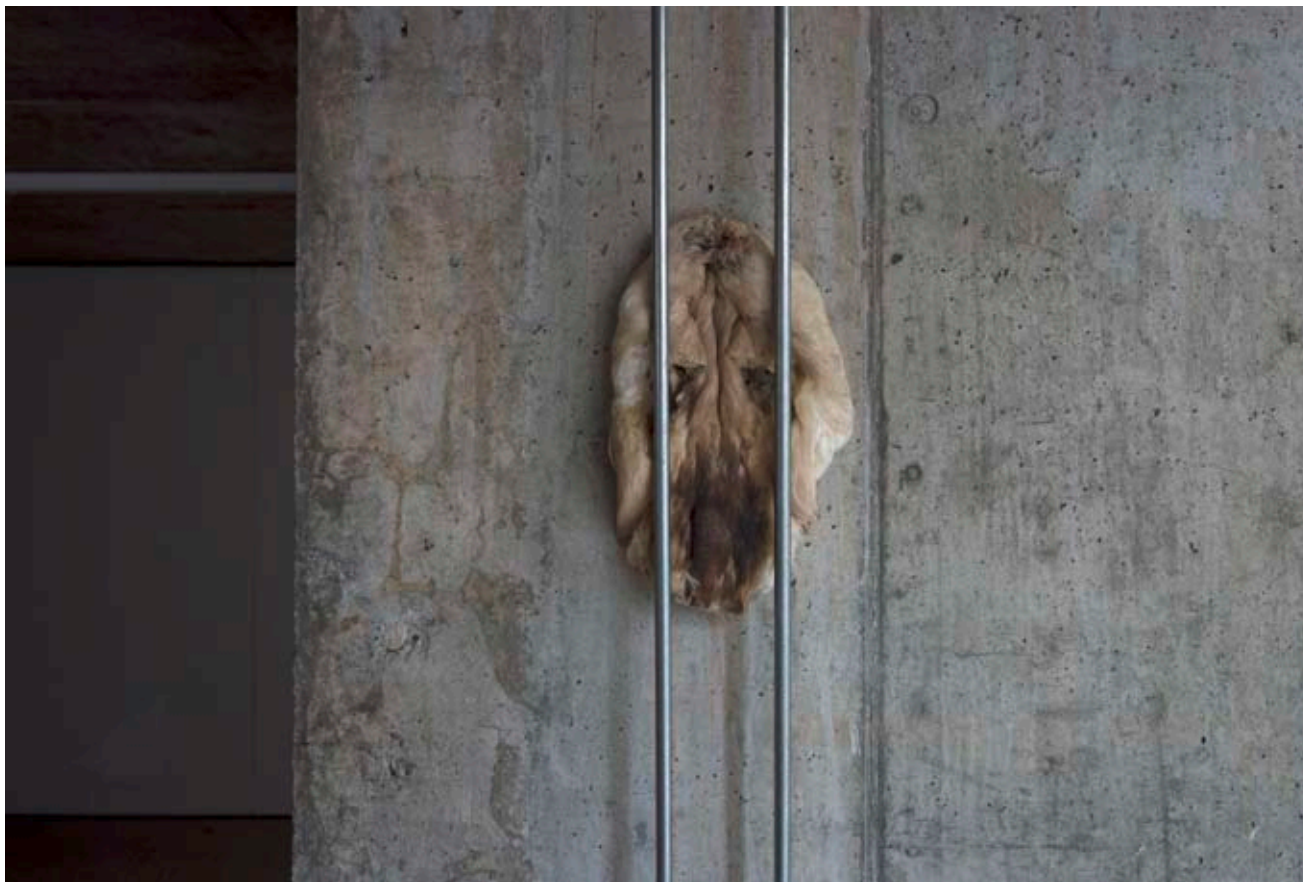


CULTURGEST 25 fevereiro — 19 maio 2012

Michael E. Smith
Katinka Bock Personne
Jos de Gruyter e Harald Thys
Objetos como Amigos



Michael E. Smith



Larry Bird, 2010 | Penugem e penas de ganso, plástico | 36 x 21,5 x 4,5 cm | Cortesia KOW, Berlim | Fotografia: Alexander Koch

Quando Michael E. Smith chega a Lisboa, seis dias antes de se inaugurar a sua exposição na Culturgest, não é possível antever como ela irá ser – o próprio artista não o sabe ao certo. Michael E. Smith passou os últimos seis meses a trabalhar no *atelier* tendo a exposição em mente. Esteve inclusivamente em Lisboa, no passado mês de outubro, para conhecer o espaço e para assim podermos decidir a configuração a dar-lhe. É certo que existe um elevado grau de imponderabilidade no modo como ele instala as suas obras, como constrói as suas exposições, sem o apoio de uma planificação prévia, sequer esquemática ou aproximativa, mas não é a isso que me estou a referir. Facto deveras inusitado: dias antes da inauguração, o próprio artista não sabe que obras vai apresentar.

A prática de Michael E. Smith desenrola-se, em grande medida, no *atelier*, e manifesta-se através da produção de esculturas, pinturas (ou objetos que se parecem com pinturas), desenhos e vídeos. No entanto, ao contrário do que é procedimento habitual, a expo-

sição não está escudada por uma lista de obras. Nas últimas semanas, o artista enviou para a Culturgest um total de cinco caixas de cartão contendo uma panóplia de objetos e materiais muito diversos, além de uma pequena seleção de desenhos. Alguns daqueles objetos, assim como os desenhos, tinha-mos ele mostrado no seu *atelier* em Detroit, no início de dezembro: por exemplo, tecidos monocromáticos (na realidade, as costas de *T-shirts* e *Sweat shirts*) engradados como se fossem pinturas; um conjunto de vinte e cinco moldes de cartão que encontrou algures, com variações de uma mesma composição de formas; um pedaço de espuma no qual desenhou a vermelho uma mão; uma forma achatada sugerindo o perfil de uma cabeça, construída com plástico amarelo, alumínio extraído de um cobertor de emergência e fio de telefone, e que usou durante algum tempo como grampo para segurar os seus desenhos; umas calças de treino moldadas e endurecidas pela aplicação de plástico; a perna de um par de calças virada do avesso, cozida na parte de baixo e com o interior revestido de

uma espuma castanha a fazer lembrar excrementos ou vomitado. Nas caixas que enviou encontravam-se também, entre outros objetos, uma cabeça de uma figura entre diabo, inseto e extraterrestre (na realidade uma máscara de Halloween), a envolver uma bola gasta de basquetebol; três objetos cónicos ou cilíndricos feitos com a perna de um par de calças e plástico; uma almofada de um sofá perfurada num ponto; o cabo vermelho de uma serra; uma frigideira a que foi aparafusada uma estranha escultura ou troféu *kitsh* representando um círculo de golfinhos harmoniosamente entrelaçados. Talvez com exceção dos tecidos engradados e dos desenhos, nenhum dos objetos mencionados foi ainda ratificado pelo artista como obra de arte; alguns talvez não cheguem a sê-lo.

Estamos perante um processo criativo muito atípico, tanto mais que o trabalho de Michael E. Smith não se pode considerar propriamente *site specific*. Se, por um lado, grande parte desse processo se desenrola em continuidade e em surdina no espaço do *atelier*, por outro, ele tem o seu momento culminante, uma espécie de erupção, nesses períodos curtos e intensos de montagem das exposições, em que o artista decide acerca da forma final que as obras tomam. Isto pode envolver a combinação de um objeto previamente manipulado com outro objeto ou material, mas em muitos casos consiste na tomada de decisões acerca da posição da obra e da sua colocação (por exemplo, no chão ou na parede). No caso de Michael E. Smith, estas decisões estão longe de ser evidentes e têm consequências determinantes na definição das qualidades formais da maior parte das suas obras e na produção de sentido a que elas se prestam. O seu *modus operandi*, extremamente intuitivo e flexível, incorporando uma boa dose de improvisação, é da ordem da ação tática, e não do pensamento estratégico. Não é de admirar, pois, que o artista resista a fazer exposições que repõem obras já apresentadas.

Como por esta altura já se terá percebido, Michael E. Smith reutiliza sobretudo objetos quotidianos e materiais industriais, sendo de assinalar a este respeito a reincidência em certos objetos relacionados com o corpo (roupas, chapéus e bonés, bolas de basquetebol) e em materiais básicos como plástico, espuma, fios elétricos, tubos, ou ímãs. O artista submete os objetos e materiais a uma radical transformação, manipulando-os ora de modo mais abrasivo, ora de modo mais subtil, para construir formas e superfícies, cancelando assim os seus usos habituais, muitas vezes inviabilizando o seu reconhecimento. As suas obras potenciam múltiplas associações figurativas (o próprio artista se refere constantemente a elas dessa maneira), a construção de significados e, de um modo geral, estados psicológicos. Muitas delas encerram um sentido de catástrofe que, num primeiro encontro com o seu trabalho, não sabemos

exatamente a que atribuir. Frequentemente, esses “corpos” parecem dar testemunho de uma violência extrema e irreparável que sobre eles se abateu; as suas superfícies parecem ter sido massacradas, mortificadas, calcinadas. O modo rarefeito como o artista instala o seu trabalho no espaço expositivo acentua uma impressão de abandono, de perda, de ruína.

Se soubermos que Michael E. Smith cresceu e ainda hoje vive em Detroit – uma cidade destruída pela degradação acelerada e por uma pobreza extrema, resultantes da falência dos setores industriais tradicionais, e em especial da indústria automóvel –, encontramos aí uma chave importante para a leitura do seu trabalho, como manifestação de luto, como sintoma do horror perante a destruição e o sofrimento que marcam indelevelmente a vida nas grandes cidades dos Estados Unidos e que atingiu o paroxismo numa cidade como Detroit. E se soubermos que o artista teve, desde muito novo, uma forte imersão na cultura *hip-hop*, encontramos aí outra chave para entender a combustão criativa, algumas referências oblíquas e as atitudes que se expressam no seu trabalho. Sem dúvida pertinente e até irresistível, a associação do trabalho de Michael E. Smith às suas raízes em Detroit, se exacerbada e demasiado repetida, corre o risco de inibir ou atrofiar outro tipo de associações e interpretações. Considerando que a sua atividade artística é ainda recente, uma tal leitura pode vir a revelar-se em certa medida inadequada para dar conta dos seus desenvolvimentos futuros. Para Michael E. Smith – como ele me disse em conversa –, as obras que realizou há três ou quatro anos parecem-lhe muito distantes, quase remotas.

Michael E. Smith nasceu em Detroit, em 1977, onde vive e trabalha. De entre as suas exposições individuais nos últimos anos, destacam-se as que realizou na Susanne Hillberry Gallery (Detroit, 2007, 2009 e 2011) na galeria KOW (Berlim, 2010), na Clifton Benevento Gallery (Nova Iorque, 2010) e no Mönchehaus Museum (Goslar, Alemanha, 2011). Neste momento, o seu trabalho pode ser visto na coletiva *Le Silence – Une fiction*, na Villa Paloma/Nouveau Musée National de Monaco, e durante os próximos meses também na Bienal de Whitney, em Nova Iorque.

Katinka Bock



Winterlandschaft mit Hut, 2011 | Calcário, feltro e areia | 350 x 310 x 17 cm | Cortesia Meyer Riegger, Karlsruhe / Berlim | Fotografia: Trevor Lloyd

Uma preferência por materiais simples e uma rigorosa economia de gestos e de procedimentos na manipulação desses materiais são aspectos salientes do trabalho escultórico de Katinka Bock. Como a exposição na Culturgest dá a perceber, a artista utiliza recorrentemente nas suas peças barro cozido (cerâmica) e materiais básicos de construção, como madeira e aço, mas também tecido, bronze, pedra, chumbo, vidro e areia, entre outros. Em algumas peças, ela emprega um material apenas: por exemplo, madeira de carvalho, em *Personne* (2012); areia, em *Atlantic* (2012); ou cerâmica, em *Kalender (Mauer)* [Calendário (Parede), 2012]. Outras peças evidenciam a sua extraordinária capacidade para provocar o encontro, a interação, entre dois materiais: entre uma barra de ferro (outrora poste de um sinal de trânsito) e um perfil de aço também marcado pelo tempo, em *Zeiger* [Ponteiro, 2011]; entre um pedaço muito irregular de pedra-sabão e um aro de madeira, em *Löwe* [Leão, 2012]; entre um perfil de aço e barro cozido, funcionando o primeiro como contentor, e o segundo como

conteúdo, em *100 bar* (2011). Com menos frequência, a artista combina três ou quatro materiais: uma estrutura em heliço com a forma de mesa, uma tábua de madeira e um pedaço de uma anterior peça de cerâmica da artista, que se partiu, em *Lisbon Border* (2012); um longo perfil de aço, uma tira de tecido, três limões e um pedacinho de um ramo de árvore, em *New Balance* (2012); vidro, chumbo, cerâmica e tecido, em *Zucker und Saltz* [Açúcar e Sal, 2011].

Löwe é um exemplo lapidar e belíssimo de como, por vezes, a conjugação de dois materiais/formas muito diferentes traz para primeiro plano um jogo de contrastes e harmonias entre organicidade e geometria, suscetível de ser conotado com a dualidade entre natureza e cultura. Este tipo de associações já havia sido explorado pela artista, de forma igualmente concisa, em peças anteriores – por exemplo, um pedaço de rocha posicionado debaixo de uma enorme mesa retangular, ou uma forma de aparência orgânica, feita de barro cozido, preenchendo o espaço

negativo de uma mesa quadrangular. Em *Winterlandschaft mit Hut* [Paisagem de Inverno com Chapéu, 2012], a relação entre natureza e cultura concretiza-se na relação, expressa desde logo no título da obra, entre paisagem e arquitetura, sendo a primeira representada por um conjunto de placas de calcário, e a última pela copa de um chapéu de feltro cujo forro foi polvilhado com uma fina camada de areia. Na exposição, Katinka Bock estabelece um paralelismo fascinante entre essa obra e as duas obras patentes na sala anterior, *Personne* e *Atlantic*: estas são mostradas numa situação de tão grande interdependência, estabelecem entre si uma relação de tal maneira simbiótica, que se transformam numa só obra, compondo a imagem de uma figura humana na paisagem.

Retomando uma questão enunciada no início deste texto, os procedimentos e gestos que participam na transformação dos materiais são sempre muito discretos, por vezes mínimos ou até inexistentes. Numa peça como *Löwe*, resumem-se a uma incisão na pedra, para servir de encaixe ao aro de madeira. Em *Zeiger*, por exemplo, não existe qualquer alteração dos dois elementos encontrados pela artista, somente a decisão de os combinar de uma determinada maneira, encaixados um no outro e posicionados no espaço como se fossem ponteiros de um relógio, o poste pousado no chão, o perfil encostado verticalmente à parede. Mas mesmo quando as mãos da artista agem sobre o material, lhe dão a sua forma, isso é pouco relevante ou mesmo irrelevante para a definição daquilo que a obra é, para a relação que com ela estabelecemos, para a experiência de percepção e a construção de significados. Não existem na exposição melhores exemplos disso do que as peças *Personne* e *Kalender*, pois foi a própria artista que esculpiu o tronco de madeira, foi ela também que modelou com as mãos os cubos de argila semelhantes a pedras da calçada. Frequentemente, porém, agentes ou fatores externos são deliberadamente integrados no processo de produção material de certas obras. *Löwe*, por exemplo, foi deixada durante cerca de um ano no pátio do *atelier* da artista, exposta ao sol e à chuva, e com isso as condições de existência e o ciclo de vida normal do círculo de madeira, e conseqüentemente o seu aspeto, foram radicalmente alterados. No caso de *Correspondances* (2012), o papel de Katinka Bock consistiu simplesmente em definir o protocolo e as regras do jogo que conduzem à realização da peça, deixando que circunstâncias e decisões alheias tomassem o seu próprio curso: a artista enviou a amigos e conhecidos uma folha de papel branca, junto com uma breve carta personalizada em que os convidava a porem essa folha num sítio que fosse importante para eles, e a devolvessem um mês depois de ela aí ter permanecido. Em algumas peças feitas de aço e cerâmica, o resultado é em grande medida

determinado pelo processo muito pouco ortodoxo da sua fabricação, que não é possível controlar completamente: assim, em *Naples Street* (2011), a curvatura das duas grelhas de quadrícula apertada (dessas que existem em certas cidades para escoamento das águas da chuva) e as *nuances* de coloração da argila resultam do facto de ela ter sido cozida juntamente com as grelhas, e já embutida nestas; do mesmo modo, ao realizar uma peça como *100 bar*, a artista não consegue prever completamente como a massa de argila se irá adaptar à calha de aço que lhe serve de contentor – por exemplo, o seu encolhimento ou a sua curvatura – quando é cozida dentro desse espartilho.

A escultura é, de entre todas as artes, o terreno em que se decide com maior acuidade a questão da consonância entre matéria e pensamento. Simples e não raramente austeras nos seus materiais e nas suas formas, dotadas de uma intensa energia e de um subtil poder evocativo, as esculturas de Katinka Bock concretizam e condensam o processo de pensamento que lhes deu origem. Para a artista, cada uma das suas peças é a objetivação de um processo de pensamento, o mesmo é dizer, de uma forma de escrita, num certo sentido comparável à poesia. Esta escrita manifesta-se igualmente nas suas exposições, no modo como as obras se relacionam entre si, como em conjunto vão compondo um texto ou, para usar outra analogia, uma coreografia. As ressonâncias e os sentidos que as obras produzem ou propiciam dependem, acima de tudo, das suas propriedades físicas e formais, mas também das relações que entre elas se estabelecem num determinado espaço expositivo – e, quando obedecem a lógicas de *site specificity*, da sua interação com esse mesmo espaço. Em qualquer caso, elas são eminentemente introspectivas, convidando o espectador a um estado de recolhimento interior.

Katinka Bock nasceu em Frankfurt, em 1976. Vive e trabalha em Paris.

De entre as suas exposições individuais nos últimos anos, destacam-se as que realizou no Centre d'art Passerelle (Brest, 2007), na Galerie Jocelyn Wolff (Paris, 2007, 2009), no Centre d'art contemporain de la Synagogue de Delme (2008), no Kunstverein Nürnberg (2009) de Vleeshal (Middelburg, Holanda, 2009), no Kunstmuseum Stuttgart (2010), na galeria Meyer Riegger (Karlsruhe) (2011), em Rosascape (Paris, 2011).

De entre as muitas exposições coletivas em que participou, refiram-se, no ano passado, o projeto *Köln Skulptur 6* (Skulpturenpark, Colónia), a Biennale de Lyon e uma exposição no Carré d'Art Musée d'art contemporain de Nîmes.

Tudo é Desassosego. Um Retrato: Jos De Gruyter & Harald Thys



Der Schlamm von Branst, 2008 | Vídeo, cor, som, 20' | Cortesia dos artistas; Isabella Bortolozzi, Berlim; Galerie Micheline Szwajcer, Antuérpia

Durante mais de vinte anos, os artistas belgas Jos De Gruyter e Harald Thys criaram um conjunto de 21 obras em vídeo habitadas pelo espírito obscuramente dividido de *colaboração*; as suas produções peculiares são as de artistas que atuam não apenas em associação um com o outro, mas também com as forças ocultas que ocupam os territórios (tanto físicos como psicológicos) nos quais as suas narrativas obsessivas se desenrolam.

Leituras dos lugares iluminam a sua esfera de atividade: espaços despojados, construídos, que por vezes se assemelham a palcos, outras vezes a abrigos antiatómicos para personagens esvaziadas que parecem ser sempre pós-qualquer coisa: pós-trauma, pós-linguagem, pós-humanas. As histórias avançam balbuciantes, híbridos raquíticos de contos de fadas esventrados e de melodramas exaustos. Mais do que representarem, os atores – sem formação e em grande medida provenientes dos círculos de família e de amigos dos artistas – gesticulam e posam, num estilo tão despido de teatralidade que poderia ser confundido com uma lista de sintomas: imóveis, mudos, vazios, perversos. [...] A somar a isto, os artistas filmam as suas personagens patetas num estado de

pura estupidez – com véus transparentes de idiotice formal que muito justamente recusam os modos de narrativa cinematográficos clássicos. (Bem vistas as coisas, a inação não resistirá por inerência à relevância da cobertura, continuidade e montagem?) Despido das habituais seduções, o mundo inquietante de De Gruyter e Thys parece preparar o terreno para um género particular de insurreição que rejeita determinados modelos e práticas da criação artística, a fim de dirigir de novo a nossa atenção para os poderes subversivos do artista.

[...] A interseção entre estado mental e espaço físico é um terreno que De Gruyter e Thys [têm explorado] por meio de enredos estranhos e estilhaçados que põem a nu os sistemas narrativos em que nos acostumámos a confiar para produzir significado. [...] A refração de estados psicológicos através de espaços físicos quase se torna o tema literal de uma série de vídeos que formam uma espécie de tríptico: *Ten Weyngaert* [Na Vinha], de 2007, *Der Schlamm Von Branst* [A Lama do Branst] e *The Frigate* [A Fragata], ambos de 2008, todos eles questionam – de uma maneira ou de outra – o valor terapêutico da arte, explorando diferentes lugares por ela habitados. *Ten Weyngaert* é o nome de

um centro comunitário em Bruxelas onde De Gruyter trabalhou durante anos. Segundo o artista, embora o centro tivesse sido fundado para libertar a imaginação dos seus participantes através de aulas de terapia pela arte, o seu efeito tendia a ser o oposto, inspirando mal-estar e catatonia nos falhados excêntricos que o povoavam. No vídeo, as personagens de De Gruyter e Thys recriam este estado depressivo no interior de uma sala de uma instituição comunitária. Na sua maioria, estão de olhar perdido no espaço, imóveis e com os olhos vítreos; dois sofrem intimidações, um homem estrangula alguém, e outro, por seu turno, contorce o rosto num sorriso demente enquanto ouvimos uma história, contada em voz *off*, sobre um homem que esmaga ratinhos por prazer sexual, uma perversão resultante de um trauma de juventude. Também assistimos a uma peça dentro de uma peça encenada pelos residentes; alternando entre a sala comunitária e um espaço sombrio e teatral, iluminado por uma luz de um verde desmaiado, vemos os nossos catatónicos desempenharem diversos papéis desajeitados: um homem com o rosto pintado de preto, outro com o rosto amarelo, um espantalho, mágicos. Infelizmente, a sua atuação não proporciona a cura esperada, os efeitos libertadores esperados; toda a gente parece afundar-se ainda mais nas profundezas do desespero e da apatia. De Gruyter e Thys, os últimos a rir, concedem às personagens o meio de se libertarem verdadeiramente: não fazendo arte, mas saltando de uma janela.

Der Schlamm von Branst é uma sátira, com um humor sombrio, de um *atelier* de arte em que aparece de novo um elenco de personagens desagradáveis, desta vez ocupadas com uma série de esculturas de barro desconsoladas. Um homem trabalha delicadamente num busto que parece um falo em ereção, enquanto outro faz o mesmo com uma cabeça de cavalo esculpida de modo a parecer um falo caído. Dois homens vestidos com camisas azuis iguais e com cabeleiras louras acrílicas abrem buracos em diversas partes do corpo de uma figura humana deitada de bruços, enquanto uma mulher chora abraçada a um bloco de barro em bruto, para mais tarde rezar a uma escultura de uma cabeça humana. Se aqui a arte – ou antes, a má arte – é o produto do perverso e do patético, em *A Fragata* a arte é o que liberta uma perversidade patética nos espectadores. [...] A história segue as palhaçadas plenas de carga sexual de um grupo de homens, de uma única mulher e de um operador de câmara solitário, todos impelidos para comportamentos desviantes por um modelo em miniatura de uma fragata. Uma das sequências mais perturbadoras ocorre quando os homens se reúnem à volta da mulher e assumem posturas de modo a criar composições que evocam uma violação em grupo num filme pornográfico. Fica-se a pensar o que será mais perverso – a pornografia e a violência, ou as suas simulações?

Talvez o mais ameaçador dos vídeos de De Gruyter e Thys seja o recente *Das Loch* [O Buraco], de 2010, no qual os artistas substituíram o seu elenco habitual por manequins toscos, feitos de cabeças de esferovite, tachas e armações de metal, vestidos sem graça, de modo a representarem personagens. “Eu faço filmes em vídeo”, confessa uma figura de voz sintetizada, que é pouco mais que uma camisa pendurada por baixo de uma cabeça de esferovite pintada de vermelho, com um bigode e uma barbicha de bode a orlarem uma pretensa boca, e grandes óculos de sol de montanha onde deviam estar os olhos. A voz da personagem continua a contar histórias sobre projetos de vídeo, e a gabar-se de ter feito um filme de terror com três raparigas, de possuir um *Jaguar Mark II* e de certa vez ter matado um cão para ganhar uma corrida. A vida dele, ao que parece, é cheia de prazeres egoístas. A sua história é intercalada com a de Johannes, um pintor construído com uma cabeça amarelo-néon e uma barba loura e rala, cuja alma sensível e melancólica fica esmagada quando a sua mulher não vê qualquer potencial na obra dele e lhe sugere que comece a fazer filmes em vídeo. Disposto a suicidar-se, ele implora à morte que o liberte do seu corpo e o devolva a Deus. Quando termina o seu lamento, passamos a grandes planos de duas cabeças de esferovite pintadas de preto, uma com olhos verdes, a outra com olhos azuis. As cabeças falam: “Vamos entrar por todos os teus buracos. Fá-lo-emos até só restar um grande buraco. O buraco negro que cheira à tua morte, e no qual entraremos também. E depois de termos entrado em tudo, recomeçaremos. Nós somos assim, nós somos assim.” Mas quem são essas figuras destrutivas? Deuses? Demónios? Serão duplos de De Gruyter e Thys, os criadores de vídeos que indubitavelmente detêm o poder de pôr termo às coisas quando acham conveniente? Podemos considerar que isto é uma ameaça para artistas ou demasiado sagrados (o pintor) ou demasiado profanos (o criador de vídeos) para serem tomados a sério? Como é evidente, e como é próprio do humor negro de De Gruyter e Thys, antes de haver resposta para estas perguntas, a imagem desaparece, deixando os espectadores – literalmente – no escuro.

Texto publicado em *Spike*, n.º 28, verão 2011, pp. 62-71.

Jos de Gruyter nasceu em Geel, na Bélgica, em 1965. Harald Thys nasceu em Wilrijk, na Bélgica, em 1966. Vivem e trabalham em Bruxelas.

De entre as exposições desta dupla de artistas nos últimos anos, destacam-se as que realizaram no FRAC Île-de-France Le Plateau (Paris, 2007), na galeria Dépendance (Bruxelas, 2007 e 2009), no MuHKA (Antuérpia, 2007), na Galerie Isabella Bortolozzi (Berlim, 2008), na Culturgest (Lisboa, 2009), na Kunsthalle Basel (Basileia, 2010), na galeria Isabella Bortolozzi (Berlim, 2011), Neue Aachen Kunstverein (Aachen, Alemanha, 2011), no Kestner Gesellschaft (Hanôver, 2011), e na Galerie Micheline Sz wajcer (Antuérpia, 2012).

CULTURGEST fevereiro — maio 2012

CULTURGEST | LISBOA

25 de fevereiro
13 de maio de 2012

MICHAEL E. SMITH

KATINKA BOCK PERSONNE

Curadoria

Miguel Wandschneider

Coordenação

de produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes
Paula Tavares dos Santos
Fernando Teixeira

Montagem

Heitor Fonseca
André Lemos
Laurindo Marta
Nelson Santos
Sílvia Santos
André Tasso

CULTURGEST | PORTO

3 de março
19 de maio de 2012

JOS DE GRUYTER E HARALD THYS OBJETOS COMO AMIGOS

Curadoria

Miguel Wandschneider

Produção

Susana Sameiro
Mário Valente

Montagem

José Almeida
Bruno Fonseca
Renato Ferrão
Rúben Freitas
Vitor Costa

CONVERSAS COM OS ARTISTAS

MICHAEL E. SMITH
sábado,
25 de fevereiro, 17 h

KATINKA BOCK
sábado,
25 de fevereiro, 18h15

JOS DE GRUYTER
E HARALD THYS
Aos sábados, às 17 h,
serão projetados vários
vídeos dos artistas:

Ten Weyngaert, 2007, 26'
10 de março, 7 de abril
The Frigate, 2008, 19'
17 de março, 14 de abril
Der Schlamm von Branst,
2008, 20'
24 de março, 21 de abril
Das Loch, 2010, 27'
31 de março, 28 de abril
**Untitled (Les énigmes
de Saarlouis)**, 2012, 18'
5 de maio, 12 de maio

CONFERÊNCIAS DE MÁRIO MOURA

Pequeno Auditório
sexta-feira,
23 de março, 18h30
sexta-feira,
21 de abril, 18h30

JORNAL DE EXPOSIÇÕES

Conceção e Coordenação

Miguel Wandschneider

Desenho gráfico

Pedro Nora

Textos

Jennifer Krasinski
Miguel Wandschneider

Tradução

Luís Leitão (pp. 6-7)

Revisão

Conceição Candeias

Impressão

Maiadouro

A exposição de Jos de Gruyter e Harald Thys é organizada em colaboração com Kestnergesellschaft, em Hanôver, e Mu.ZEE, em Oostende.

A Culturgest gostaria de agradecer a KOW, Berlim, pelo apoio dado à organização da exposição de Michael E. Smith. A organização da exposição de Katinka Bock não teria sido possível sem a colaboração de Galerie Jocelyn Wolff, Paris, e Meyer Riegger, Karlsruhe/Berlim.

A Culturgest agradece ainda à Revigrés pelo generoso apoio na produção da peça *Chocolate* de Katinka Bock.

revigrés
DESIGN EM CERÂMICA

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

De segunda a sexta-feira,
das 11 h às 19 h
Sábados, domingos
e feriados,
das 14 h às 20 h
Encerra à terça-feira

CULTURGEST | LISBOA
Edifício-sede da CGD
Rua Arco do Cego,
n.º 50, Lisboa
Tel. 217 905 454
culturgest@cgd.pt

CULTURGEST | PORTO
Edifício CGD
Avenida dos Aliados, 104
4000-065 Porto
Tel. 22 209 81 16

[p. 1]
Michael E. Smith
Larry Bird, 2010
Penugem e penas de ganso, plástico
36 x 21,5 x 4,5 cm
Cortesia KOW, Berlim