

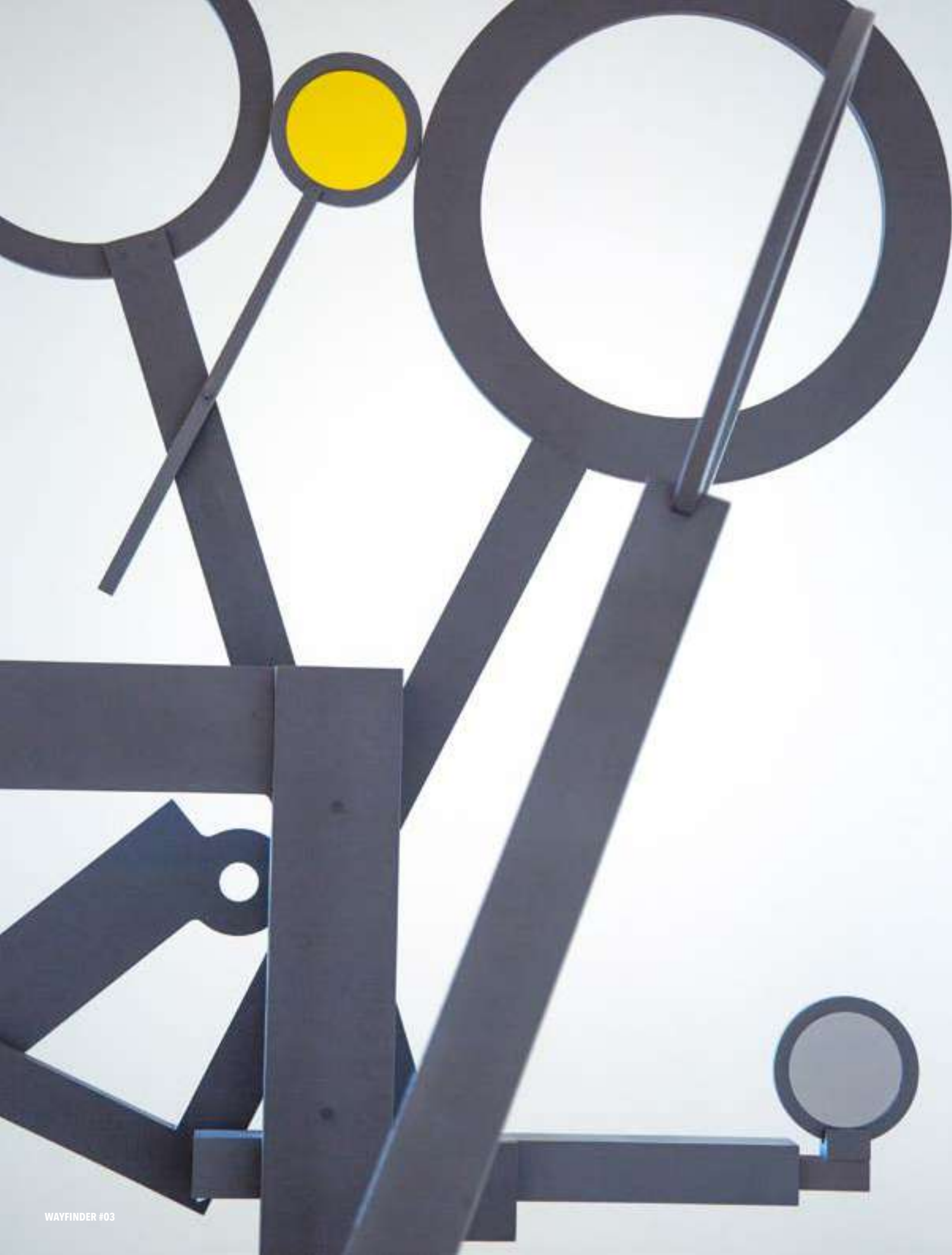
AMY YOES
CORRESPONDÊNCIAS



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA









AMY YOE

CORRESPONDÊNCIAS

8 DE FEVEREIRO DE 2019
3 DE MAIO DE 2019



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA

11	9
CORRESPONDENCES, NEXUS, AND CONCATENATIONS CORRESPONDÊNCIAS, NEXOS E CONCATENAÇÕES ÁLVARO BRITO MOREIRA	INTRODUCTION INTRODUÇÃO ALBERTO COSTA
56	17
WAYFINDERS	SCRAPBOOK
96	32
ANIMATIONS	FOLDINGS
106	82
FUTURE ACTION AÇÃO FUTURA JENNIFER LANGE	AMY YOES AND THE EXHIBITION MACHINE AMY YOES E A MÁQUINA DE EXPOSIÇÕES JAMES VOORHIES
108	90
CHARTERS	IN THE FOLD: UNFURLING THE WORK OF AMY YOES DESDOBRAR A OBRA DE AMY YOES DENISE MARKONISH
120	116
CHECKLIST	BIOGRAPHY
122	
NOTES	

THE SANTO TIRSO CITY HALL AND THE INTERNATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY Sculpture (MIEC) have taken upon themselves the task of disseminating the work of those artists represented in the MIEC collection, such as that of Amy Yoes, whose wide and consistent oeuvre, developed on both sides of the Atlantic, had not yet been the object of an in-depth review in Portugal.

After, in 1993, having first visited the city of Santo Tirso, following the 2nd Santo Tirso Sculpture Symposium, moment in which she created *Capriccio*, one of the pieces from MIEC collection, the author now returns with an exhibition that is developed in three different fields (sculpture, painting and video), perfectly interconnected by the formal language that is characteristic of her. The author of a comprehensive oeuvre, for this exhibition Yoes delved into a decorative discourse which takes in the museum’s architectural identity, particularly through the sculptures specifically produced for this aesthetic narrative.

An alumna – and current faculty member – of The School of the Art Institute of Chicago, Yoes is committed to experimental activities. She has always chosen less travelled paths, taking chances and approaching her own thought with the engaged attitude of an explorer, as formally suggested by her recent sculptures. The pedagogical aspect of her work as a creator, found in all her artistic endeavours, was materialised in a workshop conducted with visual arts undergraduates from University of Minho – an initiative of great educational value which allowed for the exchange of experiences, as well as for the fulfilment of the museum’s mission in what concerns the dissemination of knowledge.

The social dimension of such an initiative is also echoed by *Correspondências*, an exhibition with a particular connection to the city’s ambitions, as it illustrates our permanent efforts to lay down the conditions for Santo Tirso to become an increasingly appealing and dynamic urban space with an identity of its own, where culture, interpreted *stricto sensu*, takes on special relevance in improving and qualifying the population’s living conditions by following the principles of sustainable development in the noblest and most comprehensive sense of the term.

A CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO ATRAVÉS DO MUSEU INTERNACIONAL de Escultura Contemporânea assumiu como própria a tarefa de difundir o trabalho dos artistas representados no acervo do MIEC, como é o caso de Amy Yoes, cuja obra, apesar amplamente conhecida em ambos os lados do Atlântico, ainda não tinha sido objeto de uma revisão em profundidade em Portugal.

Depois de, em 1993, ter visitado pela primeira vez a cidade de Santo Tirso, na sequência do II Simpósio de Escultura de Santo Tirso, momento em que criou *Capriccio*, uma das obras da coleção do MIEC, a autora regressa agora com uma exposição que se desenvolve em três diferentes vertentes (a escultura, a pintura e o vídeo), perfeitamente interligadas pela linguagem formal que lhe é característica. Autora de uma obra muito abrangente, na presente exposição a sua proposta artística define-se pela exploração de uma linguagem decorativa e pela interação com espaço arquitetónico do museu, recursos que incorporou nos variados trabalhos que produziu especificamente para esta exposição.

Formada – e correntemente professora – em The School of the Art Institute of Chicago, e ligada a atividades experimentais, Amy Yoes procurou sempre escolher os caminhos menos transitados, arriscar-se e abordar o seu pensamento com a atitude atenta de um explorador para o qual, em certa medida, formalmente o seu recente trabalho no domínio da escultura remete. A componente pedagógica e educativa da sua atividade docente, sempre patente na sua ação, neste caso ficou bem expressa no ateliê/oficina que desenvolveu com os alunos do Curso Superior de Artes Visuais da Universidade do Minho, e que correspondeu a um momento de significado valor formativo de partilha, assim como de cumprimento da missão do museu.

Esta dimensão social encontra na exposição *Correspondências* uma particular ligação com a ação autárquica, na medida que ilustra o propósito sempre presente de criação de condições para que Santo Tirso seja um espaço urbano de excelência, progressivamente mais atrativo e dinâmico, dotado de uma identidade própria na qual a cultura, *in strito sensu*, assume um especial relevo na capacitação e melhoria das condições de vida dos seus habitantes, cumprindo assim os princípios fundamentais de um desenvolvimento sustentável, no sentido mais nobre e abrangente que o conceito encerra.

BY/POR **ALBERTO COSTA**
Mayor of Santo Tirso Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso



CORRESPONDENCES, NEXUS AND CONCATENATIONS

CORRESPONDÊNCIAS, NEXOS E CONCATENAÇÕES

BY/POR **ÁLVARO BRITO MOREIRA**

THE ABADE PEDROSA MUNICIPAL MUSEUM AND THE INTERNATIONAL Museum of Contemporary Sculpture of Santo Tirso are bringing one of today's most stimulating proposals, syncretically articulating the visitor's aesthetic, sensorial and human relationship with art, history, architecture, landscape, the city and the people.

As a museum, this institution intends to assert itself as a forum for dialogue and research on several contemporary art movements coming together, as well as for the dissemination of art and the reflection on the role played by public art. A space for thinking over the connection between the city and art, the museum works as a unifying centre for contemporary art projects, due to its particular organization and to its privileged relationship with the city, as its collection may be found

O MUSEU MUNICIPAL ABADE PEDROSA e o Museu internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso representam, hoje, uma das propostas museológicas mais estimulantes do ponto de vista da combinação sincrética entre a relação estética, sensorial e humana do visitante com a arte, a história, a arquitetura, a paisagem, a cidade e as pessoas.

Enquanto instituição museológica pretende ser um espaço de diálogo, confronto e investigação de várias correntes artísticas contemporâneas, de divulgação

da arte e de debate do papel da arte pública. O Museu, enquanto espaço de reflexão do binómio cidade/arte, funciona como polo aglutinador de projetos de arte contemporânea, aproveitando a singularidade da sua organização e a relação particular que estabelece com a cidade, decorrente do facto da sua coleção estar disseminada no perímetro urbano, assumindo-se como um

all around the urban centre. It is therefore the ideal location to reflect about new signs of city planning and full-fledged citizenship, revealing Santo Tirso’s new identity, which brings memory and creativity together and paves the way for the “construction of the imaginary city”.

This new vitality intended for Santo Tirso’s architectural, archaeological and artistic legacy is the founding stone of the museum’s activities. In general terms, the curatorial approach focuses on subject matters combining references to the city’s memory and identity, and therefore incorporates the archaeological collection on display at MMAP, as a civilizational reference to the Portuguese ethnogenesis, the architectural and historical legacy represented by the Santo Tirso monastery – a primordial element of national and local culture and identity – and the contemporary artworks making up the public art collection of MIEC – a manifestation of modernity and universality.

The temporary exhibitions dealing with plastic arts have the purpose of bringing to the fore the creative work of contemporary national and international artistic vanguards, which reflect the wider objective of contributing to the growth and advancement of cultural and artistic initiatives for the sake of the entire community, thus challenging today’s trend of economic and social reflow and looking for dynamics which allow for individual and collective improvement as an essential vector in sustainable development in the broadest sense of the term.

This position implies opening our doors to have, among others, initiatives dealing with issues related to the act of creation, regardless of their conceptual, formal or aesthetic milieu, as well as being particularly sensitive to synergies looking for excellence and particularly for an ethical dimension in accordance with the mission of the institution, in order to build up its reputation in the national and international art scene.

From a curatorial point of view, the collection’s aesthetic and conceptual pluralism, underpinning the idea of an open space for the sharing of experiences and giving it an impressively positive image, allows for different approaches, in which each artist’s work rises as a unique and centralising element that stresses the purpose of developing a self-generating creative ecosystem. In perfect tune with these objectives, it is within this context that Correspondências may be found – an exhibition developed from a project specifically designed for MIEC.

REFUSING TO FOLLOW TRENDY ACADEMICISM OR ANY DISCIPLINARY, technical or material dogmas, Amy Yoes’s multi-faceted work has delved into diverse processes, mediums and technical resources, such as installation, painting, video, photography and sculpture and has also produced significant public-art pieces throughout her career. Conceptually, her work is characterised by a particular interest in decorative discourse and its architectural setting, which she explores in a number of site-specific pieces that reflect the formal topologies of ornamentation and styles echoing through time and making up cultural and visual memory. Though Yoes’s most recent production is closely related to new forms of expression, her conceptual and creative references are still closely tied to the European tradition, history and iconography.

Amy Yoes’s first contact with Santo Tirso took place in 1993, during the 2nd Sculpture Symposium, when she built *Capriccio*, a piece installed in the gardens next to Parque D.ª Maria II. That visit, at a time when the sculpture park of today’s MIEC was still in an embryonic stage, was made within the context of a specific objective, and complied, *in strito sensu*,

lugar privilegiado de reflexão sobre os novos signos de urbanidade e de uma cultura de cidadania plena, que exprime a nova identidade de Santo Tirso, aliando a memória à criatividade, dando espaço à “construção da cidade imaginária”.

O projeto de valorização e dinamização museológica do património arquitetónico, arqueológico e artístico de Santo Tirso, constitui a pedra angular do ordenamento da atividade museológica. Genericamente, a ação curatorial incide sobre temáticas que entrecruzam referências da memória e identidade da cidade, integrando o património arqueológico exposto no MMAP, enquanto referência civilizacional da etnogénese nacional, o património arquitetónico e histórico corporizado no mosteiro de Santo Tirso, como elemento matricial da cultura e identidade nacional e da cidade e o património artístico contemporâneo expresso no domínio da escultura pública, composto pelo acervo do MIEC, que constitui uma referência de contemporaneidade e universalidade.

A programação temporária dedicada às artes plásticas resulta da intenção de tornar visível o trabalho criativo de vanguarda da cena artística contemporânea, nacional e internacional, refletindo o desejo de contribuir para o crescimento e a promoção de iniciativas culturais e artísticas que enriqueçam a comunidade no seu todo, contrariando o atual cenário de refluxo económico e social, na procura de dinâmicas tendentes ao desenvolvimento individual e coletivo enquanto vetor essencial de desenvolvimento sustentável, no sentido mais amplo do termo.

Esta proposição implica, entre outras disponibilidades, a abertura para acolher propostas que desafiem o ato criativo, independentemente da sua natureza conceptual, formal ou estética, estando particularmente sensível às sinergias que buscam a excelência e, fundamentalmente, a dimensão ética que seja conforme com a sua missão, de modo a projetar a instituição no mapa cultural nacional e internacional.

Do ponto de vista curatorial, subjacente à ideia de configuração de um espaço aberto e de partilha, conferindo-lhe de forma impressiva uma imagem positiva, a pluralidade estética e conceptual percetível na coleção pública possibilita múltiplas abordagens, onde a obra de cada artista se apresenta enquanto objeto singular e aglutinador, afirmando-se o propósito de desenvolver um ecossistema criativo que se autorregenera e impulsiona. É neste contexto que se enquadra a exposição *Correspondências*

cuja convergência de propósitos se concretizou num projeto expositivo desenvolvido especificamente para o Museu.

AUTORA DE UMA OBRA MULTIFACETADA, INSUBMISSA A ACADEMISMOS passageiros ou a qualquer observância disciplinar, técnica ou material, Amy Yoes explora diversos processos, suportes e recursos técnicos, como a instalação, pintura, vídeo, fotografia e a escultura, tendo realizado ao longo da sua trajetória artística significativos trabalhos de arte pública. Conceptualmente, a sua obra caracteriza-se por um interesse particular pela linguagem decorativa e pelo espaço arquitetónico, recursos que explora nos variados trabalhos *site-specific* que tem vindo a realizar, respondendo às topologias formais de ornamentos e estilos que reverberaram ao longo do tempo, informando a memória visual e cultural construída. Embora o seu trabalho mais recente apresente fortes ligações a novas formas de expressão, o seu referente conceptual e criativo mantém-se num estreito contacto com a tradição, a história e a iconografia europeia.

Transcorridos vinte e seis anos desde a sua primeira visita à cidade, ocorrida pela primeira vez em 1993, no âmbito do IIº Simpósio de Escultura de Santo Tirso, no qual produziu uma peça que intitulou de *Capriccio*, instalada nos jardins adjacentes ao Parque D.ª Maria II, Amy Yoes regressa com uma proposta artística mais abrangente e, naturalmente, mais representativa do seu percurso e universo criativo. Esse momento, ainda embrionário de construção do parque escultórico que conforma atualmente o MIEC, obedeceu, *in strito sensu*, ao significado que o termo simpósio encerra, ao qual está implícito a ideia de encontro em torno de um tema específico, implicando a noção de participação presencial coletiva, envolvida num objetivo comum, neste caso a prática artística da escultura. Reunidos os participantes pelo período aproximado de um mês, tendo como referente a topografia urbana e a sua imediata periferia, o enquadramento arquitetónico e a paisagem, os autores desenvolveram os projetos que tinha como suporte e denominador comum a pedra – (...) *essa matéria dura e insubmissa amadurecida no silêncio das noites sem idade* (...)¹.

Construída em mármore branco e implantada no centro do jardim fronteiro à alameda dos plátanos que desenha o acesso à ponte, assume um protagonismo na paisagem de grande destaque e estabelece um contraponto com o mosteiro de Santo Tirso que respalda todo o enquadramento. Formalmente, agrega três elementos: um muro de forma elítica que remata com duas volutas apostas que se desenvolvem sobre si mesmas, um muro reto de perfil

with the very idea of a symposium, that is, the notion of a group coming together around a specific topic for a common goal – in this case, the practice of sculpture. Gathered for approximately a thirty-day period, the artists participating in each symposium had the urban topography and its immediate surroundings as their reference, together with the landscape and the constructed space. As a result, they developed their own projects, whose common denominator was stone: “[...] *that hard, insubmissive material, maturing in the silence of ageless nights [...]’*”.

Built in white marble, *Capriccio* sits conspicuously in the centre of a garden looking on to the line of plane trees on the sides of the avenue leading to the bridge. As it stands out within the surrounding landscape, the piece establishes a counterpoint with the Santo Tirso monastery. It comprises three main elements – a wall of elliptical shape ending in two opposite volutes unfolding onto themselves, a straight, sloping wall intersecting the former and topped by two asymmetrical, winged classical amphorae in each end. Its post-modernist discourse provides a contemporary reading of the past by combining minimalist architectural fixtures and the notion of house, in addition to two more figurative elements, which reveal the artist’s roots in the European iconographic tradition. Typical vessels in classical antiquity, amphorae played a double role as containers of liquids and cereal as well as cinerary urns. Stressing the allusion to the primordial, elemental house – a simple and peaceful place, as represented by the curved, feminine shapes of the composition – amphorae may therefore be taken as the containers for life-giving food and sacred, ceremonial liquids that nourish the soul. In addition, the syncretic wings point to an iconic simplification of love – the bond holding the house together. This iconographic association to the image Hermes stresses the deity’s attributes as a good messenger and fertility god, as expressed in the Orphean Hymn to Hermes: “*With winged feet, ‘tis thine thro’ air to course, O friend of man, and prophet of discourse... Of various speech, whose aid in works we find, and in necessities to mortals kind: Dire weapon of the tongue, which men revere, be present, Hermes, and thy suppliant hear; Assist my works, conclude my life with peace, give graceful speech, and me memory’s increase.*”²

Curiously, or perhaps not, for almost three decades since the sculpture was built, it has been the photo background of choice for couples and the countless newlyweds getting married in the monastery’s church. This suggests that the place and this new monumental architecture of symbolic meaning, in their multifold formal references, rises as an actuating reality, inseparable from its existence, and permanently perceived as a player in the framework of the individual’s cognitive universe, thus showing the way in which the interaction between constructed elements and people has materialised throughout time, as well as how those elements have projected themselves in human thought and action, weaving a web of interrelations between actions and the senses. This new “scenery”, plenty of symbolic meaning, is the backbone of a metaphor questioning human perception through life, and reveals culture as a matrix at the basis of the creation of a dialogue leading to a definition of an “aesthetics of existence”.

¹ Gérard Xuriguera, *Um elogio da pedra*, IIº Simpósio Internacional de Escultura. Santo Tirso 93, Santo Tirso, pp. 8

² Thomas Taylor (1792)

descendente que interceta o anterior, rematado por duas ânforas aladas assimétricas implantadas nas suas extremidades. A linguagem de feição pós-modernista que oferece uma leitura contemporânea do passado, conjuga elementos arquitetónicos reduzidos à sua mínima expressão associados à ideia de casa acrescida de dois elementos de natureza mais figurativa que revelam a proximidade da autora à tradição iconológica europeia. Desde a antiguidade clássica, enquanto contentores de referência, as ânforas desempenharam a dupla função de recipientes para armazenar líquidos e cereais e, simultaneamente, de urnas cinerárias. Neste contexto, valorizando a ideia de representação aproximada da casa originária, primordial, de um lugar simples e acolhedor representado pelas formas curvas e femininas da composição, do ponto de vista metafórico as ânforas podem assumir a simples função de contentores de alimentos que dão vida e dos líquidos sagrados e rituais que alimentam a alma, a que sincreticamente, se acoplam as asas numa simplificação icónica do amor, cimento agregador da construção do lar. Nesta associação iconográfica à imagem de Hermes valoriza-se o seu atributo enquanto deus da fertilidade e bom mensageiro, como retrata o excerto do Hino Órfico a Hermes – “(...) *Com asas nos pés, voas pelo espaço, cantando toda a Música, em todas as línguas... Nós te honramos, Hermes, ajuda-nos em nosso trabalho! Dá-nos um falar eloquente, e um vigor jovial. Supre nossas necessidades, concede-nos clara memória. Dá-nos a boa sorte, e encerra nossas vidas em paz.*”²

Curiosamente, ou não, a escultura ao longo das quase três décadas de existência, constituiu o cenário fotográfico de eleição de namorados e noivos dos incontáveis casamentos que se realizam na igreja do mosteiro, sugerindo que o espaço e estas novas arquiteturas monumentais de significado simbólico, nas suas múltiplas referências formais, constituem uma realidade atuante, inseparável da sua existência, continuamente percecionada e interveniente na estruturação do universo cognitivo dos indivíduos, refletindo o modo como em diferentes temporalidades, se materializou a interação entre os elementos construídos e os indivíduos e como estes se projetaram no pensamento e na ação humana, numa teia de inter-relações entre as ações e os sentidos. Este novo “cenário”, imbuído de um significado simbólico, estrutura a conceção de uma metáfora que

Twenty-six years after her first visit to Santo Tirso, Amy Yoes has come back with a more comprehensive project, that naturally represents her creative universe more faithfully. This exhibition has a significant dimension, showing her particular interest in architectural space, which she explores in every corner of the two buildings, incorporating the architectural identity of the museum into her artistic project, particularly evident in the sculptures specifically built for this aesthetic narrative. By strategically following the line of windows of the former monastery's hospice, these pieces produce a particularly dynamic effect due to the light projected at different angles, according to the time of day, through the colourful discs attached to them.

Correspondências is then a multi-faceted exhibition showing different aesthetic solutions, ranging from audio-visual mediums to sculpture and painting, whether on canvas or through direct intervention on discarded test-prints, by means of reconfiguring their functional and aesthetic purpose through the intersection of stencil technique and abstract natural motifs that articulate geometric shapes. These constellations point to the complementarity of sculpture and of its referential universe to Renaissancescientism, through the display of minimal “maps” including such diverse references as astronomy, astrology, cosmography, mathematics, and geometry.

The formal, conceptual and plastic references in the *Foldings* suggest that they are based on ancestral archetypes related to the first cartographic manifestations, though adapted to the author's personal circumstances, thus defining timeless “cognitive cartographies” that carry accumulated knowledge and may be used as cultural and personal frameworks.

On the other hand, the sculptural group, made up of ten pieces designed and built especially for this exhibition, works as the backbone of the entire exhibition, with which the other aesthetic references are articulated, thus highlighting the imagery and intellectual horizon giving shape to the entire project.

Made of MDF and wood, with a number of attached discs of translucent colored acrylic and painted with greyish-blue acrylic paint, they aesthetically reassert a primordial context of some kind of Renaissance workshop or laboratory. The formal association with the



emergence and expansion of scientism, namely through representative aesthetic references of the Renaissance (like Albrecht Dürer's *Melencolia*, unanimously considered a seminal work of Northern-European Renaissance), makes Yoes take the position of an actor personifying the “primordial sailor”, always willing to set off in a new journey to see and know more, and materializing the discourse of humanism – rational, historical, political and theatrical. This creative approach is based, above all, on the valorisation of the human being and of their emotions.

questiona a perceção do homem ao longo da vida, revelando a dimensão matricial da cultura, que constitui a base de criação de um corredor de diálogo para a definição de uma “estética de existência”.

A autora revisita-nos agora com uma exposição de significativa dimensão que revela o seu particular interesse pelo espaço arquitetónico, recurso que explora nos distintos recantos dos dois edifícios, incorporando a identidade arquitetónica do museu no projeto expositivo, em particular nas esculturas que produziu especificamente para esta narrativa estética e se distribuíram estrategicamente ao longo das janelas da antiga hospedaria conventual, produzindo um efeito particularmente dinâmico com a luz projetada em diferentes ângulos ao longo do dia através dos discos coloridos que se acoplavam nas diferentes peças.

Uma mostra multifacetada em que explora diversas soluções estéticas, nomeadamente através de suportes audiovisuais, escultura e pintura, ora sobre tela ora através da intervenção direta em suportes rejeitados de impressão *offset*, nos quais intervém reconfigurando a sua

natureza estético-funcional a partir de intercessões de pintura em *stencil* com temáticas de natureza abstrata que articulam elementos geométricos. Estas constelações remetem para a complementaridade da escultura e do seu universo de referência ao cientificismo renascentista apresentando ilustrações mínimas que configuram “mapas” que incluem referências tão diversas como a astronomia, astrologia, cosmografia, matemática e a geometria.

As referências formais, conceptuais e plásticas de *Foldings* sugerem assentar em arquétipos ancestrais vinculados às primeiras manifestações cartográficas, adaptadas às circunstâncias pessoais da autora, definindo “cartografias cognitivas” intemporais, portadoras de um conhecimento acumulado servindo simultaneamente de marcos culturais e pessoais.

A componente escultórica, composta por dez esculturas projetadas e construídas especificamente para a exposição constituiu a linha vertebral da proposta artística, a partir do qual se articulam as restantes referências

The sculptures vaguely resemble work stations, humanised scientific spaces, drawing boards covered with measuring tools – rulers, protractors, clocks – and observation instruments – microscopes, magnifying glasses, lenses, etc. – which are displayed with mechanical, articulated, complex precision, and remind us of places related to sea expeditions, cartographic investigation and navigational instruments, areas in which Portugal has an age-old tradition and an outstanding place in history. In this respect, Pedro Nunes, prestigious 16th-century mathematician and professor at the University of Coimbra, wrote: “(...) *It is undeniable that for the past hundred years, navigation in this kingdom has been greater, more wonderful and fruitful than in any other place in the world. (...) And it is clear that these discoveries – whether island or mainland – have not been made by chance. Our sailors have set off provided with the instruments and the knowledge on the principles of astrology and geometry, which are the things in which Cosmographers must be versed (...) They have taken carefully made nautical charts with them, instead of those used in former times (...)*”³.

When the conceptual approach brought to MIEC by Amy Yoes is interpreted as a visual reference to the Renaissance world, and particularly to the Portuguese 16th-century Age of Discoveries, it becomes necessary to mention the coincidence between the date of the exhibition and the fifth centenary of Ferdinand Magellan’s circumnavigation of the world, carried out between 1519 and 1522. Today, that historic landmark is a source of inspiration in order to think about the future of the oceans and of globalization, two issues of extraordinary relevance in our times. In addition to the remarkable accomplishment and show of leadership, the navigators and their feats bore witness to the oneness of the planet and of humanity, as well as to the power of ideas, knowledge, science and technology, the creative power of innovation and risk-taking, the importance of international commitment in order to combine the efforts of people from different places, cultures and nationalities.

Ultimately, Amy Yoes’s work addresses, explores, re-contextualizes such issues, and in the process furthers discussion and analysis of history chapters that are far from being closed.

Álvaro Moreira is the Director of the Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

³ Pedro Nunes, *Tratado en defensam da carta de marear*, 1537.

estéticas, acentuando o horizonte imagético e intelectual que informa a proposta global.

Realizadas em MDF e madeira, a que se conectam um conjunto de discos em acrílico colorido translúcido, pintadas a tinta acrílica cinzento-azulado, esteticamente reafirmam um contexto primordial de oficina/laboratório de feição renascentista. A associação formal a contextos relacionados à emergência e expansão do cientificismo, nomeadamente às referências estéticas representativas do renascimento, como Albrecht Dürer imortalizou na obra *Melancolia*, consensualmente considerada obra seminal do Renascimento do norte europeu, posicionam a autora na qualidade de ator que personifica o “navegador primordial”, sempre disposto a empreender uma travessia para ver e conhecer mais, coporizando a linguagem do humanismo – racional, histórica, política e teatral. Esta abordagem criativa está baseada, sobretudo, na valorização do ser humano e as suas emoções.

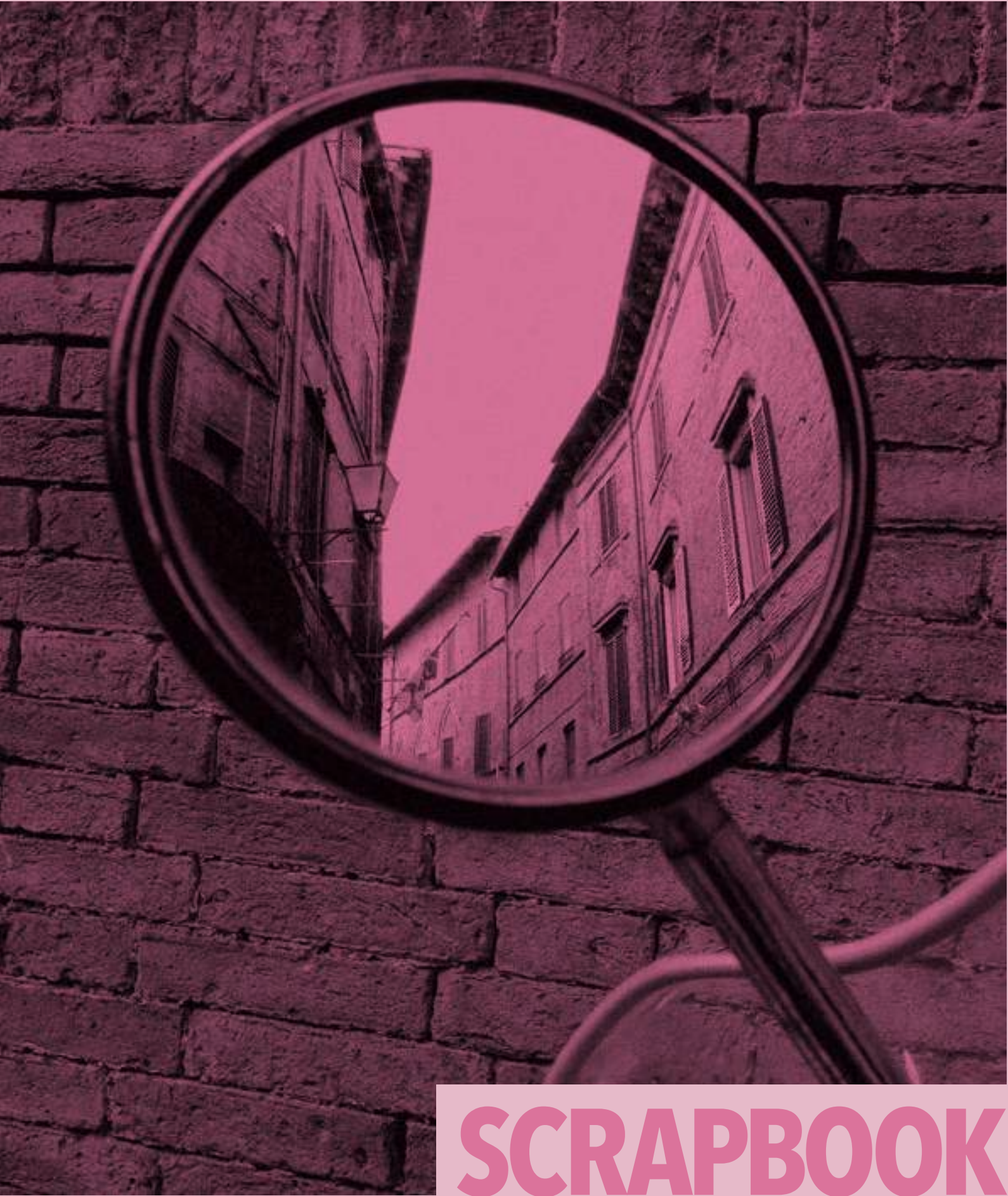
As esculturas assemelham-se vagamente a balcões de trabalho, espaços científicos humanizados, estiradores repletos de instrumentos de medição, réguas, transferidores, relógios, de observação – microscópios, lupas, filtros etc. – que se apresentam com precisão mecânica, articulada e complexa que nos remetem para um ambiente relacionado com a gesta marítima, a investigação da cartografia e dos instrumentos de navegação, de que Portugal tem uma longa tradição e lugar único na história, como podemos apreciar nas palavras de Pedro Nunes, catedrático da Universidade de Coimbra, e insigne matemático do séc. XVI – “(...) *Nam há duuida que as nauegações deste reyno de cem ânos a esta parte: sam as mayores: mais marauilhosas: de mais altas e mais discretas conjeyturas: que as de nenhua outra gente do mundo. (...) Ora manifesto he que estes descubrimentos de costas: ylhas: e terras firmes: nam se fizeram, indo a acertar: mas partiam os nossos mareantes muy ensinados e providos de estormentos e regras de astrologia e geometria: que sam as cousas de que os Cosmographos ham d’adar apercebidos(...). Levauã cartas muy particularmente rumadas: e nã ja as de que os antigos vsauam (...)*”³.

Interpretada a abordagem conceptual do repertório artístico que Amy Yoes apresentou no MIEC como uma referência imagética ao mundo renascentista em geral,

e em particular à gesta náutica portuguesa da Era Quinhentista, é incontornável a referência à coincidência da data da exposição e a que assinala o V Centenário da Circum-navegação comandada pelo português Fernão de Magalhães, realizada entre 1519 e 1522. Este marco histórico constitui hoje uma fonte de inspiração para pensar o futuro dos oceanos e o futuro da globalização, assuntos de extraordinária acuidade da contemporaneidade. Para além do notável feito de navegação e liderança, a sua concretização pôs em clara evidência a unidade do planeta e da humanidade que o habita; o das ideias e do conhecimento, da ciência e da tecnologia; o poder criador da abertura à inovação e ao risco; a importância da mobilização internacional, juntando num esforço comum gentes de diversos países, culturas e nacionalidades.

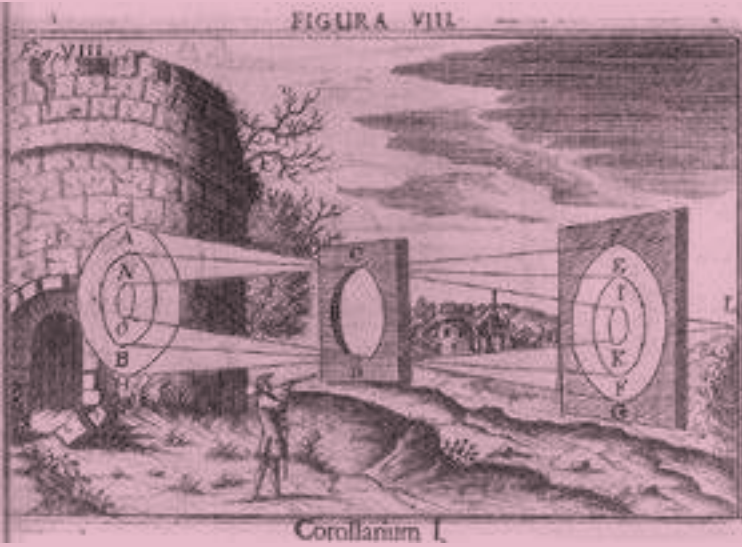
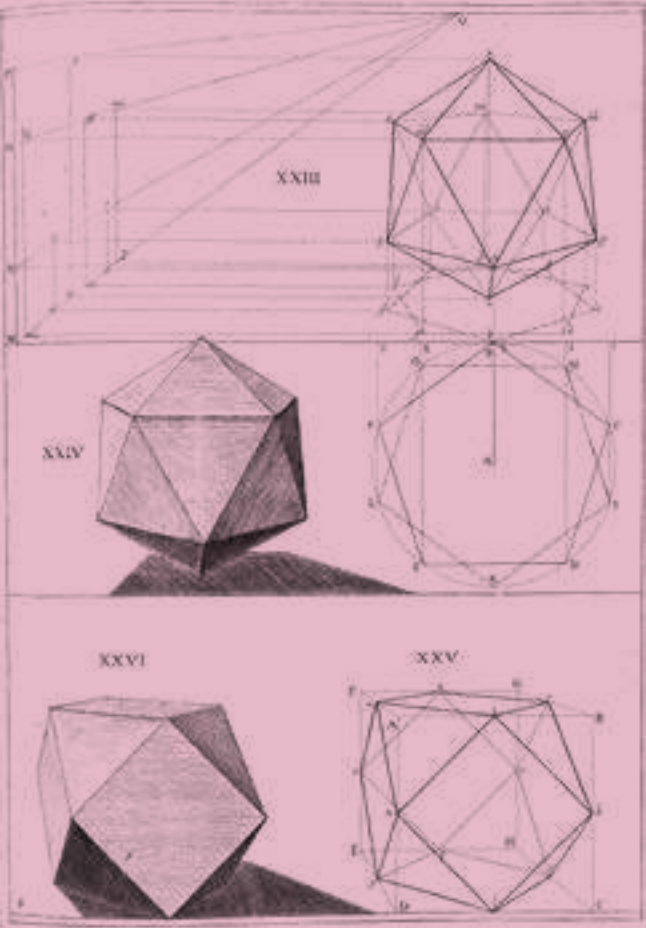
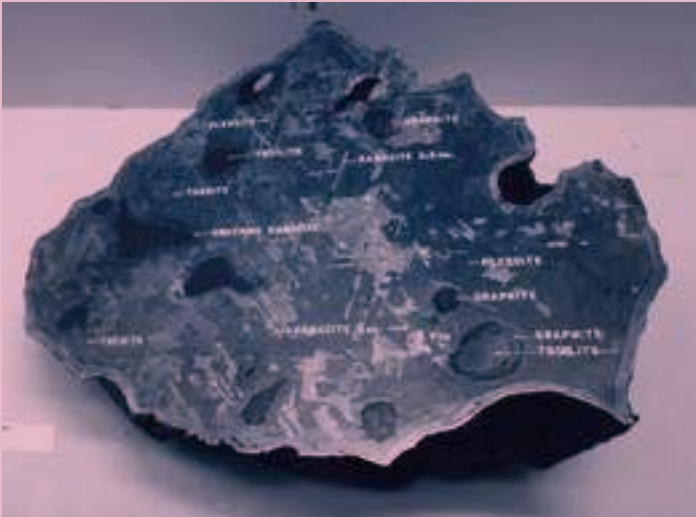
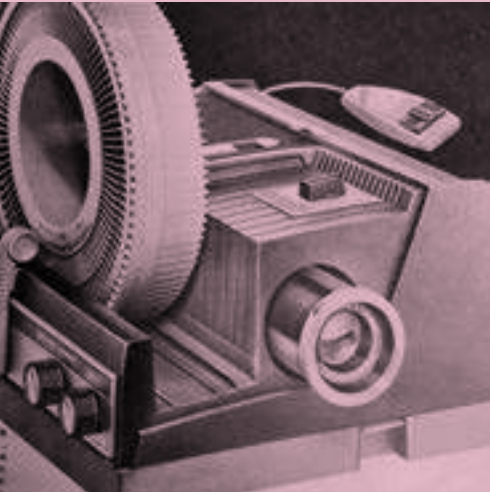
Em última análise, o trabalho de Amy Yoes aborda, explora, re-contextualiza essas questões e, no processo, promove a discussão e análise de capítulos da história ainda por concluir.

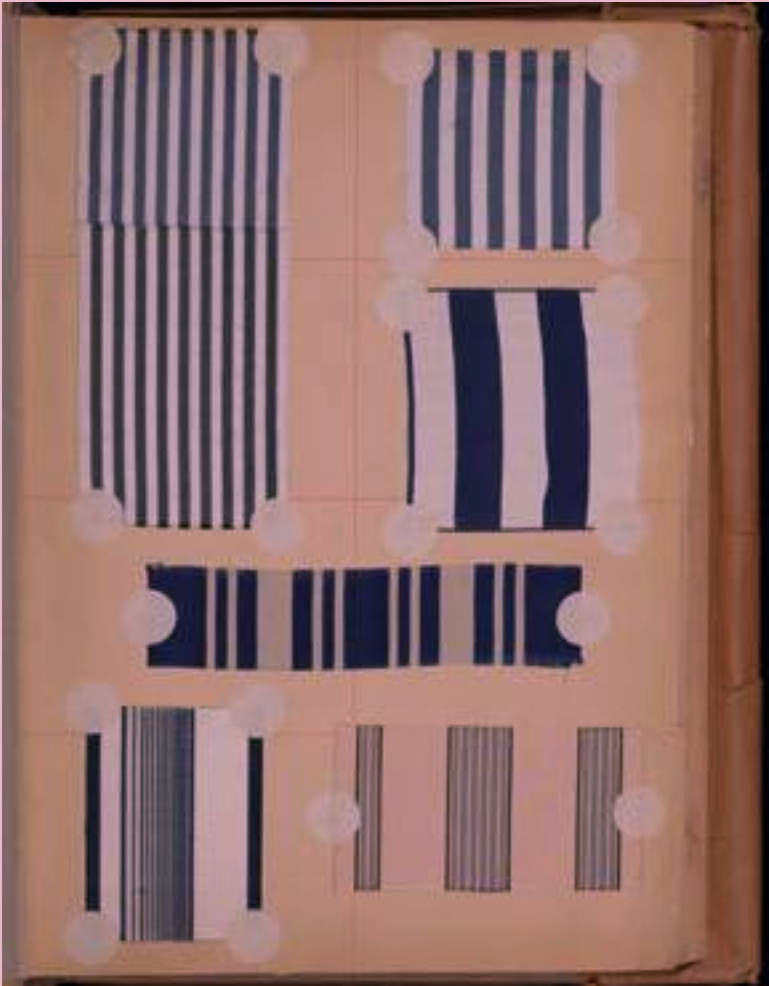
Álvaro Moreira é o Diretor do Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

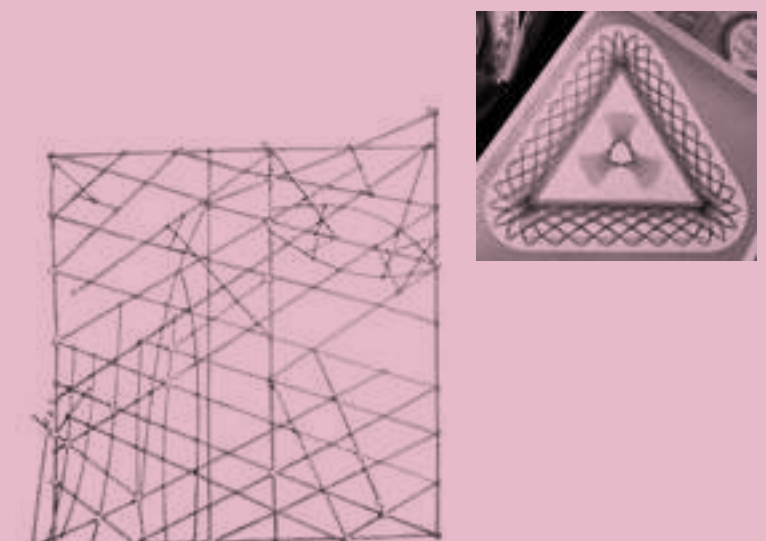
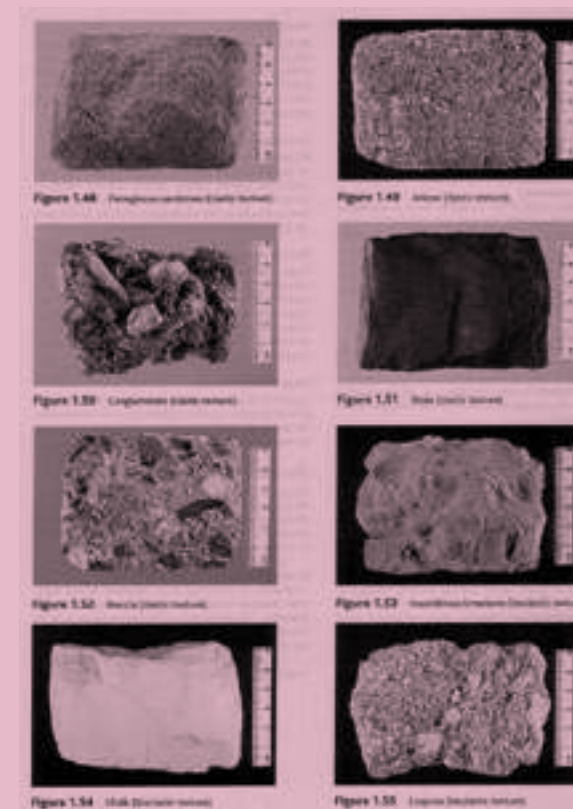
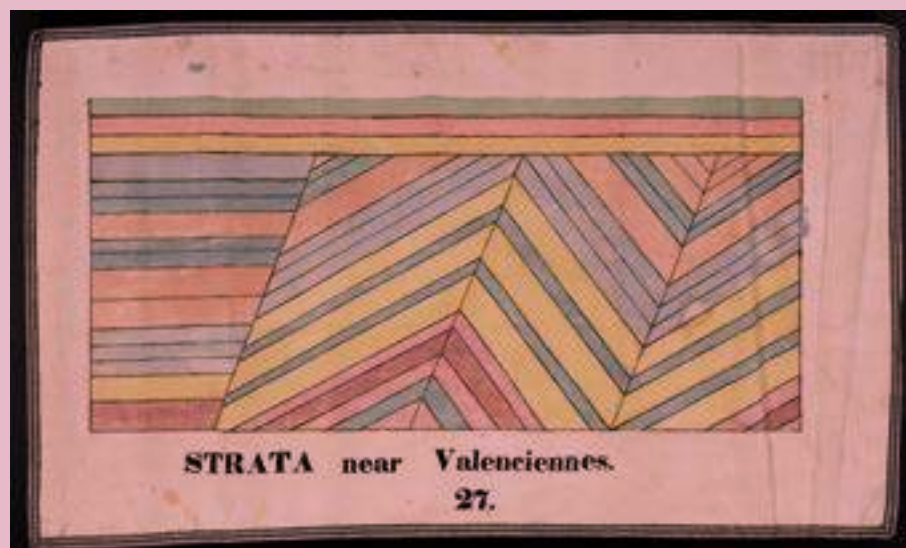
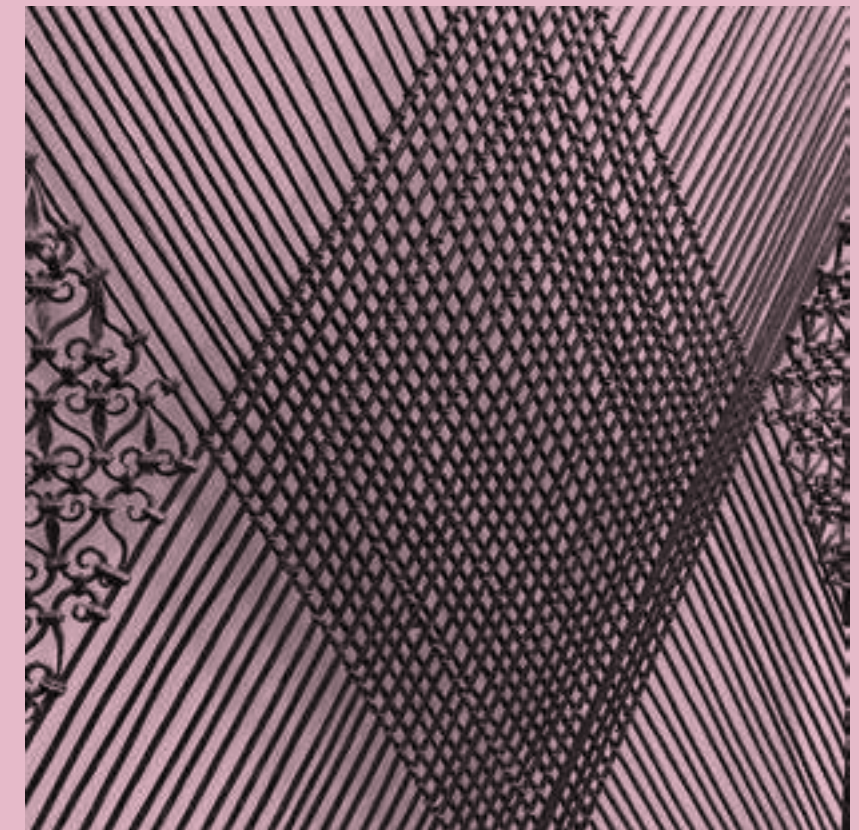
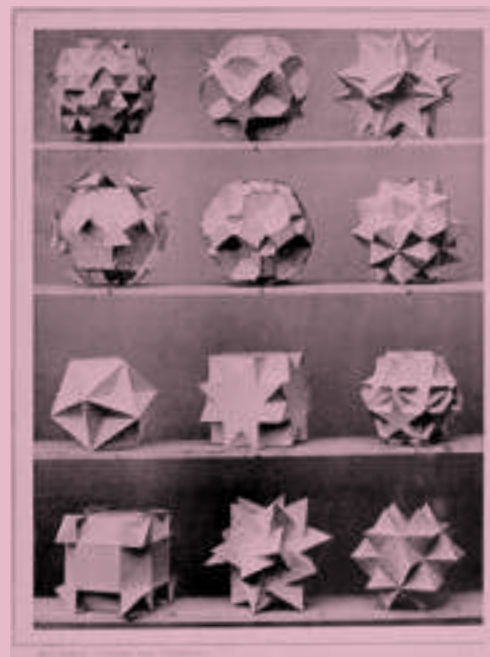


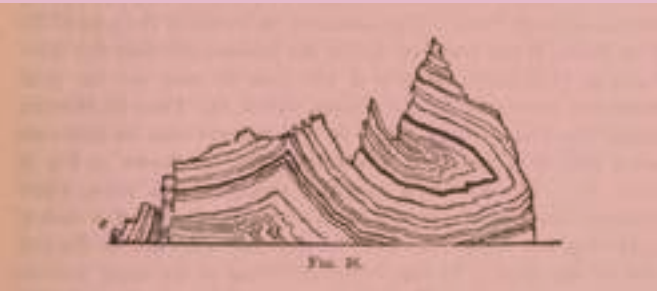
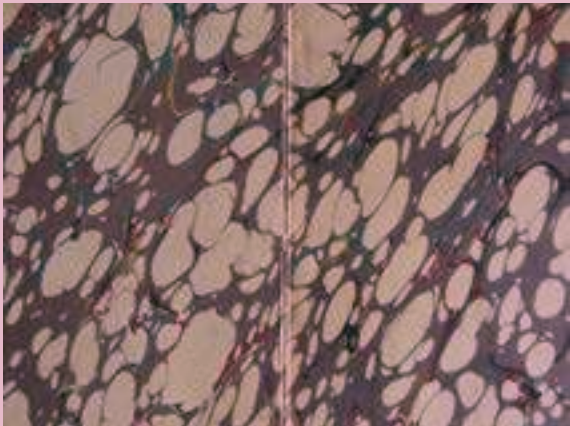
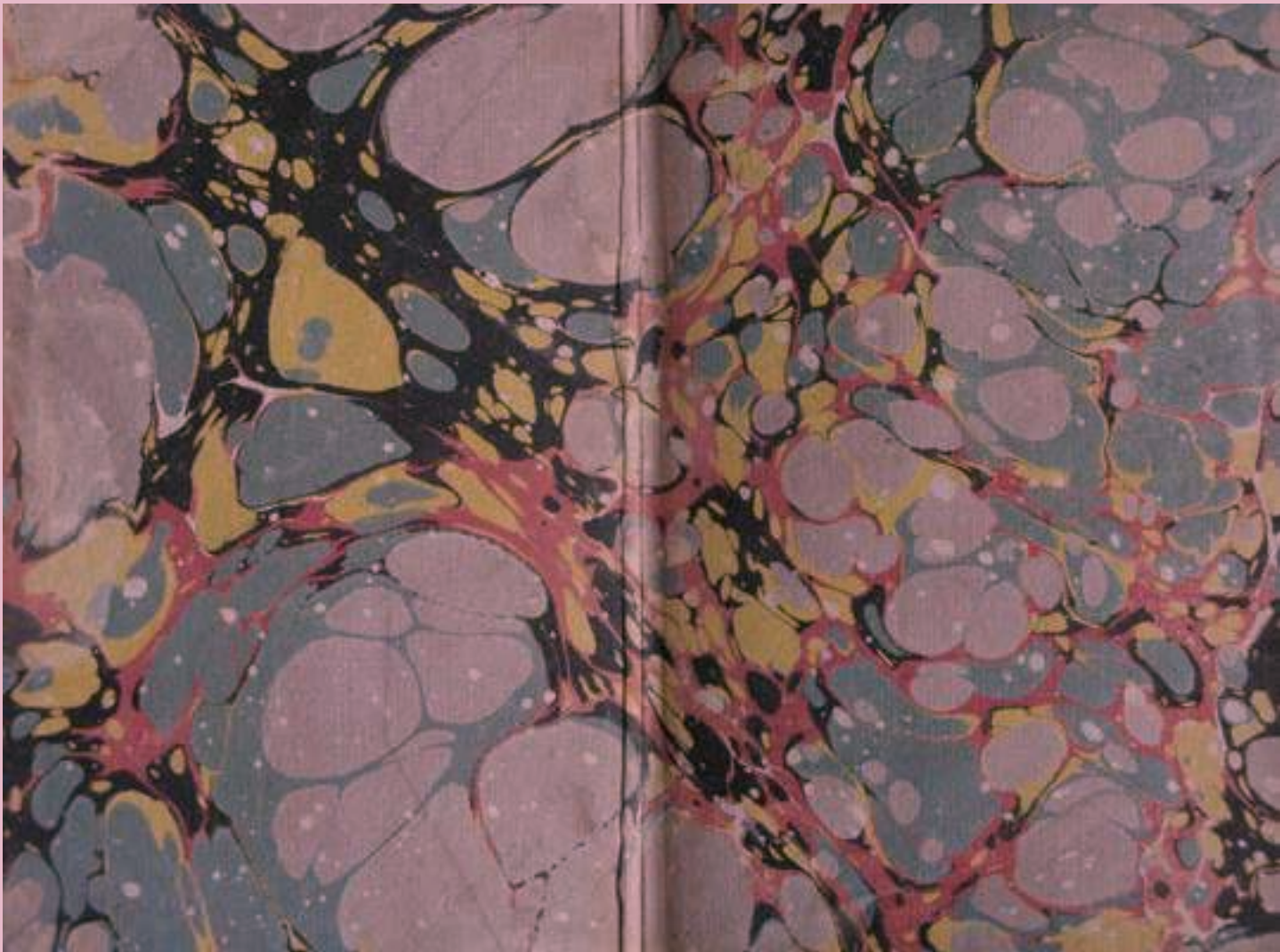
A scrapbook of inspirational images, travel snapshots, and context illustrations.

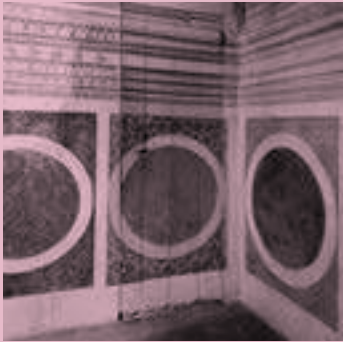
Um álbum de imagens inspiradoras, instantâneos de viagens, ilustrações de contexto.

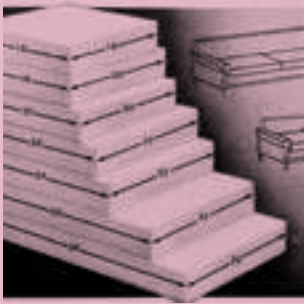
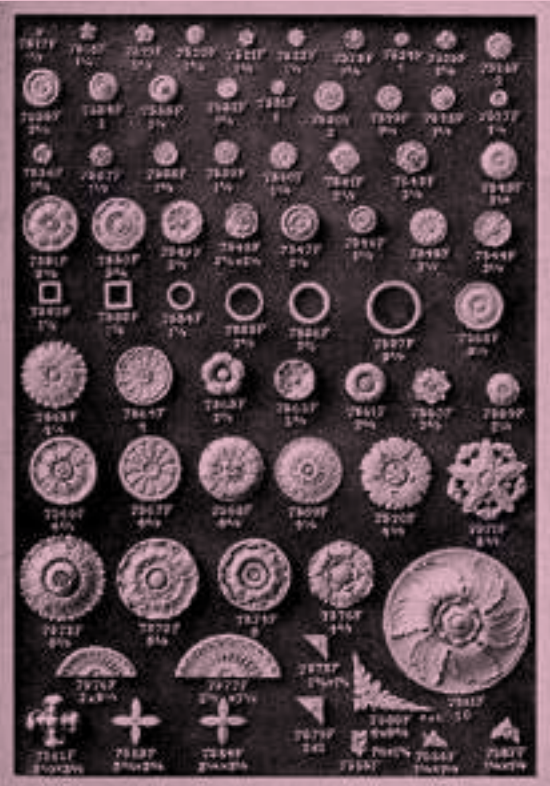
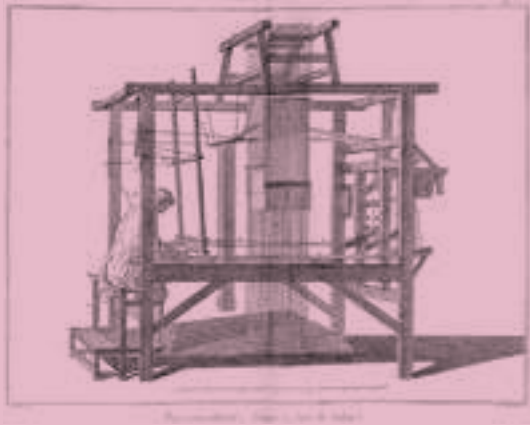
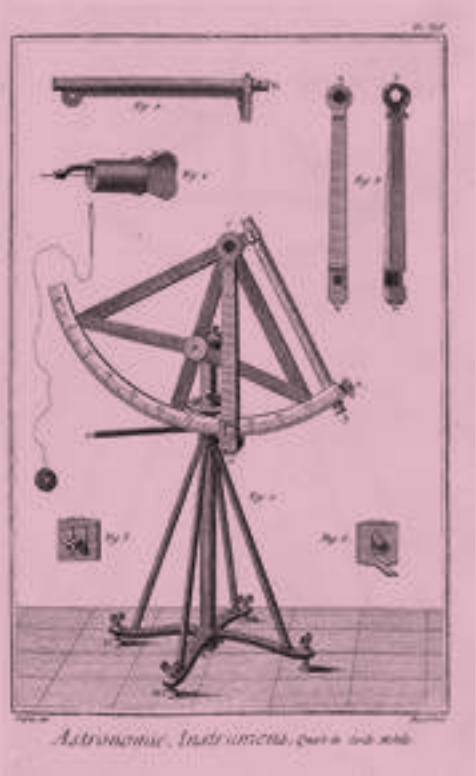


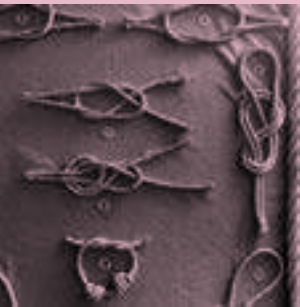




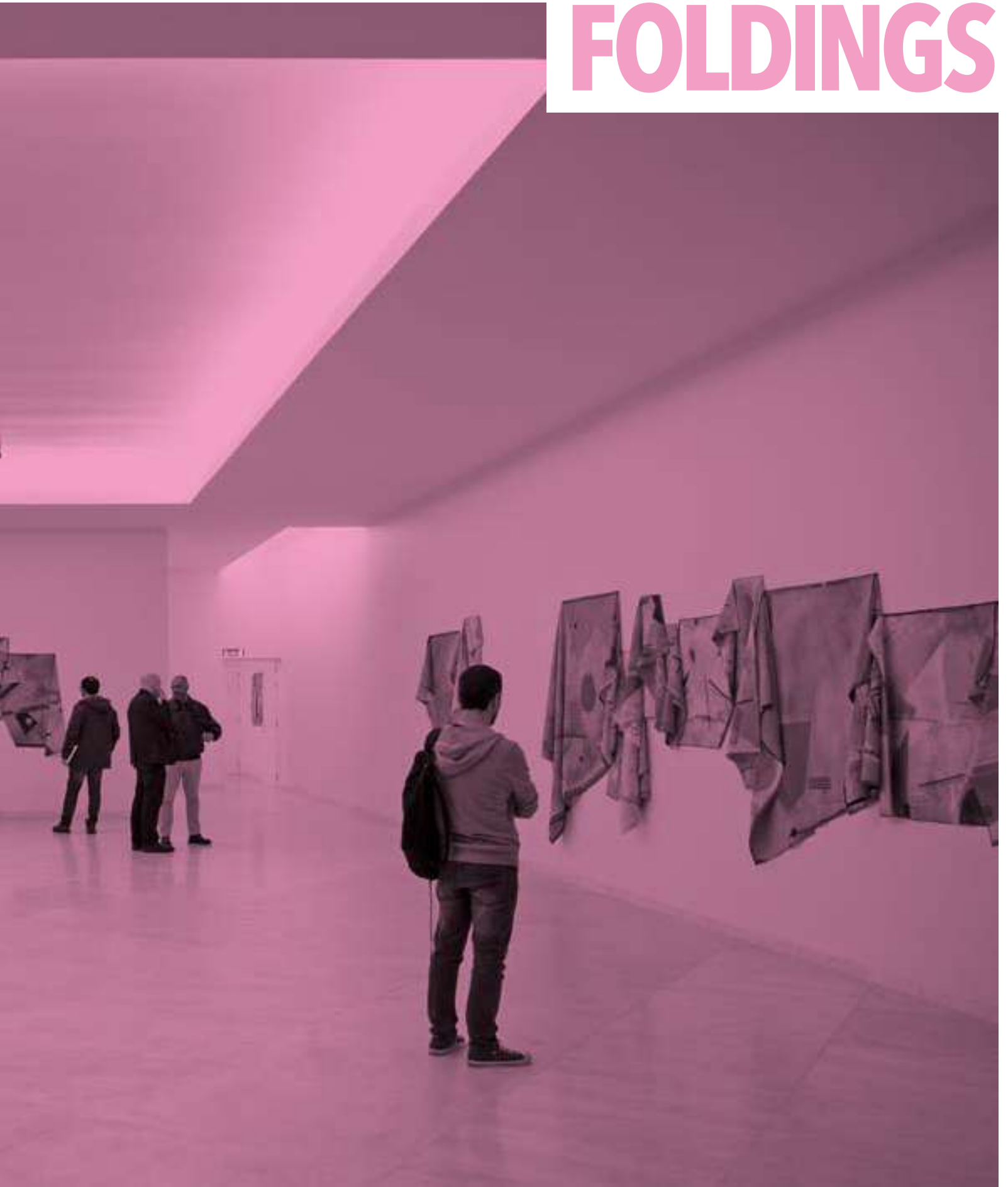




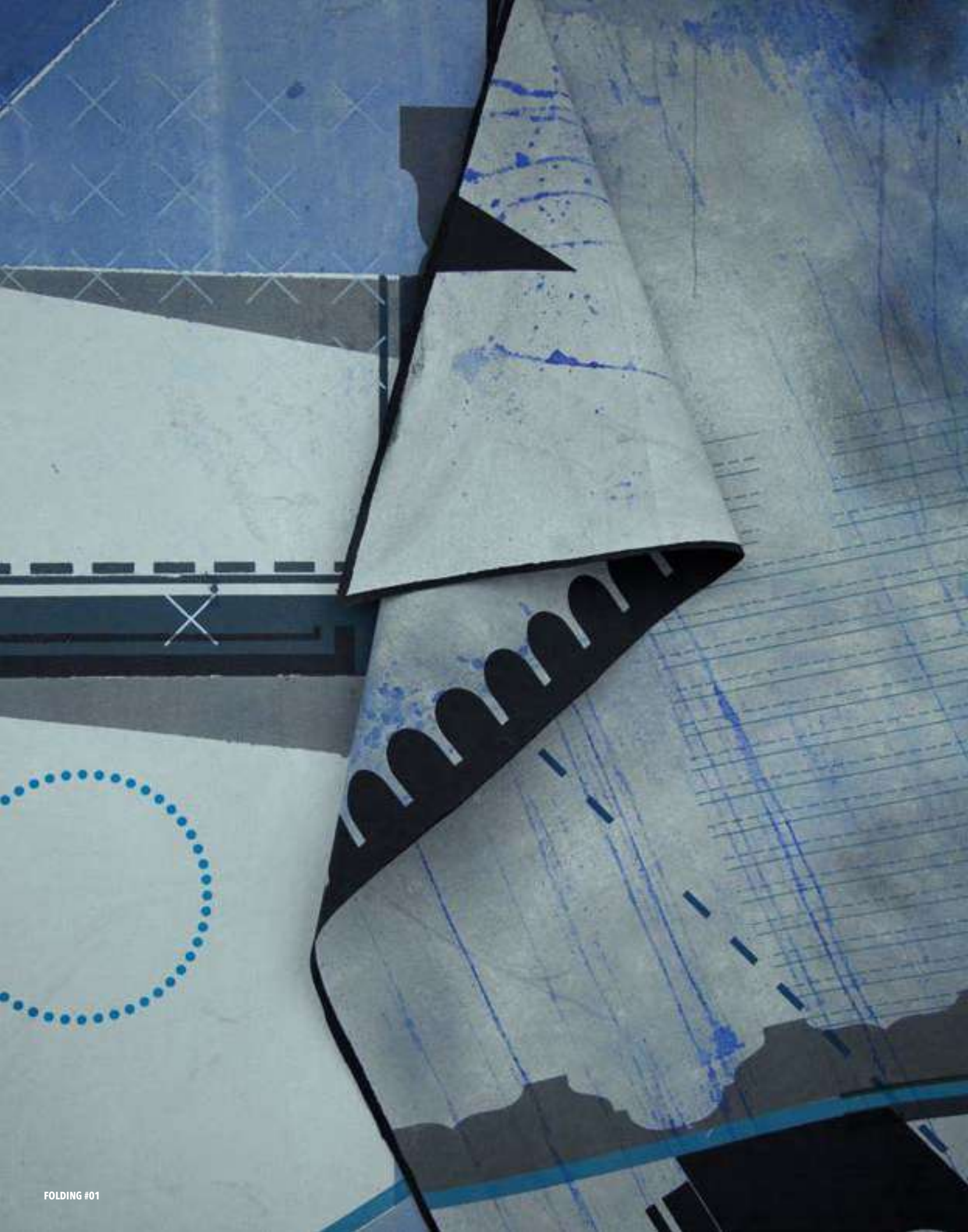




FOLDINGS



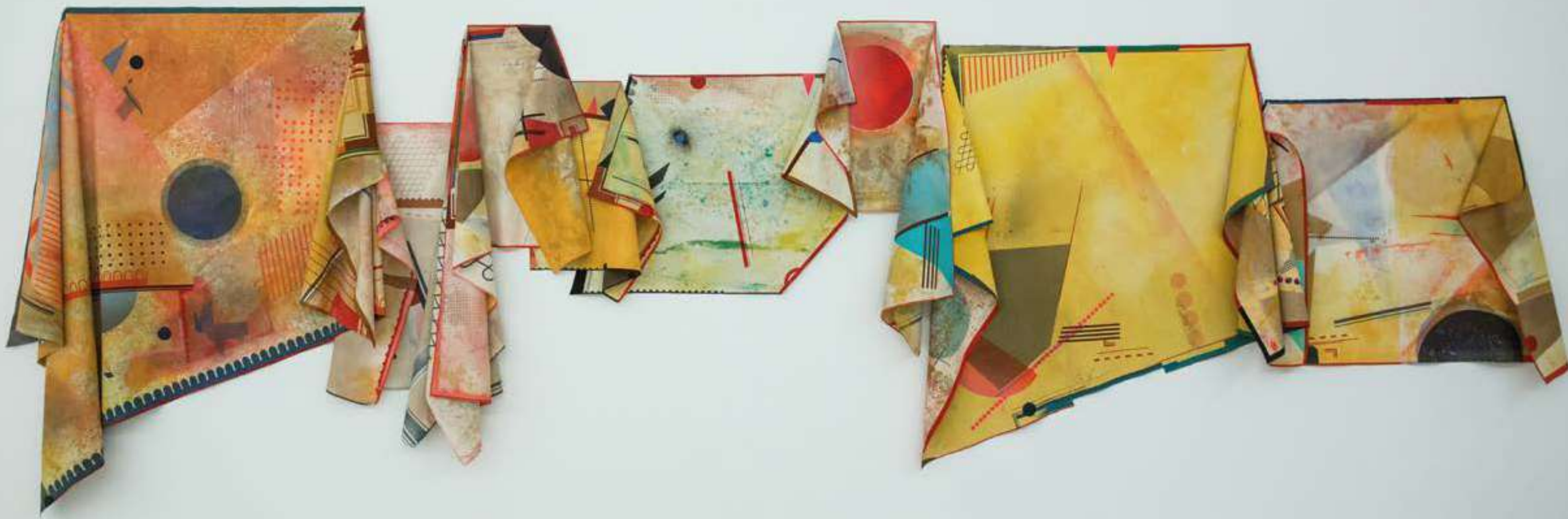




FOLDING #01



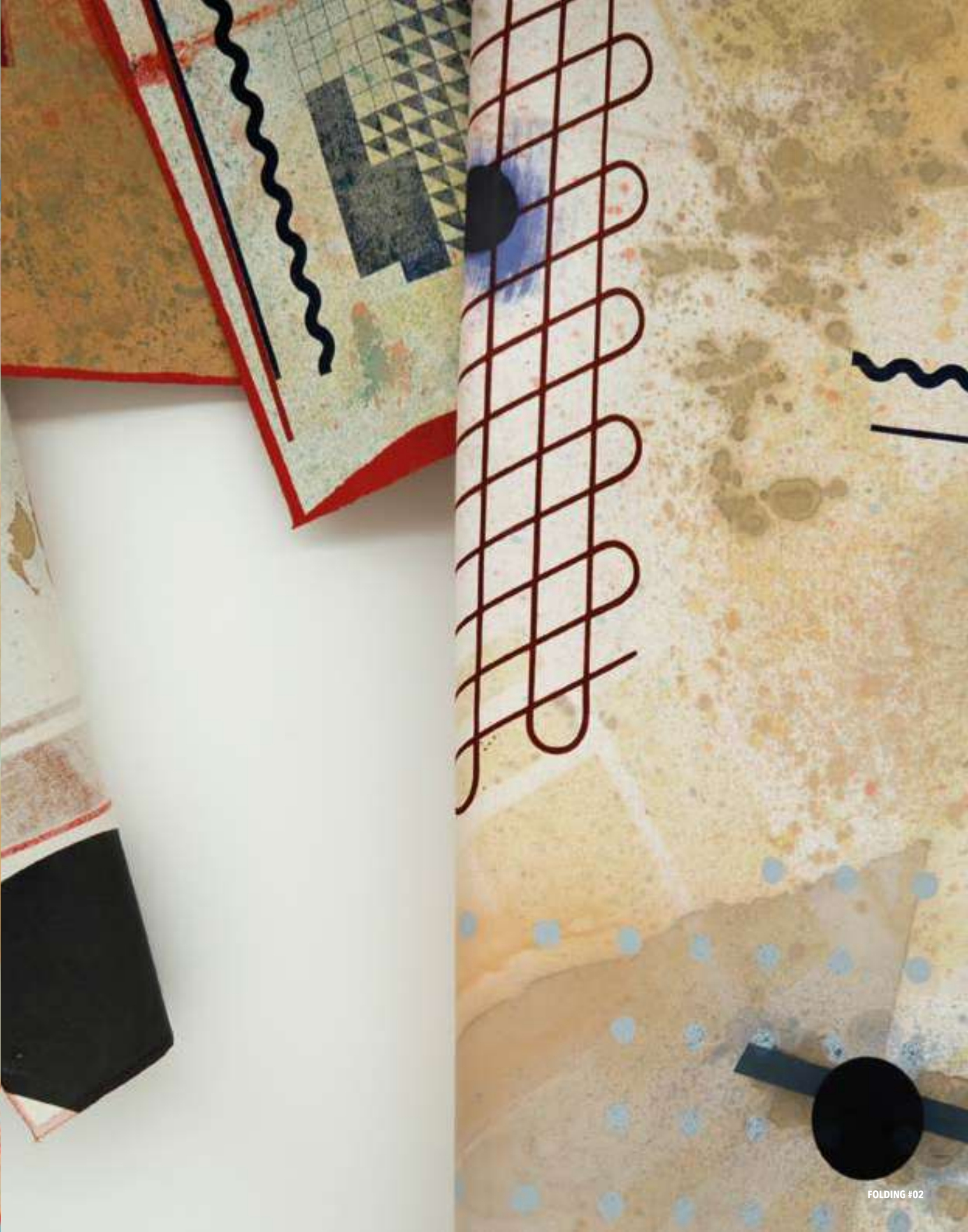
FOLDING #03









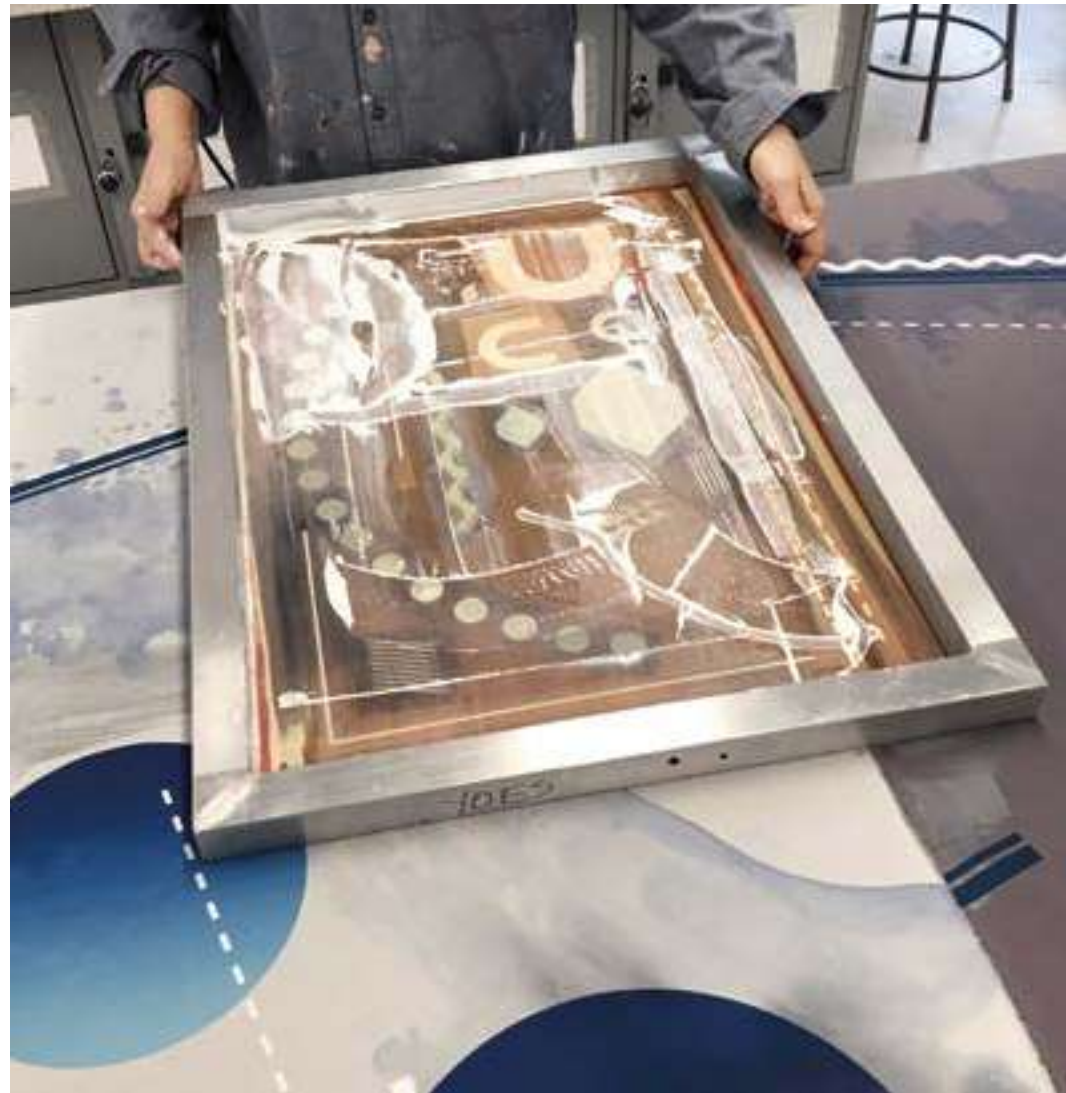
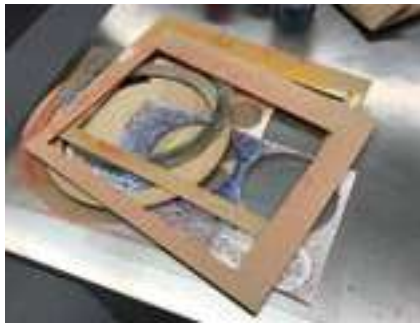














WAYFINDERS



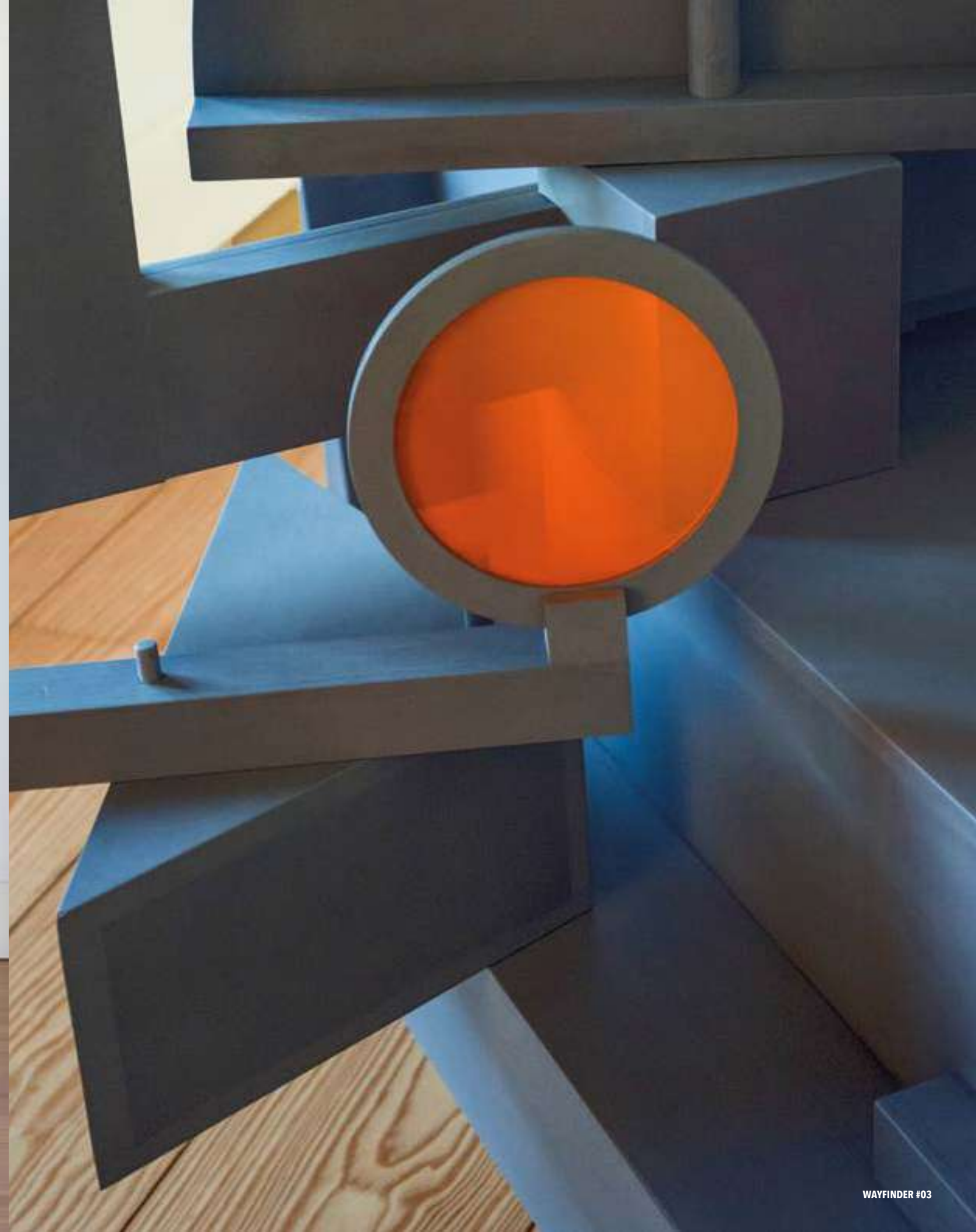
WAYFINDER #01



WAYFINDER #04



WAYFINDER #04



WAYFINDER #03



WAYFINDER #03



WAYFINDER #10



WAYFINDER #10



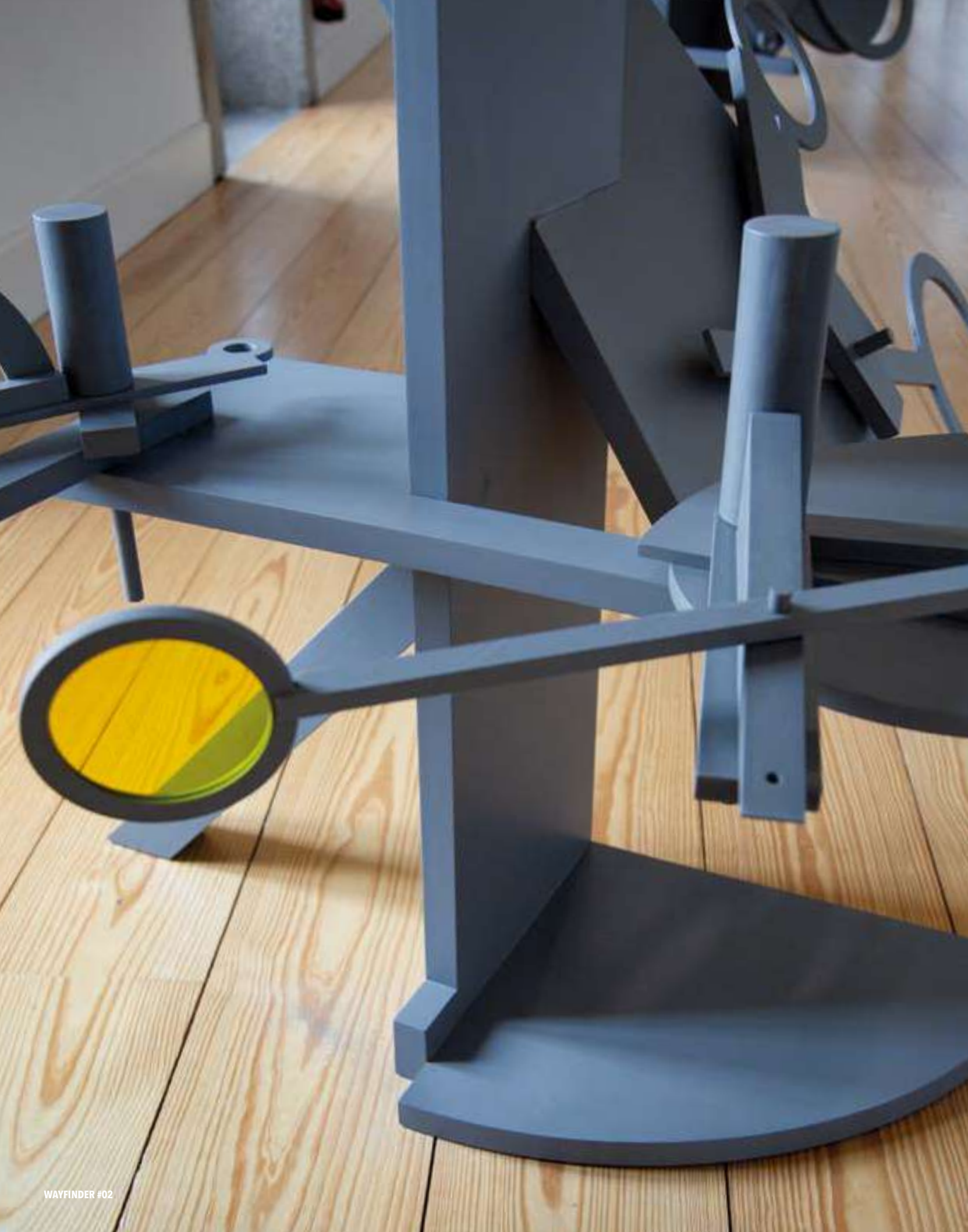
WAYFINDER #05



WAYFINDER #05



WAYFINDER #02



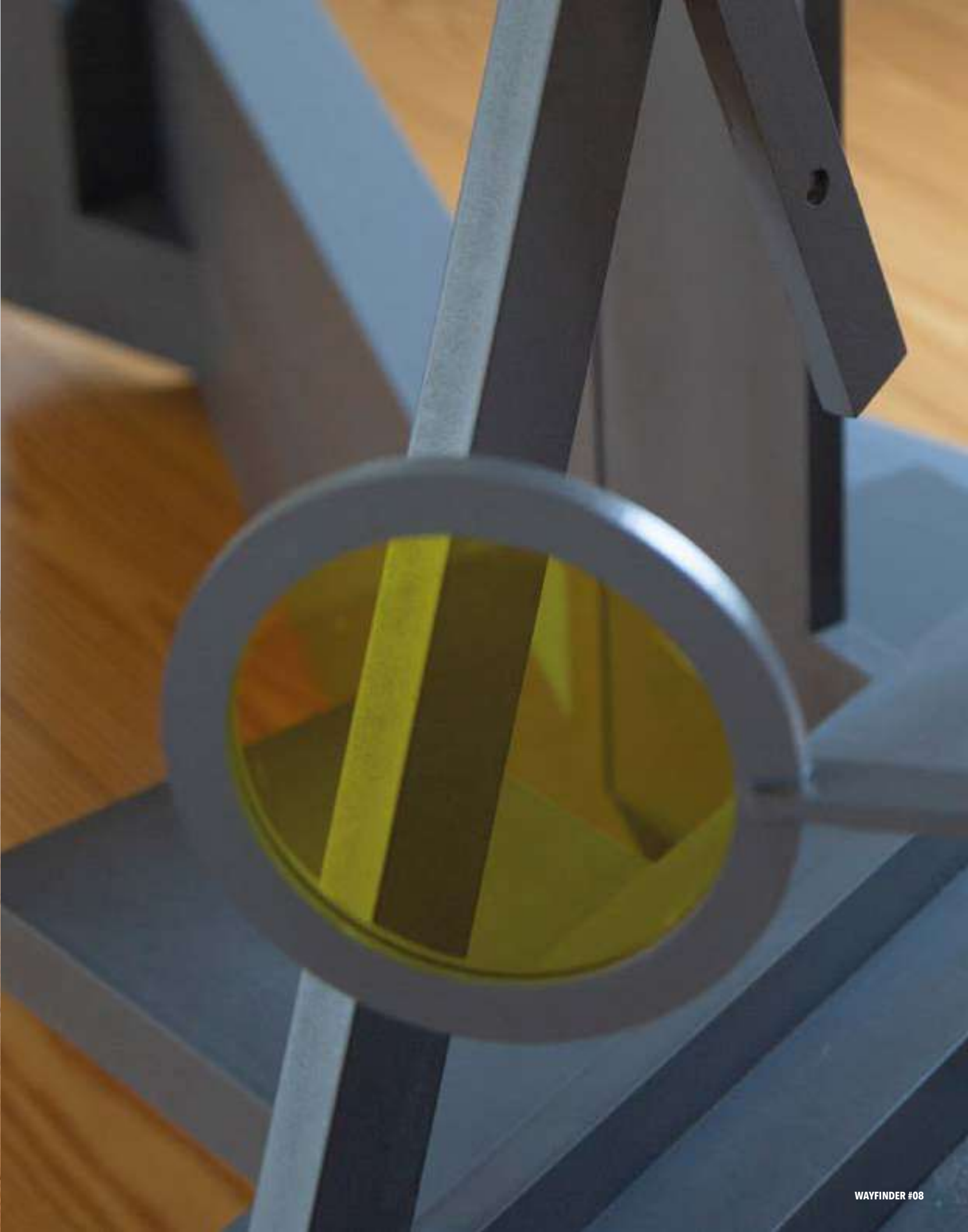
WAYFINDER #02



WAYFINDER #07



WAYFINDER #07



WAYFINDER #08



WAYFINDER #08



WAYFINDER #06



WAYFINDER #06



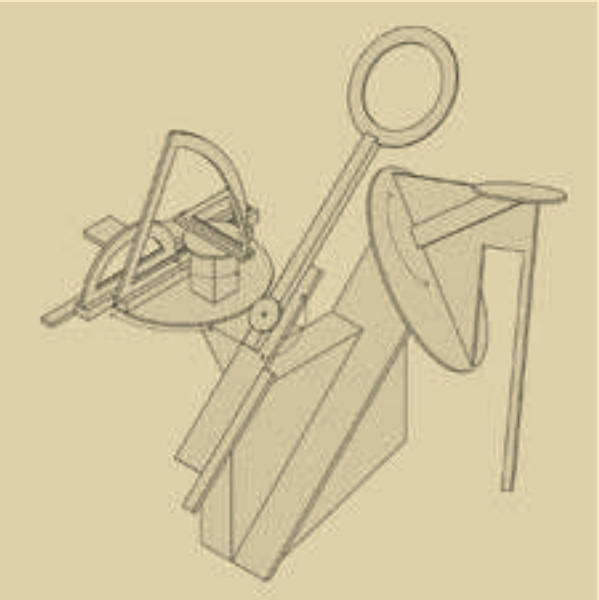
WAYFINDER #09



WAYFINDER #09



WAYFINDER #01



AMY YOES AND THE EXHIBITION

MACHINE

AMY YOES E A MÁQUINA DE EXPOSIÇÕES

INAUGURADA EM 2016, A SEDE DO MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA Contemporânea, desenhada por Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, é uma construção contígua e de facto integrada no Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, que desde 1989 alberga o Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP). O espólio do Museu Abade Pedrosa inclui peças de pedra, cerâmica, vidro, bronze e ferro, provenientes de escavações na zona. Vestígios do passado, do paleolítico à era moderna, esta coleção em aparência aleatória de objetos traça um retrato surpreendentemente coeso dos primeiros avanços tecnológicos, precursores da ciência e da técnica que permitiram a construção dos instrumentos usados para satisfazer a insaciável sede de navegação e exploração dos portugueses.

Se, por um lado, a coleção do Museu Abade Pedrosa recupera a história da região até ao presente, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea, pelo outro, estende-se pela zona circundante a partir da sua sede no mesmo complexo edifício. A sua coleção de escultura contemporânea encontra-se

tanto dentro do museu como em diversos locais públicos espalhados por Santo Tirso. Uma intervenção realizada em 2016, mais uma vez dirigida por Siza e Souto de Moura, unificou as três instituições – o espólio arqueológico, o mosteiro e o museu de escultura contemporânea – fixando os serviços e funcionando como elemento aglutinador, capaz de integrar as peças expostas e de atrair públicos. A partir desta nova arquitetura, as instituições têm uma entrada partilhada, bem como um fio condutor comum que estabelece a correspondência entre a história local e o papel da região no discurso global da arte contemporânea.

Nesta confluência conceptual e arquitetónica encontramos a exposição individual *Correspondências*, da artista americana Amy Yoes, cujo trabalho também se baseia numa sede insaciável de exploração, quer vasculhando arquivos ou feiras de velharias, quer percorrendo enormes distâncias até a um qualquer sítio arqueológico. Yoes personifica o navegador arquetípico, sempre disposta a empreender uma travessia para ver e conhecer mais. Essa curiosidade manifesta-se numa produção abrangente que vai da escultura às animações, passando pelas peças *site-specific*, os desenhos, ou as suas metodologias de ensino. O interesse pelo construído e pela genealogia do design está presente em toda a sua obra. Há também uma recorrência

THE HEADQUARTERS OF THE INTERNATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY Sculpture (MIEC), designed by Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura, was built in Santo Tirso in 2016. The museum is adjacent, in fact integrated into, a Benedictine monastery dating back to the tenth century, which has been home to the Abade Pedrosa Municipal Museum (MMAP) since 1989. The Abade Pedrosa is a collection of stone, ceramic, glass, bronze, and iron artifacts – remains of the past, from the Paleolithic to modern ages – excavated from the region. The seemingly random objects provide a surprisingly cohesive portrait of early advances in technology that would later bear fruit in science and tools, the very instruments that would serve an insatiable Portuguese penchant for navigation and exploration. While the Abade Pedrosa collection draws this history into the present, the International Museum of Contemporary Sculpture, located within the same building complex, disperses it from the architecture into the surrounding region. Its sculpture collection is housed not only inside the museum but in public locations spotted throughout Santo Tirso. A 2016 redesign, again by Siza and Souto de Moura, unites the three institutions: the monastery, the archeological collection, and the contemporary museum, tethering their functions by acting as a convener for the collections and the artworks, as well as audiences. The new architecture provides these institutions with a common entrance and thus a thread – a correspondent – between the region’s celebrated histories and its developing participation in the global contemporary arts discourse.

At this conceptual and architectural confluence is where we find the solo exhibition titled *Correspondências*, by the American artist Amy Yoes. Her practice is comparably based on an insatiable appetite for exploration, for trolling archives and flea markets, and making pilgrimages to archaeological sites far afield. Yoes personifies the archetypal navigator, always setting out in order to know and see more. That curiosity manifests in her wide-ranging practice, from sculptures and animations, to site-specific commissions and drawings, to her teaching methodologies. An interest in built environments and the lineage of design is present in all of her work. Indeed, there are recurrences of shapes, such as triangular forms, and often the transference of materials from one installation or sculpture to the next. She recycles things. In this way, her practice has an alchemical process, embodied in the fluidity of materials, ideas, and designs that morph and transform into other projects, sculptures, and videos. Everything folds into something else, creating an expansive amalgam that incorporates subsequent iterations.

In Santo Tirso, visitors experience Yoes’s process of accretion in the exhibition of four distinct but interrelated bodies of work. At the outset, they encounter a series of ten *Wayfinders*: large-scale sculptures constructed of wood painted machine gray and transparent Plexiglas tinted in reds, yellows, and blues. Visitors encounter the first *Wayfinder* at the entrance of MIEC before they turn the corner where nine additional sculptures await, sited in a row in a two-hundred-foot corridor that, coincidentally, runs alongside galleries of archaeological objects in the Abade Pedrosa collection, including early machines such as looms, spinning devices, and other tools for processing textiles.

The *Wayfinders* have anthropomorphic characteristics. They are like bodies, or humanized scientific instruments, with armatures and circular framed forms reaching with machine-like precision into a viewer’s sightline as one proceeds down the corridor. A large, modified microscope or a refashioned, almost corrupted, set of magnifying lenses from an optometrist come to mind. While each sculpture has a distinct personality, collectively they have a functional ability to capture the sunlight filtering through the ornate, eighteenth-century windows of the existing monastic architecture. They tell time. They trace light in color as it moves across the interior surfaces, as the angle of the sun changes in relation to the placement of the armatures and Plexiglas. Keeping time by the sun is certainly not foreign to Portugal, with its history in cartography and navigational instruments. Portable devices like sundials, sextants, and astrolabes helped to determine time and calculate latitude. They helped to identify the situation. And during the late fifteenth and early sixteenth centuries, the combination of compass and sundial were aids to travelers, including those from Portugal, in finding their way around the world. They needed a sundial to help count daylight hours, which would in turn account for the number of days at sea. The *Wayfinders* animate light while reminding viewers of the same passage of time and our inextricable link to the sun as a primary source for direction and life, and thus our humanness.

Elsewhere, in a gallery on MIEC’s lower level, is a series of drawings called *Charters*, extending the same visual vocabularies of circles and triangles, thus the same mysterious interconnected logic found in the *Wayfinders*. *Charters*, however, could be interpreted as two-dimensional manuals, as complementary trigonometry studies for the *Wayfinders*. Made by recycling discarded test prints that Yoes salvaged from a nearby book-printing plant, they seem to hold codes, an encrypted corresponding language for operating the human-machine tools upstairs.

Whereas *Wayfinders* and *Charters* possess distinct geometric forms, the imagery in Yoes’s series *Foldings*, hanging on four walls of a lower, adjacent gallery, is more organic. *Foldings* have a similar character of sequencing, of ordering, in their interchangeable, multipanel constructions. The works are printed and painted on both sides of canvas material. To make them, Yoes hangs and drapes the material from walls, applying a mutable, typographic quality to her sculpture-paintings in which silkscreen ink, paint, and graphite combine to create

de formas, nomeadamente triângulos, e é frequente a transferência de materiais de uma instalação ou escultura para a seguinte. Ela recicla coisas. Desta forma, o seu trabalho envolve um processo alquímico, caracterizado pela fluidez de materiais, ideias e padrões, que transmutam e se transformam em outros projetos, esculturas ou vídeos. Dobra-se tudo para criar algo diferente, numa produção extensa e singular, com subsequentes iterações.

Em Santo Tirso, o espetador vivencia este processo de acréscimo através de quatro grupos de peças, todos inter-relacionados. O grupo inicial é constituído por um conjunto de dez *Wayfinders*, esculturas de grandes dimensões feitas de madeira pintada num cinzento cor de máquina e de acrílicos coloridos, nomeadamente vermelho, amarelo e azul. O primeiro destes *Wayfinders* encontra-se perto da entrada, logo antes de virar uma esquina e chegar a uma galeria de 70 metros de comprimento, onde aguardam alinhados os outros nove. Curiosamente, esta galeria é paralela às salas da exposição permanente do Museu Abade Pedrosa, que inclui desde objetos arqueológicos a antigas máquinas para a indústria têxtil, como teares e fiadoras.

Os *Wayfinders* têm características antropomórficas. Assemelham-se a corpos, ou instrumentos científicos humanizados, com armaduras e estruturas circulares, que se apresentam com precisão mecânica perante o campo de visão do espetador à medida que este avança pela galeria. Lembram enormes microscópios modificados, ou uns óculos deformados de uma prova de optometria. Cada uma com a sua própria personalidade, a função destas esculturas é captar a luz solar que se filtra através das ornamentadas janelas deste edifício do século XVIII e dar as horas. Vão dando cores à luz à medida que esta atravessa as superfícies interiores, de acordo com o ângulo em que o sol incide no acrílico das armaduras. Usar a posição do sol para saber as horas não é coisa nova em Portugal, país com larga tradição no uso da cartografia e dos instrumentos de navegação. Alguns deles fáceis de transportar, nomeadamente relógios de sol, sextantes e astrolábios, estes instrumentos serviam para dar a hora e calcular a latitude, ajudando assim a determinar a localização. Entre finais do século XV e inícios do XVI, o relógio de sol e a bússola eram usados pelos navegadores, incluindo os portugueses, para se orientarem nas suas travessias. Com o relógio de sol contavam-se as horas diurnas, para assim calcular o número de dias passados no mar. Os *Wayfinders* animam a luz enquanto lembram o espetador da passagem do tempo, bem como do nosso vínculo inextricável com o sol, fonte primária de orientação e de vida, e da nossa própria humanidade.

No piso inferior, uma outra sala é ocupada por uma série de desenhos intitulados *Charters*, que partilham do mesmo vocabulário visual de círculos e triângulos e, portanto, se relacionam com a mesma lógica misteriosa dos *Wayfinders*. Contudo, os *Charters* podem ser interpretados como manuais em duas dimensões, estudos trigonométricos complementares aos *Wayfinders*. Feitos a partir de provas tipográficas resgatadas de uma tipografia e depois recicladas, parecem conter códigos, ou uma linguagem encriptada com instruções para pôr em funcionamento os seres-máquina/ferramenta da galeria.

Enquanto os *Wayfinders* e os *Charters* possuem formas geométricas distintivas, as séries de *Foldings*, penduradas nas quatro paredes de uma sala contígua, afiguram-se mais orgânicas. Estes diversos painéis intercambiáveis têm todos uma similar natureza sequencial e ordenada. As *Foldings* são telas

impressas e pintadas de ambos os lados. Com elas, Yoes corruga os materiais na parede criando uma qualidade topográfica mutável nestas pinturas-esculturas, nas quais a serigrafia, a tinta e a grafite se combinam para dar lugar a superfícies em jeito de mapas e sinais gráficos que assinalam qualquer coisa, ou lugar, de diferente. Embora só tela e musselina, as duas dimensões insistem em se tornar trê. Dobram-se e projetam-se na parede, para dar ao espetador um

map-like surfaces – or charts of signs – signifying a terrain of somewhere-something else. Although on canvas and muslin, the two dimensions insist on three. The works fold and project from the wall to show viewers hints of what lies below, under the fold and out of sight. Compared with the multiple versions and sequencing of the Wayfinder forms, *Foldings* have an order where colors and hues – the muted blues and yellows – portray a visual rhythm. As charts or maps, they invite close examination, enticing the bodies of viewers nearer to scrutinize the surfaces, follow the geometric drawings, as their eyes go to the edge and attempt to round contours, into voids where folds inevitably forbid further visual entrée. A viewer’s body is implicated in these works through this solicitation to look and see more. Yoes simultaneously reveals something while withholding total access. *Foldings* hold interest.

The fourth body of work comprises two animations. *Mobile Animation Unit (for Hélio Oiticica)* is sited in a room near the beginning of the *Wayfinder* corridor. *Mobile Animation Unit* is dedicated to the Brazilian artist known for his playful, colorful geometric sculptures and quizzical situations that invite spectators to contribute to the work, creating conditions in exhibitions that draw viewers into exciting and sometimes unexpected situations within a gallery context and demand they do something, touch something, instead of only looking. A kind of paeon to Oiticica, Yoes’s five-minute stop-motion-animation video deploys the shapes of triangles, circles, lines, sticks, rings, and almost every other conceivable geometric shape in the Yoes cosmology. The animation was made by using a sculptural animation set, which also became a tool for making the video: a working studio-cum-artwork. Yoes added a performative element to the process by exposing the footage shot in a public setting, allowing viewers to see for themselves the choreography of animators working together in unison, slipping on and off the “stage” in order to move their assigned elements in small increments. The human factory of ordering and sequencing becomes integrated into the overall visual work. The unit-machine-tool has a synchronicity. Viewers of the resulting video witness conveyor-belt-like activity and piston-like forms moving up, down, around, and churning to what end it doesn’t matter as the hypnotic, muted pinks, purples, oranges, and blues go about their busy motion. The visual vocabulary corresponds to, and in some cases amplifies, what viewers would have already seen or will experience elsewhere in the exhibition.

Equator, the other projected animation loop on view, shares its machine-like aspects with *Mobile Animation Unit*. The constant humming, clattering, and beeping of percussive foley effects, the repetitive pulses of a conveyor belt, all lend themselves to a soundscape of a busy factory. Viewers are lured down a set of stairs to watch the stop-motion animation of moving shapes made of paper, Plexiglas, and tape, rotating and slicing. The limited palette of blue tones is marked by what

vislumbre do que há por baixo, oculto por trás da dobra. Em comparação com as múltiplas formas sequenciadas dos *Wayfinders*, as *Foldings* estão suspensas numa ordem na qual as cores e as tonalidades – amarelos e azuis apagados – sugerem um ritmo visual. Como cartas ou mapas, convidam a uma observação mais de perto, atraindo o corpo do espetador para ele poder examinar as superfícies e os signos geométricos, seguir os padrões até às bordas, tentar arredondar os contornos e adentrar no vazio, onde as dobras inevitavelmente impedem ir mais longe. O corpo do espetador participa ativamente nestas peças, que revelam e ao mesmo tempo negam o acesso total. Mantêm o interesse.

O quarto grupo de peças consiste em duas animações em vídeo. *Mobile Animation Unit for (Hélio Oiticica)* encontra-se numa sala perto do início da galeria dos *Wayfinders* e é dedicada ao artista brasileiro, conhecido pelas suas lúdicas e coloridas esculturas geométricas, que provocam o espetador para participar na obra e criam situações nas quais ele é convidado, não apenas a olhar, mas a fazer ou tocar, adotando posições empolgantes e invulgares no contexto de uma galeria de arte. Durante cinco minutos, esta espécie de hino a Oiticica faz desfilar triângulos, círculos, bastões, linhas, anéis e todas as formas geométricas concebíveis na cosmologia da artista. Feita com recurso a um cenário de animação escultórica, este acabou por tornar-se uma ferramenta para realizar o vídeo: simultaneamente atelier, instalação e peça. Yoes acrescentou um elemento performativo ao processo, ao incluir cenas que permitem ao espetador ver a coreografia de animadores a trabalhar em colaboração, entrando e saindo da cena para movimentar aos poucos o respetivo elemento. Assim, a fábrica humana de ordenamento e sequenciação fica integrada no trabalho visual. A unidade-máquina-ferramenta tem sincronia. O espetador do vídeo assiste a uma espécie de correia transportadora e a formas que, como pistões, sobem, descem, andam em círculos e se agitam, não interessa com que propósito, à medida que os pálidos e hipnóticos rosas, roxos, laranjas e azuis aparecem e desaparecem. Este vocabulário visual relaciona-se, por vezes amplificando, com tudo o que o espetador pode ver ou experienciar na exposição de Amy Yoes.

Equator, a segunda animação, tem as mesmas características mecânicas de *Mobile Animation Unit*. O contínuo zumbido, os ruídos metálicos, os bipes, os pulsos repetitivos de uma correia transportadora são efeitos sonoros que lembram o funcionamento de uma fábrica. A limitada paleta de azuis é marcada por aquilo que parece uma luz oblíqua que ilumina uma série de sequências. Para ver esta animação de formas

feitas à mão, em papel, acrílico e fitas que rodam e se cortam, o espetador é atraído para o fundo de umas escadas.

E aqui estamos: a exposição *Correspondências*, de Amy Yoes. Aqui estamos, numa exposição onde o espetador de facto se torna em mais uma componente da coreografia maquinal de sequências e correspondências visuais, nas quais as peças se situam em relação umas com as outras. As sequências flexíveis de sons e de objetos ressaltam umas contra as outras, numa exposição que é sobre a máquina. A máquina de exposições de Amy Yoes. E enquanto as sequências e as correspondências dão realce à exposição, o espetador pode escolher o seu próprio rumo no jogo de experiências intercambiáveis entre os quatro grupo de peças, a coleção permanente do MMAP e a própria arquitetura.

QUANDO PELA PRIMEIRA VEZ LI O TÍTULO ESCOLHIDO POR YOES, *Foldings*, lembrei-me da *Économie libidinale*, do prestigioso filósofo francês François Lyotard. Nesse livro de 1974, Lyotard estabelece uma correlação entre a vida e desenvolvimento do capitalismo e a teoria da libido de Freud. Comparando a sociedade com a pele humana, com as suas dobras, pregas e vincos, Lyotard postula que o capitalismo é como um enorme organismo, uma pele, inextricavelmente relacionado com o desejo humano. Esta sociedade, defende, é alimentada por sistemas de produção e de consumo, como uma máquina na qual o capital se alimenta dos nossos desejos para continuar a funcionar, tal como o desejo sexual é, de acordo com Freud, a força primária de todos os nossos actos e decisões. A teoria da economia libidinal de Lyotard é uma espécie de crítica da pulsão de morte do capitalismo, que nos insta a abandonar a chamada da revolução marxista para, no seu lugar, permitir que o desejo se desenvolva em sintonia com o capital e aceitar essas condições como parte do inevitável impulso para a exploração por parte da sociedade e da humanidade em geral. No fundo, a tese de Lyotard é deixar-se levar, não tentar vencer o capital e trabalhar desde dentro a partir de uma contemporaneidade renovada e de uma, chamemo-lo assim, perspetiva realista, para poder saciar o capital através da energia libidinal da natureza humana, que quer e deseja sempre mais.

Se o corpo, em particular a superfície da pele, era parte integral da crítica de Lyotard quando atribuía (pela via de Freud) características humanas ao capitalismo, o corpo físico também fazia parte de uma outra forma de crítica, iniciada nos anos 60 pelas artes visuais, quando figuras como Robert Morris, Yvonne Rainer, Tony Smith, Eva Hess, Donald Judd e Robert Smithson, entre outros, começaram a incorporar o corpo do espetador como parte da obra. Perante um cubo de aço de 1,80 m de Tony Smith, por exemplo, a presença que se materializa nessa escultura só se torna poderosa em relação à escala comparável de um ser humano situado na exposição. Como consequência da exigência explícita do espetador no que veio a ser chamado de Minimalismo, em 1967 Michael Fried escreveu “Art and Objecthood”, texto onde expressava o seu desprezo pela teatralidade que estes artistas alegadamente introduziam nos critérios estéticos modernistas. Com consequência de uma longa tradição crítica, encabeçada por figuras como Clement Greenberg, que propunha um sistema fechado de qualificadores estéticos, nomeadamente a forma e o material, para avaliar uma obra de arte, o trabalho desses artistas foi objeto de

on the body of the spectator as integral to their work. When confronted, for example, by a six-foot cube made of steel by Tony Smith, the embodied presence in that sculpture is only powerful in relation to the comparable scale of a human being in the situation of an exhibition. The overt solicitation of the spectator in what came to be called minimalism caused American critic Michael Fried to write the essay *Art and Objecthood in 1967*, communicating his disdain for the theatricality he believed these artists introduced to modernist aesthetic criteria. Coming out of a long history of criticism by figures such as Clement Greenberg, who insisted on a closed system of aesthetic qualifiers using shape and material primarily to assess a work of art, these artists came under scrutiny because their art solicited and, in some cases, required the presence of another – a viewer – in order to complete it. This requisite of the viewer, and the variables naturally accompanying it, corrupted the limited aesthetic criteria for assessing modernist painting and sculpture. Fried believed the spectator’s experience of time and space in the exhibition introduced aspects of theatricality that negated the work’s position as art. The bodily experience thus signaled a contamination of the purity of modernist painting and sculpture, ultimately sacrificing, in Fried’s view, the work’s autonomy as a painting or a sculpture. This nebulous, ever-shifting space between not-painting and not-sculpture prevented the artwork from being a singular thing assessed by the visual immediacy or attention it held by viewers. If it’s not art, then it must be a literal object. Literalist – or minimalist – works (as they finally came to be known) need to be seen from all angles in order to be convinced of their entirety, according to Fried.

Yoes is heir to this legacy in the ways her individual works confront and apprehend spectators’ attention, luring them down a corridor, asking them to bend over and look around and under a folding surface, causing them to walk up and down stairs, seeing them in relation to a historical collection. She also furthers the criticality embedded in that history by expanding it into the very exhibition as a form, a thing unto itself. She stages the correspondences and sequences among works of art, architecture, and the museum’s collection. And in doing so, she choreographs spectators through her exhibition.

In this exhibition, the physical body of the spectator is essential for thinking about Yoes’s art. Her sculptures, the pieces and parts, the things in constant motion, even her insistence on drawing visitors down a staircase to see the animations, speak to how the artist has transformed the entire presentation site into a working device. Viewers are pulled through the architecture and atmospheric spaces, drawn by visual connections among works and sounds emanating from out-of-sight positions. Yoes’s decision to sequence the installations inextricably involves circulation; one after another, viewers enter and move through the institution. As they walk down a long corridor to inspect the *Wayfinders*, they ultimately meet a dead end. As they turn around, they can take the option of walking back through the Abade Pedrosa collection galleries, interweaving between galleries and the presentation of the *Wayfinders*, comparing the ancient tools in that collection, including the machine-gray color of the looms, to

particular atenção, uma vez que requeria, e até exigia, a presença de um outro – o espetador – para ficar completo. Tal requisito, a presença do espetador, bem como as variáveis que naturalmente daí advêm, deturparam os limitados critérios estéticos usados para avaliar a pintura e a escultura modernistas. Fried acreditava que a experiência espacial e temporal do espetador na exposição introduzia aspetos teatrais que negavam a condição da obra como arte. A experiência corporal assinalava portanto uma contaminação da pureza da pintura e da escultura modernistas, que em última instância eliminava, de acordo com Fried, a própria autonomia da obra como pintura ou escultura. Este lugar nebuloso e sempre em mudança entre a não pintura e a não escultura fazia com que a obra de arte deixasse de ser algo singular avaliado segundo a imediatez visual ou a atenção que despertava no espetador. Se não é arte, então tem que ser um objeto literal. De acordo com Fried, as obras literalistas, ou minimalistas (como finalmente vieram a ser chamadas), devem ser vistas de todos os ângulos para nos convencerem da sua totalidade.

Yoes é herdeira deste legado pela forma como as suas obras despertam e reclamam a atenção do espetador, levando-o através de um corredor, pedindo que se incline e olhe à volta ou de trás de uma superfície com dobras, fazendo com que suba ou desça escadas, estabelecendo uma relação entre ele e a coleção histórica. Yoes promove ainda a visão crítica enraizada nessa história ao estendê-la até à sua própria exposição como forma, ela própria um objeto. Através da encenação das correspondências e das sequências

entre as obras de arte, a arquitetura e a coleção do museu, desenha a coreografia seguida pelo espetador através da exposição.

O corpo físico do espetador é aqui essencial para se pensar na arte de Amy Yoes. As esculturas, as peças e os seus componentes, os objetos em permanente movimento e até a insistência para que o espetador desça as escadas e veja as animações revelam como a artista transformou todo o espaço da exposição num dispositivo em funcionamento. O espetador é puxado através do edifício e dos seus ambientes, atraído pelas ligações visuais entre as peças e os sons vindos de algum recanto. A decisão de sequenciar as instalações obriga à circulação – um após o outro, os espetadores entram e deslocam-se pelo edifício. Depois de observar os *Wayfinders*, chegam ao fim do longo corredor. Voltam atrás e podem escolher o seu percurso através das salas da coleção permanente, alternando entre estas e o corredor dos *Wayfinders*, comparando-os com os antigos artefactos do MMAP, incluindo

o metálico cinzento dos teares. Não há aqui nada deixado ao acaso: a disposição é intencional.

Em *Notes on Sculpture*, um ensaio em duas partes publicado na Artforum em 1966, Robert Morris procura difundir as características modernistas que, tão estreitamente ligadas à escultura, são utilizadas para a justificar. Em vez de continuar a enfatizar o material, a superfície, a cor e as qualidades óticas, Morris dá prioridade ao situacional: espaço, luz e ambiente, i.e., o sensorial. Por inerência, ao gravitar à volta dessas qualidades sempre mutáveis que determinam a experiência totalizadora de um objeto artístico no que diz respeito à escala e à proporção, Morris traz à baila a variável, igualmente mutável, da experiência sensorial humana: o corpo. *Notes on Sculpture* foi escrito pela mesma época e a partir do mesmo discurso crítico que *Art and Objecthood* de Fried. Morris procurava articular um conjunto distinto de características, que libertasse a escultura da representação e lhe permitisse ser avaliada nos seus próprios termos. Refere a *gestalt* como parte do seu raciocínio, ou seja, a experiência de uma obra de arte na qual a mente preenche as peças que faltam e estabelece correspondências com base na experiência vivida. A *gestalt* é a forma como diversas componentes são reunidas e percebidas como um todo. No caso de Amy Yoes, a *gestalt* é a exposição.

As séries individuais e as peças dessas séries, como as *Foldings*, também inferem deste discurso

do minimalismo. As dobras – superfícies duplamente pintadas, – os mapas e as cartas aumentam o nosso desejo de saber mais. Yoes exige esse desejo ao insistir na qualidade intercambiável das *Foldings*. Trata-se de peças resilientes – as formas, como peles, são fortes e capazes de resistir à pátina durante a exposição. Com cada exposição, as peças mudam devido ao natural declínio orgânico dos materiais, e cada apresentação acrescenta uma nova camada ao trabalho. Como a pele, envelhecem. As *Foldings* podem ser enroladas, colocadas num tubo e expedidas, “prontas a exibir”, ou *prêt-à-exposer*. Assim, podem ser enviadas até à próxima parede numa nova sala de exposição. Tanto a forma como o conteúdo são coerentes com a permanente itinerância da arte contemporânea e com o fluxo constante de peças pelo mundo através de feiras, museus e galerias de arte.

Amy Yoes chama a esta exposição *Correspondências*. De facto, criou uma máquina de exposições, pondo os espetadores em movimento, fazendo-os ziguezaguear através do espaço destes três âmbitos inter-relacionados: o mosteiro, a coleção arqueológica e o museu contemporâneo. Yoes entrelaça o tempo e os corpos, enquanto lança luz, não só nas peças individuais e na relação entre elas, mas na situação completa, na exposição como algo singular e vibrante que, evidentemente, e fiel ao discurso minimalista, não pode existir sem a vibração do espetador e, neste caso, sem Amy Yoes e a sua máquina de exposições.

James Voorhies é o Presidente da Pós-Graduação de Práticas de Curadoria no California College of the Arts.

the wayfinding devices exhibited in the corridor. There’s actually nothing coincidental here: the arrangements are intentional.
In his two-part essay *Notes on Sculpture*, published in Artforum in 1966, Robert Morris sought to diffuse the modernistic characteristics so deeply connected to, and thus used to substantiate, sculpture. Instead of keeping in step with the emphasis on material, surface, and color – the optical – he prioritized the situation: space, light, and environment – the sensational. By gravitating to these forever-changing qualities that impact a totalizing experience of an art object in relation to scale and proportion, he inherently brought in the equally ever-changing variable of sensorial human experience: the body. *Notes on Sculpture* was written around the same time and arose out of the same critical discourse as Fried’s *Art and Objecthood*. Morris sought to articulate a distinct set of characteristics freeing sculpture from representation and thus allowing it to be assessed on its own terms. As part of his argument, he talks about the *gestalt*, the experience of a work of art where the mind fills in the missing pieces, makes the correspondences based on lived experience. The gestalt is a way in which multiple components are gathered together and perceived complete. In the case of Amy Yoes, the *gestalt* is the exhibition.

Individual series, and works within series, such as *Foldings*, also draw from this discourse of minimalism. The folds, dual painted surfaces, mappings, and charts in these works foment our desire to see and know more. Yoes solicits this desire while insisting on an interchangeable quality in *Foldings*. The works are resilient. The skin-like forms are strong and able to accept patina through an exhibition life. The pieces change with each exhibition, a natural and organic decay of materials, every presentation adding another layer of work. They age, like skin. *Foldings* can be rolled up, allowing the artist to put them in a tube and send them off – “ready to exhibit,” or *prêt-à-exposer*. In this manner, they can be shipped and pinned to the next wall at the next venue of exhibition. Both the form and content are, in part, accommodating the constant motion of contemporary art and continual transference of works around the globe to art fairs, museums, and other assorted art venues.

Amy Yoes titles the exhibition *Correspondências* – “Correspondences.” She has, in fact, created an exhibition machine, setting spectators in motion, threading and twisting each viewer through the space of these three interrelated institutions: the monastery, the archaeological collection, and the contemporary museum. She interweaves time and bodies, shedding surprising light not only on the individual works of art and their relationship to each other but on the entire situation, the exhibition as a singular, pulsating thing that, of course, true to minimalist discourse, cannot exist without the pulse of the spectator and, in this case, Amy Yoes and her exhibition machine.

James Voorhies is the Chair of Graduate Curatorial Practice at the California College of the Arts.



A



B



C



D

IN THE
FOLD:
UNFURLING THE
WORK
OF AMY YOES

DESDOBRAR
A OBRA
DE AMY YOES

It is essential to take a wide and deep view and look far in every direction; for you must remember that the aggregate of things is unfathomable, and realize that a single sky is so very small, so infinitesimally small a part of the whole universe, that it is not even so considerable a fraction of it as one person is of the whole earth.

Lucretius, *De rerum natura*

IN THE LAST CENTURY BEFORE THE COMMON ERA, the Roman philosopher Lucretius (99-55 BCE) wrote the treatise *De rerum natura* (*On the Nature of Things*), a poetic love letter to the splendor of the universe and the infinitesimal and unfathomable things that can be discovered by taking a “wide and deep view.” The work was lost for centuries, only to be rediscovered in 1417 by the Italian scholar Poggio Bracciolini. The first print edition was produced in 1473, a fortuitous time, for in the fifteenth century the arts and sciences made both conceptual and technical leaps and bounds. The painters of this period freed themselves from flat depictions of icons, while scientists looked beyond church-bound miracles. Less than a hundred years after the first printing of *On the Nature of Things*, Galileo Galilei (1564-1642) was born. Galileo is known as one of the forefathers of modern science, through his description – at the time heretical – of a heliocentric universe and his 1609 invention of the telescope. Galileo’s work allowed the infinitesimal and unfathomable that Lucretius had posited to be seen for the first time.

The painting of the Renaissance was populated with folds of fabric that twisted and turned across the surface of canvases. Unlike in the Byzantine painting that came before it, in which the robes of religious figures were painted flat across the surface, Renaissance painters understood the fluid properties of fabric, and how painted patterns disappeared and reappeared across elaborate folds of cloth. The interplay between the visible and the obscured allows the eye to follow the pattern of fabric into the fold and out again. This stylistic shift can be seen in a comparison between Duccio’s (1255-1319) *Maestra* (1308) and Sandro Botticelli’s (1445-1510) *Birth of Venus* (1484-86). In Duccio’s painting, the robes of the Virgin Mary crease but do not fold, pushing flat against the surface, whereas in Botticelli’s painting the fabric billows like clouds. This animation of fabric became exaggerated in the Baroque period following the Renaissance. For the Baroque artist, fabric took on a life of its own as evidenced in Bernini’s

“Nestes temas faço-te ver o mais alta, larga e longamente, distinguindo item por item, para que lembres que o universo é imenso, e percebas o céu como uma parca parte do todo, que se mostra incomensurável, tal como o homem é parte da terra inteira.”

Lucrecio, *Da Natureza das Coisas*

NO SÉCULO I A.C., LUCRÉCIO (99-55 A.C) ESCREVEU O TRATADO *Da Natureza das Coisas* (*De Rerum Natura*), uma poética declaração de amor ao esplendor do universo e a todas as infinitesimais e insondáveis coisas que se podem descobrir quando se olha “larga e longamente”. Perdida durante séculos, a obra foi redescoberta em 1417 pelo humanista italiano Poggio Bracciolini e publicada pela primeira vez em 1473 – altura auspiciosa, uma vez que o século XV ficou marcado por enormes avanços concetuais e técnicos nas artes e nas ciências. Os artistas da época abandonavam as representações planas de ícones, enquanto os cientistas olhavam para além das explicações sobrenaturais impostas pela Igreja. Menos de um século após a primeira edição de *De Rerum Natura*, nascia Galileu Galilei (1564-1642), conhecido como um dos precursores da ciência moderna pela sua descrição, declarada herética na altura, de um universo heliocêntrico. A construção do telescópio em 1609 permitiu ainda a Galileu mostrar pela primeira vez o infinitesimal e o insondável que Lucrecio postulara.

Na arte pictórica da renascença, as telas aparecem carregadas com dobras de tecido que ondeiam e se agitam. Contrariamente à arte bizantina precedente, em que as vestes das figuras religiosas eram representadas como planos, os pintores renascentistas compreenderam as propriedades fluidas dos panos e pintaram assim padrões que desapareciam e reapareciam entre elaboradas dobras. Graças a esse jogo entre o visível e o impercetível, o olhar pode ver o padrão do tecido desaparecer entre as dobras e surgir outra vez delas. Esta mudança estilística torna-se mais clara ao comparar-se *A Maestà* (1308) de Duccio (1255-1319) com *O Nascimento de Vénus* (1484-86) de Sandro Botticelli (1445-1510). Enquanto na obra de Duccio, as vestes da Virgem Maria não têm dobras mas vincos que se estendem de forma plana sobre a tela, no quadro de Botticelli os panos serpenteiam como nuvens. No período barroco que se seguiu à renascença, os tecidos atingiram um movimento exagerado e chegaram a ter quase vida própria. Bastem como exemplo as magistrais dobras esculpidas no mármore d’*O Éxtase de Santa Teresa* (1647-52) de Bernini (1598-1680), que fazem esquecer o peso da pedra e tornam o pano numa imponente presença. A dobra barroca despertou o especial interesse do filósofo francês Gilles Deleuze, que afirmou que o barroco “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito!”. Esta infinitude da dobra não é senão uma outra versão do incomensurável a que Lucrecio aludia,

e é nesse local oculto que reside a obra de Amy Yoes. As dobras nas peças de Yoes são simultaneamente físicas e concetuais. As suas pinturas, esculturas e animações guiam o observador através de mutações estilísticas que sugerem origens possíveis, como a renascença e o barroco, mas que se prolongam pela era vitoriana até ao modernismo. A obra de Yoes engloba estas histórias e desenrola uma nova forma híbrida. As séries de *Foldings*, por exemplo, não podem ser consideradas pintura ou escultura, mas ambas ao mesmo tempo. Estas peças são feitas de tela e tinta, mas a moldura desapareceu, deixando os materiais à mercê das suas próprias tendências. Yoes prega as telas à parede, criando grupos em que cada elemento individual, suspenso num único ponto, descai e se dobra em si próprio ou junto com os outros. Noutros arranjos, porém, os elementos são colocados a alturas e intervalos irregulares, permitindo que as dobras atinjam o chão. Trata-se de formas dinâmicas, que podem ser instaladas num número infinito de iterações. A maneira como as formas interagem umas com as outras lembra a espirituosa descrição de Deleuze: “*Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna [...] A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra*”¹. A leitura deste trecho é semelhante à leitura da superfície das *Foldings* de Amy Yoes, em que as telas criam sequências novas que descem, se curvam, desaparecem e reaparecem subtilmente.

Contudo, não são apenas as dobras que tornam estas construções tão enigmáticas: as superfícies pintadas contribuem para o mistério. As marcas feitas por Yoes constituem uma linguagem desenvolvida ao longo de décadas, através da combinação de diversas fontes, como *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones (1809-1874) – um compêndio de motivos de design vitorianos – com artistas modernistas, nomeadamente El Lissitzky (1890-1941) e Kurt Schwitters (1887-1948). Jones foi um arquiteto e designer que se destacou pela direção dos trabalhos do Palácio de Cristal, durante a Grande Exposição de Londres, celebrada em 1851. Como era frequente na era vitoriana, Jones era também um ávido colecionador de estilos internacionais, acessíveis na sequência da abertura de novas rotas comerciais à Ásia e ao Médio Oriente. Fruto dessa atividade, *The Grammar of Ornament* exhibe motivos decorativos de todo o mundo, com o intuito de encorajar os designers a utilizá-los como uma nova linguagem ou uma nova gramática. Esta evolução pela direção de uma nova linguagem da forma está também patente na obra *Proun* (1919-27) de Lissitzky, que inclui pinturas, gravuras, desenhos e ambientes. *Proun* – acrónimo em russo para “projeto para a afirmação do novo” – recolhe formas populares de design do construtivismo russo, reduzindo a suas formas sólidas a linhas e contornos simples. Em 1923, Lissitzky criou o *Proun Room*, que transformava as linhas em vetores dentro de um espaço, criando formas retangulares, quer pintadas ou feitas em madeira, que se curvavam pelas paredes e tinham varas de madeira como linhas de bissecção. Essas construções amalgamavam-se num espaço que parecia modificar o nosso ponto de referência. A experiência imersiva foi uma tática utilizada também por Schwitters nas suas *Merzbau* (1919-45), instaladas em diversos locais da Europa, na sequência da fuga do artista da Alemanha nazi durante a Segunda Guerra Mundial. Mais do que

at irregular heights and intervals, allowing the folds to cascade towards the floor. These forms are dynamic and can be installed in an infinite number of iterations. The way in which the forms play off one another recalls Deleuze’s rather Seussian description of the folds as “always folded within a fold, like a cavern in a cavern. . . . Unfolding is thus not the contrary to folding, but follows the fold up to the following fold.”² Reading this passage is akin to reading the surface of Yoes’s Foldings, as the canvases coyly duck, curve, disappear, and reemerge as the shifting patterns create new sequences.

However, it is not just the folds that make these constructions so enigmatic, for the markings on their surfaces add to the mystery. Yoes’s language of mark-making has been in development for decades. She mashes up sources such as Owen Jones’s (1809-1874) *Grammar of Ornament* (1856), a compendium of Victorian design motifs, with modernist artists such as El Lissitzky (1890-1941) and Kurt Schwitters (1887-1948). Jones was an architect and designer whose work rose to

prominence at the 1851 Great Exhibition in London, where he oversaw the decoration of the Crystal Palace. Jones, like many Victorians, was an avid collector of international styles, an activity made possible by open trade routes to the Middle East and Asia. As a result, his Grammar of Ornament showcases decorative motifs from around the world, with the aim of encouraging designers to use them as a new language or grammar. This development of a new language of form is also evident in Lissitzky’s *Proun* (1919-27), a series of paintings, prints, drawings, and environments. *Proun* – an acronym for “project for the affirmation of the new” in Russian – took forms popular in Russian Constructivist design of the time and reduced them, turning bold shapes into simple lines and forms. In 1923, Lissitzky created his *Proun Room*, which turned lines into vectors inhabiting a space, creating rectangular shapes (either painted or made of wood) that bent across walls, with sticks of wood as bisecting lines. These constructions coalesced in a space that seemingly shifted the frame of reference before one’s eyes. Immersive experience was also a tactic that Schwitters emphasized in his *Merzbau* (1919-45), which existed in various locations across Europe as the artist fled the Nazis during World War II. The *Merzbau* was more than an installation, it was a way of life. Schwitters built his elaborate constructions directly into his living spaces, obliterating existing architecture and replacing it with idiosyncratic geometric forms. Like the *Proun*, the *Merzbau* was a constantly evolving fluid form.

Yoes channels these sources, collecting them like a bower bird, using history as a tool and turning the language of pattern, decoration, and architecture into a current grammar uniquely her own. She reduces forms from sources such as *The Grammar of Ornament* and elaborates on the simplicity of Lissitzky and Schwitters, which renders the mark-making on her *Foldings* more complex than it initially appears. Circles, lines, dashes, x’s, registration marks, and so forth, appear, disappear, and reappear across her canvases, recalling marginalia and typographic ornaments that have become untethered from their moorings. Sampling, gleaning, and repurposing synthesize the dynamic interplay in her language. In one arrangement, rusty orange hues are punctuated by apple-red circles, blue washes, and delicate lines, dashes, and dots. Sometimes the pattern marches straight across a fold, reminding us of Duccio’s Byzantine robes, while at other times the pattern disappears into the folds, curling into the Baroque, and reemerging on the other side. This other side becomes the present moment in which these works hold and release history. A deep blue wash on one side seeps through to become a ghostly trace on the other. The red edge of a canvas draws the undulating direction of the fold. Yoes hides even more beneath her surface Morse code, for the closer and longer we look – as Lucretius dutifully taught us – the more we find. Subtle patterns lie beneath the façade, adding texture to the bold surfaces of the canvas, allowing the works to feel as though they are alive and vibrating before our eyes, only at an imperceptible frequency.

In 2016, Yoes built the *Mobile Animation Unit*, a sculptural device complete with its own lighting, digital camera, and screen controls. The bright-yellow structure contained a multiplane animation structure on which materials could be laid out, manipulated, and captured one frame at a time in the animation process. Yoes worked with students and volunteers at the School of the Art Institute of Chicago’s Sullivan Galleries to choreograph and compose abstract shapes made of cardboard, Plexiglas, acetate, and wood. Brightly painted wooden apparatuses devised by the artist interacted with free-floating elements, resulting in a playful animation in which layers

instalações, as *Merzbau* eram uma forma de vida. Schwitters construía estas elaboradas estruturas diretamente nos locais que habitava, apagando a arquitetura preexistente e substituindo-a com idiossincráticas formas geométricas. Tal como o *Proun*, as *Merzbau* eram formas fluidas em constante evolução. Amy Yoes veicula todas estas fontes, recolhendo e combinando-as como um pássaro tecelão, utilizando a história como ferramenta e tornando a linguagem do padrão, a decoração e a arquitetura numa gramática contemporânea própria. Yoes reduz as formas encontradas em fontes como *The Grammar of Ornament* e reelabora a simplicidade de Lissitzky e de Schwitters, o que faz com que as marcas feitas nas *Foldings* sejam mais complexas do que inicialmente parecem. Círculos, linhas, travessões, cruzes, marcas de corte e registo, etc. aparecem, desaparecem e reaparecem nas telas, semelhantes a marginália e signos tipográficos. Através da amostragem, recolha e reaproveitamento dessas marcas, Yoes sintetiza as suas formas e cria uma linguagem dinâmica na interface entre citação e criação, com marcas que se soltaram das suas amarras. Num desses arranjos, os tons de laranja enferrujado são pontuados por círculos de um vermelho vivo, pinceladas azuis e delicadas linhas, travessões e pontos. Por vezes o padrão atravessa uma dobra em linha reta, lembrando as vestes da pintura bizantina de Duccio, por outras desaparecem nas dobras, curvando-se à moda barroca, e reaparecem do outro lado. A dupla face das peças é enfatizada quando, por exemplo, Yoes dá uma pincelada azul escura de um lado, que penetra a tela e se vê como um vestígio fantasmal do outro. Noutros casos, a tinta vermelha do contorno da tela literalmente determina a direção da dobra. Yoes esconde ainda mais por baixo

deste código Morse superficial, porque quanto mais e mais de perto olhamos – como Lucrecio nos ensina – mais coisas encontramos. Por trás da fachada encontram-se padrões subtis que acrescentam textura às arrojadas superfícies da tela, dando-lhes a aparência de vida e fazendo-as vibrar a impercetíveis frequências perante os nossos olhos.

Em 2016, Amy Yoes construiu a *Mobile Animation Unit*, um dispositivo escultórico completo, com iluminação própria, câmara digital e controlo de ecrã. Esta estrutura de garrida

¹ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley (London: Continuum Books, 2006), 3. Originally published by University of Minnesota Press, 1993.

² Ibid., 6.

of materials vacillate between opacity and transparency, moving across the screen like a defunct machine-age device. If the *Foldings* suggest movement, Yoes’s animation brings the elements to life as they shuffle and slide across the screen. However, like the canvases, this animation contains folds, here done through the layering of material. This collaging of various opacities means that we never see everything all at once; instead, shapes, light, and form move in and out of the frame, obscuring and revealing new forms constantly. Although the folds here are conceptual, both the canvas arrangements and the animation remind us that “nothing rests, everything moves, everything vibrates.”³

This restlessness creates a sense of wonder in Yoes’s work and stems in part from its in-betweenness, the fact that it cannot be resolutely pinned down. However, it is more than that, for her work also harkens to an earlier time when machines were mysterious and the world was in an active state of initial discovery. That is why it is no surprise that, alongside her *Foldings* and animations, Yoes has built a series of structures that merge the interplay of the fold with the invention of optical and wayfinding devices of the Renaissance. Inspired by the Museo Galileo in Florence – which holds the world’s foremost collection of scientific instruments from the Medici family and the Lorraine grand dukes – Yoes investigates the ways in which we locate ourselves in the world. Borrowing from markings in her *Foldings* and animations, as well as the scientific instruments found at the Museo Galileo, Yoes creates sculptures of simple shapes. These shapes intersect to form the bodies of the sculpture, which are then equipped with hinged appendages protruding at various angles. Some of the sculptures are slightly smaller than human scale, while others are more imposing. The structures are still, yet their effect is far from resting.

For her installation at the International Museum of Contemporary Sculpture in Santo Tirso, Portugal, Yoes lined a window-filled corridor with nine of these sculptures, like a collection of sentinels. The devices, called *Wayfinders*, feel at home in this old building, which was once a monastery, and we as modern viewers can probe the machines’ purpose and discover what they can reveal to us about the universe. The windows in this space are westward facing, so that the late-afternoon sunlight pours in, activating the sculptures by sending pools of colored light across the floor. As in her previous work, this phenomenon is in constant flux, changing with the time of day, time of year, or weather. These works produce an effect akin to the fold in which the sculptures are in a continual state of becoming. Of these pieces, which also function as pseudo-sundials, Yoes states that she was interested in “tapping into the desire to locate ourselves by making work in which beauty and craft engage notions of wayfinding, time-keeping, and place-making. Even as technological advances grow, the goals remain constant.”⁵ Here, she reminds us that no matter how complicated things get, we still desire to understand where we are in the world, and still want to see the universe as the guide to place-making.

In 1989, Italian writer Umberto Eco published his book *The Open Work* in which he links Baroque art and music to the idea of an “open work.”

cor amarela incluía uma outra estrutura de animação de múltiplos planos, na qual os materiais podiam ser depositados, manipulados e captados quadro a quadro no processo de animação. Yoes trabalhou com estudantes e voluntários da Sullivan Gallery do Art Institute of Chicago, para coreografar e compor formas abstratas feitas de cartão, acrílico, acetato e madeira. Também desenhou aparelhos de madeira pintada, que interagiam com elementos em flutuação livre, dando como resultado uma animação lúdica, na qual as diferentes camadas de materiais, vacilantes entre a opacidade a transparência, se moviam pelo ecrã como ultrapassados engenhos da era da máquina. Se as *Foldings* sugerem o movimento, estas animações dão vida aos elementos construídos que deslizam e vagueiam pelo ecrã. Porém, como as telas, as animações também têm dobras, formadas pelas diferentes camadas de materiais. Esta colagem de várias opacidades implica que nunca podemos ver tudo ao mesmo tempo – pelo contrário, as formas e as luzes entram e saem do quadro, constantemente ocultando e revelando novas formas. Embora as dobras sejam aqui apenas concetuais, tanto os arranjos de telas como as animações servem para nos lembrar que “nada fica quieto, tudo está em movimento, tudo vibra.”³

A inquietude cria em Yoes um sentimento de admiração, um murmúrio surgido da natureza intersticial da sua obra e da impossibilidade de a fixar com precisão. Ainda mais, a obra de Yoes também alude a um pretérito em que as máquinas eram mistérios e o mundo estava num estádio ativo de descoberta inicial. Por isso não admira que, para além das *Foldings* e das animações, Yoes tenha construído um conjunto de estruturas que convocam o jogo da dobra com as invenções renascentistas de

aparelhos óticos e de localização. Inspirada no Museu Galileu de Florença, Itália, que alberga a maior coleção de instrumentos científicos do mundo, proveniente da Família Medici e dos Arquidukes de Lorena, Yoes investiga as formas em que podemos localizar-nos no mundo. Utilizando as marcas das *Foldings* e das animações, bem como os instrumentos científicos do Museu Galileu, Yoes cria esculturas de formas simples. A intersecção destas formas constitui o corpo da escultura, à qual são acrescentados apêndices articulados que sobressaem em diferentes ângulos. Algumas das peças são ligeiramente mais pequenas do que a escala humana, enquanto outras são mais imponentes. As estruturas estão quietas, mas o seu efeito está longe de ser estático.

Para a instalação no Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, Yoes alinhou nove destas esculturas numa galeria com várias janelas. Semelhantes a um conjunto de sentinelas, estas peças,

For Eco, this notion of openness refers to the ways in which artists leave aspects of their work to chance. The “open work” stems from the dynamism of Baroque form, of which Eco states: “It tends to an indeterminacy of effect (in its play of solid and void, light and darkness, with its curvature, its broken surfaces, its widely diversified angles of inclination); it conveys the idea of space being progressively dilated. Its search for kinetic excitement and illusory effect leads to a situation where the plastic mass in the Baroque work of art never allows a privileged, definitive, frontal view; rather, it induces the spectator to shift his position continuously in order to see the work in constantly new aspects, as if it were in a state of perpetual transformation.”⁵ Much like Deleuze, Eco’s Baroque also folds in on itself, becoming an ultimate example of openness. In his text, he goes on to state that in the open work “every performance explains the composition but does not exhaust it. Every performance makes the work an actuality, but is itself only complementary to all possible other performances of the work. In short, we can say that every performance offers us a complete and satisfying version of the work, but at the same time makes it incomplete for us, because it cannot simultaneously give all the other artistic solutions which the work may admit.”⁶ Thus, the open work exists in the fold, in a place where it cannot be seen all at once, where it is constantly evolving and unfurling in each iteration.

According to these conditions, Yoes’s work is open and yet also folded, Baroque and also contemporary. Furthermore, this work is a shapeshifter that is resolutely here in one moment and transformed in the next. Yoes’s open work never rests, always moves, and forever vibrates. It is no surprise, then, that she chose to title her presentation *Correspondences*, a folded word that can mean either equivalence or communication. Yoes’s work is both, as it shares an equivalency with history while communicating to us – and itself – to be present in the moment. For, this place we find ourselves in is always unique and in flux, following each fold to the following fold.

Denise Markonish is a Senior Curator and Director of Exhibitions at MASS MoCA.

chamadas *Wayfinders*, condizem com o antigo edifício, outrora um mosteiro, onde nós, espetadores modernos, podemos investigar a finalidade destas máquinas e descobrir o que elas nos podem revelar sobre o universo. As janelas deste espaço estão orientadas para o poente, de maneira que os raios do sol da tarde ativam as esculturas, formando piscinas de luz colorida que se espalha pelo chão. Tal como em trabalhos anteriores, este fenómeno muda continuamente segundo a hora do dia, a estação do ano ou o clima. As peças produzem um efeito similar às dobras, uma vez que as esculturas estão num contínuo estado de transformação. Acerca destas peças, que também funcionam como pseudo relógios de sol, Yoes afirma estar interessada em “compreender o nosso desejo de definir a nossa posição construindo peças cuja beleza e engenho despertem noções relacionadas com a localização, o registo do tempo e a construção de espaço. Mesmo com os avanços da tecnologia, os objetivos continuam a ser os mesmos.”⁴ Assim, a artista não nos deixa esquecer que, ainda quando o mundo se torna cada vez mais complexo, continuamos a querer entender onde estamos no mundo e tomar o universo como guia para a nossa construção do lugar.

Em 1962, no seu livro *Obra Aberta*, o escritor italiano Umberto Eco escrevia sobre a arte barroca na música. Para Eco, a noção de “obra aberta” refere-se às formas em que o artista deixa aspetos da sua obra entregues ao acaso. Esta forma aberta tem a sua raiz no dinamismo da forma barroca, sobre a qual Eco comenta: “tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspetos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação.”⁵

Como o barroco de Deleuze, o de Eco também se dobra em si mesmo e torna-se o derradeiro exemplo de abertura. No mesmo texto, Eco salienta que, na obra aberta, se nota “a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se.”⁶ Assim, a obra aberta existe na dobra, num lugar onde não pode ser vista na totalidade, onde está constantemente a evoluir e a desdobrar-se em cada interação. De acordo com estas condições, a obra de Yoes é aberta e é também “dobrada”, barroca e contemporânea. Mais ainda, a obra vai conformando mudanças, uma vez que num momento está aqui e logo se transforma. A obra aberta de Yoes nunca se detém, sempre em movimento, sempre a vibrar. Não surpreende, portanto, que tenha escolhido a palavra “correspondências” para dar título à exposição, uma palavra que curva as dobras e que tanto pode significar “equivalência” como “comunicação”. A obra de Yoes é ambas, porque partilha uma equivalência com a história, enquanto comunica connosco e consigo própria, para estar presente neste momento, porque este lugar onde estamos é único e em permanente fluxo – seguindo desta dobra para a próxima.

Denise Markonish é Curadora Senior e Diretora de Exposições no MASS MoCA.

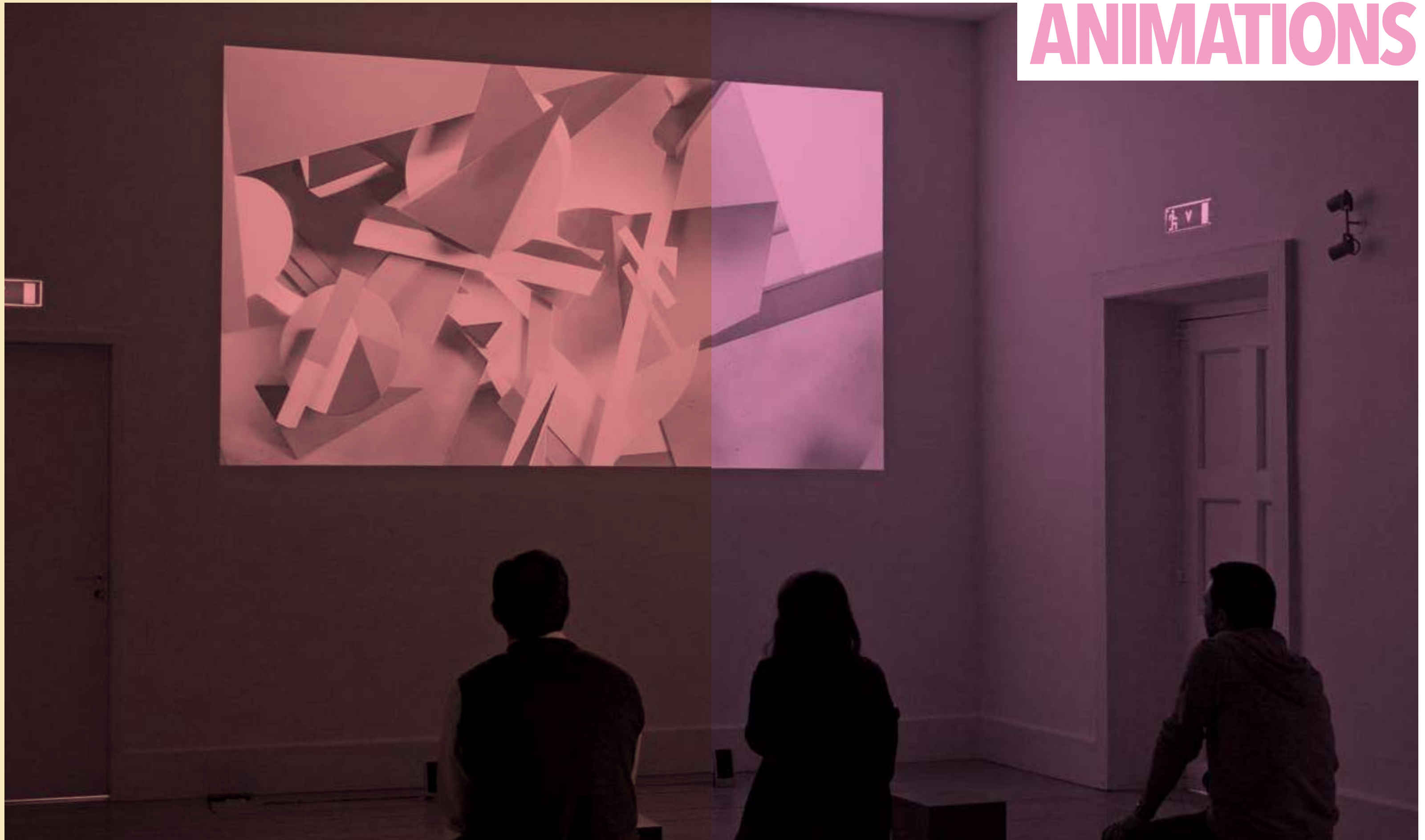
³ This comes from *The Kybalion*, a book of Hermetic philosophy published anonymously in 1907 by a group calling themselves “the Three Initiates.” The book outlines the teachings, or seven principles, of Hermes Trismegistus, whose ancient writings formed the basis of alchemical thought. The quotation is from the third principle of vibration.

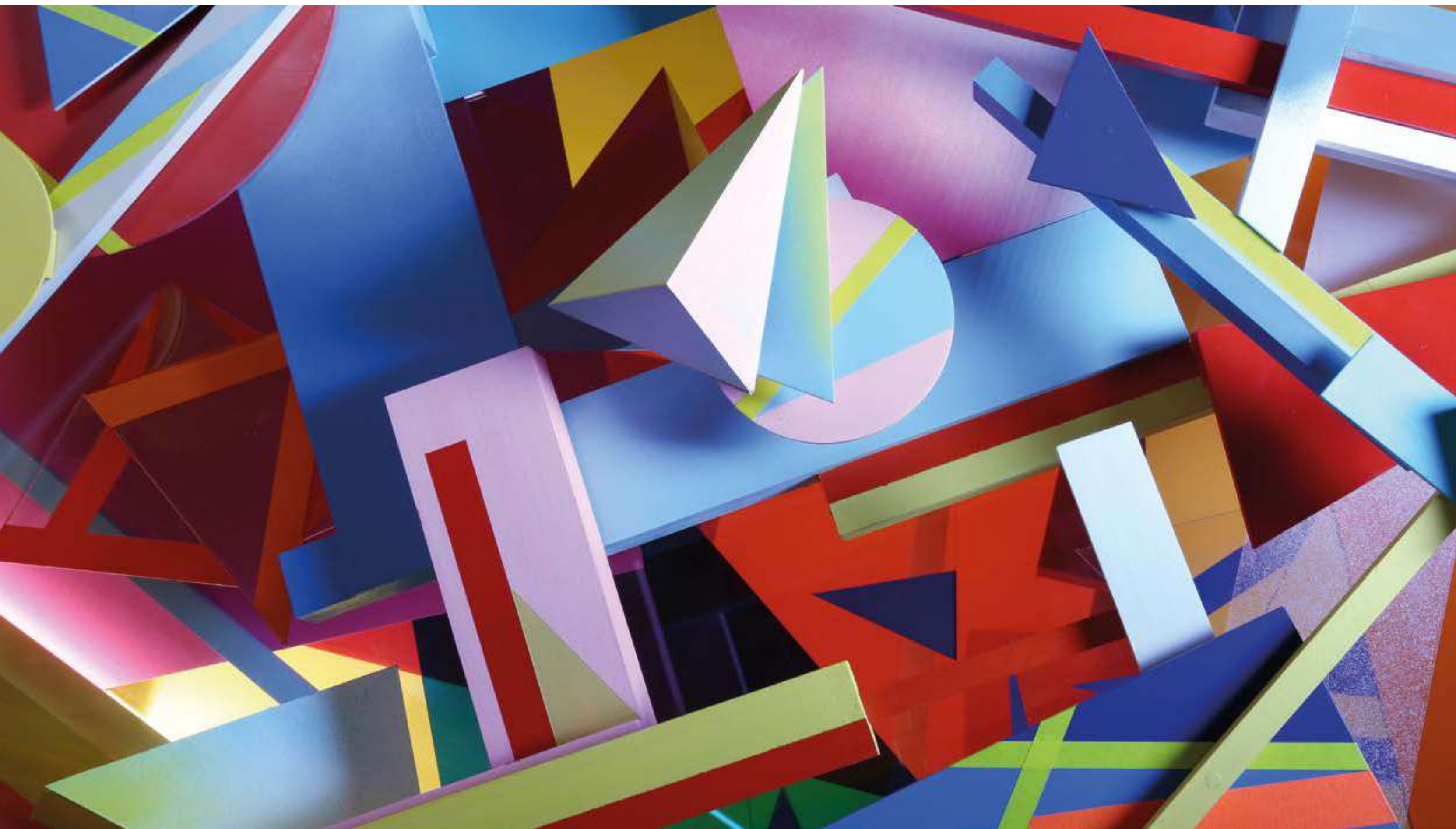
⁴ In a note to the author on January 2, 2019.

⁵ Umberto Eco, *The Open Work*, trans. Anna Cancogni (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), 7.

⁶ Ibid., 15.

ANIMATIONS











FUTURE ACTION

AÇÃO FUTURA

BY/POR **JENNIFER LANGE**

JENNIFER LANGE: Your work started with painting and has evolved to include sculpture and video (and the convergence of all three in installation). Can you talk about the differences or similarities in the way you approach these three mediums?

AMY YOES: One of the common threads is the idea of images in sequence. Paintings and photographs suggest a past and future action, like stills from a film do. Distinctions between disciplines erode as a natural consequence of working in many media, as ideas tend to unfold one from another and the shifts become organic.

JL: Can you talk about the palette you were working with to make *Equator*? The use of color and tone and texture is quite painterly and yet evokes a number of other possible references (you've mentioned *Tron* and certainly the experimental animator Oskar Fischinger). How has your training as a painter influenced your work in video?

AY: Limited color allows for spacial confluences that are both unified and simultaneously fractured. It brings situations captured from the real world or from constructed sets into a tonal consistency that emphasizes abstraction. The passages that are animated in stop-motion use hand-made shapes, or simple materials such as plexiglas, paper, tape. Each component of the set has been moved by hand countless times. The realities of such a low-tech enterprise, the not-so-smooth action of the animators, the fluctuating, random lighting conditions that I incorporate into the result – they are all key elements of the painterly language I'm using. And so is the overall blueness of the piece, reminiscent of early hand-tinted experimental movies and of architectural blueprints.

JL: Your animations are incredibly work-intensive and, in a way, the structure is quite controlled. And yet they allow for – maybe even rely on – a certain degree of chance and the “happy accidents” that often result.

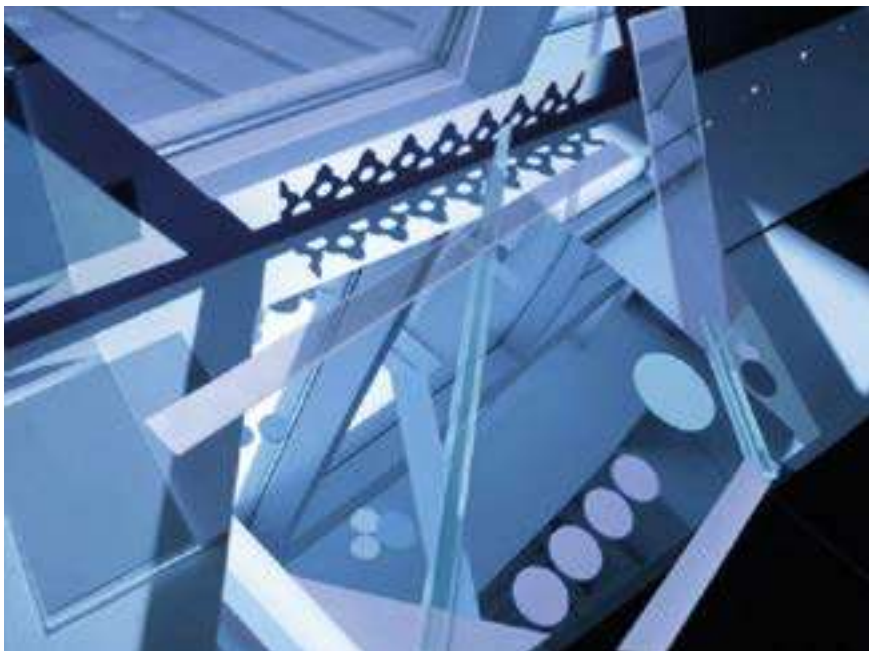
AY: Unlike my other animations, which tend to be a pure record of action with little editing, *Equator* has a layered, collage

JENNIFER LANGE: A sua carreira começou com a pintura e foi evoluindo até incluir a escultura e o vídeo (e a combinação das três em instalações). Pode comentar as diferenças e semelhanças na forma como aborda estes três média?

AMY YOES: Um dos fios condutores é a ideia de imagens em sequência. A pintura e a fotografia sugerem uma ação passada e uma futura, tal como acontece com o fotograma de um filme. As distinções entre as disciplinas vão-se apagando como consequência natural de se trabalhar em vários média, já que as ideias surgem umas das outras e a passagem entre elas torna-se orgânica.

JL: Pode falar-nos sobre a paleta utilizada para fazer *Equator*? O uso da cor, do tom e da textura é muito pictórico, porém também evocativo de outras referências possíveis (já se referiu a *Tron* e certamente ao animador experimental Oskar Fischinger). Que influência teve a sua formação como pintora nos seus trabalhos com vídeos?

AY: Limitação de cor permite confluências espaciais que são unificadas e ao mesmo tempo fraturadas. Faz com que situações captadas no mundo real ou num cenário construído tenham uma consistência tonal que enfatiza a abstração. Os trechos com animação *stop-motion* utilizam formas feitas à mão, ou materiais simples como acrílico, papel ou fita. A posição de cada elemento do cenário foi alterada manualmente um sem número de vezes. As realidades desta iniciativa tão *low-tech*, as ações não muito fluidas dos animadores, as condições aleatórias e variáveis de



aesthetic resulting from an intricate editing process. Numerous sequences are cut away and added to, resulting in unexpected collisions, mismatched perspectives, contrasting scales, shifts in texture, juxtaposition, and obliteration. Multiple vanishing points play out over time.

JL: Certainly the sound is just as dense and multi-layered as the imagery. And it, too, has a handmade quality that belies its meticulous final structure. At what stage in the process do you start conceptualizing it and then, quite practically, how you go about creating the sounds and designing the soundtrack?

AY: Sound, in combination with the visual, creates a foundation of authority that I find interesting to exploit. Echoing effects and reverbs push further the ambiguous scale of the set, suggesting the atmosphere of a huge space or a vast landscape. The soundtrack of *Equator* mixes digital instruments and sound effects, mostly recorded by me, some picked from libraries. Sounds are used to enhance specific movements, or changes in focus. Sudden shifts in exposure, and bumps to the set, get highlighted by sound accents, in an organic way. The machine is running in perpetuity.

Jennifer Lange is the Curator of the Film/Video Studio Program at Wexner Center for the Arts.

iluminação que incorporo no resultado – são todos elementos chave da linguagem pictórica que estou a usar. E também os tons azuis de toda a peça, que lembram os primeiros filmes experimentais, coloridos manualmente, e as cópias heliográficas dos projetos de arquitetura.

JL: As suas animações são extremamente laboriosas e, de alguma forma, têm uma estrutura controlada. Contudo, permitem, ou talvez até dependem de uma certa quota de

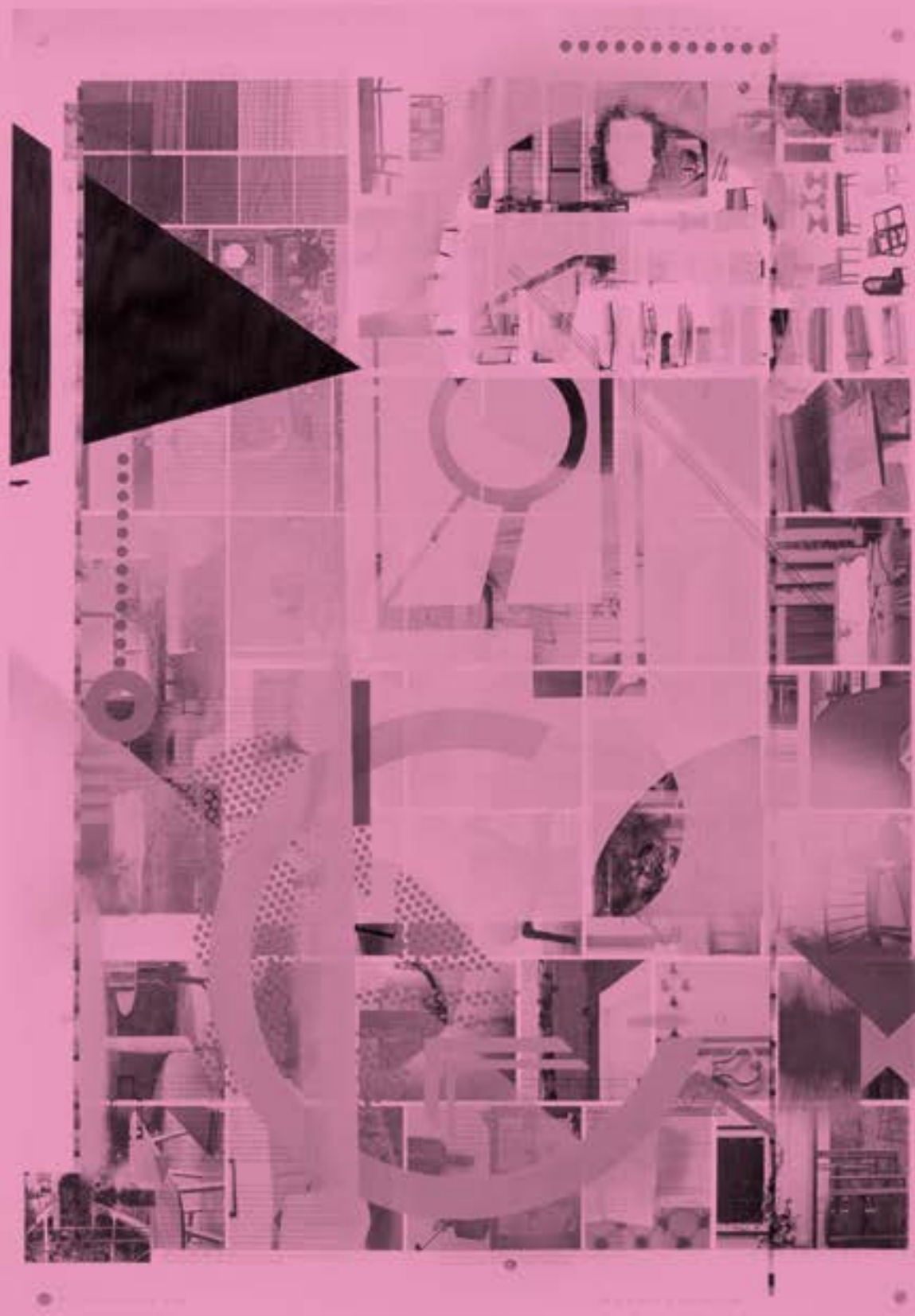
acaso e dos “felizes acidentes” que com frequência acontecem.

AY: Contrariamente a outras animações que fiz, que costumam ser um mero registo de ação com pouca edição, *Equator* tem uma estética de colagem, feita em camadas, que é o resultado de um meticuloso processo de edição. Há numerosas sequências que foram recortadas, outras acrescentadas, que produzem choques inesperados, perspetivas discordantes, escalas contraditórias, mudanças de textura, justaposições e rasuras. Numerosos pontos de fuga que se desenrolam no tempo.

JL: O som é de facto tão denso e tem tantas camadas como a imagem. Tem ainda uma qualidade artesanal que disfarça a sua meticulosa estrutura final. Em que fase do processo começa a conceptualizar o som e como, em termos práticos, cria os sons e o desenho da banda sonora?

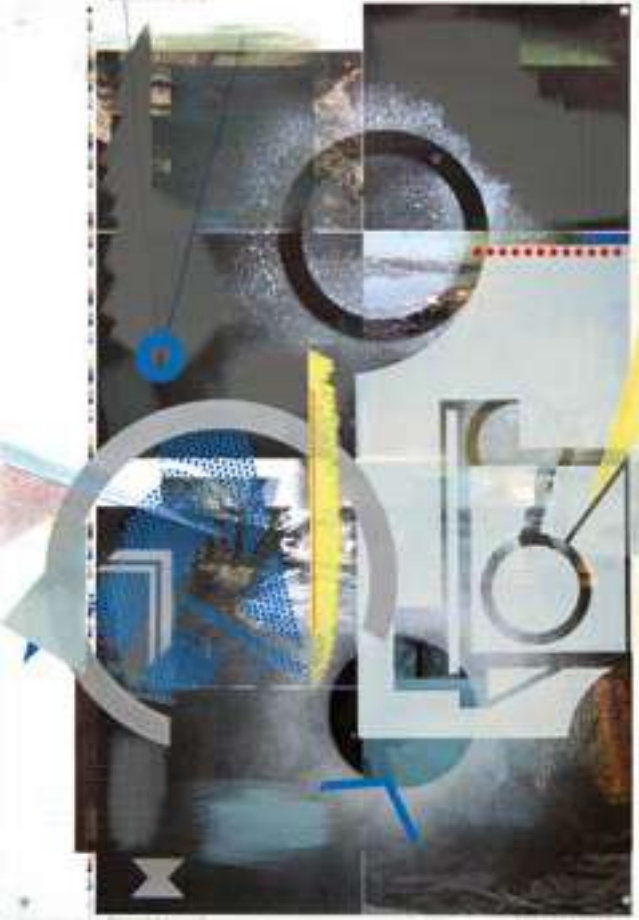
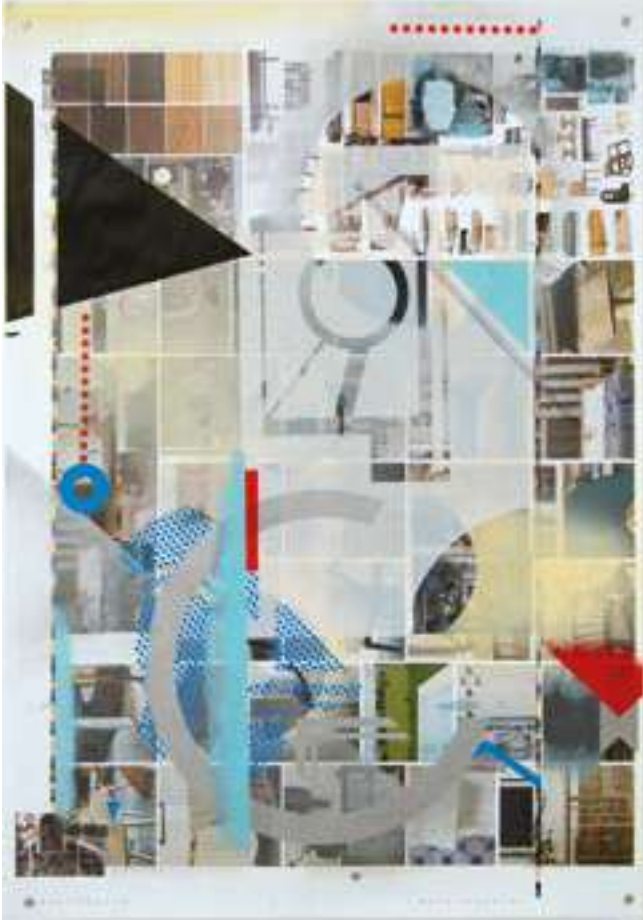
AY: O som, conjugado com a parte visual, cria uma base de autoridade que acho interessante explorar. Os ecos e as reverberações enfatizam a escala ambígua do cenário e sugerem a atmosfera de um espaço imenso ou de uma paisagem aberta. A banda sonora de *Equator* mistura instrumentos digitais e efeitos sonoros, a maior parte gravados por mim e outros recolhidos em bibliotecas. Os sons são usados para salientar movimentos específicos ou alterações de foco. Os acentos sonoros realçam as mudanças bruscas de exposição e os solavancos do cenário de uma forma orgânica. A máquina está sempre em funcionamento.

Jennifer Lange é a Curadora do Programa de Estúdio para Filme/Vídeo no Wexner Center for the Arts



CHARTERS







AMY YOES WAS BORN IN 1959 and grew up in Houston, Texas. She studied at the School of the Art Institute of Chicago. She has lived in Chicago, San Francisco, New York and, since 2018, in Narrowsburg, NY. She works in a multi-faceted way, alternately employing installation, photography, video, painting, and sculpture. An interest in decorative language and architectural space permeates all of her work. She responds to formal topologies of ornament and style that have reverberated through time, informing our mutually constructed visual and cultural memory. Her work has been seen in venues such as the Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, MA; Bauhaus Archiv, Berlin, Germany; Wexner Center for the Arts, Columbus, OH; V&A Museum, London, UK; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI; National Gallery of Art, Washington, DC.; MassMoca, North Adams, MA; Museu Internacional de Escultura Contemporânea, Santo Tirso, Portugal; Devening Projects, Chicago, IL; Queens Museum, NY; and N.Y.C Socrates Sculpture Park, Queens, NY. She has held residences at the Maison Dora Maar, Ménerbes, France; AIR, Krems, Austria; McDowell, Peterborough, NH; Yaddo, Saratoga Springs, NY; and The British School at Rome, Italy. She has been a visiting artist at many institutions, including the Rhode Island School of Design, the University of Las Vegas Nevada, Maryland Institute College of Art, and the Siena Art Institute. She teaches regularly at the School of the Art Institute of Chicago; among her projects for SAIC is the co-teaching of study trips to Siena, Italy, focusing on the relationships between geology, local materials, and the history of the cultural production of the city.

Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, MA; Bauhaus Archiv, Berlin, Germany; Wexner Center for the Arts, Columbus, OH; V&A Museum, London, UK; Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI; National Gallery of Art, Washington, DC.; MassMoca, North Adams, MA; Museu Internacional de Escultura Contemporânea, Santo Tirso, Portugal; Devening Projects, Chicago, IL; Queens Museum, NY; e o N.Y.C Socrates Sculpture Park, Queens, NY. Participou em residências na Maison Dora Maar, Ménerbes, France; AIR, Krems, Austria; McDowell, Peterborough, NH; Yaddo, Saratoga Springs, NY; e The British School at Rome, Italy. Tem sido artista convidada em múltiplas instituições, nomeadamente a Rhode Island School of Design, a University of Las Vegas Nevada, o Maryland Institute College of Art, e o Siena Art Institute. Ensina regularmente na School of the Art Institute of Chicago; entre os seus projetos para a SAIC incluem-se viagens de estudo a Siena, Itália, focadas nas relações entre geologia, materiais locais, e a história da produção cultural da cidade.

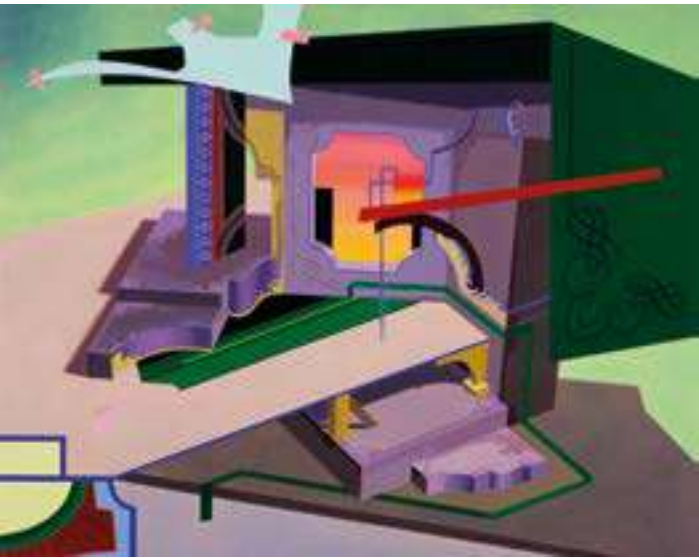
AMY YOES
www.amyyoes.com

AMY YOES NASCEU EM 1959 e cresceu em Houston, Texas. Estudou na School of the Art Institute of Chicago. Residiu em Chicago, São Francisco, Nova Iorque, e vive desde 2018 em Narrowsburg, NY. Trabalha de maneira multi-facetada, usando alternadamente instalação, fotografia, vídeo, pintura, e escultura. O seu trabalho baseia-se no interesse pela linguagem decorativa e por espaços arquitetónicos. Trabalha sobre topologias de estilo e ornamento reverberando através dos tempos, informando memórias visuais e culturais coletivamente construídas. Tem exposto em espaços tais como o

LONG PLAYER (2005)
Wood sculpture, acrylic paint on wall, 6' x 10' x 3'.
Escultura em madeira, pintura em acrílico, 183 x 305 x 92cm.



TRUE IN ONE, FALSE IN ANOTHER (2005)
Oil on panel, 24" x 30".
Óleo sobre painel, 61 x 76 cm.



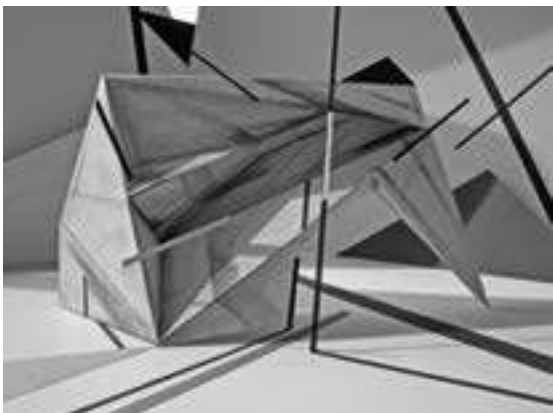
CITIZENS TRANSACTIONS (2017)
Mixed media on cancelled checks.
Materiais diversos sobre cheques cancelados.



THE STRUCTURALS (2014)
Series of 55 mixed media collages; 8" x 10", 14" x 16", 18" x 24".
Série de 55 colagens, materiais diversos; 20 x 25 cm, 35 x 41 cm, 46 x 61 cm.



DRAWING ROOM (2015)
Installation with wooden stencils and audience participation at University of Akron, OH.
Instalação com escantilhões de madeira e participação da audiência na Universidade de Akron, OH.



LIGHT LAB_1459 (2011)
Silver gelatin print. 4" x 5.33".
Prova fotográfica, 10 x 13,5 cm.



RE-MAKE/RE-MODEL (2015)
Installation at Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, MA.
Wood, paint, projections. 12' x 22' x 15'.
Instalação no Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, MA. Madeira, pintura, projeções. 365 x 670 x 457 cm.



REFLECTOR (2014)
Wood, mirrors, lenses.
Installation at Victoria Mansion, Portland, ME.
Madeira, espelhos, lentes.
Instalação na Victoria Mansion, Portland, ME.

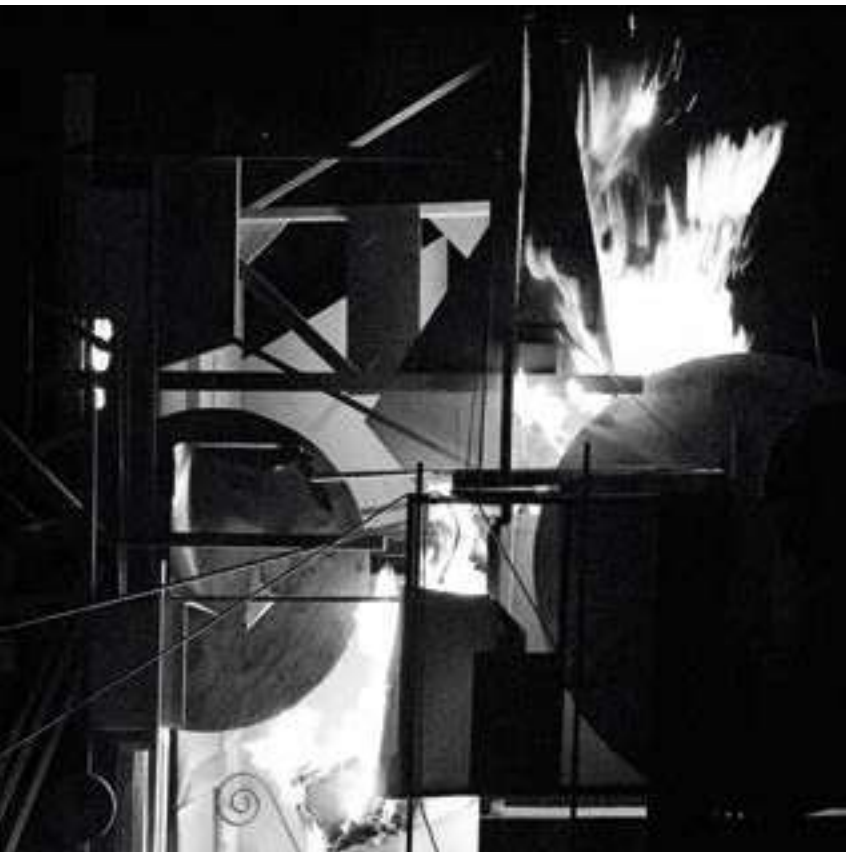
ENCODER (2015)
Wood, paint, animated projections, MASS Gallery, Austin, TX. 13' x 9' x 9'.
Madeira pintada, projecções animadas, MASS Gallery, Austin, TX. 396 x 275 x 275 cm.



FIRE PROJECTS (2012 –)
Mixed media sculptures created to be set on fire and recorded in black and white photographs.
Mildred's Lane, Beach Lake, PA.
Esculturas em materiais diversos, criadas para serem incendiadas e documentadas em fotografias a preto-e-branco. Mildred's Lane, Beach Lake, PA.



RAFT (2012)
Digital video loop, 2:08.
Mildred's Lane, Beach Lake, PA.
A sculptural installation projecting shapes shot on a timer and assembled as a stop-motion animation.
Video digital, 2:08. Mildred's Lane, Beach Lake, PA. Instalação escultural projectando formas fotografadas automaticamente e apresentadas como animação.



CHECKLIST

WAYFINDERS.
Wood and Plexiglass sculptures .
Esculturas em madeira e Plexiglass.



WAYFINDER #03 (2019)
95" x 87" x 79"
240 x 220 x 200 cm



WAYFINDER #04 (2019)
71" x 59" x 63"
180 x 150 x 160 cm



WAYFINDER #05 (2019)
98" x 95" x 79"
250 x 240 x 190 cm



WAYFINDER #06 (2019)
91" x 102" x 40"
230 x 260 x 100 cm



WAYFINDER #07 (2019)
95" x 98" x 87"
240 x 250 x 220 cm



WAYFINDER #08 (2019)
75" x 118" x 98"
190 x 300 x 250 cm



WAYFINDER #09 (2019)
106" x 90" x 79"
270 x 230 x 200 cm



WAYFINDER #10 (2019)
71" x 51" x 55"
180 x 130 x 140 cm

ANIMATIONS.



**MOBILE ANIMATION UNIT
(FOR HÉLIO OITICICA)** (2017)
Video loop, 5:43 min.
Video contínuo, 5:43 min.



EQUATOR (2011)
Video loop, 2:14 min.
Video contínuo, 2:14 min.

These videos were made possible by the Film/Video Studio at the Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio. Estes videos foram possibilitados pelo Film/Video Studio no Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.

FOLDINGS. Painted canvas and muslin. Pinturas sobre tela e musselina.



FOLDING #01 (2019)
83" x 114" x 10"
210 x 290 x 25 cm



FOLDING #02 (2019)
79" x 315" x 8"
200 x 800 x 20 cm



FOLDING #03 (2019)
79" x 240" x 8"
200 x 610 x 21 cm



FOLDING #04 (2019)
71" x 86" x 7"
180 x 218 x 17 cm



FOLDING #05 (2019)
70" x 122" x 9"
177 x 310 x 23 cm

CHARTERS. Mixed media on test press runs. Materiais diversos sobre folhas de testes de impressão.



CHARTER #01
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #02
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #03
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #04
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #05
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #06
39" x 24"
99 x 62 cm



CHARTER #07
39" x 24"
99 x 62 cm



CHARTER #08
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #09
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #10
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #11
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #12
39" x 28"
100 x 70 cm



CHARTER #13
39" x 28"
100 x 70 cm

EXHIBITION
EXPOSIÇÃO

Title Título
Correspondências

Date Data
08.02.2019 a 03.05.2019

Venue Local
Museu Internacional
de Escultura
Contemporânea
de Santo Tirso /
Museu Municipal
Abade Pedrosa

Curator Curador
Álvaro Brito Moreira

Artist Artista
Amy Yoes

Set up Montagem
Álvaro Moreira
Carla Martins
Fernanda Silva
Helena Gomes
João Oliveira
Leonor Souto
Maria do Céu Silva
Rogério Alves
Sofia Carneiro
Tânia Pereira
Vítor Pereira

Communication design
Design de comunicação
Studio WABA

Insurance Seguros
Hiscox, Seguros de Arte

Publisher Edição
Câmara Municipal
de Santo Tirso

Printing Impressão
PenaGráfica - Artes Gráficas, Lda.

Print run Tiragem
400

Place & date of publication
Local e
data de edição
Santo Tirso, 2020

ISBN
978-972-8180-76-8

Legal deposit
Depósito legal
474566/20

© Pieces produced
by Amy Yoes
© Obras produzidas
por Amy Yoes

© Câmara Municipal de
Santo Tirso and authors
© Câmara Municipal de
Santo Tirso e autores

MUSEU INTERNACIONAL
DE ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA
DE SANTO TIRSO

Avenida Unisco Godiniz 100
4780-366 Santo Tirso
Portugal

N 41° 20' 39.2" W 8° 28' 20.4'

miec.cm-stirso.pt
(+351) 252 830 410
museus@cm-stirso.pt

THE ARTIST THANKS:
A ARTISTA AGRADECE A:

Paul Bartow
Álvaro Brito Moreira
António de Campos Rosado
Sofia Carneiro
Jorge Colombo
Columbus Wood Shop SAIC
Elise Ferguson
Marco Monteiro Ferreira
Fiber and Material Studies SAIC
Fernanda Fragateiro
Paul Hill
Mary Jane Jacob
Jennifer Lange
Meredith Leich
Trevor Martin
Tim McDonald
Chloe Munkenbeck
Norprint - Casa do Livro
Mike Olenick
Joana Paradinha
Sullivan Galleries SAIC
Christine Tarkowski
Wexner Center for the Arts

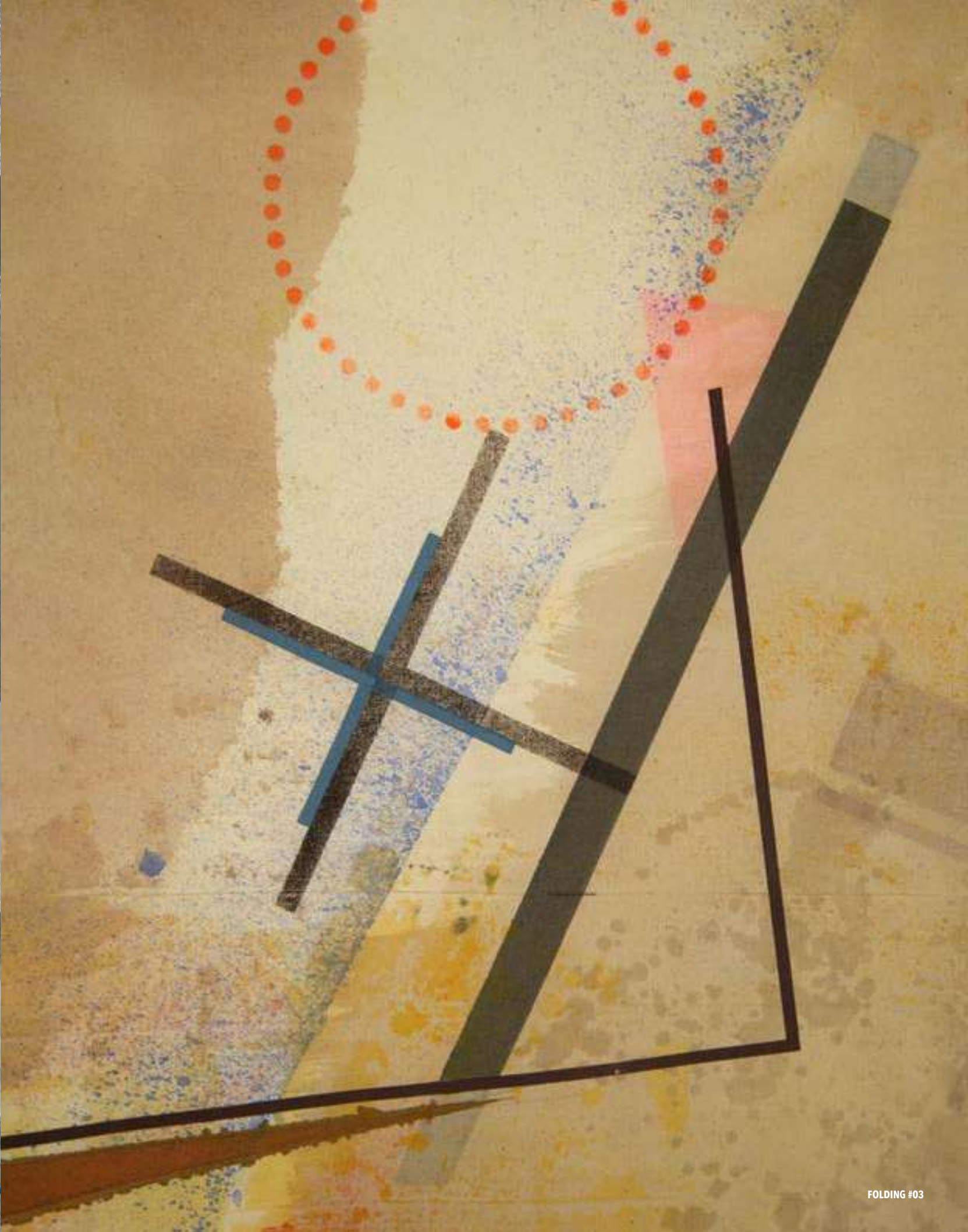
AND ALSO:
ETAMBÉM:

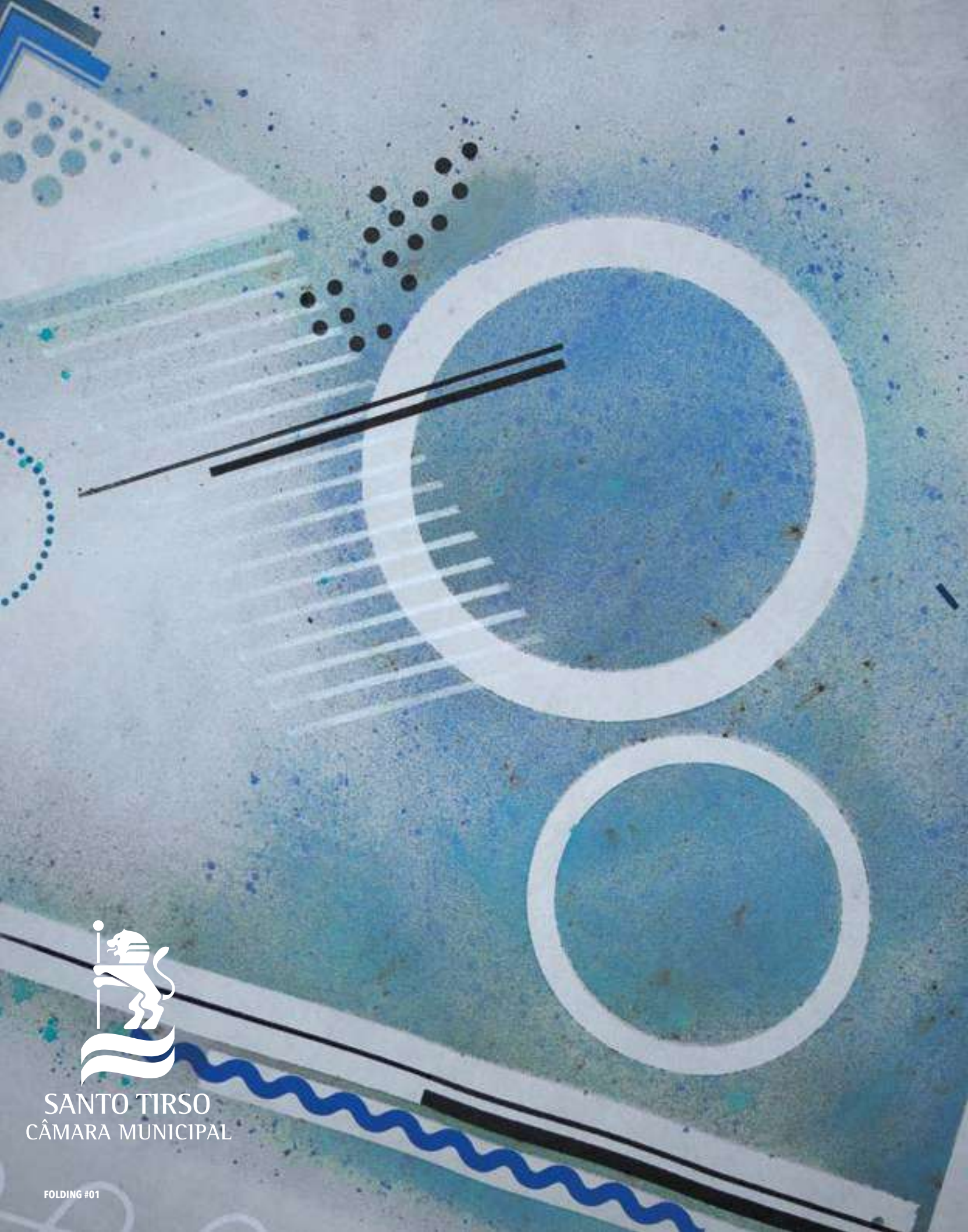
Vidisha Aggarwal
Yani Aviles
Sarah Ann Banks
Hannah Barco
Johanna Nicole Becerra
Hernan Gomez Chavez
Sofia Diaz
Angela Dufresne
Lorena Carmina Barrera Enciso
John Ewing
Eric Fuertes
Fan Ge
Leslie Jackson
Clara Kim
Jooyoung Lee
Nadia Mercer
Monique Milleson
Julia Helen Murray
Talia Newman
Emily Okin
Jayleen Marie Perez
Dannyboy Aaron Shapiro
Greg Stewart
Xiyue Sun
Rong Zhang

BUT ESPECIALLY:
MAS ESPECIALMENTE:

The extraordinary team at
Museu Internacional de
Escultura Contemporânea.
A extraordinária equipa do
Museu Internacional de
Escultura Contemporânea.

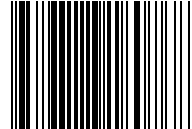






SANTO TIRSO
CÂMARA MUNICIPAL

ISBN 978-972-8180-76-8



9 789728 180768



SANTO TIRSO
CÂMARA MUNICIPAL