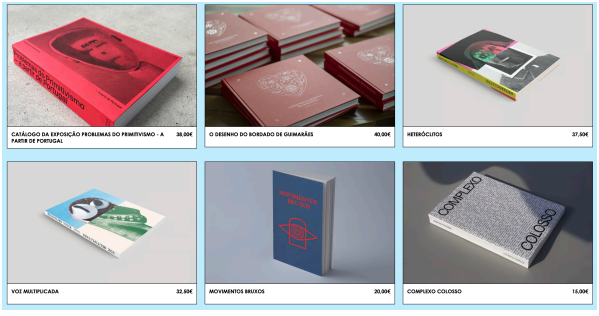
AMBIENTE →



CINEMA →



ARQUITETURA →



CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO PROBLEMAS DO PRIMITIVISMO - A PARTIR DE PORTUGAL 38.00€

O DESENHO DO BORDADO DE GUIMARÃES 40.00€

HETERÓCLITOS 37.50€

VOZ MULTIPLICADA 32.50€

MOVIMENTOS BRUXOS 20.00€

COMPLEXO COLOSSO 15.00€

Para mapa Consultar Doc MAC BA

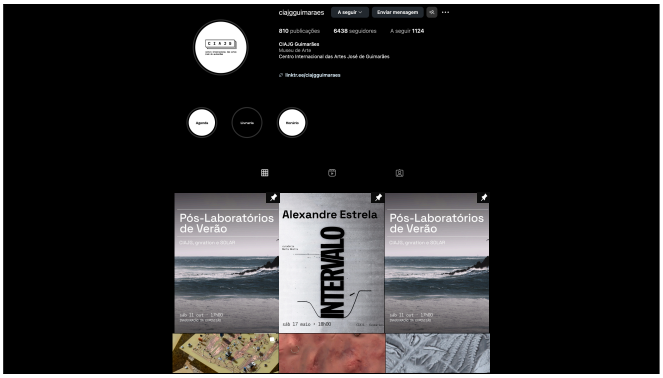
Instagram



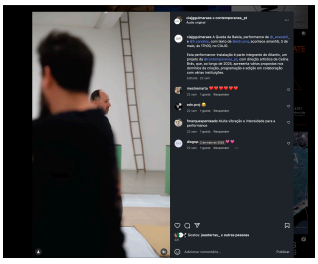
CIAJG
Centro Internacional Das Artes José de Guimarães
Morada
Link



Exposições
Em Breve
Livraria

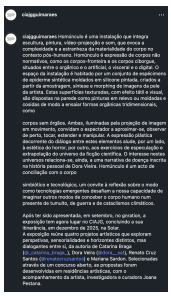


Videos de Pré/ Artista / Expo / Final



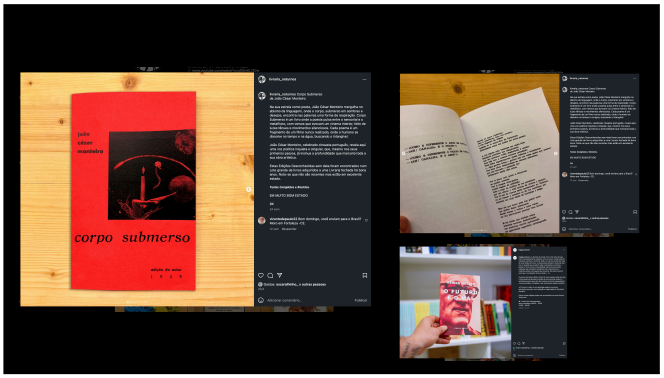


Reduzir textos









Acabar com
Isto.
Obrigatório ?

C I A J G
centro internacional das artes
josé de guimarães

Publicações 2 vezes por semana no máximo 3 :

(Mediante estatística da página)

1-Coleção Permanente/José de Guimarães

2-Livro/Obra da exposição/ Evento que possa decorrer / Artistas / estúdios dos artistas

3-Sexta feira Evento de fim de semana ou exposição

Destaques / Histórias,

(Mediante estatística da página)

Montagens /desmontagens / coleção / repost / coisas relacionadas com o museu / livros / Mediação

Segunda- CIAJG/ José de Guimarães

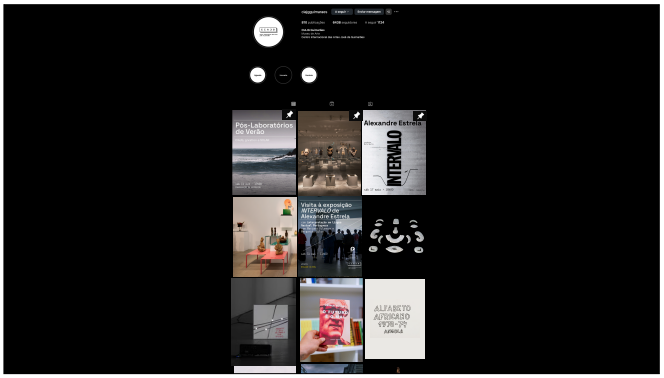
Out 20	José de Guimarães
Out 27	Coleção Africana
Nov 3	Obra JG
Nov 10	Coleção Chinesa
Nov 17	Coleção Pre-Colombiana
Nov 24 para 25	Dia 25 Anos do JG
Dez 1	Fotografia Antiga de JG
Dez 8	Coleção Africana
Dez 15	Coleção Chinesa
Dez 22	Obra JG
Dez 29	Manifesto

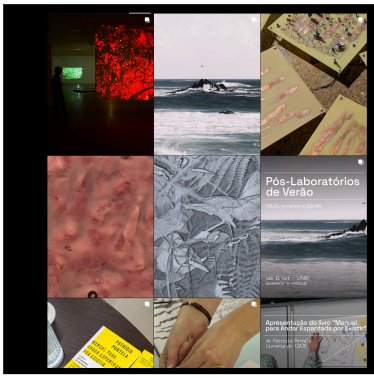
Quartas-Livro/Obra da exposição/ Evento que possa decorrer / Artistas / Estúdios

Out 22	Artistas da Lab verão
Out 29	Fot Intervalo
Nov 5	Livro
Nov 12	Ultimos dias do Intervalo
Nov 19	O Lab de verão
Nov 26	X
Dez 3	Fot do Lab Verão
Dez 10	Livro
Dez 17	?
Dez 24	
Dez 31	

Sexta- Eventos fim de semana / Exposições

Out 24	Prémio Carreira Big
Out 31	Lab Verão
Nov 7	Guimarães Jazz - 34.ª edição
Nov 14	Exposição Permanente
Nov 21	WOW
Nov 28	Lab Verão
Dez 5	Mediação Visitas Guiadas
Dez 12	Domingos no Museu
Dez 19	Exposição Permanente
Dez 26	





- 8 Publicações Antes da Expo gnaration
- Falta Montagem
- Variedade de imagens
- Demasiado detalhe
- Depois de 8 Publicações o que vamos abordar ?

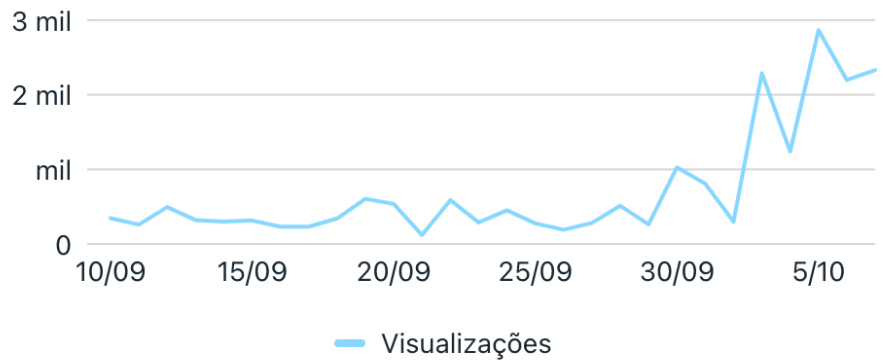
ANEXO 25

Dados relativos à comunicação via Instagram e site

Estes dados são referentes ao período de novembro de 2025

Visualizações

20 mil ↑ 9,1%



Visitas

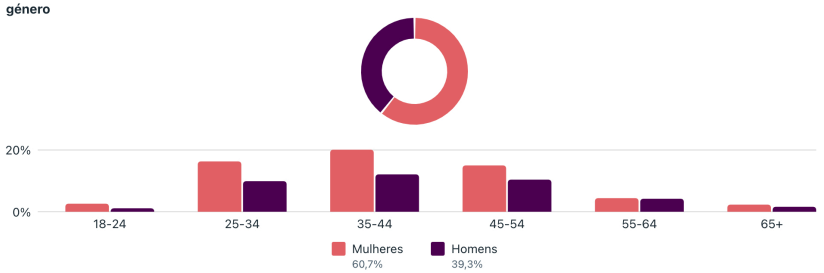
238 ↓ 1,2%



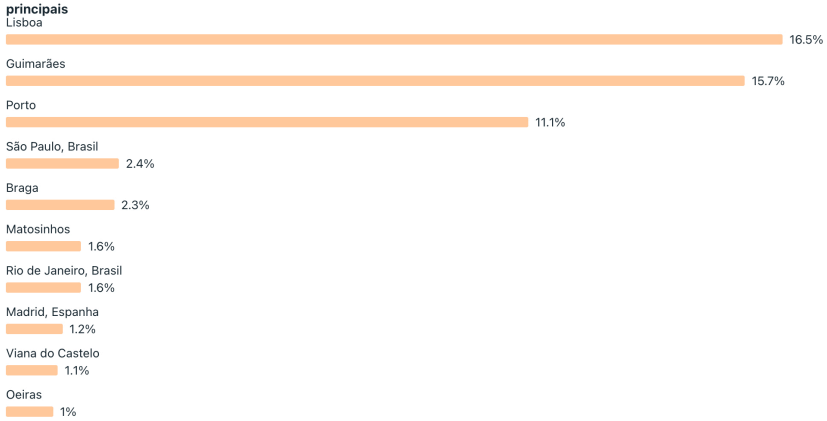
Público

Seguidores no Instagram
6440

Idade e género



Cidades principais

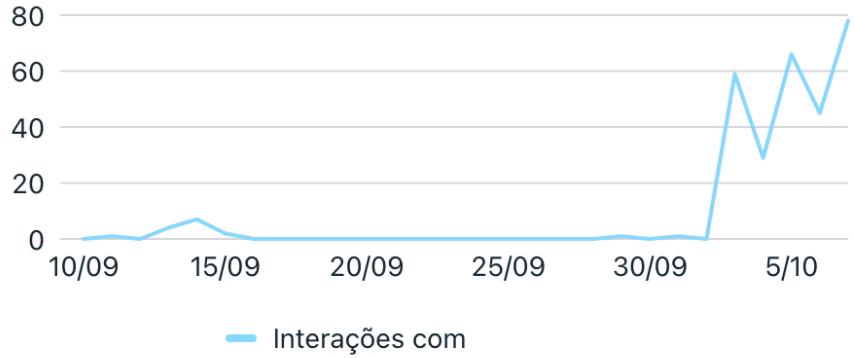


Países principais



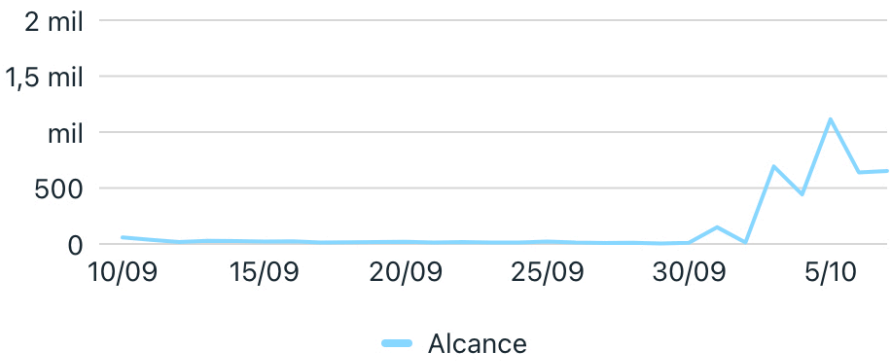
Interações com conteúdos

293 ↑ 208,4%



Alcance

2,5 mil ↑ 22,3%



Web

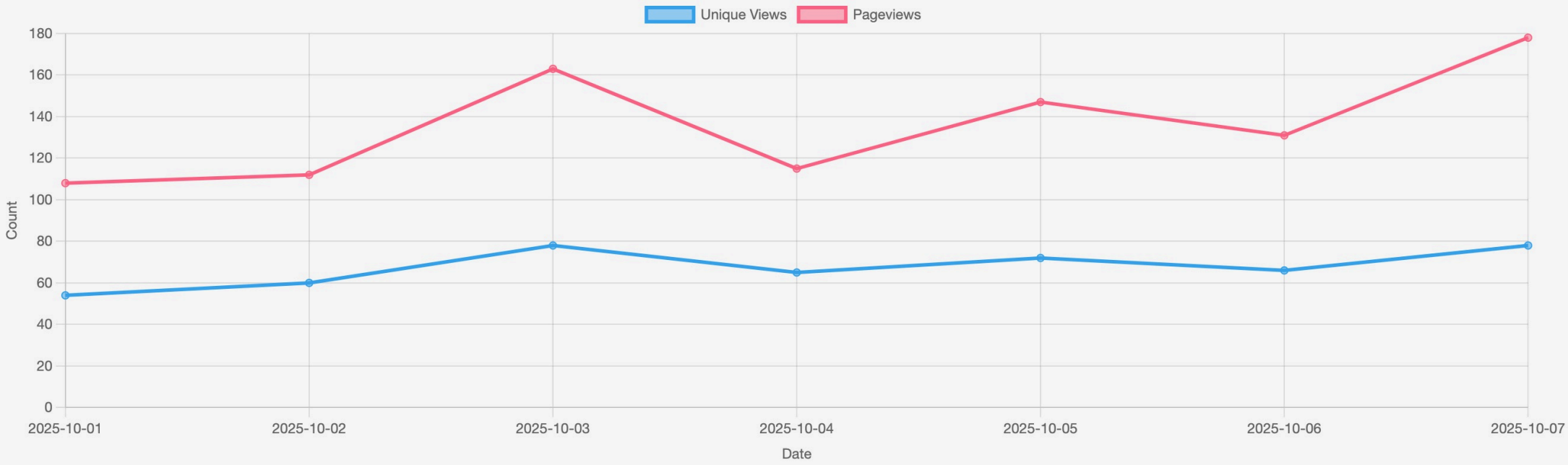
Oficina - CIAJG

View project analytics, manage members and billing

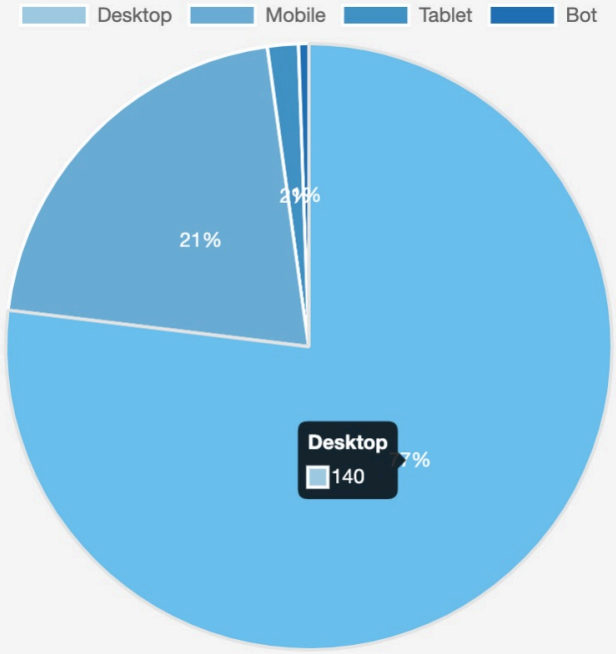
analytics | activity logs | members

Unique visitors	Pageviews	Bandwidth (GB)	Bandwidth Cost
473	954	5.72	0.46$

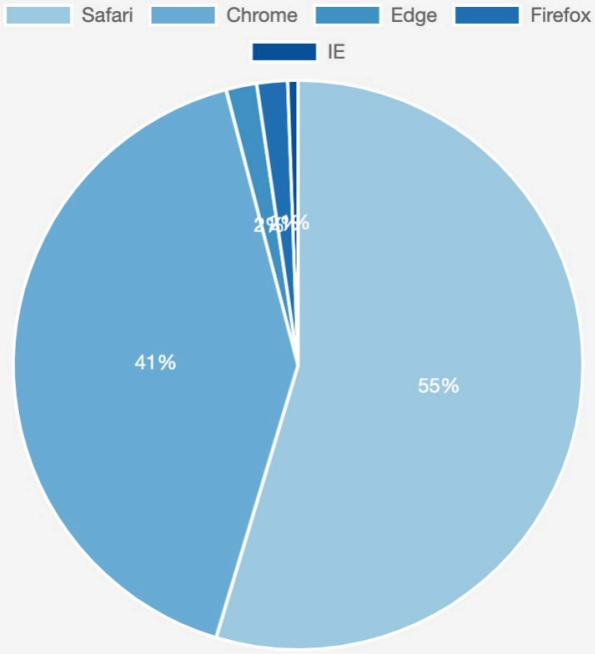
Last 7 days | Last 15 days | Last month | Last 3 months | Last 6 months | Last 12 months



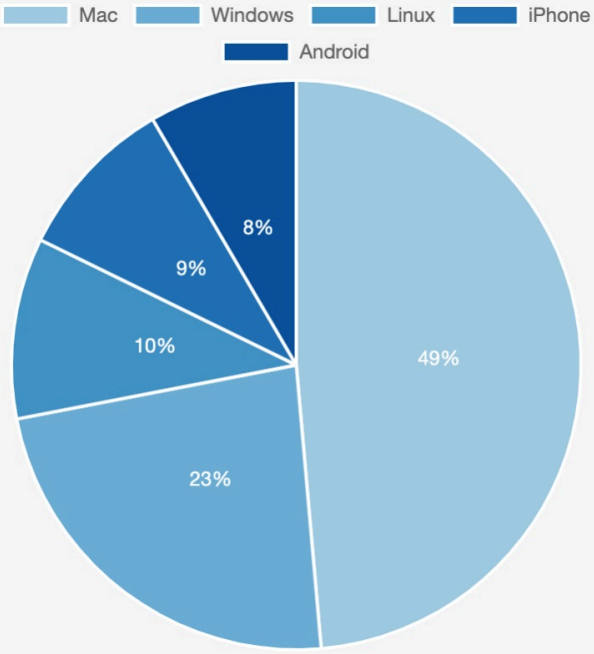
Devices



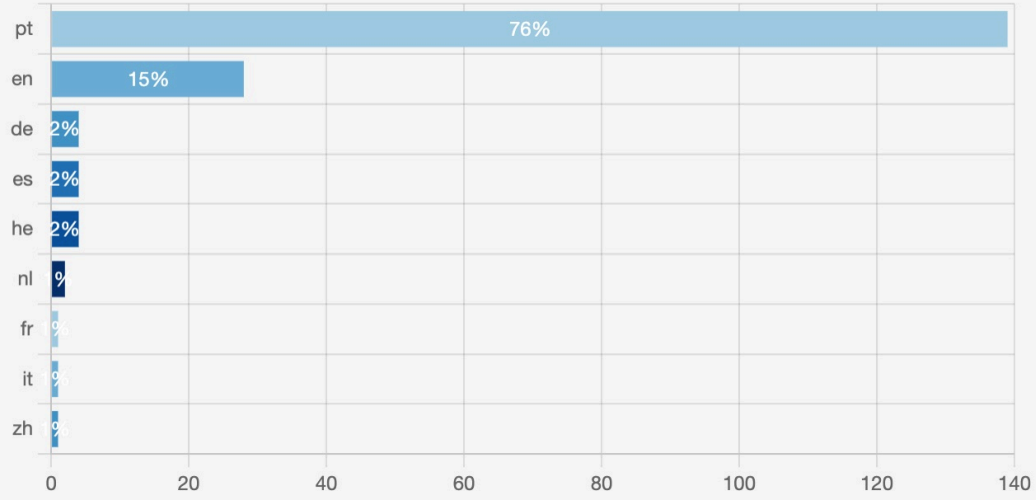
Browsers



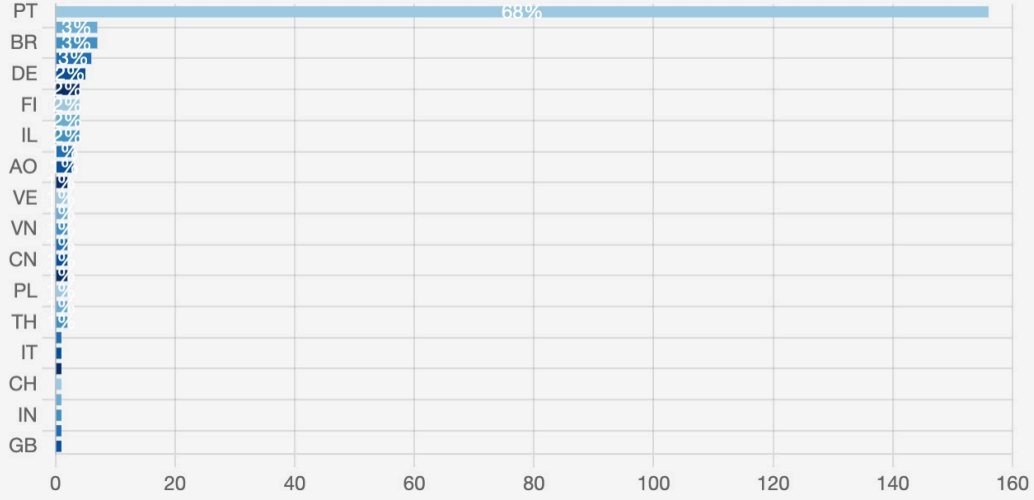
Systems



Languages



Countries



Top links

Link	Total
/	56
/programacao/	18
/sobre/	11
/detail-obra-tipo/01-or-arte-africana/	11
/detail-eventos/20251011-pos-laboratorios-de-verao/	11
/detail-eventos/20251121-wow/	7
/detail-eventos/20250517-intervalo-alexandre-estrela/	6
/en/detail-eventos/20240529-visitas-orientadas-por-estudantes-as-jornadas-indisciplinadas/	6
/detail-eventos/20251014-visita-a-exposicao-intervalo-de-alexandre-estrela-com-audiodescricao-e-materiais-em-alto-relevo/	5
/obras/	4
/detail-eventos/20250125-chao/	4
/detail-eventos/20231214-01-jose-de-guimaraes-e-artes-africanas-pre-colombianas-e-antigas-chinesas/	4
/arquitetura/	4
/detail-obra/obras-de-jg-or-da-serie-alfabeto-africano-1970-1974/	3
/espacos/	3
/detail-obra/arte-africana-or-mascaras/	3
/detail-eventos/20211002-sala-3-sala-das-mascaras/	3
/en/arquitetura/	3
/detail-obra/arte-africana-or-fetiches-nkisi-nkondo-2/	3
/detail-eventos/20250517-inferno-1510-1520-mestre-portugues-desconhecido/	3
/en/	2
/en/espacos/	2
/en/detail-eventos/20251121-wow/	2
/detail-eventos/2021.02.12-guidance-hugo-calhim-joana-von-meyer-trindade/	2
/en/detail-eventos/20231214-01-jose-de-guimaraes-e-artes-africanas-pre-colombianas-e-antigas-chinesas/	2
/detail-obra/obras-de-jg-or-corpo-1968/	2

Top Referrals

Link	Total
Direct/Unknown	127
https://www.google.com/	36
https://www.bing.com/	5
https://www.google.co.uk/	4
https://luisadelantadovlc.com/	3
https://www.google.pt/	3
https://duckduckgo.com/	3
https://www.aoficina.pt/	3
https://fuentesalarenillas.adrirodrigob3.es/	2
https://www.facebook.com/	2
android-app://com.google.android.gm/	2
android-app://com.google.android.googlequicksearchbox/	2
https://www.google.com.br/	2
https://www.casadamemoria.pt/	2
http://www.jabse.com/	2
http://twithority.com/	2
http://www.onelook.com/	2
https://guimaraescool.com/	2
https://chatgpt.com/	2
http://www.google.com/	2
https://paralaxe.space/	2
https://www.ecosia.org/	2
http://www.google.com/search	2
https://artsandculture.google.com/	2
https://www.ccvf.pt/	1
https://www.visitguimaraes.travel/	1
https://statics.teams.cdn.office.net/	1

ANEXO 26

Dados relativos à comunicação via Instagram e site

Estes dados são referentes ao período entre 1 de janeiro e 31 de março de 2026.

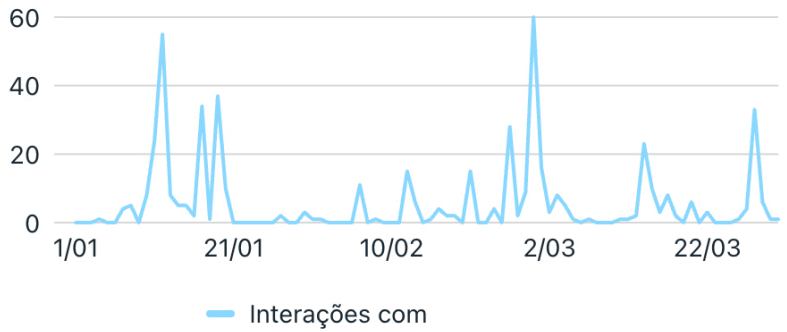
Cliques em ligações

10 ↑ 11,1%



Interações com conteúdos

505 ↑ 103,6%



Novos seguidores

54 ↓ 48,1%



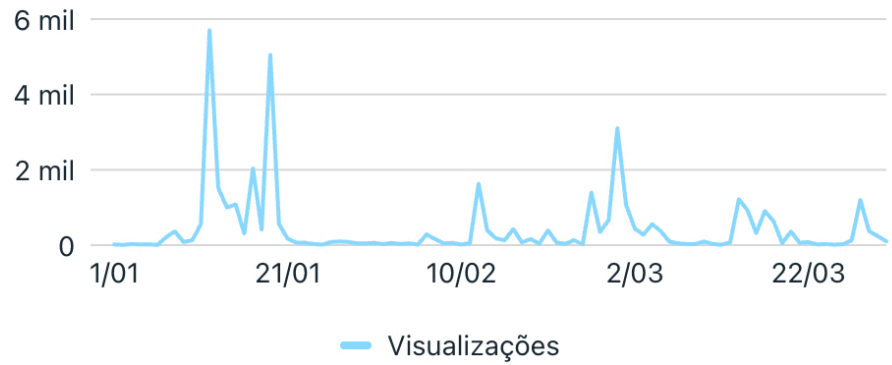
Visitas

1,5 mil ↑ 54%



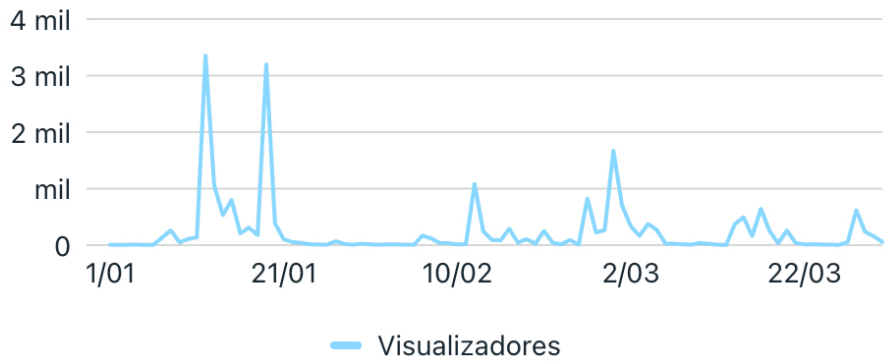
Visualizações

39,7 mil ↑ 215,3%



Visualizadores

11,7 mil ↑ 313,7%



ANEXO 27

Proposta de Posts no período de encerramento co CIAJG

Instagram Post Períodos em que Estamos Encerrados

DATA	Para Gravação	IMAGEM/ VIDEO	RIDER TECNICO	TEXTO
5 Janeiro	Já grava do em Dezembro	Video das Luzes do Museu a Apagar	10 segundo, as luzes do museu apaga-se. No Black out colocamos uma frase relativa ao encerramento.	
12 Janeiro	6 Janeiro	Imagem ou Video (caso já estejamos a retirar da parede) do Alfabeto Africano	No caso de video, filmagens do alfabeto a ser retirado da parede (Pelos Técnicos) e termina com a parede em branco (com marcas possíveis do alfabeto) ou com o alfabeto acondicionado nas reservas	
19 Janeiro	6 janeiro	Video de obra e entrar nas reservas	Acompanhamento da obra, obra sai da parede é colocada no carrinho de transporte, acompanhamos a obras ao longo do seu percurso até ás reservas, acondicionamos as obras na reserva.	
26 Janeiro	22 janeiro	Video do museu totalmente vazio	20 segundos das luzes do museu a ligarem. No video percorremos as varias salas vazias. (uma tela branca para a criação)	

2 Fevereiro	22 janiero	Video (Inês) a falar sobre a mascara	Inês a falar sobra o (conceito) das mascaras e da sua utilidade. Menciona as diferentes geografias das mascaras constitutivas da coleção.	
9 Fevereiro	22 janeiro	Video (Inês) a falar sobre Nkisi	Inês a falar sobre os Nkisi	
16 Fevereiro	22 janeiro	Video (Inês) a falar sobre 1 relicário	Inês a falar sobre os relicários, a falta dos elementos inferiores a sua utilidade e origem.	
23 Fevereiro	22 janieero	Video das obras do José de Guimarães na reservas	20 segundos, vemos as obras do artista claramente na reserva, o (espectador) recua para fora da reserva, a luz apaga, a porta da reserva encerrada e vemos um papel em que se lê (Bom Descanso, até 2027)	
3 Março	23 Fevereiro	3 Fotografia de Jorge Molder	1- Molder 2- 3-	
3 Março	23 Fevereiro	3 Fotografias de Aidan Duffy	1- Duffy 2- 3-	
6 Março	23 Fevereiro	Video sala das mascaras	Video da montagem da sala das mascaras a ser constituídas, conversas entre Miguel e equipes natural das montagens	

10 Março	2 Março	Video da receção de obras emolduradas de Molder	Video da equipe a descarregar as obras da carrinha, desembalar, verificar e colocar no carrinho para seguir para a montagem	
13 Março	A Definir	Video de colocação de obras de Molder no espaço	Video da montagem das obras a saírem do chão para a parede com comentários de Molder, Miguel e Antonio (acontecerá naturalmente)	
17 Março	A Definir	Video de Aidan na sala	Video do artista a deambular pela sala com as obras no chão, a ponderação do artista com a colocação das obras na parede.	
20 Março	A Definir	Video das luzes a acender	10 segundo das Luzes a acender. Luzes acendem, plano desfocado com a mensagem de regresso, no plano final termina com os nomes Jorge Molder e Aidan Duffy.	

Site

DATA	IMAGEM/ VIDEO	RIDER TECNICO	TEXTO
5 de Janeiro / 2 Março	Imagem Desfocada	Imagem relativa ao museu em desfoque com uma frase (encerrados temporariamente)	
2 Março / ———	Imagem Molder	Fotografia exempleficativa da exposição de Jorge Molder	Piso 1 Jorge Molder COME DI 24 março / ———
2 Março / ———	Imagem Duffy	Fotografia exemplificativa da exposição de Aidan Duffy	Piso 1 Aidan Duffy (Nome da Exposição) 24 março / ———

ANEXO 28

Documento da Infografia a ser alterada no CIAJG

Piso 0

(Titulo da exposição)

Escadas ascendentes

2 Blocos de texto lado a lado

Wc
Sala de conferencias
Conference Room
Serviços administrativos
Administrative Services

1

Jorge Molder
COME DI
Aidan Duffy
(Titulo da exposição)

Escadas descendentes

- 1

Sala das Máscaras

Black Box

- 2

Black Box

Piso -1

- 2

Black Box

Piso -2

- 1

Sala das Máscaras

Black Box

ANEXO 29

Proposta de distribuição dos livros por Núcleos

Organização Biblioteca
1. Arte – História, Teoria e Estética

- A Arte da Performance do Futurismo ao Presente (2ª edição)
- Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens
- Espelho do Mundo – Uma Nova História de Arte
- Estética do Performativo
- Francis Bacon – Lógica da Sensação
- História do Espelho
- O Destino das Imagens
- O Exercício Experimental da Liberdade
- O Que é Arte?
- Coisas Que as Coisas Fazem (As)
- MVSEVM
- Diálogo Sobre Arte e Política
- Decolonizar o Museu – Programa de Desordem
- Escultura Negra
- O Que Se Faz No Museu?
- O Que Escondem as Obras de Arte?
- Alberto Carneiro – Natureza Dentro
- O Nascimento da Arte
- A Maçã de Cézanne… e eu
- Nikias Skapinakis – Paisagens (2018–2020)
- Território Anagramático
- Res Prima
- Pathosformel
- Timeline
- Et sic in infinitum
- Itinerário e Transmissão
- Momento Monumento
- Musa Paradisíaca — The I of the Beeholder
- Main Entrance: Quinta do Monte 1983–1988
- A Exposição como Parcela de Tempo
- P de POP
- Esconjurações – José de Guimarães
- Anuário
- Ideas
- Os Novos Babilónios
- Transantiquity
- The Time(s) of Contemporaneity
- Quatro Elementos
- Waves and Whirlpools
- Musa Paradisíaca – Visões do Mal Entendido
- Fórum do Futuro: Vita Nova
- **Dueto** (catálogo/projeto artístico — se preferires pode estar em Performance)
- Pés de Barro
- Post-Nostalgic Knowings
- Arte degenerado: La exposición de 1937
- El arte contemporáneo
- La obra de arte en la época
- El arte contemporáneo — paradigma
- El paradigma del arte contemporáneo
- El arte expandido
- El arte como expiación
- Falsificaciones y fetiches
- Lo artístico y lo estético
- Discurso sobre el horror en el arte

- Cuerpos sin límites
- La creación artística
- De lo lúdico y lo serio
- Ensayo sobre la pintura
- El análisis de la belleza
- Lo sublime
- Sobre la visión y los colores
- La estética en Kant
- Ensayo sobre el gusto
- El “no sé qué”
- La idea de lo clásico
- Pintores
- Ilusión y verdad del arte
- Imitación y verdad
- La tarea del artista
- El arte y la imaginación
- La invención estética
- El Museo
- Brutalismo
- Betão
- El arte como oficio
- Teoría de los colores: las láminas comentadas
- Historia crítica de la arquitectura moderna
- Perspectiva fácil
- dibujar un árbol
- Política y arquitectura
- A Arte dos Ruídos
- Ursonata
- Guston em Contexto
- O Teatro e o Seu Duplo (pela teoria da arte e teatralidade)
- Definição da Arte Política
- Arte Primitiva
- Porque não Houve Grandes Mulheres Artistas?
- A Imagem Fantasma
- Eupalino ou o Arquitecto
- Design e Crime
- Fantasmas da Minha Vida
- Indisciplinar a Teoria
- A Possibilidade da Literatura (Blanchot — teoria estética e literária)
- O Espaço sem Volta (ensaio artístico e arquitetónico)
- Mafarka, o Futurista (história estética do futurismo)
- Alberto Carneiro – Natureza Dentro
- O Nascimento da Arte
- A Imagem-Tempo Cinema 2 (apesar de ser cinema, é um livro de **teoria da imagem** → Arte)
- Photography: User's Manual
- O Livro Branco seguido de… Cocteau
- Visão Invisível, Cocteau
- A Maçã de Cézanne… e eu
- O BEM NAS COISAS – A publicidade como discurso moral
- Misquoteros – A selection of T-Shirt Fronts
- Vasco Araújo – Todas as Histórias
- A Linguagem das Plantas (sobre representação / metáfora artística)
- Timeline
- Eu, Antonin Artaud
- Heliogabalo ou o Anarquista Coroado

- O material não aguenta
- Nomad
- See … From … Hear
- Main Entrance: Quinta do Monte 1983-1988
- Sinal Respiratório — Cartas p/ Sérgio Lima
- Uma Maneira de Ser Moderno
- Res Prima
- Musa Paradisíaca — The I of the Beeholder
- Nikias Skapinakis — Paisagens (2018–2020)
- Sol
- Pathosformel
- Impasse
- Arenario — Francisco Tropa
- Symphony of the Unknown II — Sinfonia do Desconhecido
- A Exposição como Parcela de Tempo
- Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial
- Et sic in infinitum
- Itinerário e Transmissão
- Partida do Fim – Diogo Bolota
- Textos Públicos — Arte Portuguesa Contemporânea
- Momento Monumento
- Macthunddadi, the performance e violência
- Clareira
- P de POP
- Uma Breve História da Curadoria
- Arte e Poder na Era Global
- Sistema da Arte Contemporânea
- Escritos de Artista em Portugal
- Um Museu do Outro Mundo
- O prazer no Desenho — Jean-Luc Nancy
- A Realidade em Exercício: A Fotografia, da Fenomenologia
- *nada, nada, nada* — Francis Picabia

2. Cinema – Teoria, História e Memória Cinematográfica

- A Fábula Cinematográfica
- Guerra e Cinema
- Os Filmes da Minha Vida – François Truffaut
- Os Intervalos do Cinema
- A Imagem-Tempo — Cinema 2
- Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues
- Julião Sarmento: The Complete Film Works
- Éden – O Filme desta Terra + DVD *(filme e livro)*
- See… From… Hear (projeto expandido audiovisual)
- Cinema – Uma Arte Impura
- As Poéticas do Cinema
- Cinema em Palavras
- Éden – O Filme desta Terra + DVD
- Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues
- Julião Sarmento: The Complete Film Works
- Por Dentro das Imagens
- O Olho Divino — Beckett e o Cinema
- Imagem-Movimento Cinema 1
- O Riso de Mozart
- A Escrita do Cinema: Ensaios

- O Cinema da Poesia

3. Performance, Dança e Teatro

Performance

- Performance na Esfera Pública
- O Que Se Faz No Teatro?
- Macthunddadi – The performance e violol~encia
- Nomad
- Animals Nightmare
- Symphony of the Unknown II – Sinfonia do Desconhecido
- É Só Uma Ferida / It's Just a Wound
- Arenario – Francisco Tropa
- Pela Bruma Dentro
- Lítio – Estados de Exaustão
- Máscaras (Masks)
- To School Out of School
- The Climate, The Worry, The Dance — Colectivos Pláka
- Politics of Survival — Colectivos Pláka
- MUSONAUTAS, VISÕES & AVARIAS — 2ª edição
- O Ontem Morreu Hoje, o Hoje Morre Amanhã
- PANDEMIC – I Don't Know Karate but I Know Ka-razor
- The Climate, The Worry, The Dance
- O ontem morreu hoje, o hoje morre amanhã
- Despite Not Being Here, I Am Very / DJ Nobita Early (dependendo do registo pode ser também Literatura/Ensaio)
- Dueto (se a focares enquanto obra de performance e não enquanto publicação crítica)
- Macthunddadi, the performance e violência (já contabilizado no Tema 1 — mas se a regra mudar vai para aqui)
- Esgotar A Dança: A Performance e a Política do Movimento

Dança

- Poética da Dança Contemporânea
- Dança
- Dança Atividário

Teatro

- O Espaço Vazio (2ª edição)
- O Espectador Emancipado
- Homo Spectator
- Teatro Pós-Dramático
- Sinais de Cena II – 1: Teatro e Memória
- Sinais de Cena II – 2: Genética Teatral
- Sinais de Cena II – 3: Teorias da Crítica
- Sinais de Cena II – 4: A Prática como Investigação
- Eu, Antonin Artaud
- Heliogabalo ou o Anarquista Coroado *(cruza filosofia, poesia e teatro)*
- Viagem ao País dos Tarahumaras *(Artaud — teatro e ritual)*
- Abílio de Mattos e Silva
- Alexandre Farto AKA Vhils no Teatro Nacional D. Maria II
- A Casa de Garrett: património e arquitetura do Teatro
- Ciclone – Diário de Uma Montanha-Russa
- Colecção de amantes / Collection of lovers (Vol.1)
- Domingo
- Graça Morais – Cenários e Figurinos
- José Marques: fotógrafo em cena
- Lucien Donnat – um criador rigoroso

- Memorator
- Quarta-feira
- Quinta-feira
- Sábado
- Segunda-feira
- Sexta-feira
- Teatro e economia: desafios em tempos de crise
- Teatro em Cartaz – A coleção do Teatro Nacional D. Maria II
- Terça-feira
- O Teatro e o Seu Duplo (já listado no Tema 1 mas este é o seu território disciplinar de origem; mantemos no Tema 1 pela regra A)

4. Filosofia, Teoria Cultural e Política

- Da Miséria Simbólica I – A Era Hiperindustrial
- Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade
- Teoria King Kong
- Feminiusmo Decolonial (um)
- Irmã Marginal
- Memórias da Plantação
- Calibã e a Bruxa – As Mulheres e o Corpo
- Música Negra
- OutrO
- O Design Que o Design Não Vê
- Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi
- Horizonte
- Ciclone – Diário de Uma Montanha-Russa
- Troca-Tintas
- Avó, Onde É Que Estavas no 25 de Abril?
- O BEM NAS COISAS – A publicidade como discurso moral
- Império — António Melo
- Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial
- Vampires in Space
- Sinal Respiratório — Cartas para Sérgio Lima
- Le Nomandisme Transculturel – J. Guimarães
- Um Só Propósito – D. Manuel Clemente
- Pais & Filhos
- Entre o Céu e a Terra
- Politics of Survival – Colectivos Pláka (também performance → classificação dupla possível)
- Pandemic (ensaio sobre biopolítica e corpo → também performance)
- The Time(s) of Contemporaneity (pode estar em Arte, mas é fortemente teórico)
- To School Out of School (crítica institucional e educacional)
- Post-Nostalgic Knowings (filosofia da história e memória)
- The Climate, The Worry, The Dance (política ecológica — também performance)
- La estética en Kant
- Sobre la visión y los colores
- Lo sublime
- Ensayo sobre el gusto
- El “no sé qué”
- Lo posmoderno, pasado y presente
- A Liberdade é Uma Luta Constante
- A Sociedade Autófagica
- As Prisões Estão Obsoletas
- Capitalismo em Quarentena
- Comentários sobre a Sociedade do… (Sociedade do Espetáculo — Debord)
- Comunidade Terrestre

- Crítica da Razão Negra
- Guy Debord
- In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni
- Políticas da Inimizade
- Ministros da Noite — Livro Negro de Expansão
- Ideias para Adiar o Fim do Mundo
- Futuro Ancestral
- Tempo de Erros
- A Nebulosa
- Discursos sobre o Colonialismo
- Racismo
- Memórias de Um Escravo Americano
- Democracia e Livre Iniciativa
- Utopias. Ensaios sobre política, história e religião
- As Causas Perdidas
- Trump
- Suplemento à Viagem de Bougainville
- O 18 de Brumário de Louis Bonaparte
- Futurabilidade
- Cartas de Prisão
- O futuro é o Mal
- O Instituto para o Acerto dos Relógios *(sátira filosófico-política)*
- Herman Melville (ensaio cultural — não ficção)
- Quatro Itinerários Anarquistas
- A Nossa Necessidade de Consolo É Impossível de Satisfazer
- O Cansaço Nacional
- História da Vida Privada
- Coração das Trevas (obra literária com leitura política e pós-colonial)
- Território Anagramático
- Animals Nightmare
- A Lenda de S. Julião o Hospitaleiro
- Um Só Propósito – D. Manuel Clemente
- Entre o Céu e a Terra
- Pas & Filhos (dimensão sociológica e antropológica)\
- Arte e Poder na Era Global (também se enquadra em Arte, mas aqui há forte dimensão política)
- Sistema da Arte Contemporânea (envolve teoria cultural do sistema artístico)
- O Olho Divino — Beckett e o Cinema *(crítica filosófica do olhar)*
- O Riso de Mozart (ensaio estético-filosófico)
- O prazer no Desenho — Jean-Luc Nancy *(estética filosófica)*
- Sobre a Capacidade Linguística e a… *(associado à filosofia da linguagem — completarei se quiseres)*
- O Absoluto que Pertence à Terra
- O Poeta e o Social
- Revoluções
- Ser Moderno… em Portugal *(pensa a modernidade enquanto constructo cultural e ideológico)*

5. Cor – História e Cultura

- AZUL – História de uma Cor
- PRETO – História de Uma Cor
- Verde
- Sobre la visión y los colores
- Teoría de los colores: las láminas comentadas

6. Literatura, Ensaio e Narrativas Contemporâneas

- Guerra
- Greve
- O Tempo dos Gigantes
- O Sonho
- Sombras (Capa dura)
- Ensaios Sobre Fotografia
- Zami – Assim Reescrevo o Meu Nome
- Uma História Popular do Futebol
- Migrantes
- Olhos d'água
- A Cruzada das Crianças
- Livro Com os Loucos
- Livro No Sentido da Noite
- Livro Os Manuscritos de Aspern — H. James
- Livro As Lojas de Canela
- O Livro Branco seguido de… — Cocteau
- Visão Invisível — Cocteau
- Um Rio à Beira do Rio — Cartas para Frida e L. Vancrevel
- História da Vida Privada
- Vasco Araújo — Todas as Histórias
- A Linguagem das Plantas
- Anda, Diana
- Impasse
- Partida do Fim — Diogo Bolota
- Coração das Trevas
- 1983
- Textos Públicos — Arte Portuguesa Contemporânea
- Paulo Pascoal PR4.ºTX
- Blue Kida
- Clareira
- 9KG de Oxigénio
- A Hora Antes do Pôr-do-Sol
- Que Horas São Que Horas
- Despite Not Being Here, I Am Very / DJ Nobita Early (se o entenderes mais como narrativa/diário do que performance)
- La obra maestra desconocida (Balzac)
- Un artista del hambre (Kafka)
- Autobiografia (Uma)
- Oreo
- Reúnam-se em Meu Nome
- Sei Porque Canta o Pássaro na Gaiola
- Pão Seco
- Devaneios do Caminhante Solitário (Rousseau — filosofia mas em forma literária)
- A Nebulosa (se preferires ênfase literária em vez de teórica — livro de fronteira)
- O pastor de Nuvens – Inácio (narrativa ilustrada com temática poética; literatura contemporânea)
- Mitología griega y romana
- Um Bárbaro na ÁsiaCarta ao Jovem Poeta
- Aforismos
- Sonetos Eróticos
- Maus Novos Tempos
- Eupalino ou o Arquitecto (obra ensaística literária — já atribuída ao Tema 1)
- Caminhadas com Robert Walser
- Uma Família em Bruxelas
- Eu Sou Uma Rapariga sem História

- Sem Amanhã
- Tuga
- Gato Preto
- Cantos de Maldoror
- Antropólogo Inocente
- Fala do Índio
- Passagens de Um Memorial
- O Triunfo do Ovo e outras Histórias
- Haverá sempre Um Lento Alfabeto de Chuva
- Que os Teus Cães Mortos não te Encontrem no Paraíso
- A Grande Vida
- Amanhecer Nocturno
- A Casa Verde
- Dar a Cara
- Fala Comigo, Pedra
- Da Pétala, Gume
- Ela Tinha Alguns Cavalos
- Souvenirs Satânicos
- O Que Fizemos
- Provas Irrefutáveis da Minha Inferioridade Mental
- Quatro Reencarnações
- Dançar em Odessa
- Morte na Floresta e Outras Histórias
- Nós Somos a Presa
- Ballarò e Outros Motetos
- Suicídio
- A Lentidão dos Bois seguido de Memória da Neve
- Os Desarçonados
- Bonecas
- Auto do Manicómio e Outras Histórias
- Mapa de Movimentos Interiores
- Nossa Senhora das Flores
- As Peças Que Faltam
- O Diário de William Shakespeare
- Vestuário contra as Mulheres
- Decidi Falar de Pássaros
- Lembro-me
- Uma Vasta e Deserta Paisagem
- A Ilha de Sukkwan
- Com os Loucos
- No Sentido da Noite
- Os Manuscritos de Aspern – H. James
- Império, A. Melo
- As Lojas de Canela
- Livro de Horas — (todas as edições) — **Lourdes Castro**
- história da minha flor (todas as edições) — **Lourdes Castro**
- Um Rio à Beira do Rio — Cartas p/ Frida e L. Vancrevel
- Pela Bruma Dentro
- Sinal Respiratório — Cartas p/ Sérgio Lima *(já listado no Tema 1; manteremos um)*
- Anda, Diana
- É Só Uma Ferida / It’s Just a Wound
- Vampires in Space
- Viagem ao País dos Tarahumaras
- Blue Kida
- 1983
- Paulo Pascoal PR4.ºTX

- Pais & Filhos (pode também ser sociológico — ficou no Tema 4)
- Um Só Propósito — D. Manuel Clemente *(ficou no Tema 4)*
- *Quino — 60 Anos de Humor*
- *Cartoons do Ano 2016*
- *Suspended Spaces #4 – Le partage des oublis*
- *A Palavra Imperfeita*
- *The Disappointed Writer*
- *A uma hora incerta*
- *O Nascer do Mundo nas nuas Passagens*
- *Obra (Re)Encontrada*
- *As Quatro Invisualidades*
- *3 Conferências – Primeira*
- *Tense Drills*
- *Carta a D. História de um Amor*
- *Virá a Morte e Terá os Teus Olhos*
- *Diários do Exílio*
- *A Longa Estrada de Areia*
- *Um Inconcebível Acaso*
- *DESVIOS*
- *Op Oloop*
- *A Loucura do Dia*
- *Desvios*

7. Literatura Infantil / Juvenil

- A Volta ao Mundo em Papel
- Barriga da Baleia
- Canção Para Ninar Menino Grande
- Discórdia
- Espera, Miyuki
- Eu Vou Ser
- Jean, John e João
- O Dia em que os Lápis Desistiram
- O Dia em que os Lápis Voltaram a Casa
- O Meu Avô (2ª edição)
- Obrigado, Miyuki!
- Que Planeta é Este?
- Welcome to Paradise
- O Livro do Ano
- Eu Acredito
- Acho que posso ajudar
- As mais belas fábulas africanas
- Vamos Dormir
- Pê de Pai
- Quando Eu Nasci
- Coração de Mãe
- ABZZZZ…
- O Mundo ao Contrário
- Mana
- A Manta
- Um Livro para Todos os Dias
- Aqui é Um Bom Lugar
- Assim ou Assado
- O Livro dos Quintais
- A Orquestra
- Fim? Isto Não Acaba Assim
- Mi libro de ogro

- O Dinossauro – Manuela Bacelar – AFRT.
- O Meu Avô – Manuela Bacelar – AFRT.
- 24 Horas Antes do Natal – Manuela Bacelar – AFRT.
- Bernardino – Manuela Bacelar – AFRT.
- 1 – Este é o Tobias – Manuela Bacelar – AFRT.
- 2 – Tobias Fantasma – Manuela Bacelar – AFRT.
- Animales animados
- Henri viaja a París

8. José de Guimarães

- cwesc
- Livro José Guimarães - Alain Bonfand
- José de Guimarães: A Luz no Túnel - Afrt.
- José de Guimarães, Edições Afrontamento - Afrt.
- José de Guimarães, Arte portuguesa dos anos 90
- Adamastor, Nomen Giagantis, José de Guimarães
- Arte pública / Public art, José de Guimarães
- Album de família, José de Guimarães
- Isto é que foi ser, José Guimarães
- Ilustração Portuguesa
- Esconjurações — José de Guimarães
- Le Nomandisme Transculturel — J. Guimarães
- Esconjurações, José de Guimarães
- P de POP Pintura, J. Guimarães
- Gruta e Crânio, Desenhos — J. Guimarães

ANEXO 30

Publicações referente ao CIAJG

- Para Além da Historia
- Lições da Escuridão
- A Composição do Ar
- Estrela Negra | Jaroslaw Fliciniski
- Provas de Contacto: José de Guimarães
- Ernesto de Sousa e a Arte Popular: Em Torno da Exposição Barriatas e Imaginários
- João Botelho | Acrdito num Deus que Saiba Dançar
- Maria Gabriela LLansol: O Encontro Inesperado do Diverso
- Ricardo Jacinto | Parque: Os cones e Outros Lugares
- Escola do Porto: Lado B | Uma Historia Oral (1968-1978)
- Oracular Spectacular | Desenho e Animismo
- Vaco Araújo | demasiado Pouco, Demasiado Tarde
- José de Guimarães | Pintura: Suites monumentais e Algumas Variações
- Labirinto e Eco
- Objetos Estranhos | Ensaios de Proto-Escultura
- Destinerrância- O Lugar Moirti é o Lugar da Fotografia. Edgar Martins
- Pedro Paixão | Mundo Flutuante
- Rui Chafes | Desenho Sem Fim
- Mistérios Do Fogo: As "Maternidades" na coleção de José de Guimarães
- Sala da Máscaras Convida…
- Cosmic Tones
- " Passado "
- Mitos…Non…Avesso…
- Quarto Blindado
- Complexo Colosso
- Diário Atmosférico
- Escola de Lazer
- Heteróclitos: 1128 Objetos
- Interminável
- Fabriqueta
- Cifra
- Problemas do Primitivismo, A Partir de Portugal
- Canções para um Burro Morto
- Milagro
- Chão

ANEXO 31

Tabela de dados para colocação de livros na loja online do CIAJG

Publicações CIAJG

Exposição	Ano	ISBN	Páginas	Idioma	Dimensões	Valor em Euros	Portes
Para Além da Historia	24 de Junho de 2012 a 24 de Junho de 2013	978-989-97921-5-9	470	Pt	X	**45**	
Lições da Escuridão	6 de Julho de 2013 a 31 de Dezembro	978-989-8474-18-6	384	Pt	X	**25**	
Estrela Negra | Jaroslaw Fliciniski	25 de Janeiro a 6 de Julho	978-989-8474-33-9	160	Pt	X	**15**	
Provas de Contacto: José de Guimarães	25 de Janeiro a 13 de Abril	978-989-8474-21-6	208	Pt	X	**20**	
Ernesto de Sousa e a Arte Popular: Em Torno da Exposição Barriatas e Imagin	26 de Abril a 8 de Julho	978-989-8474-25-4	320	pt	X	**25**	
João Botelho | Acrdito num Deus que Saiba Dançar	26 de Julho a 12 de Outubro	978-989-8474-28-5	160	Pt	X	**20**	
Maria Gabriela LLansol: O Encontro Inesperado do Diverso	26 de Julho a 12 de Outubro	978-989-8474-29-2	160	Pt	X	**15**	
Ricardo Jacinto | Parque: Os cones e Outros Lugares	25 de Outubro de 2014 a 11 de Janeiro de 2015	978-989-8474-32-2	264	pt	X	**15**	
Escola do Porto: Lado B | Uma Historia Oral (1968-1978)	25 de Outubro a 11 de Janeiro de 2015	978-989-8474-27-8	208	pt	X	**20**	
A Composição do Ar	1 de Janeiro a #1 de Dezembro	978-989-8474-33-9	160	pt	X	**15**	
Oracular Spectacular | Desenho e Animismo	24 de Janeiro a 5 de Abril	978-989-8474-35-3	264	pt	X	**20**	
Vaco Araújo | demasiado Pouco, Demasiado Tarde	25 de abril a 5 de Julho	978-989-8474-38-4	144	Pt	X	**15**	
José de Guimarães | Pintura: Suites monumentais e Algumas Variações	25 de Abria a 5 de Julho	978-989-8474-37-7	160	pt	X	**15**	
Labirinto e Eco	27 de Fevereiro a 31 de Dezembro	978-989-8474-42-1	196	pt	X	**15**	
Objetos Estranhos | Ensaios de Proto-Escultura	1 de Julho a 31 de Dezembro	978-989-8474-45-2	156	pt	X	**15**	
Destinerrância- O Lugar Moirti é o Lugar da Fotografia. Edgar Martins	28 de Janeiro a 4 de junho.	978-989-8474-43-8	264	pt	x	**15**	
Pedro Paixão | Mundo Flutuante	29 de Junho a 7 de Outubro	978-989-8474-71-1	346	pt	X	**25**	
Rui Chafes | Desenho Sem Fim	8 de Dezembro a 10 de Fevereiro de 2019	978-989-54245-9-7	388		X	**?**	
Mistérios Do Fogo: As "Maternidades" na coleção de José de Guimarães	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-61-2	54	pt	X	**7**	
Sala da Máscaras Convida…	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-65-0	50	pt	X	**7**	
Cosmic Tones	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-65-0	54	pt	X	**7**	
" Passado "	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-64-3	54	pt	X	**7**	
Mitos…Non…Avesso…	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-66-7	54	pt	X	**7**	
Quarto Blindado	16 de Abril a 5 de Setembro	978-989-8474-60-5	54	pt	X	**7**	
Complexo Colosso	2 de Outubro a 12 de Fevereiro de 2022	978-989-8474-58-2	225	pt	X	**15**	
Diário Atmosférico	2 de Outubro a 12 de Fevereiro de 2022	978-989-8474-62-9	54	pt	X	**7**	
Escola de Lazer	2 de Outubro a 12 de Fevereiro de 2022	978-989-8474-63-6	56	pt	X	**7**	
Heteróclitos: 1128 Objetos	8 de Junho a 6 Janeiro de 2026	978-989-8474-69-8	215	pt	X	**37,5**	
Interminável	25 de Março a 3 de Setembro	978-989-8474-80-3	120	pt	Y	**35**	
Fabriqueta	25 de Março a 3 de Setembro	978-989-8474-74-2	144	pt	X	**30**	
Cifra	30 de Setembro a 28 de Abril de 2024	978-989-8474-75-9	56	pt	X	**17**	
Problemas do Primitivismo, A Partir de Portugal	18 de Maio a 17 de Novembro	978-989-8474-73-5	408	Pt	X	**38**	
Canções para um Burro Morto	7 de Dezembro a 27 de Abril de 2025	978-989-8474-77-3	64	pt	X	**16.5**	
Milagro	7 de Dezembro a 27 de Abril de 2025	978-989-8474-78-0	48	pt	X	**15**	
Chão	25 de Janeiro a 27 de Abril	978-989-8474-79-7	64	Pt	X	**15**	

ANEXO 32

Textos para colocação de livros na loja online do CIAJG

Publicações CIAJG

Para Além da Historia
Lições da Escuridão
A Composição do Ar
Estrela Negra | Jaroslaw Fliciniski
Provas de Contacto: José de Guimarães
Ernesto de Sousa e a Arte Popular: Em Torno da Exposição Barriatas e Imaginários
João Botelho | Acrdito num Deus que Saiba Dançar
Maria Gabriela LLansol: O Encontro Inesperado do Diverso
Ricardo Jacinto | Parque: Os cones e Outros Lugares
Escola do Porto: Lado B | Uma Historia Oral (1968-1978)
Oracular Spectacular | Desenho e Animismo
Vaco Araújo | demasiado Pouco, Demasiado Tarde
José de Guimarães | Pintura: Suites monumentais e Algumas Variações
Labirinto e Eco
Objetos Estranhos | Ensaios de Proto-Escultura
Destinerrância- O Lugar Moirti é o Lugar da Fotografia. Edgar Martins
Pedro Paixão | Mundo Flutuante
Rui Chafes | Desenho Sem Fim
Mistérios Do Fogo: As "Maternidades" na coleção de José de Guimarães
Sala da Máscaras Convida…
Cosmic Tones
" Passado "
Mitos…Non…Avesso…
Quarto Blindado
Complexo Colosso
Diário Atmosférico
Escola de Lazer
Heteróclitos: 1128 Objetos
Interminável
Fabriqueta
Cifra
Problemas do Primitivismo, A Partir de Portugal
Canções para um Burro Morto
Milagro
Chão

1- Para Além da História

Para Além da Historia é o livro da exposição inaugural do Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Esta definiu e explanou o futuro âmbito da programação do CIAJG, uma estrutura amplamente dedicada à arte contemporânea e relações que esta tem vindo a tecer com as artes de outras épocas e culturas, tendo como mote de interligação o importante trabalho como colecionador que o artista José de Guimarães tem vindo a articular com a sua obra.
Este livro documenta a exposição "Para Além da História" que esteve patente no CIAJG

2- Lições da Escuridão

Lições de Escuridão, foi a segunda exposição que se esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, assente numa proposta de exposição renovada com base na experimentação de sensações e olhares, constituída por novos diálogos e experiências. Uma exposição que propõem colocar em duvida o elemento obvio e certo, o palpável e visível, o imaterial, o que não se revela imediatamente, que vai para além da existência e da nossa percepção sobre a vida, sobre o mundo e sobre os outros.
Este livro documenta a exposição "Lições da Escuridão" que esteve patente no CIAJG de 6 julho a 31 dezembro de 2013.

3- A Composição do Ar

A Composição do ar, exposição apresentada no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, propõe pensar os objetos como elementos perenes temporais cruzando fronteiras para estabelecer encontros, cujo sentido é mais ou menos evidente, mais ou menos visível.
Este livro documenta a exposição "A Composição do Ar" que esteve patente no CIAJG entre 25 de janeiro e 13 de abril de 2014.

4- Estrela Negra | Jaroslaw Fliciniski

Estrela Negra, exposição apresentada no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, foi um relato e imposição da transformação afirmada pelo artista Jaroslaw Fliciniski, a mudança da sua residência para um local chamado Esteval, entre Faro e Loulé, em Portugal.
O artista, nesta exposição, demostra-nos através das suas obras, que esta transformação não foi fruto do acaso, o local foi escolhido precisamente por ser um ponto geográfico fronteiriço.
Catálogo da exposição Estrela Negra.

5- Provas de Contacto: José de Guimarães

"Provas de Contacto", apresenta cinquenta anos do trabalho de José de Guimarães, obras que proveem de um segmento de trabalhos pouco conhecido mas de grande relevância da obra do artista.

Livro da exposição que esteve patente entre 26 de janeiro e 13 de abril de 2014 no Centro Internacional das Artes José de Guimarães

6- Ernesto de Sousa e a Arte Popular: Em Torno da Exposição Barriatas e Imaginários

Ernesto de Sousa foi uma das figuras mais apaixonantes, complexas e multifacetadas da cultura portuguesa na segunda metade do século XX.
Na longa caminhada que fez do neorrealismo para a arte contemporânea, trouxe para o estudo da arte popular novas ferramentas de leitura e novos códigos discursivos.
Livro da exposição de Ernesto de Sousa, que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 26 de abril e 06 de julho de 2014

7-João Botelho | Acredito num Deus que Saiba Dançar

O cinema de João Botelho, um dos cineastas portugueses mais destacados e consagrados, estabelece múltiplas e profundas relações com o imaginário da arte, desde a pré-história à contemporaneidade, detendo-se sobre a pintura dos séculos XVI e XVII. A exposição que lhe foi dedicada procurou detetar e dar a ver essas relações, mais ou menos evidentes, obscuras e luminosas.

Livro da exposição de João Botelho, que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 26 de julho e 12 de outubro de 2014.

8-Maria Gabriela LLansol: O Encontro Inesperado do Diverso

Maria Gabriela Llansol construiu uma das obras mais fascinantes e enigmáticas do panorama literário contemporâneo, inesgotável na leitura do mundo, na fulgorização dos seres, na transfiguração da escrita.
O livro "O encontro inesperado do diverso" resulta da exposição programada pelo Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 26 de julho e 12 de outubro de 2014.

9- Ricardo Jacinto | Parque: Os cones e Outros Lugares

Parque: Os cones e Outros Lugares, foi o revesitar de "Parque", o mais amplo e complexo projeto de Ricardo Jacinto realizado até à data, investindo no território inexplorado que ficou desenhado quando o extenso coletivo de artistas e músicos que se reuniu em torno do autor se desmembrou.
Livro da exposição de Ricardo Jacinto, que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 25 de outubro de 2014 e 11 de janeiro de 2015,

10- Escola do Porto: Lado B | Uma Historia Oral (1968-1978)

Escola do Porto B, resulta de uma serie de 23 entrevistas informais, sem câmaras ou microfones, apenas com o poder do dialogo e da compreensão. Esta compilação de entrevistas detém como mote central a conhecida e afamada Escola Do Porto.
Catálogo da exposição "Escola do Porto: Lado B / Uma História Oral (1968-1978)" que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães de 25 de outubro de 2014 a 11 de janeiro de 2015.

11- Oracular Spectacular | Desenho e Animismo

"Oracular Spectacular" procurou desvelar um território extraordinariamente singular do fazer artístico em que o visível e invisível se revelam mutuamente, em que forma e energia se (con)fundem através de um processo ritualístico que convoca para um mesmo plano material e sensorial, consciente e inconsciente, as diferentes entidades que habitam o mundo – humana, animal, vegetal e geológica.
Livro que documenta a exposição que esteve patente entre 24 de janeiro e 5 de abril de 2015 no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, dedicada ao desenho.

12- Vaco Araújo | demasiado Pouco, Demasiado Tarde

O trabalho de Vasco Araújo (Lisboa, 1975) tem incidido de forma sistemática sobre a história do colonialismo europeu e sobre os seus efeitos tragicamente duradouros do mesmo, do ponto de vista das dinâmicas relacionais de poder e de submissão entre homens de lugares e culturas diferentes.
Catálogo de exposição de Vasco Araújo «Demasiado Pouco, Demasiado Tarde», apresentado no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães, de 25 de Abril a 27 de Setembro de 2015.

13- José de Guimarães | Pintura: Suites monumentais e Algumas Variações

No contexto da obra heterogénea de José de Guimarães, a pintura emerge como ponto central, o território de onde se proporciona, de onde tudo parte e aonde tudo chega. Trata-se de uma produção imensa, plural nos formatos e suportes, marcada pelas diversas incursões que o artista tem feito pelas mais distantes regiões do mundo.
Livro da exposição "José de Guimarães | Pintura: Suites Monumentais e Algumas Variações" que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 24 de abril e 27 de outubro de 2015.

14- Labirinto e Eco

Labirinto e Eco, acolheu um extenso e variado conjunto de intervenções de artistas contemporâneos, convidados a dialogar com os notáveis objetos da coleção de José de Guimarães e outros entretanto reunidos no acervo da instituição.
O eco da criação artística propaga-se pelos tempos, numa fascinante e misteriosa viagem que descobrimos com renovado espanto a cada visita que fazemos ao museu, a cada museu. No CIAJG não é diferente.
“Labirinto e Eco” foi o mote da montagem da coleção permanente do Centro Internacional das Artes José de Guimarães durante o ano de 2016.

15-Objetos Estranhos | Ensaios de Proto-Escultura

“Objectos Estranhos: ensaio de proto-escultura” reuniu um amplo conjunto de peças do património religioso, popular e arqueológico da região em que o centro de arte se encontra, fazendo-as dialogar com peças de artistas contemporâneos.
Livro da exposição que ocupou o Centro Internacional das Artes José de Guimarães entre 1 de julho a 31 de dezembro de 2016.

16- Destinerrância- O Lugar Moirti é o Lugar da Fotografia. Edgar Martins

Poucos fotógrafos têm, como Edgar Martins, desenvolvido uma reflexão tão poderosa sobre os regimes de visualidade contemporâneos, o uso da fotografia em contexto institucional, a relação da fotografia com a nossa vida e a nossa morte.
Ele livro resulta da exposição que esteve patente entre 28 de janeiro e 04 de junho de 2017 no Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

17- Pedro Paixão | Mundo Flutuante

Esta exposição na qual Pedro Paixão foi desafiado a interagir de forma extensiva com a coleção do Centro Internacional das Artes José de Guimarães, tem como mote de base lançar um olhar abrangente sobre a produção do artista, acolhendo obras dos primeiros anos do seu percurso e trabalhos muito recentes, mas abre igualmente o campo a novas abordagens e á exploração de meios que não tinham sido antes tratos de maneira tão aprofundada como agora.

18- Rui Chafes | Desenho Sem Fim

Diários é uma síntese da visão de Rui Chafes no período vasto de 30 anos. Desenhos de são coisas secretas, mágicas e transformadoras. Manifestações xamânicas de pensamentos íntimos, tristeza, esperança, medos. Invocam demónios, divindades animais e vegetais, impulsos, maldições proféticas, a natureza efémera da vida, o ciclo do nascimento e da morte. Ardendo com lava subconsciente coletiva, são a boa luta entre o animal e Deus. Concebidos em diferentes séries, desenhados em diferentes países, papéis e materiais, quando colocados cronologicamente revelam uma visão dos poderes solares e lunares capazes de despertar os adormecidos.

19- Mistérios Do Fogo: As “Maternidades” na coleção de José de Guimarães

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

20- Sala da Máscaras Convida…

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

21- Cosmic Tones

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

22-“ Passado “

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

23- Mitos…Non…Avesso…

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

24- Quarto Blindado

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

25-Complexo Colosso

Complexo Colosso documenta a exposição com curadoria de Angél Calvo Ulloa, que apresenta os trabalhos dos artistas André Sousa & Alisa Heil, Andreia Santana, Carla Filipe, Carme Nogueira, Diego Vites, Gareth Kennedy, Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, Jeremy Deller, Jorge Barbi, Jorge Satorre, José de Guimarães, Lola Lasurt, NEG (Nova Escultura Galega), Pedro G. Romero, Pizz Buin, Salgado Almeida, Taxio Ardanaz. Reúne ensaios inéditos de Marta Mestre, Ángel Calvo Ulloa, Jesús Alcaide, Pedro G. Romero e uma entrevista ao colectivo NEG (Nova Escultura Galega). Inclui um dossier que condensa a pesquisa bibliográfica sobre a escultura do Colosso de Pedralva.

26- Diário Atmosférico

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

27- Escola de Lazer

Escola de Lazer apresenta, pela primeira vez em Portugal, um importante corpo de trabalho da artista Priscila Fernandes (1981) e convida-nos a pensar sobre o lazer. Concebida especialmente para o CIAJG, a exposição percorre três séries recentes - “Never Touch the Ground” (2020), “Labour Series” (2020) e “Free.To do Whatever We” (2018).

28- Heteróclitos: 1128 Objetos

Heteróclitos é uma publicação referente ao programa artístico do CIAJG de 2022, coordenado por Marta Mestre.

29-Interminável, Artur Barrio

A exposição “Interminável”, no CIAJG, parte de uma instalação com o mesmo título, e que tem a especificidade de existir como obra apenas durante a vida do artista, Artur Barrio. “Interminável” é uma caverna, um laboratório, mergulhos dentro de um sonho. É realizada num gesto permanente de traçar os sentidos e os não-sentidos inerentes à arte e à vida. O infinito e a contingência convivem no meio de palavras escritas nas paredes, café e odores espalhados no chão, fragmentos, vinho bebido e vertido.

Este livro resulta da exposição que esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, entre 25 de Março e 3 de Setembro de 2024.

30- Fabriqueta

“Fabriqueta”, exposição individual do artista visual Eduardo Matos, cria e opera uma pequena construção que, através de uma instalação composta por objetos, desenhos, performances e oficinas comunitárias, ativa o piso inferior do CIAJG.

31- Cifra

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

32- Problemas do Primitivismo

«Primitivismo» refere-se à fetichização em torno de culturas que foram consideradas «primitivas». O «mágico», «pulsional» e «pré-lógico», encontrado nos povos colonizados pelo Ocidente, mas também nos populares e crianças, serviu para situar o «Outro», no quadro das vanguardas artísticas, dos fascismos e da afirmação do Estado/Nação europeus, especialmente no

séc. XX. A apropriação simbólica e a exploração material das culturas ditas «primitivas», abriu o caminho para uma interpretação do mundo em termos de «primitivo/civilizado», produzindo na maioria das vezes visões estereotipadas e racistas. «Primitivismo» carrega, assim, uma dimensão problemática e mobilizadora de um debate alargado que, tanto a exposição como esta publicação, procuram abarcar.

33- Canções para um Burro Morto

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

34- Milagro

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

35- Chão

Cadernos.
Que se pode ler e guardar, ou juntar numa série para formar uma coleção.
Uma coleção de cadernos aparentemente parecidos entre si. Cada um á sua maneira. Em sequência.
Cadernos numa sequência, estabelecendo um pensamento.
Os cadernos de artista fixam o que um dia foi uma exposição no CIAJG.

ANEXO 33

Fotografias da Livraria







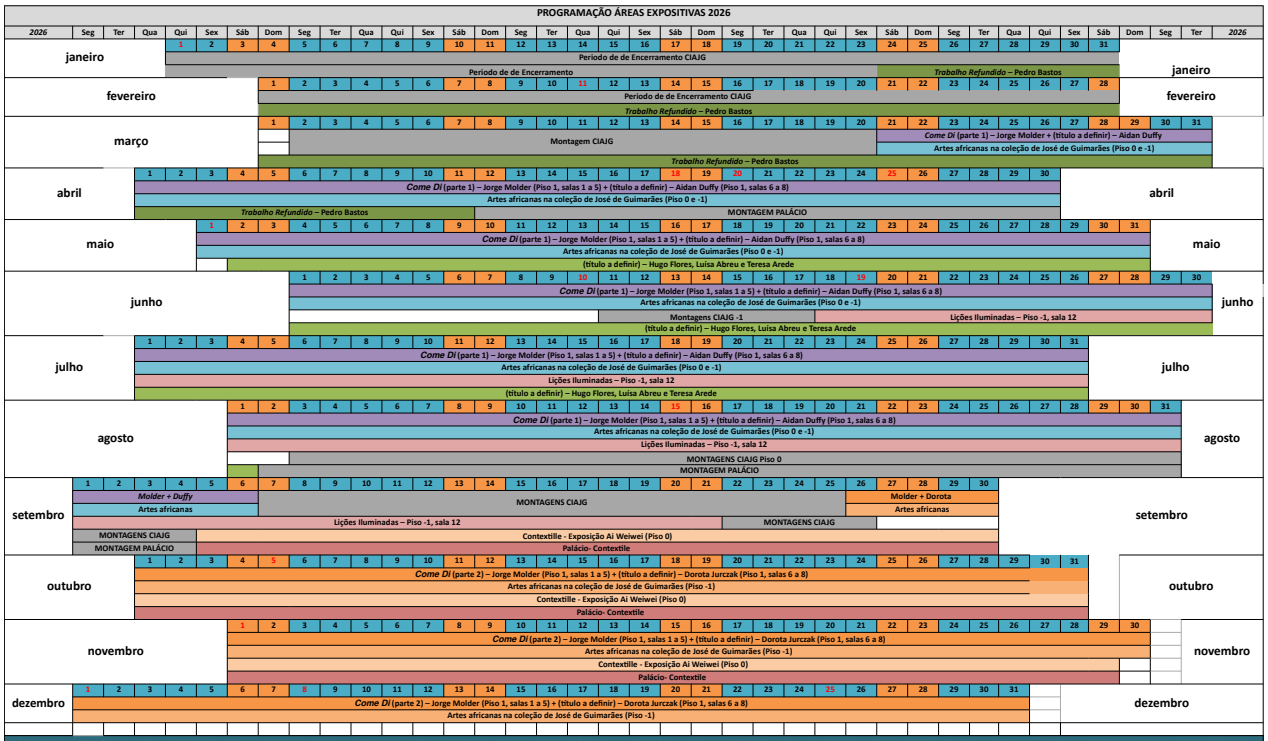






ANEXO 34

Calendário Anual 2026



Outras Datas

Data	Hora	Local	Atividade
21 março	?	CIAJG	Inauguração novo ciclo (todo o museu)
22 março	11h00	CIAJG	Visita guiada c/ artista Aidan Duffy (Piso 1, salas 6 a 8)
22 março	12h00	CIAJG	Exibição filme
28 março	12h00	CIAJG	Visita guiada Miguel à exposição Jorge Molder
11 abril	12h00	CIAJG	Visita guiada Miguel à exposição Aidan Duffy