

**ÂNGELA
FERREIRA**

**FERNANDO
JOSÉ
PEREIRA**

CONTRATO

*(A TEMPO
INDETERMINADO)*



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA

4

[PT]

JOAQUIM BARBOSA FERREIRA COUTO

Apresentação

6

ÁLVARO BRITO MOREIRA

Percepção/receção – empatia/interação

8

SOFIA NUNES

This must be the place: a dimensão utópica em Ângela Ferreira e Fernando José Pereira

25

CONTRATO (A TEMPO INDETERMINADO)

63

BIOGRAFIA ÂNGELA FERREIRA E FERNANDO JOSÉ PEREIRA

68

[EN]

JOAQUIM BARBOSA FERREIRA COUTO

Presentation

70

ÁLVARO BRITO MOREIRA

Perception/reception – empathy/interaction

72

SOFIA NUNES

This must be the place: the utopian dimension in Ângela Ferreira and Fernando José Pereira

81

ÂNGELA FERREIRA AND FERNANDO JOSÉ PEREIRA'S BIO NOTE

A partir do Museu Internacional de Escultura Contemporânea assumimos como própria a tarefa de difundir a arte e o trabalho de artistas como Ângela Ferreira e Fernando José Pereira, cuja obra, para além de coerente e bem estruturada, encontra-se amplamente divulgada no país e no estrangeiro. Transcorridos vinte e um anos desde a sua última apresentação conjunta em, Frankfurt, no ano de 1997, a exposição *Contrato (a tempo indeterminado)* tem a virtude de reaproximar os autores e, dessa forma, refundar empatias e afinidades, entrecruzando e enfatizando conceitos subjacentes ao processo criativo de cada um.

A programação do MIEC/MMAP, que progressiva e irreversivelmente se vem afirmando no contexto cultural do país, tem objetivado um critério de qualidade em estrito respeito pela sua missão, que, de forma simplista se pode definir através do postulado de três princípios fundamentais - conservação, investigação e divulgação - consolidando a premissa e o desígnio último de contribuir para o desenvolvimento socioeconómico da região, que, neste caso, se concretiza através da produção de conhecimento e da sua transmissão à comunidade.

Este projeto, consolidado na interseção de múltiplos interesses, nomeadamente no âmbito da arte, do urbanismo, do património arquitetónico, arqueológico e ambiental, que consideramos de significativa importância e alcance cultural, permitiu e continuará a permitir transformar a cidade num grande museu, assumindo-se como um espaço privilegiado de diálogo e confronto de valores, sensibilidades estéticas e fundamentos conceptuais, alicerçado na diversidade dos projetos expositivos implementados que abrangem uma ampla multiplicidade de expressões artísticas contemporâneas, que coloca Santo Tirso no panorama das principais cidades e centros culturais do país.

PERCEÇÃO/RECEÇÃO – EMPATIA/INTERAÇÃO

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Diretor do MIEC / MMAP

(...) Há, talvez, uma verdade universal sobre todas as formas de cognição humana: a habilidade de lidar com o conhecimento é largamente excedido pelo conhecimento potencial contido no mundo. Para lidar com esta diversidade, a percepção do homem, a sua memória, e os seus processos de pensamento cedo começaram a ser governados por estratégias para proteger as suas capacidades limitadas da confusão do overloading. Tendemos, por exemplo, a entender as coisas de maneira esquemática em vez de detalhada, ou representamos uma classe de coisas diversas pelo mesmo padrão mediano de “instância típica” (...)¹

A exposição “Contrato (a tempo indeterminado)” comporta duas propostas artísticas autônomas e independentes cujo horizonte conceptual, associado às múltiplas significações que o título sugere, permite explorar formas diferenciadas de aproximação, assim como diversos nexos de sentido. O cruzamento e sobreposição de narrativas, materializada na organização expositiva, resulta, inequivocamente, numa amplificação dos conceitos explicitados que convocam para uma reflexão retrospectiva e, naturalmente, induzem à procura de vínculos que não são óbvios nem meramente circunstanciais, como foi expresso pelos autores - (...) *É, aliás de inclusão que se constrói a exposição. Desde logo a partir da ideia de contrato - trazer junto, na sua etimologia - por um tempo indeterminado, mas, também, pela possibilidade de incluir no seu âmago um desejo de partilha que permite às obras presentes prolongarem-se já fora da sua espacialidade num tempo que lhes seja posterior. Nessa estranha ressonância que às vezes as obras são capazes de produzir nos espectadores que as fruem.* (...). Na sua essência, a exposição constitui uma oportunidade de confronto de duas abordagens que, de forma crítica, interpelam experiências fundamentais da temporalidade humana, construindo uma narrativa (re)fundadora do discurso vanguardista, integrador de novas experiências da percepção do conhecimento que marcam o pensamento contemporâneo.

Na proposta artística *Indépendance Cha Cha* esta renovação de sensibilidades propõe uma reflexão sobre o pensamento contemporâneo e a construção de identidades coletivas legitimadas pela historicidade “oficial”, alicerçando a sua abordagem na exploração de uma nova dimensão de “património” que valoriza o testemunho marginal, enquanto referência fundamental na conformação de uma personalidade histórica coletiva, obrigatoriamente estruturada em realidades multidimensionais que se dissimulam e sincretizam nas

mais simples manifestações do ser social, reinterpretando-as através de outros pontos de vista abertos a novos horizontes.

Fernando José Pereira no *Laboratório*, por oposição à realidade da temporalidade presente, onde impera a compressão do tempo e se configura uma aparência plana da realidade, estruturada num único *layer* de espaço / tempo, no qual o presente se sugere como contínuo, redundante de informação e excluído da possibilidade reflexiva, própria do tempo natural, constrói uma narrativa propositadamente anacrónica na forma, intencionalmente prolongada que obriga a uma participação meditativa. Aqui, apesar do contexto configurar um cenário concreto, o tempo sequencial - *Chronos* - dá lugar a um tempo indefinido - *Kairos*, que é perceptível e mensurável pela sua qualidade e natureza alegórica, associado à configuração e desmaterialização das utopias e distopias nas suas múltiplas expressões.

Neste caso concreto, para além da dimensão conceptual, a narrativa e a concretização objetiva da relação do autor com contextos de memória, conferem à sua proposta artística uma dimensão pessoal, autobiográfica, que não só nos permite aproximar e descodificar traços da sua personalidade como, simultaneamente, “construir” a sensibilidade estética e o horizonte reflexivo da sua criação artística.



¹ Jerome S. Bruner - Art as a mode of knowing, in *On Knowing: Essays For the Left Hand*, Cambridge, 1962.

THIS MUST BE THE PLACE: A DIMENSÃO UTÓPICA EM ÂNGELA FERREIRA E FERNANDO JOSÉ PEREIRA

SOFIA NUNES

Colegas de geração, Ângela Ferreira e Fernando José Pereira começaram a expor na década de 1990 e desde então têm desenvolvido um corpo de trabalho muito diferenciado, ainda que profundamente intrincado com as complexidades do quadro histórico que vivemos.

No caso de Ângela Ferreira, estas complexidades são suscitadas por uma prática escultórica de entendimento expandido que considera a cultura pós-colonial como objeto preferencial. De facto, é nos difícil conceber o presente, com as suas trocas, fluxos e reciprocidades permanentes à escala planetária, sem a passagem de uma ordem imperialista europeia, baseada na figura do Estado-Nação, a uma condição pós-colonial, marcada pelos movimentos independentistas, pela proliferação de novos centros e pelo alargamento exponencial de relações resultante da reconfiguração geo-política e tardo-capitalista do mundo global. Ora, é na encruzilhada destes tempos, bem como na interferência e confronto de culturas que deles resultam, que o trabalho desta artista se situa por norma. Se, por um lado, lhe interessa interrogar a memória de certas vivências coloniais ou das lutas de libertação nacional, prestando particular atenção às tensões entre colonizador e colonizado; por outro lado, interessa-lhe também que essa interrogação se dobre sobre a atualidade pós-colonial, não ignorando as novas formas de dominação social e o que elas representam, *i.e.*, a interrupção de uma vida democrática projetada pelos processos de descolonização do século passado. Para Ângela Ferreira, lidar com estas problemáticas do ponto de vista artístico exige sempre um trabalho de pesquisa realizado nos contextos e localidades a partir dos quais decide operar, como é o caso da região da África subsariana que a artista tão bem conhece. Neste sentido, é possível reconhecermos uma clara afinidade entre a sua prática e a tradição escultórica *site-specific*, a qual se tece através de procedimentos etnográficos, incluindo a observação participante ou a recolha documental e arquivística de dados culturais locais. De um modo geral, tanto a cultura oral daquele conjunto africano, quanto a cultura material importam à artista. Mas sabemos que o seu grande foco de interesse tem sido a arquitetura modernista ou o que dela ainda resta por cidades como Maputo, Dakar, Brazzaville, Niamey, entre tantas outras. Conforme a artista esclarece “Comecei a olhar para os edifícios como uma chave para o trilho complexo da história e como contentores que permitem

maior pensamento sobre o fim do poder colonial e os primeiros dias de independência”¹ e de resto essa atenção não tem cessado. São várias as instalações escultóricas de Ângela Ferreira que continuam a citar arquitetura africana de gramática modernista, reconhecendo-lhe essa condição de filtro histórico e político. No entanto, a citação aqui vale sobretudo como interpretação. O uso que a artista dá aos edifícios de que se apropria está muito para lá do registo mimético. Eles participam como referentes sempre sujeitos a processos de deslocação e reconfiguração que a escultura opera em articulação com outros *media*, como a fotografia, o documento, o desenho, o som ou o vídeo, dando lugar a novas construções de linguagem híbrida, onde diversas sobreposições e antagonismos culturais se jogam.

Já a obra de Fernando José Pereira situa-se numa via bastante distinta, tanto do ponto de vista formal, como das próprias questões que levanta. Se o campo da vídeo-instalação assume preponderância na prática multidisciplinar deste artista, ela tende a inscrever-se numa linhagem pós-conceptualista. Termo demasiado vago, o pós-conceptualismo torna-se sobretudo operativo no seu caso se seguirmos as pistas deixadas pelo historiador de arte David Joselit. Segundo o autor, o “estilo internacional” que define a produção artística atual apoia-se em três procedimentos de herança conceptualista, entre eles o documento articulado pela fotografia, o vídeo ou o texto². Não o documento conforme os conceptualistas usaram, menos ainda com o sentido clássico atribuído pelo cinema documental ou etnográfico, mas como “categoria geral de artefactos que armazenam um acontecimento ou experiência inicialmente temporal”³. Por consequência, estamos com Joselit ainda, os documentos, enquanto armazenadores de tempo, podem perfeitamente comportar uma dimensão ficcional, ao invés de a excluir. E o modelo de ficção característico dos “documentos” videográficos de Fernando José Pereira é, por excelência, alegórico, conforme o próprio salienta: “É aí [no terreno da alegoria] que quero trabalhar”⁴. De facto, a alegoria tem vindo a desempenhar um papel cada vez mais ativo junto dos seus trabalhos. Tanto se oferece como técnica, assente no palimpsesto e na descontinuidade entre imagem, som e texto, como resulta num terreno propício ao resgate daquilo que desapareceu ou que simplesmente a história esqueceu no seu movimento. Daí que as ideias de obsolescência, exílio ou ruína sejam tantas vezes convocadas pelo artista.

Concretamente, elas interessam-lhe enquanto imagens para problematizar o confinamento a que a vida no geral está hoje votada, num momento em que as exigências de produtividade aniquilam qualquer tipo de produção ou experiência que não se adapte às regras e ritmos de racionalização tecno-capitalista própria à economia global. Vários vídeos de Fernando José Pereira partem assim de paisagens remotas, vestígios de arquiteturas, espaços fechados, abandonados, sem atividade aparente ou desabitados, transformando-os em cenários e protagonistas de narrativas ficcionais. É a materialidade desses sítios e espaços que fala diante da sua câmara. E aquilo de que essa materialidade nos fala é sempre qualquer forma de experiência que aconteceu, uma forma de experiência particular, já perdida, que a pouco e pouco se desvela ainda que de forma silenciosa, através de pequenas marcas, escombros ou presenças fugazes, quase imperceptíveis ou mesmo abstratas, mas que têm a força de condensar em si certas feridas da história social recente que constroem a subjetividade no seu entendimento menos instrumentalizado. Mas a verdade é que não resta um olhar parasitário sobre o passado que foi. À semelhança do que se sucede nas instalações de Ângela Ferreira, em que o trabalho de rememoração do colonialismo e da emancipação face à hegemonia colonial europeia alarga a sua crítica às condições sociais vividas na África subsariana de hoje, perscrutando aí eventuais mudanças; nos vídeos de Fernando José Pereira, o resgate da história admite sentidos igualmente propositivos sobre a atualidade que tendem a instaurar desidentificações e fissuras na lógica de produção do capitalismo global.

Talvez por isso reconheçamos também um ponto de convergência nas diferenças que separam os dois artistas. Contrariamente à “grande narrativa” do estado de coisas presente, que declara, como nota Jacques Rancière, “impossível a própria possibilidade de mudar o estado de coisas”⁵, enquanto naturaliza a ordem existente como o único mundo possível, Ângela Ferreira e Fernando José Pereira não deixam de criar situações que interrompem essa inevitabilidade discursiva, fazendo emergir uma dimensão utópica quando menos se espera. A noção de utopia, hoje depreciada, quase esvaziada de sentido, ressurgiu com intensidade renovada junto dos seus trabalhos, ainda que atenta às fragilidades que caracterizaram as utopias modernistas da primeira metade do século XX. Sabemos que estas, marcadas por profecias de emancipação, progresso

social e experimentação de grande radicalidade, participaram e foram usadas por visões políticas que conduziram a vida a diferentes teleologias – estandardização, produtividade, racionalização, ordem, funcionalidade – prescrevendo as possibilidades e impossibilidades de existência dentro de quadros angustiantes, tal como de resto se sucede no contexto global, guiado já não pela crença na necessidade histórica, antes pelo credo na economia neoliberal. Neste sentido, para estes artistas, a dimensão utópica da arte não se compadece com uma promessa universal que a história pré-determina e fixa, nem tão pouco, em alternativa, com uma fé messiânica que um dia traria a redenção absoluta. Indo ao encontro da etimologia da palavra (*ou-topos* em grego), ela experimenta-se como não-lugar, ou seja, uma alteridade aos regimes de vida dominantes que projeta desejo de mudança, porém dissociado de idealismos. Um não-lugar contíguo à realidade portanto, mas que se localiza nas situações concretas sem ter lugar definido, entre múltiplas temporalidades. Um não-lugar que baralha as coordenadas dos factos e aquilo que conhecemos, disposto a desarranjar a ordem social de forma inesperada e não inteiramente objetificável. Pois esta ideia de utopia sabe que quanto mais resistir à tentação de se materializar e representar de modo estável, mais poderá circular livremente nos contextos que a restringem. Como Theodor Adorno já observava: “o momento utópico no pensamento é tanto mais forte, quanto menos se objetiva numa utopia”⁶.

RESSONÂNCIAS DIALÉTICAS

Este fundo utópico sensível, partilhado por Ângela Ferreira e Fernando José Pereira, manifesta-se de forma incisiva quando nos detemos nos trabalhos apresentados na exposição *Contrato (a tempo indeterminado)*, organizada pelo Museu Internacional Escultura Contemporânea da cidade de Santo Tirso. A instalação escultórica *Indépendance Cha Cha*, de Ângela Ferreira, data de 2014 e consiste numa estrutura volumétrica longitudinal de grandes dimensões com aproximadamente 13,5 metros executada em madeira de pinho e mdf não pintada. É a terceira exibição pública da obra⁷ e à semelhança das apresentações anteriores adquire uma configuração específica atendendo às características formais do espaço museológico. Pela primeira vez não se encontra suspensa do teto. Todo o seu corpo assenta diretamente no chão, com ajuda

de contrafortes, e estende-se numa linha oblíqua que tem a particularidade de contrariar a disposição paralelepípedica da sala de exposição e, ao mesmo tempo, de responder à posição oblíqua assumida pelo museu face ao mosteiro a que está ligado. Contudo, as relações arquitetónicas suscitadas pela peça situam-nos para lá deste museu particular e respetiva envolvência geográfica. Composta por cinco secções segmentadas por traves verticais, a estrutura de *Indépendance Cha Cha* repete na verdade a fachada de uma estação de combustível que despertou o interesse da artista aquando a sua estada em Lubumbashi, a capital da região do Alto-Katanga, na República Democrática do Congo, durante o ano de 2013, por ocasião da sua participação na 3ª Bienal da cidade. Falamos de uma estação situada na agitada Avenida Munongo, no antigo centro colonial de Lubumbashi, projetada nos anos de 1950 pelo arquiteto belga Claude Strebelle, autor de vários outros edifícios públicos da mesma cidade, como o complexo do Teatro Municipal, o Museu Nacional ou a sede da União de Mineração. De construção tipicamente modernista, o edifício encontra na escultura de Ângela Ferreira um duplo fidedigno. Pelo menos assim parece. Do referente arquitetónico, a artista retira e copia os valores principais da fachada: as longas linhas horizontais de grande simplificação e planura, os pilares e a estrutura modular assente na repetição de elementos geometrizarantes, como as janelas, intercaladas por paredes lisas quadrangulares e conjuntos de *brise soleils* verticais. Porém, os materiais de construção da escultura e da estação de combustível não coincidem. Se esta é de cimento, ferro e alumínio, celebrando as técnicas industriais modernas, aquela, como vimos, é de madeira crua e não está finalizada, donde é já também outro objeto. Uma maquete que acaba por refuncionalizar politicamente o edifício de Strebelle, ao transformar as suas paredes lisas em dois ecrãs de vídeo.

No ecrã esquerdo da escultura é projetado um vídeo que documenta a performance pública concebida por Ângela Ferreira para a Bienal de Lubumbashi, intitulada *Entrer dans la mine*. A performance é interpretada por dois jovens congoleses, uma rapariga e um rapaz, justamente no topo das bombas da estação de combustível desenhada por Strebelle e durante a agitação noturna da cidade. Por entre o barulho e buzinas de automóveis e o som das pessoas a conversar na rua, os performers cantam à capela uma canção tradicional encontrada pela artista numa cassette dos arquivos do Padre Léon

Verbeek do Instituto Superior de teologia St. François de Sales de Lubumbashi. A letra é de apenas seis versos e conta a história de um jovem mineiro que escreve à mãe descrevendo-lhe o medo de morrer ao entrar nas minas para trabalhar. A canção é interpretada em duas línguas, Kibembe e Francês, de forma repetitiva. Como uma lengalenga, quase se esvanece até formar uma mancha de letras perdidas no fundo sonoro. Todavia, a sensibilidade e a força emotiva com que os performers a cantam faz despertar constantemente desse mesmo nível de abstração a mais extrema sensação de violência, uma morte que chega demasiado cedo, instituída pela lei do trabalho forçado dos tempos coloniais: “Mãe, o seu filho/Está morto sem estar doente”. Ora o entrosamento trágico do individual no plano da história social narrado pela ficção musical é amplificado pelo facto da própria performance utilizar a estação de Strebelle como palco de atuação. Afinal grande parte da arquitetura modernista de Lubumbashi, incluindo a deste arquiteto, cristaliza profundas contrariedades. Por um lado, é signo de experimentalismo utópico, onde rigor e preocupação formais se aliam a formas modernas de reorganização do espaço público urbano, por outro lado, é também signo do poder colonial belga que a viabilizou à custa de uma economia assente maioritariamente na exploração mineira local (note-se que a cidade sempre foi rica em minérios⁸), e implementação de práticas de escravatura laboral continuadas. Neste sentido, a performance que o vídeo regista é também a memória daquilo que não se esquece: a hegemonia europeia exercida sobre a população colonizada, bem como a afirmação das condições de vida, dos modos de existência e da posição precária dos congoleses no seio dessa experiência traumática contra a qual as lutas pela independência nacional se fizeram. Não será por acaso que no plano imediatamente atrás dos performers, vemos surgir, sob o céu escuro da noite, uma escultura feita por Ângela Ferreira em homenagem ao *Monumento à Terceira Internacional* de Vladimir Tatlin, projetado em 1920. À semelhança dos *Monumentos para Tatlin* de Dan Flavin, também este é feito com lâmpadas fluorescentes, mas as parecenças com o minimalismo terminam aqui. O vídeo mostra-nos que Ferreira inclina a escultura a 23,4° do eixo da Terra e coloca-a no topo da estação de Strebelle por forma a iluminar a performance, reatualizando os valores revolucionários construtivistas russos a partir das ruas de Lubumbashi e da memória sobre a experiência de libertação vividas pela população congolesa em 1960.

Se este vídeo, graças à intensidade da interpretação dos performers e das relações da ação com os elementos formais envolventes, nos coloca perante os dramas do passado através de constantes vai-e-vens entre o pesadelo do domínio imperialista e o momento de emancipação nacional; o segundo vídeo, projetado no lado direito da estrutura de madeira da instalação, começa por nos situar num presente aparentemente liberto do jugo da dominação. Desta vez a câmara de Ângela Ferreira intercala dois registos diferentes. O primeiro documenta a banda do Park Hotel de Lubumbashi a tocar a música intitulada *Indépendance Cha Cha*, composta por Joseph Kabasele em 1960 para celebrar a recém independência da República Democrática do Congo. Cruzando o rumba com sonoridades congolezas, a música tornou-se num verdadeiro *hit* popular, disseminando os ideais de liberdade e união nacional ao longo dos tempos. No entanto, o ritmo festivo da música entra em total dissonância emotiva e política com a interpretação da banda que se desenvolve numa absoluta apatia. Sem qualquer ânimo, a performance musical parece assim assinalar o adiamento perpétuo dos sonhos da revolução congoleza, bem como o confronto com um presente não menos opressivo do que o passado colonial, embora com contornos novos. Conforme o teórico Achille Mbembe argumenta “o pós-colonial é uma etapa particularmente reveladora (bastante dramática) na qual se jogam os maiores problemas de subordinação e o seu corolário, a disciplina”⁹. Só que essa disciplina é agora cometida pelo irmão e não pelo outro ocidental no sentido estrito se quisermos: “Vendo o pós-colonial”, recorda Mbembe, “Fanon [Franz] pôde ver a chegada de um pesadelo – uma exuberante classe dominante indígena nas deliciosas depravações da burguesia ocidental (...) No seu pesadelo pós-libertação pôde ver distintivamente a estupidez desfilando como liderança, o patriarcado a tornar as mulheres em esposas, a vulgaridade de mãos dadas com a corrupção da mente e do corpo, tudo no meio de hilaridade e desmobilização. O espetáculo dos Africanos representando-se a si ao mundo como o arquétipo da estupidez, brutalidade e devassidão”¹⁰. De facto, sendo a República Democrática do Congo um dos países mais ricos em recursos naturais da África subsariana e a região do Katanga detentora de um dos maiores depósitos mundiais de cobre e cobalto, a sua população continua a ser confiscada na produção e explorada no trabalho pesado das minas, agora detidas por empresas controladas pelo Estado

com parcerias criadas com gigantes multinacionais de capital estrangeiro.

À asfixia do presente, que nos remete de imediato para o canto fúnebre da performance do primeiro vídeo, eis que Ferreira acrescenta uma nova linha de fuga. As filmagens da banda do Park Hotel são intercaladas de súbito por novas imagens que documentam um grupo de jovens a dançar alegremente nos arredores de Lubumbashi ao som de uma fanfarra. O grupo de jovens são as *Majorettes de la Gécamines*, um projeto cultural da empresa mineira mais forte do país formado pelos filhos dos mineiros. Tanto a agitação de movimentos, como a entrega dos corpos à música acendem um estado de euforia no qual somos tentados a projetar um desejo de mudança que, indo ao encontro da utopia revolucionária citada no primeiro vídeo, dialetiza agora com a paisagem mineira em redor e as formas de vida explorada que esta tristemente continua a ressoar. Através de uma malha densa de referências culturais, que se encontram também elas individualizadas em molduras de parede, Ângela Ferreira oferece-nos, deste modo, uma instalação escultórica híbrida constituída por entrosamentos espaço-temporais descontinuados onde cabem os conflitos de um país, mas onde sobretudo se experimenta uma faísca de liberdade que ensaia possíveis transformações a partir das relações laborais vividas pela população de Lubumbashi.

IMAGEM ALEGÓRICA, TEMPO ESTENDIDO

Curiosamente, a peça central de Fernando José Pereira, intitulada *O Laboratório*, de 2018, também parte de um certo contexto laboral que, sendo familiar a Portugal, se implica nos mecanismos da globalização. Pereira recorre ao dispositivo da vídeo-instalação de um só canal e sala escura, como vem sendo hábito na sua prática mais recente, para nos devolver uma narrativa visual a cores de 38 minutos filmada integralmente dentro de um espaço arquitetónico em ruínas. O vídeo descreve-nos o interior do espaço através de um olhar analítico constituído por planos longos. Durante os primeiros dez minutos, saímos de uma cave praticamente às escuras, pontuada apenas pela presença de uma janela, uma parede velha com a tinta a estalar e um chão de cimento com cascalhos, para de seguida subirmos ao primeiro andar do edifício. Aqui a atenção recai sobre uma grande superfície envidraçada. Com forma de grelha, este elemento é o nosso primeiro ponto de fuga,

ainda que a sujidade e as escorrências de humidade cravadas nos vidros não nos deixem ver nada para além da opacidade que se contamina ao vazio do espaço de onde subitamente emerge uma figura feminina vestida de preto. Esta deambula pelo espaço como um espectro que o observa como se tivesse ali vivido no passado. É o seu movimento, rastreado pelos *travelings* da câmara, que desvela a configuração espacial e a antiga função do edifício. Trata-se de uma construção de planta retangular com salas que intercomunicam em redor de uma área central gigante suportada por fortes vigas de ferro e repleta de inúmeros objetos, peças e segmentos de utensílios industriais amontoados no chão. Do vasto pé direito pendem lâmpadas fluorescentes, mas também braços metálicos de máquinas incompletas. Estamos numa fábrica desfuncionalizada. Mas o olhar analítico da câmara diz-nos mais: aqui trabalharam contínuos, batedores e cardas, ajuntadeiras, gazeadeiras, torcedores e um sem números de outros profissionais de tecelagem, de acordo com o painel de controlo de entrada e saída das horas de trabalho que não escapa à câmara do artista. Esta fábrica desativada é afinal uma das muitas unidades fabris da região do Vale do Ave que encerraram a atividade com a chegada do século XXI e a abertura de novos mercados. Como sabemos, a história e a vida da região, onde a cidade de Santo Tirso se inscreve, é indissociável da indústria têxtil e do seu forte desenvolvimento iniciado em 1845 com o aparecimento das primeiras fábricas do setor. Falamos de fábricas assentes num modelo de produção capitalista moderno que controlavam todas as etapas da produção têxtil, desde a fiação, passando pela tecelagem, tinturaria, acabamento até à confeção, empregando milhares de pessoas que ali também encontravam uma série de equipamentos sociais e de lazer, é certo, mas também uma franca política de exploração salarial e de desincentivo à alfabetização.

Todavia, o vídeo de Fernando José Pereira não se circunscreve a este episódio trágico, cujas consequências deixaram uma população praticamente inteira no desemprego e desprovida de formação para enfrentar as exigências dos novos tempos. Se, de facto, as suas marcas estão impregnadas nas paredes e destroços do edifício fabril desativado e na figura espectral que o atravessa, toda a sua história também se desdobra noutra narrativa, pelo que o olhar analítico de há pouco passa agora a alegórico. A transição de um tipo de olhar ao outro ocorre no preciso momento

em que a câmara repousa sobre um vidro semi-opaco do edifício, servindo-se das suas rachaduras arborescentes para convocar outro tempo e realidade já idas também: a experiência utópica de uma fábrica. É uma voz *off* feminina que a narra, sem rosto. Talvez pertença à figura que continua a guiar-nos pelo interior do edifício. Não sabemos, mas escutamos: estamos à mesma em Portugal, por ventura não longe de Santo Tirso, à beira de 1974. “A ideia era escapar aos modelos vigentes na indústria têxtil: às fábricas grandes, à Riba d’Ave, à Thirso...”, acrescenta a voz, construir um modelo de fábrica baseado em relações laborais democráticas e igualitárias e contrapô-lo ao modelo de organização capitalista dominante à época. A ideia ganhou balanço com a Revolução do 25 de Abril, mas rapidamente se tornou numa distopia a caminho do fracasso, como nos é dito. Ficamos a saber que surgiram problemas económicos. Não obstante, a necessidade de perseguir a experiência impôs-se. Primeiro com o envolvimento dos trabalhadores, depois com a participação forçada da família, sem dinheiro para pagar salários, no final já só com quem tinha projetado o sonho de um sistema de produção não-capitalista. A alternativa esboçada desmoronara-se entretanto.

Talvez por isso o vídeo não hesite em registar e devolver-nos neste preciso instante uma enorme mancha verde de humidade situada numa das paredes do cenário industrial petrificado que continua a desfilar diante dos nossos olhos. De contornos informes, a mancha parece regenerar-se e crescer desreguladamente à semelhança do capitalismo. Pois tal como aquela, também o capitalismo se transmuta constantemente no tempo, enquanto molda as formas e ritmos de produção em função das suas diferentes fases e aniquila todas as formas de existência que não se integram nos padrões que fixa em cada época. De resto, as duas experiências antagónicas de fábrica que se cruzam no desenvolvimento do vídeo para aí apontam. Por um lado, uma fábrica constituída durante o período revolucionário, que procurou alcançar exterioridade ao capitalismo moderno nacional, de natureza monopolista, esbarrando contra a sua impossibilidade dentro de um enquadramento infraestrutural capitalista. Por outro lado, uma fábrica herdeira dessa lógica capitalista moderna que entrou em falência no final dos anos 1990, quando confrontada com as exigências de competitividade acelerada próprias ao alto-capitalismo do novo século.

Se este cenário totalmente asfixiante se vai oferecendo ao longo do encadeamento das imagens como uma dominância absoluta, eis que, no meio de tamanho enclausuramento, começam a surgir formas de vida pontuais e inesperadas, introduzindo possíveis alteridades. Primeiro escutamos o som de pássaros, depois apercebemo-nos da presença de ramos, plantas e ervas selvagens a crescer no próprio interior da antiga fábrica. Elementos naturais cuja força parece resistir à sensação de morte que se espalha a todo o espaço físico envolvente. No entanto, este possível momento de resistência metafórico face à hegemonia do capital alcança, por ventura, maior inquietude e emergência quando a figura feminina espectral que vagueia pelos destroços do edifício se aproxima da câmara. Até aqui ela sempre se manteve distante do nosso olhar. Agora, que nos fita de frente, quebra um vidro de repente como que representando, na dureza do gesto, não apenas o sofrimento das vítimas envolvidas nos acontecimentos narrados visual e textualmente, mas também um desejo de liberdade. Desejo esse que, em certa medida, surge implicado na própria tipologia de imagem que estrutura o vídeo. Afinal Fernando José Pereira usa uma imagem, cuja temporalidade parece contrariar o modelo de funcionamento ininterrupto dos sistemas de produção capitalista atuais, a que Jonathan Crary, por exemplo, apelida de 24/7¹¹. O que é novo neste ritmo voraz global, observa o autor, “é o súbito abandono da pretensa de que o tempo é medido com qualquer cometimento a longo prazo, quer sejam fantasias de “progresso” ou desenvolvimento.(...) 24/7 é um tempo de indiferença.”¹² Indiferença registada em todos os planos da vida, entenda-se. “Em relação ao trabalho, torna plausível, mesmo normal, a ideia de trabalhar sem pausa, sem limites.”¹³ Mas também já não estamos num tempo em que o capital se dirige apenas a coisas destinadas à sobrevivência mais elementar. O capital é hoje desterritorializado, donde coloniza tudo indiscriminadamente, reificando qualquer matéria, material ou imaterial. Como Crary acrescenta: “Agora, os nossos corpos e identidades assimilam um excedente sempre crescente de serviços, imagens, procedimentos, medicamentos, até um limiar tóxico e muitas vezes fatal”¹⁴. Ora a imagem com que Pereira trabalha compromete-se assim com uma temporalidade bem adversa à dos mercados, das redes de informação ou das gigantes multinacionais onde a produção de hoje se sustenta maioritariamente. Uma temporalidade que conhece a

pausa, a observação, o detalhe, enquanto se afasta da força homogeneizadora e aglutinadora do capitalismo, onde a diferenciação não consegue ter lugar. Se a medida temporal deste poder global consiste num presente que se comprime num piscar de olhos, para daí instaurar outro presente idêntico ao anterior, a imagem procurada pelo artista investe-se de outras características, buscando uma utopia na duração estendida. Uma experiência do tempo desapressado que ocorre na imbricação da memória e do presente e despoleta singularidades capazes de se subtraírem aos processos de normalização da vida. Não é por acaso que ao lado do vídeo *Laboratório* encontramos três novos desenhos da autoria de Fernando José Pereira. Feitos manualmente a grafite a partir de fotografias digitais captadas pelo artista, também eles promovem imagens que tendem a resistir aos ritmos acelerados de produção vigentes, bem como à apreensão imediata. Primeiro porque reinterpretam a imagem digital através de um processo manual que performatiza um tipo de execução minucioso e extremamente demorado; depois porque se oferecem à visão como composições quase abstratas. Mas estes trabalhos interessam-nos, por sua vez, pela discursividade que suscitam, enquanto praticam a utopia de uma temporalidade outra.

Ao lermos as legendas de cada desenho - *Space can't be neutral; I think of it as a wilfullness of disobedience* e *A mutinous remnant* - percebemos que na ligação dos três trabalhos se esboça uma relação conflitual de desobediência entre algo que sobreviveu e um dado enquadramento espacial, projetando-se uma eventual alteridade face a uma possível ordem existente. Como Deleuze e Guattari observaram “a utopia designa etimologicamente a desterritorialização absoluta, mas sempre no ponto crítico em que esta entra em conexão com o meio relativo presente, e sobretudo com as forças asfixiadas nesse meio”¹⁵. Ponto crítico que Fernando José Pereira, tal como Ângela Ferreira, reinventam a cada trabalho.

¹ cf. http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/Mies-as-Transparent-Viewing-Cabinet-for_Pancho's-Crazy-Façade_.pdf

² Os outros dois procedimentos que o autor enumera são a proposição e o *readymade* (cf. JOSELIT, David - “On Aggregators” in *October*, n.º 146, Fall 2013, pp. 8-9)

³ *idem*, p.8

⁴ cf. “Enigmas na Zona Suja ou Um Animismo de Alta Definição. Uma

conversa entre X. Lois Gutiérrez Faílde e Fernando José Pereira realizada entre 2011 e 2015” in *Fernando José Pereira. Everything is White Noise*. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2015, p. 24

⁵ RANCIÈRE, Jacques - “O tempo da emancipação já passou?” in *A República Por Vir*. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI (org. Rodrigo Silva e Leonor Nazaré). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.74

⁶ ADORNO, Theodor W. - “Resignation” in *Critical Models: Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press, 1999, p. 292

⁷ A primeira apresentação foi no espaço Lumiar Cité, em Lisboa, em 2014, a segunda foi na Galeria do Parque de Vila Nova da Barquinha, em 2015.

⁸ cobre, zinco, estanho, cobalto e carvão mineral.

⁹ MBEMBE, Achille - “Provisional Notes on the Postcolony” in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 62, n.º1, 1992, p. 3

¹⁰ MBEMBE, Achille - “*Metamorphic Thought: The Works of Frantz Fanon*” in *African Studies*, Vol. 71, No. 1, 22 Março, 2012 (cit. FERREIRA, Ângela - *O discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do pós-pós-colonialismo*. Tese de Doutoramento em Belas Artes especialidade de Escultura, 2016, p. 33)

¹¹ 24 horas por 7 dias da semana cf. CRARY, Jonathan - 24/7. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London/New York: Verso, 2013

¹² *idem*, p.9

¹³ *idem*, p.10

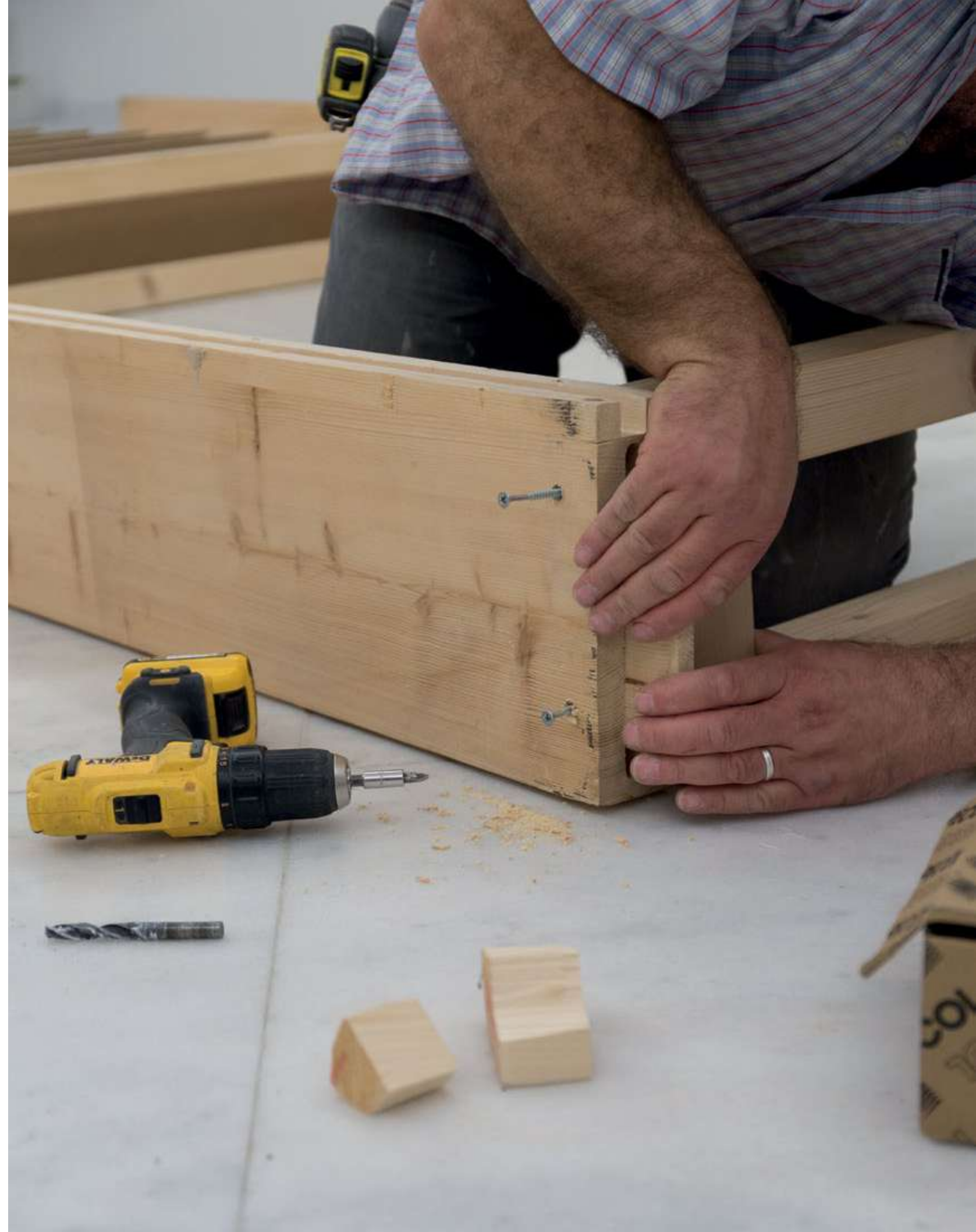
¹⁴ *idem*, p.10

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - *O que é a Filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992 p. 89









CONTRATO
(A TEMPO INDETERMINADO)

27.04 – 22.06.2018

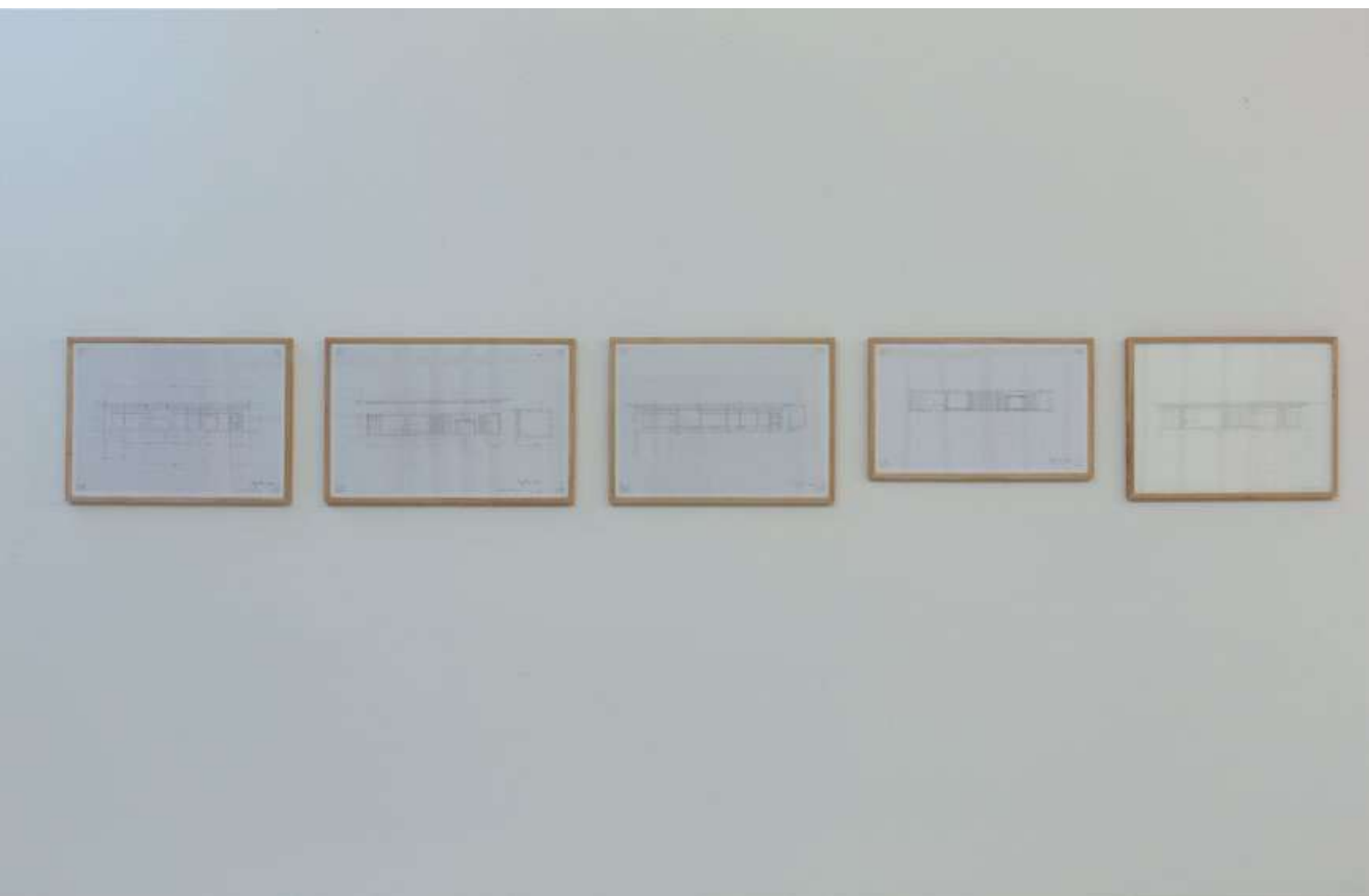
Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso



































ÂNGELA FERREIRA
Indépendance Cha Cha

2014
Madeira de faia e pinho, MDF, tinta plástica, ferro,
ecrãs de projeção, 2 vídeos (cor, som alternado,
5'9", loop)
250 x 1200 x 300 cm (aprox.)
COLEÇÃO DE ARTE FUNDAÇÃO EDP



ÂNGELA FERREIRA
Estudos para Indépendance Cha Cha

Grafite sobre papel
45 x 60 cm
59,5 x 84 cm
42 x 66,5 cm
35 x 59,5 cm
42 x 59,5 cm
COLEÇÃO DE ARTE FUNDAÇÃO EDP



ÂNGELA FERREIRA
Compósitos (Indépendance Cha Cha)

2014
Grafite, fotocópias e impressões digitais
sobre papel Fabriano
100 x 70 cm (cada um)
COLEÇÃO DE ARTE FUNDAÇÃO EDP



FERNANDO JOSÉ PEREIRA
Turbulence Zone

2018
3 desenhos
Grafite sobre papel Fabriano Artístico 360gm
100x140 cm (cada um)

4 esculturas/objetos
Cavelete de madeira, candeeiro elétrico e papel
Dimensões variáveis



FERNANDO JOSÉ PEREIRA
O Laboratório

2018
ver ficha técnica, p. 84

ÂNGELA FERREIRA (MAPUTO, 1958)

Ângela Ferreira, nasceu em 1958 em Maputo, Moçambique. Concluiu os estudos de Artes Plásticas na África do Sul obtendo o grau de mestre na Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. Atualmente vive e trabalha em Lisboa, leciona na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde obteve o Doutoramento, em 2016. O trabalho de Ângela Ferreira desenvolve-se em torno do impacto do colonialismo e pós-colonialismo na sociedade contemporânea. Estas investigações são guiadas por uma pesquisa profunda e pelo filtrar de ideias que conduzem a formas concisas, depuradas e evocativas. Representou Portugal na 52ª Bienal de Veneza em 2007, onde continuou as suas investigações sobre a forma como o modernismo europeu se adaptou, ou não, às realidades do continente africano traçando a história da ‘Maison Tropicale’ de Jean Prouvé. É ainda a arquitetura que serve de ponto de partida para a a aprofundamento da sua longa pesquisa em torno do apagamento da memória colonial e a recusa da reparação, que encontra a sua mais complexa materialização na obra *A Tendency to Forget* (2015) focando o trabalho etnográfico do casal Jorge e Margot Dias. As suas homenagens escultóricas, sonoras e videográficas têm continuamente referenciado a história económica, política e cultural do continente africano ao recuperar a imagem e obra de algumas figuras inesperadas como Peter Blum, Carlos Cardoso, Ingrid Jonker, Jimi Hendrix, Jorge Ben Jor ou Diego Rivera.

Dos seus trabalhos recentes destacam-se: *Remining* (2017); *Talk Tower for Diego Rivera* (2017); *Boca* (2016); *Wattle and Daub* (2016); *Hollows Tunnels, Cavities and more...* (2016); *A Tendency to Forget* (2015); *Wild Decolonization* (2015); *Messy Colonialism* (2015); *Revolutionary Traces* (2014); *SAAL Brigades* (2014); *Independance Cha Cha* (2014); *Entrer dans la mine* (2013); *Mount Mabou* (2013); *Stone Free* (2012); *Political Cameras (from Mozambique séries)* (2012); *Collapsing Structures/Talking Buildings* (2012); *Cape Sonnets* (2010/2012); *For Mozambique* (2008).

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

Talk Tower for Ingrid Jonker, Lisbon (2017); *Zip Zap and*

Zumbi, Chicago (2017); *South Facing*. Johannesburg (2017); *Boca*, Centre Régional de la Photographie, France (2016); *Underground Cinemas & Towering Radios*, Galeria da Índia, Lisbon (2016); *Wattle and Daub*, Old School, Lisbon (2016); *Ressignificação*, Colégio das Artes, Coimbra (2016); *A Tendency to Forget*, Museu Berardo, Centro Cultural de Belém (2015); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*; MACO, Mexico / Open Plan, SParte, São Paulo (2015); *Independance Cha Cha*, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha (2015) / Lumiar Cité, Lisbon (2014); *Monuments in Reverse*, CAAA, Guimarães (2015); *Revolutionary Traces*, Stroom, Den Haag (2014); *Entrer dans la Mine*, Lubumbashi Biennale, Congo (2013); *Political Cameras*. Stills, Edinburgh (2013). *Stone Free*. Marlborough Contemporary, London (2012); *Carlos Cardoso - Straight to the point & Peter Blum Cape Sonnets*, Michael Stevenson Gallery, Cape Town (2011); *Carlos Cardoso - Direto ao Assunto*, Galeria Filomena Soares, Lisbon, (2011); *Double Lecture*, Carpe Diem, Lisbon, (2010); *Werdmuller Centre and Other Works*, Michael Stevenson Gallery, Cape Town (2010); *Hard Rain Show*, Museu Berardo, Centro Cultural de Belém / La Criée, Rennes, France (2008); *For Mozambique*, Michael Stevenson Gallery (2008); *Maison Tropicale*, 52nd Venice Biennale, Venice (2007); *Em Sítio Algum*, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisbon (2003); *Zip Zap Circus School*, temporary public art, ICA - Institute of Contemporary Art, Cape Town (2002); *Casa Maputo: Um Retrato Íntimo*, Museu de Serralves, Oporto (1999); *Ângela Ferreira*, Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1990).

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

4,543 Billiards. La Question de la Matière, Bordeaux (2017); *Them or Us!*, Oporto (2017); *Utopia / Dystopia. A Paradigm Shift in Art and Architecture*, Lisbon (2017); *Quote / Unquote - Entre Apropriação e Diálogo*, Oporto (2017); *Exposição Racismo e Cidadania*, Lisbon (2017); *Fifteen Sculptures*, Santo Tirso (2017); *Portugal em Flagrante. Operação 3*, Lisbon (2017); *At British Bar #1*, Lisbon (2017); *Visualidade & Visão - Arte Portuguesa na Coleção Berardo II*, Museu Coleção Berardo, Lisbon (2016); *10th Taipei Biennial - Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei (2016); *Things Fall Apart*, Calvert 22, London (2016); *Built World*, SCAD Museum of Art, Savannah, Georgia (2016); *Materiais Transitórios - Núcleo de Escultura da Coleção da*



Fundação PLMJ, Fine Arts Society (SNBA), Lisbon (2016); *Vanguardas e Neovanguardas na arte portuguesa do séc. XX e XXI*, MNAC, Lisbon (2016); *Às Margens dos Mares*, SESC Pinheiros, São Paulo (2015); *Projeto SAAL: Arquitetura e Participação, 1974-1976*, Museu de Serralves, Oporto (2014); *El Teatro Del Mundo*, Museo Tamayo, México (2014); *A Sculptural Premise*, Stevenson Gallery, Cape Town (2013); *93. CGAC*, Santiago de Compostela. (2013); *Works with paper. More than I dare to think about*. Marlborough Contemporary, London (2013); *Colección: adquisicions e incorporacions recentes*. CGAC, Santiago de Compostela (2013); *Reakt. Views and Processes*, Guimarães (2012); *Between Walls and Windows*. Architecture and Ideology, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2012); *Outros Olhares - Novos Projectos*, Museu do Chiado - MNAC, Lisbon (2012); *Trade Routes Over Time*, Stevenson Gallery, Cape Town (2012); *Maputo: A Tale of One City*, Museu Nacional de Arte, Maputo (2012); *Appropriated Landscapes*, The Walther Collection, Neu-Ulm, (2011); *Living Today*, Mackintosh Museum, The Glasgow School of Art, Glasgow (2011); *Let's talk about houses: when art speaks architecture*, Museu do Chiado, Lisbon (2010); *Abandoned Settler's House*, Bucharest Biennale 4, Bucharest (2010); *Modernologies*, Museu de Arte Contemporânea, MACBA, Barcelona (2009) and Warsaw (2010); *Learning Modern*, Sullivan Galleries SAIC, Chicago (2009); *Continents à la derive*, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète (2009); *Maputo: A Tale of One City - Africa* in Oslo Festival, Oslo Museum, Oslo (2009); *Serralves 2009 The Collection*, Oporto (2009); *Front of House*, Parasol Unit - Foundation For Contemporary Art, London (2008); *In Living Contact*, São Paulo 28ª Biennale, São Paulo (2008); *Meridian House*, Frieze Sculpture Park, London (2008).

Mais informações em <http://angelaferreira.info/>

FERNANDO JOSÉ PEREIRA (PORTO, 1961)

Licenciou-se em Artes Plásticas-Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e doutorou-se em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (Espanha). É docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Investigador no I2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade). Recebeu várias bolsas de estudo e investigação da Fundação Calouste Gulbenkian. Expõe regularmente em galerias (Graça Brandão e Marta Vidal do Porto, João Graça em Lisboa, AdHoc, Vigo, entre outras) e em instituições museológicas (Museu de Serralves, Porto; Centro Cultural de Belém, Lisboa; Museu do Chiado, Lisboa; Culturgest, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, etc.). Participa em Bienais e mostras internacionais (9ª Bienal de Sharjah, Sharjah, 2009; III Bienal Ibero-Americana de Arte Contemporânea, Lima, Peru, 2002; Bienal de Pontevedra 1998), em cidades como: Londres (London Festival of Europe); Berlim (Transmediale exhibition “Deep North”, “Die Anthologie der Kunst”); Seydisfjörður, Iceland (Skaftfell Center for Visual Art); Viena (Quartier 21); Rio de Janeiro (Galeria Candido Portinari). Tem obras nas coleções públicas: Fundação de Serralves, Instituto de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela, Museu da Cidade de Lisboa, Coleção PLMJ, Fundação Ilídio Pinho e Universidade do Porto.

Membro do colectivo de música electrónica experimental Haarvöl.

EXPOSIÇÕES RECENTES

“Variations portugaises”, Abbaye Saint André - Centre d’art contemporain, Meymac, France, 2018.
“O Acontecimento Singular: Visões e Enigmas na Imaginação do Real”, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal, 2018.
“Do tempo exilado - emergência da utopia”; Sismógrafo, Porto, Portugal, 2017.
Qalandyia International, Open Gallery, “Fear”, Palestinian Art Court, East Jerusalem, Palestine, 2016.
“Everything is white noise”, Colégio das Artes, Coimbra, Portugal, 2015.

“Post Colonial Flagship Store - Video screening *Greetings Cards form Reality*”, Quartier 21, Viena, Österreich, 2014.
“Region 0. The Latino Video Art Festival of New York”. King Juan Carlos I of Spain Center at NYU, New York, USA, 2013.
“Collecting, Collections and Concepts”, Guimarães (European Capital of Culture program), Portugal, 2012.

PUBLICAÇÕES RECENTES

O silêncio do tempo do silêncio, in Lacoonte, nº4, Revista Anual de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (seyta), Valência, España, 2017.
Utopías artísticas de revuelta [Review do livro Utopías artísticas de revuelta de Julia Ramírez Blanco], the journal of Utopian Studies, Outubro 2016.
“Notas sobre a Possibilidade da Impossibilidade da Ideia de Concerto no Projecto Haarvöl”, in Ano Zero’15 um lance de dados, textos e ensaios, Catálogo da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Coimbra, 2015.
“El sonido como dispositivo de adensamiento de la imagen”, in Azafea, revista de Filosofía Volume 15, 2013.

COMUNICAÇÕES RECENTES

“A não performatividade em Haarvöl como hipótese desprodutiva da ideia de performance” Colóquio Performances No Contemporâneo - Deslocações e Formas Expandidas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2018.
O Silêncio do Tempo do Silêncio. Colóquio Internacional “Itinerários Filosóficos da Escuta”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2017.
“Permafrost? Barentsburg”, Symposium on Arctic Cinema 2016, Trondheim, Norway, 2016.
“besides all that (a deliberate dip in technology to build the possibility to resist it)”, Art as Technology symposium, Helsinki, Finland, 2016.
“Dispositivos na prática artística contemporânea”, ESAP, Porto, 2015.
“It’s rather soon but also too late - and this is why we still have time” at the Finnish Academy of Arts in Helsinki, 2014.
“untitled (speechless)” at “Skaftfell Center for Visual Art”, Seyðisfjörður, Iceland, 2012.
“Facing north from the north of the south”, in Looking North conferences, Newcastle, UK, 2010.

Mais informações em www.virose.pt/fjp

JOAQUIM BARBOSA FERREIRA COUTO
Mayor of Santo Tirso

translation
Laura Tallone

At the International Museum of Contemporary Sculpture we have embraced the task of disseminating the work of artists like Ângela Ferreira and Fernando José Pereira, whose solid and consistent oeuvres are widely known in Portugal and abroad. Twenty years after their last project together, held in Frankfurt in 1997, the present exhibition, *Contrato (a tempo indeterminado)*, has provided the opportunity to once again bring these two authors together, thus revisiting affinities and empathies, while stressing and emphasising the concepts at the core of each of them's creative processes.

The MIEC/MMAP programme of activities, which has steadily grown to a position of prominence within the Portuguese cultural scene, follows quality criteria in perfect tune with its mission. Simply put, this mission may be defined by three fundamental principles - conservation, research and dissemination -, as well as by the highest objective of contributing towards the region's socioeconomic development, especially through the production of knowledge and its dissemination among the community.

Of significant importance and great cultural scope, this project, at the intersection of a number of fields, particularly art, city planning, and architectural, archaeological and environmental heritages, has opened the gate for the ongoing transformation of the city into a big open-air museum, therefore becoming a privileged stage for the fruitful dialogue between different values, aesthetic sensitivities and conceptual backgrounds. Due to the diversity of the exhibitions already held, which have included a wide variety of contemporary artistic discourses, Santo Tirso is on its sure way to rising as one of the main cultural centres in Portugal.

PERCEPTION/RECEPTION – EMPATHY/ INTERACTION

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Director of MIEC / MMAP

translation
Laura Tallone

(...) There is, perhaps, one universal truth about all forms of human cognition: the ability to deal with knowledge is hugely exceeded by the potential knowledge contained in man's environment. To cope with this diversity, man's perceptions, his memory, and his thought processes early become governed by strategies for protecting his limited capacities from the confusion of overloading. We tend to perceive things schematically, for example, rather than in detail, or we represent a class of diverse things by some sort of averaged "typical instance" (...)'

"Contrato (a tempo indeterminado)" is an exhibition featuring two autonomous and independent artistic proposals linked by a conceptual horizon which, triggered by the multiple associations suggested by its title², leads to a search for differentiated approaches as well as to several connections of meaning. The criss-cross and overlapping of narratives, as materialised by the exhibition's configuration, results in the unequivocal expansion of explicit concepts calling for retrospective reflection, along with a search for interrelations that are neither explicit nor merely circumstantial, as the authors themselves have pointed out - *[i]nclusion is, in fact, what this exhibition is all about - stemming from the idea of a "contract" ("drawn together", according to its etymology) for an indeterminate period of time, as well as from the possibility of having in its core the will to share, so that all these pieces may reach out beyond their tangible space into some kind of afterlife, creating that unique type of resonance that ripples through the viewers coming to enjoy them.* In its essence, the exhibition offers the opportunity to see two distinct approaches come together in order to critically question the fundamental experiences of human temporality, thus building a (re)founding narrative of the avant-garde discourse through the incorporation of the new experiences of knowledge perception giving shape to contemporary thought.

This reinvention of sensitivities, put forward in the *Indépendance Cha Cha* project, invites a reflection on contemporary thought and on the construction of collective identities, as legitimised by "official" historicity, basing its approach on the exploration of a new dimension of "heritage", which rescues marginal testimonies as fundamental references to shape up a collective historic personality, by force structured around multidimensional realities concealed behind and syncretised through even the simplest manifestations of the social being, which are in turn reinterpreted from other viewpoints opening up to new horizons.

Opposing the reality of present temporality, in which the compression of time leads to a flat appearance of reality, as if articulated in a single space/time layer in which, unlike the natural flow of time, the present is suggested as a continuum of redundant information and deprived of reflexive instances, Fernando José Pereira's *Laboratório* builds an intentionally long narrative of deliberately anachronistic form that demands the viewer's meditative involvement. Although this narrative takes place in a specific setting, sequential time - *Chronos* - gives way to an indefinite time - *Kairos* -, which may be perceived and measured by means of its allegorical quality and nature, in tune with the configuration and dematerialisation of utopias and dystopias in their multifold manifestations.

In this particular case, in addition to its conceptual dimension, the narrative and the objective realisation of the author's relationship with his memories provide his work with a personal, autobiographical dimension, which allows viewers to not only come closer and decode certain traits of his personality, but also "construct" the aesthetic sensitivity and the reflexive horizon of his artistic creation.

¹ Jerome S. Bruner (1962). "Art as a mode of knowing", in *On Knowing: Essays For the Left Hand*, Cambridge: Harvard University Press.

² The expression "contrato a tempo indeterminado" (contract for an unlimited period of time) is also used in Portuguese law to define the permanent labour contract.

THIS MUST BE THE PLACE: THE UTOPIAN DIMENSION IN ÂNGELA FERREIRA AND FERNANDO JOSÉ PEREIRA

SOFIA NUNES

translation

Dominic Zugai – kennistranslation, Lda

Part of the same generation, Ângela Ferreira and Fernando José Pereira began to exhibit in the 1990s and have since developed bodies of work that are both highly differentiated yet deeply engaged with the complexities of the historical context in which we live.

In the case of Ângela Ferreira, these complexities are explored through a broad sculptural practice that considers postcolonial culture as a preferential object. Indeed, it is difficult for us to conceive the present – with its permanent exchanges, flows and reciprocities on a global scale – without the passage from a European imperialist order based on the nation-state to a postcolonial condition marked by independence movements, the proliferation of new centres and an exponential broadening of relations arising from geopolitical and late capitalist reconfigurations of the globalised world. It is at the crossroads of these times, with the resulting cultural interference and confrontation, that we will normally find the work of this artist. While she is interested in questioning the memory of certain colonial experiences and of national liberation struggles, paying particular attention to the tensions between coloniser and colonised, she also seeks to frame that interrogation within the present-day postcolonial context, remaining conscious of new forms of social domination and what these represent, i.e., the disruption of democratic life brought on by processes of decolonisation in the last century. For Ângela Ferreira, dealing with these issues from an artistic point of view always requires research carried out in the contexts and localities from which she decides to operate, as in the case of the region of sub-Saharan Africa the artist knows so well. In this sense, it is possible to recognise a clear affinity between her practice and the site-specific sculptural tradition, through which ethnographic procedures such as participant observation and the collection of archival and local cultural data are woven. In general, the artist is concerned with both the oral and material culture of that African group. We also know that a great focus of her interest has been the modernist architecture – or what remains of it – in cities like Maputo, Dakar, Brazzaville and Niamey, among many others. As the artist herself clarifies, “I began to look at buildings as a key to the complex trail of history and as containers that allow us to think more deeply about the end of colonial power and about the early days of independence”.¹ This interest of the artist remains ongoing. Several sculptural installations by Ângela Ferreira continue to cite the

grammar of modernist African architecture, recognising its condition as a historical and political filter. Going far beyond a merely mimetic register, however, the artist’s citations in this sense have an interpretative function. They participate as referents subject to the processes of displacement and reconfiguration in which sculpture operates alongside other media such as photography, documents, drawing, sound and video, giving rise to new constructions in a hybrid language that involves multiple cultural overlaps and antagonisms.

The work of Fernando José Pereira differs significantly from both the formal point of view and in terms of the questions it raises. If the field of video-installation takes precedence in this artist’s multidisciplinary practice, it tends to subscribe to a postconceptualist lineage. Too vague a term, postconceptualism becomes especially relevant in his case if we follow the reasoning of art historian David Joselit. According to this author, the ‘international style’ that defines current artistic production relies on three procedures inherited from conceptualism, including the document articulated by photography, video or text,² though not in the sense used by conceptualists – and still less in the classic sense attributed by documentary or ethnographic cinema – but as “general category of artifacts that store an event or experience that was initially durational.”³ As a consequence (remaining with Joselit), as time-keepers, documents are perfectly capable of fulfilling a fictional role, rather than excluding it. And the fictional model characteristic of Fernando José Pereira’s ‘documents’ is allegorical par excellence; as he himself points out: “It’s there [in the field of allegory] that I want to work.”⁴ Indeed, allegory has taken on a growing role in his work. It offers itself both as a technique based on palimpsest and the discontinuity between image, sound and text, as well as arising in a terrain conducive to the recuperation of that which has disappeared or which has simply been forgotten in the course of history. Hence the ideas of obsolescence, exile and ruin which are so often summoned in the work of the artist. In concrete terms, these ideas interest him insofar as they allow him to problematise the confinement of modern life in general at a time when the demands of productivity annihilate any production or experience that does not conform to the rules and rhythms of techno-capitalist rationalisation in the global economy. Several videos of Fernando José Pereira are thus set in remote landscapes, architectural vestiges and closed and abandoned spaces without

apparent activity or habitation, transforming them into both scenes and protagonists of fictional narratives. It is the materiality of these settings and spaces that speaks to his lens. This materiality always speaks to us of some particular lost form of experience that is gradually revealed in a silence through small marks, debris or fleeting almost imperceptible or even abstract presences which nonetheless are able to condense within themselves certain wounds of recent social history that constrain subjectivity in their less instrumentalised understanding. That said, in no sense is the artist's gaze merely parasitic of a lost past. Similarly to that which underpins the work of Ângela Ferreira in terms of using remembrance of colonialism and emancipation in the face of European colonial hegemony to critique current social conditions in sub-Saharan Africa in search of possible change, the recuperation of history in the video works of Fernando José Pereira are equally concerned with addressing their surrounding context, tending to establish misidentifications and faults in the logic of global capitalist production.

Perhaps this is why we also recognise a point of convergence in the differences that separate the two artists. Contrary to the 'grand narrative' of the current order in which, according to Jacques Rancière, "the very possibility of changing the state of things is impossible",⁵ thus naturalising the existing order as the only possible world, Ângela Ferreira and Fernando José Pereira create situations that disrupt this discursive inevitability, giving rise to a utopian dimension when it is least expected. The notion of utopia, now devalued and almost devoid of meaning, reappears with renewed intensity in the work of both artists, though remaining attentive to the fragilities that characterised the modernist utopias of the first half of the twentieth century. These movements, marked by prophecies of emancipation, social progress and deeply radical experimentation, participated in and were used by political visions that led to different teleologies – standardisation, productivity, rationalisation, order, functionality – prescribing the limits of possibility of existence within a framework of despair, just as in the global context, no longer guided by the belief in historical necessity but by the creed of neoliberal economics. In this sense, for these artists the utopian dimension of art is not compatible with the universal promise predetermined and fixed by history, nor, alternatively, with a messianic faith in the arrival of absolute redemption. In keeping with the word's etymology (*ou-topos* in Greek),

their utopia is rather experienced as a non-place, an antithesis to the dominant order, that projects a desire for change while remaining removed from idealism. A non-place contiguous with reality, then, but one which is located in concrete situations without definitive settings and across multiple temporalities. A non-place that shatters the coordinates of facts and knowledge, willing to disrupt the social order in an unexpected and not entirely objectifiable way. Indeed, this notion of utopia is aware that the more it can resist the temptation to materialise and represent itself in a stable way, the more it can move freely in the contexts that restrict it. As Theodor Adorno observed: "The utopian impulse in thinking is all the stronger, the less it objectifies itself as utopia"⁶.

DIALECTICAL RESONANCES

This sensitive Utopian background, shared by Ângela Ferreira and Fernando José Pereira, is clearly manifest upon examination of the works presented in the exhibition *Contract (of Indefinite Duration)*, organised by the International Museum of Contemporary Sculpture in the city of Santo Tirso. The sculptural installation *Indépendance Cha Cha*, by Ângela Ferreira, dates from 2014 and consists of a large longitudinal volumetric structure of approximately 13.5 metres of pine wood and unpainted MDF. This is the third public exhibition of the work⁷ and, similar to previous presentations, the piece takes on a configuration specific to the formal characteristics of the museum space. For the first time, it is not suspended from the ceiling. The entire body is laid directly on the floor and, with the help of buttresses, extends in an oblique line that counteracts the parallelepiped arrangement of the exhibition space, while at the same time responding to the oblique position assumed by the museum in relation to the monastery to which it is connected. Yet the architectural relationships raised by the piece situate us beyond this particular museum and its geographical surroundings. Composed of five sections segmented by vertical beams, the structure of *Indépendance Cha Cha* actually replicates the façade of a petrol station that aroused the artist's interest during her stay in Lubumbashi, the capital of the Haut-Katanga region in the Democratic Republic of Congo, during her participation in that city's 3rd Biennale in 2013. The station in question is located on the bustling Avenue Munongo in the old colonial centre of Lubumbashi, designed in the 1950s by Belgian architect

Claude Strebelle, who designed several other public buildings in the same city such as the Municipal Theatre Complex, the National Museum and the headquarters of the Mining Union. Of typically modernist construction, the building is faithfully replicated in the sculpture of Ângela Ferreira. At least so it seems. From this architectural referent, the artist extracts and copies the main values of the façade: the long horizontal lines of great simplicity and flatness, the pillars and the modular structure based on the repetition of geometric elements such as windows interspersed with smooth quadrangular walls and vertical brise-soleils. The building materials of the sculpture and the fuel station are not identical, however. While the original is made of cement, iron and aluminium and makes use of modern industrial techniques, the artwork is made of untreated wood and is unfinished, thus constituting a distinct object. By transforming its smooth walls into two video screens, the model ends up politically altering the functionality of the Strebelle building.

A video documenting the public performance conceived by Ângela Ferreira for the Biennale of Lubumbashi, entitled *Entrer dans la mine*, is projected on the left screen of the sculpture. The performance is given on top of the pumps of the petrol station designed by Strebelle by a young Congolese boy and girl during the night-time bustle of the city. Through the noise, the car horns and the sound of people talking on the street, the performers sing a traditional song found by the artist on a cassette among the archives of Father Léon Verbeek of the Superior Institute of Theology St. François de Sales of Lubumbashi. The lyrics are only six lines long and tell the story of a young miner who writes to his mother describing his fear of dying as he enters the mines to work. The song is performed in a repetitive manner in two languages, Kibembe and French. The song's chant-like drone almost merges into the sonic background. Nevertheless, the sensitivity and emotional force with which the performers sing constantly brings forth from this same level of abstraction an extreme sensation of violence, of death brought on too early by the forced labour laws of colonial times: "Mother, your son / is dead and no longer suffers." The tragic connection of the individual with the social history narrated by musical fiction is amplified by the fact that the stage of the performance itself is the Strebelle petrol station. After all, much of Lubumbashi's modernist architecture, including that by this architect, is the crystallisation of great adversity.

On the one hand, it is a sign of utopian experimentalism, where formal rigour and concern combine with modern forms of reorganising urban public space; on the other, it is a sign of the Belgian colonial power that enabled it through an economy based mainly on local mining exploration (the city has clearly always been rich in mineral resources⁸) and on the implementation of continued slave labour practices. In this sense, the performance captured on video is also the memory of that which has not been forgotten: the European hegemony over a colonised population and the affirmation of the living conditions and precarious existence and position of the Congolese population within that traumatic experience, in the context of which the struggles for national independence were made. It is not by chance that under the dark night sky immediately behind the performers we see a sculpture made by Ângela Ferreira in homage to the *Monument to the Third International* by Vladimir Tatlin, designed in 1920. Like Dan Flavin's *Monuments for Tatlin*, this is also done with fluorescent lights, though the resemblance to minimalism ends there. In the video we can see that Ferreira tilts the sculpture at a 23.4° angle from the axis of the Earth and places it on top of the Strebelle station in order to illuminate the performance, recontextualising Russian revolutionary constructivist values on the streets of Lubumbashi and in the memory of the liberation experience of 1960 among the Congolese population.

If the intensity of the performance captured in the video and its relation with the surrounding formal elements places us before the dramas of the past through a constant ambiguity between the nightmare of imperialist rule and the moment of national emancipation, the second video, projected on the right side of the installation's wooden structure, begins by placing us in a present seemingly free of the yoke of domination. This time Ângela Ferreira's camera intersperses two different sources. The first documents the Lubumbashi Park Hotel band playing the song *Indépendance Cha Cha*, which was composed by Joseph Kabasele in 1960 to celebrate the newly independent Democratic Republic of the Congo. Fusing rumba with Congolese musical traditions, the song became a popular hit and spread the ideals of freedom and national unity over time. Nevertheless, the festive rhythm of the songs strikes an overwhelmingly dissonant emotional and political note in comparison with the markedly apathetic performance of the band. Without enthusiasm of any kind, the musical

performance thus seems to reflect the perpetual postponement of the dreams of the Congolese revolution, as well as the confrontation with a present that is no less oppressive than the colonial past, though with new contours. As the theorist Achille Mbembe argues, “the postcolony is a particularly revealing (and rather dramatic) stage on which are played out the wider problems of subjection and its corollary, discipline”⁹. Except that this discipline is now carried out on you by your fellow citizen and not by the Western Other in the strict sense: “Surveying the postcolony,” Mbembe recalls, “[Frantz] Fanon could see a coming nightmare – an indigenous ruling class luxuriating in the delicious depravities of the western bourgeoisie [...] In his post-liberation nightmare, he could distinctly see stupidity parading as leadership, patriarchy turning women into wives, vulgarity going hand in hand with the corruption of the mind and the flesh, all in the midst of hilarity and demobilisation. The spectacle of Africans representing themselves to the world as the archetype of stupidity, brutality and profligacy”.¹⁰ While the Democratic Republic of Congo is one of the most resource-rich countries in sub-Saharan Africa and the Katanga region is home to some of the world’s largest copper and cobalt deposits, its population continues to be excluded from the benefits of production and exploited for heavy labour in the mines, which are now owned by state-controlled companies in partnership with multinational giants of foreign capital.

To the asphyxia of the present that immediately transports us to the funereal song of the first video, Ferreira here adds a new line of escape. The filming of the Park Hotel band is suddenly interspersed with new images documenting a group of young people dancing merrily on the outskirts of Lubumbashi to the sound of a fanfare. The group of young people are the *Majorettes de la Gécamines*, a cultural project run by the country’s largest mining company and made up of its workers’ children. The movement of the dancers’ bodies and their delivery to the music suggest a state of euphoria which tempts us to project a desire for change and which, in keeping with the revolutionary utopia of the first video, forms a dialectic with the surrounding mining landscape and the lives it sadly continues to exploit. Through a dense mesh of cultural references that are also individualised in wall panels, Ângela Ferreira offers us a hybrid sculptural installation consisting of discontinuous spatio-temporal entanglements which encompass the conflicts of a country and in which – most importantly

– ones feels a spark of freedom that suggests potential transformations in the current industrial relations among the population of Lubumbashi.

ALLEGORICAL IMAGE, EXTENDED TIME

Curiously, Fernando José Pereira’s centrepiece entitled *O Laboratório [The Laboratory]* (2018) also departs from a particular industrial context that, familiar to Portugal, implies the mechanisms of globalisation. For his piece, Pereira uses a single-channel video-installation device and a darkened room – as has been customary in his most recent practice – to present a 38-minute full-colour visual narrative filmed within a dilapidated architectural space. The video offers an analysis of the interior of a space through long takes. For the first ten minutes, we emerge from a cellar to the first floor of the building in an almost complete darkness punctuated only by the presence of a window, an old wall with peeling paint and a cement floor with gravel. Here our attention rests on a large glazed surface. In the form of a grid, this element provides our first vanishing point, even though the streaks of dirt and moisture on the glass do not enable us to see anything further than the opacity contaminating the empty space from which a female figure suddenly emerges dressed in black. She wanders through the space like a spectre, observing it as if she had lived there in the past. It is her movement, traced by the camera, which reveals the building’s spatial configuration and previous function. It has a rectangular floor plan, with interconnecting rooms around a large central area supported by strong iron beams. The space is piled with numerous objects, pieces and segments of industrial utensils heaped on the floor. Fluorescent bulbs hang from the vast ceiling alongside the metal arms of incomplete machines. We are in a decommissioned factory. The camera’s analytical gaze goes on to reveal the wool scourers, combers, pickers, rovers, spinners and countless others who worked on an ongoing basis in the textile industry, as well as the time keeping system for workers to register their entry and exit from the factory. The factory depicted is one of the many manufacturing units in the Vale do Ave region that closed definitively with the arrival of the 21st century and the opening of new markets. The history and life of the region, where the city of Santo Tirso is located, is inseparable from the textile industry, which sprung up strongly in 1845 with the appearance of the first textile factories. These are

factories established on the basis of the modern capitalist production model that controlled all stages of textile production, from spinning, weaving, dyeing, and finishing to the production of clothing, employing thousands of people whose circumstances of employment offered them a series of social and leisure facilities, but also a regime of blatant wage exploitation that created barriers to literacy.

However, Fernando José Pereira’s video is not limited to this tragic episode, whose consequences left a population almost completely unemployed and devoid of the training needed to meet the demands of the future. If the marks of this episode are visible on the walls and ruined machinery of the deactivated factory building and in the spectral figure that inhabits it, the factory’s history also unfolds in another narrative, one in which the lens’ analytical gaze now becomes more allegorical. The transition from one mode of seeing to another occurs at the precise moment when the camera rests on one of the semi-opaque windows of the building, using their series of fine twig-like cracks to summon past time and reality: the utopian experience of a factory. Narration is provided by an unidentified female voice, which may belong to the figure who continues to guide us through the interior of the building. In any case, as we listen we are transported to Portugal around 1974, perhaps not far from Santo Tirso. “The idea was to escape the current models in the textile industry, to escape the big factories like Riba d’Ave and Thirso...”, that is, to develop a factory model based on democratic and egalitarian industrial relations in contrast to the model of capitalist organisation dominant at the time. The idea gained momentum with the 25 April Revolution, but quickly became a dystopia and a failure, as we are told. We learn of the economic problems that arose. Yet the need to pursue those ideas was undeniable. First with the involvement of the workers, then, with no money to pay wages, with the forced participation of the family, and finally only with those who had dreamed of a non-capitalist system of production. Meanwhile, the alternative put forward had collapsed.

Perhaps this is why the video does not hesitate to register and return at this point to an enormous patch of green mould on one of the walls of the ossified industrial scene paraded before us. With its shapeless outline, the stain seems to regenerate and grow in a sprawling fashion not dissimilar to capitalism itself. For, like the mould, capitalism constantly transmutes itself

in time, shaping the forms and rhythms of production in accordance to its different phases and annihilating all forms of existence that do not fit into the patterns which it establishes in each epoch. Moreover, the two antagonistic factory experiences contrasted throughout the video also point towards this. On the one hand, a factory constituted during the revolutionary period, seeking to achieve independence from modern monopolistic national capitalism and bumping up against this impossibility within a capitalist industrial framework; on the other, a factory that inherited this modern capitalist logic and which went bankrupt in the late 1990s when faced with the demands of competitiveness inherent in the hyper-capitalism of the new century.

While this asphyxiating scenario is presented in an overwhelmingly dominant manner through the sequence of images, unexpected and fleeting forms of life begin to appear in the midst of such restriction, offering potential alterities. First we heard the sound of birds, then notice the presence of branches, plants and wild herbs growing inside the old factory. The strength of these natural elements seems to resist the sense of death that pervades the surrounding physical space. However, this moment of possible metaphorical resistance in the face of capital’s hegemony perhaps attains a greater unease and urgency when the spectral female figure wandering through the wreckage of the building approaches the camera. Until this moment she has always kept her distance. Now, facing us, she breaks a window suddenly as if representing, in the hardness of the gesture, not only the suffering of the victims involved in the events narrated visually and textually, but also a desire for freedom. To a certain extent, this desire is implied in the very typology of the image that structures the video. At the end, Fernando José Pereira uses an image whose temporality seems to contradict the model of uninterrupted activity inherent to current capitalist production systems, which Jonathan Crary, for example, has named *24/7*¹¹. What is new in this voracious global rhythm, notes the author, “is the sweeping abandonment of the pretense that time is coupled to any long-term undertakings, even to fantasies of “progress” or development [...] 24/7 is a time of indifference.”¹² Indifference in all walks of life, let us understand: “In relation to labor, it renders plausible, even normal, the idea of working without pause, without limits.”¹³ But we no longer live in a world where capital is only directed to those things required for our basic survival. Capital is now deterritorialised, indiscriminately

colonising and commodifying everything, whether material or otherwise. As Crary adds, “Now our bodies and identities assimilate an ever-expanding surfeit of services, images, procedures, chemicals, to a toxic and often fatal threshold.”¹⁴ The image which Pereira is working with, however, is committed to a sense of time that is incompatible with the markets, information networks and multinational giants in which the production of today is largely based. A sense of time that allows for the pause, for observation, for detail, while moving away from the homogenising and agglutinating force of capitalism, in which no differentiation can take place. If the temporal rhythm of this global power consists of a present condensed into the blink of an eye in order to create a present identical to that which immediately preceded it, the image sought by the artist is invested with other characteristics and seeks a utopia through extended duration. An experience of unhurried time that occurs in the overlapping of memory and the present, unleashing singularities capable of being extracted from the normalising processes of life. It is not by chance that next to the video *Laboratório* we find three new drawings by Fernando José Pereira. Drawn by hand in graphite from digital photographs taken by the artist, they are also images resistant to the current accelerated rhythms of production and immediate comprehension. Firstly, because they reinterpret the digital image through a manual process that performatises an extremely painstaking and time consuming mode of execution; secondly, because they offer themselves to viewers as as almost abstract compositions. Yet these works are chiefly interested in the discourse they suggest in practising the utopia of an alternative temporality. As we read their captions – *Space can’t be neutral; I think of it as a wilfulness of disobedience* and *A mutinous remnant* – we understand that a conflictual relation of disobedience is being projected between something that has survived and a given spatial framework, experiencing a possible alterity in the face of a hypothetical existing order. As Deleuze and Guattari observed, “etymologically it [utopia] stands for absolute deterritorialization but always at the critical point at which it is connected with the present relative milieu, and especially with the forces that stifle that milieu”¹⁵. A critical point which both Fernando José Pereira and Angela Ferreira reinvent in each work.

■■■■■■■■■■

¹ cf. http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/Mies-as-Transparent-Viewing-Cabinet-for_Pancho's-Crazy-Façade_.pdf

² The other two procedures that the author enumerates are the proposition and the readymade (cf. JOSELIT, David – “On Aggregators” in October, no. 146, Fall 2013, pp. 8-9)

³ idem, p.8

⁴ cf. “Enigmas na Zona Suja ou Um Animismo de Alta Definição. Uma conversa entre X. Lois Gutiérrez Failde e Fernando José Pereira realizada entre 2011 e 2015” in Fernando José Pereira. Everything is White Noise. Coimbra: College of Arts of the University of Coimbra, 2015, p. 24

⁵ RANCIÈRE, Jacques – “O tempo da emancipação já passou?” in A República Por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI (ed. Rodrigo Silva and Leonor Nazaré). Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.74

⁶ ADORNO, Theodor W. – “Resignation” in Critical Models: Interventions and Catchwords. New York: Columbia University Press, 1999, p. 292

⁷ The first presentation of the piece was in the Lumiar Cité space in Lisbon in 2014; the second was in the Contemporary Sculpture Park in Vila Nova da Barquinha in 2015.

⁸ Copper, zinc, tin, cobalt and coal.

⁹ MBEMBE, Achille – “Provisional Notes on the Postcolony” in Africa: Journal of the International African Institute, vol. 62, no. 1, 1992, p. 3

¹⁰ MBEMBE, Achille – “Metamorphic Thought: The Works of Frantz Fanon” in African Studies, Vol. 71, No. 1, 22 March, 2012 (cit. FERREIRA, Ângela - O discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonialismo. Doctoral Thesis in Fine Arts with a specialisation in Sculpture, 2016, p. 33)

¹¹ 24 hours, 7 days a week cf. CRARY, Jonathan – 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep. London/New York: Verso, 2013

¹² idem, p.9

¹³ idem, p. 10

¹⁴ idem, p. 10

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – O que é a Filosofia? Lisbon: Editorial Presença, 1992 p. 89

ÂNGELA FERREIRA (MAPUTO, 1958)

Born in 1958 in Maputo, Mozambique, Ângela Ferreira grew up in South Africa and obtained her MFA from the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. She lives and works in Lisbon, teaching Fine Art at Lisbon University, where she obtained her doctorate in 2016. Ferreira’s work is concerned with the ongoing impact of colonialism and postcolonialism on contemporary society, an investigation that is conducted through in-depth research and distillation of ideas into concise and resonant forms. She represented Portugal at the 52nd Venice Biennale in 2007, continuing her investigations into the ways in which European modernism adapted or failed to adapt to the realities of the African continent by tracing the history of Jean Prové’s ‘Maison Tropicale’.

SELECTED WORKS

Remining (2017); *Talk Tower for Diego Rivera* (2017); *Boca* (2016); *Wattle and Daub* (2016); *Hollows Tunnels, Cavities and more...* (2016); *A Tendency to Forget* (2015); *Wild Decolonization* (2015); *Messy Colonialism* (2015); *Revolutionary Traces* (2014); *SAAL Brigades* (2014); *Independance Cha Cha* (2014); *Entrer dans la mine* (2013); *Mount Mabú* (2013); *Stone Free* (2012); *Political Cameras (from Mozambique séries)* (2012); *Collapsing Structures/ Talking Buildings* (2012); *Cape Sonnets* (2010/2012); *For Mozambique* (2008).

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

Talk Tower for Ingrid Jonker, Lisbon (2017); *Zip Zap and Zumbi*, Chicago (2017); *South Facing*, Johannesburg (2017); *Boca*, Centre Régional de la Photographie, France (2016); *Underground Cinemas & Towering Radios*, Galeria da Índia, Lisbon (2016); *Wattle and Daub*, Old School, Lisbon (2016); *Ressignificação*, Colégio das Artes, Coimbra (2016); *A Tendency to Forget*, Museu Berardo, Centro Cultural de Belém (2015); *Messy Colonialism, Wild Decolonization*; MACO, Mexico / Open Plan, SParte, São Paulo (2015); *Independance Cha Cha*, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha (2015) / Lumiar Cité, Lisbon (2014); *Monuments in Reverse*, CAAA, Guimarães (2015); *Revolutionary Traces*, Stroom,

Den Haag (2014); *Entrer dans la Mine*, Lubumbashi Biennale, Congo (2013); *Political Cameras*, Stills, Edinburgh (2013). *Stone Free*, Marlborough Contemporary, London (2012); *Carlos Cardoso – Straight to the point & Peter Blum Cape Sonnets*, Michael Stevenson Gallery, Cape Town (2011); *Carlos Cardoso – Direto ao Assunto*, Galeria Filomena Soares, Lisbon, (2011); *Double Lecture*, Carpe Diem, Lisbon, (2010); *Werdmuller Centre and Other Works*, Michael Stevenson Gallery, Cape Town (2010); *Hard Rain Show*, Museu Berardo, Centro Cultural de Belém / La Criée, Rennes, France (2008); *For Mozambique*, Michael Stevenson Gallery (2008); *Maison Tropicale*, 52nd Venice Biennale, Venice (2007); *Em Sítio Algum*, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisbon (2003); *Zip Zap Circus School*, temporary public art, ICA – Institute of Contemporary Art, Cape Town (2002); *Casa Maputo: Um Retrato Íntimo*, Museu de Serralves, Oporto (1999); *Ângela Ferreira*, Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1990).

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

4,543 Millions. La Question de la Matière, Bordeaux (2017); *Them or Us!*, Oporto (2017); *Utopia / Dystopia. A Paradigm Shift in Art and Architecture*, Lisbon (2017); *Quote / Unquote – Entre Apropriação e Diálogo*, Oporto (2017); *Exposição Racismo e Cidadania*, Lisbon (2017); *Fifteen Sculptures*, Santo Tirso (2017); *Portugal em Flagrante. Operação 3*, Lisbon (2017); *At British Bar #1*, Lisbon (2017); *Visualidade & Visão – Arte Portuguesa na Coleção Berardo II*, Museu Coleção Berardo, Lisbon (2016); *10th Taipei Biennial – Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei (2016); *Things Fall Apart*, Calvert 22, London (2016); *Built World*, SCAD Museum of Art, Savannah, Georgia (2016); *Materiais Transitórios – Núcleo de Escultura da Coleção da Fundação PLMJ*, Fine Arts Society (SNBA), Lisbon (2016); *Vanguardas e Neovanguardas na arte portuguesa do séc. XX e XXI*, MNAC, Lisbon (2016); *Às Margens dos Mares*, SESC Pinheiros, São Paulo (2015); *Projeto SAAL: Arquitetura e Participação, 1974-1976*, Museu de Serralves, Oporto (2014); *El Teatro Del Mundo*, Museo Tamayo, México (2014); *A Sculptural Premise*, Stevenson Gallery, Cape Town (2013); *93. CGAC*, Santiago de Compostela. (2013); *Works with paper. More than I dare to think about*, Marlborough Contemporary, London (2013); *Colección: adquisiciones e incorporaciones recientes*, CGAC, Santiago de Compostela (2013); *Reakt*.

Views and Processes, Guimarães (2012); *Between Walls and Windows*. Architecture and Ideology, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2012); *Outros Olhares – Novos Projectos*, Museu do Chiado – MNAC, Lisbon (2012); *Trade Routes Over Time*, Stevenson Gallery, Cape Town (2012); *Maputo: A Tale of One City*, Museu Nacional de Arte, Maputo (2012); *Appropriated Landscapes*, The Walther Collection, Neu-Ulm, (2011); *Living Today*, Mackintosh Museum, The Glasgow School of Art, Glasgow (2011); *Let’s talk about houses: when art speaks architecture*, Museu do Chiado, Lisbon (2010); *Abandoned Settler’s House*, Bucharest Biennale 4, Bucharest (2010); *Modernologies*, Museu de Arte Contemporânea, MACBA, Barcelona (2009) and Warsaw (2010); *Learning Modern*, Sullivan Galleries SAIC, Chicago (2009); *Continents à la derive*, Centre Régional d’Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète (2009); *Maputo: A Tale of One City* - Africa in Oslo Festival, Oslo Museum, Oslo (2009); *Serralves 2009 The Collection*, Oporto (2009); *Front of House*, Parasol Unit – Foundation For Contemporary Art, London (2008); *In Living Contact*, São Paulo 28° Biennale, São Paulo (2008); *Meridian House*, Frieze Sculpture Park, London (2008).

More information <http://angelaferreira.info/>

FERNANDO JOSÉ PEREIRA (PORTO, 1961)

Fernando José Pereira concluded a BA in Plastic Arts / Painting in the School of Fine Arts of the University of Porto, as well as a PhD programme in Fine Arts, at the School of Fine Arts in Pontevedra (Spain). He lectures at the School of Fines Arts of the University of Porto and is a researcher at I2ADS (Arts, Design and Society Research Centre). He obtained several study and research scholarships from the Calouste Gulbenkian Foundation. Pereira’s work is regularly featured in a number of art galleries (Graça Brandão and Marta Vidal in Porto, João Graça in Lisbon, AdHoc in Vigo, among others) and museums (Museu de Serralves, Porto; Centro Cultural de Belém, Lisbon; Museu do Chiado, Lisbon; Culturgest, Lisbon; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, etc.). In addition, he has participated in a number of international biennales, such as the 9th Sharjah Biennial, III Bienal Ibero-Americana de Arte Contemporânea, Lima, Peru, 2002; Bienal de Pontevedra 1998, and other art events like the London Festival of Europe, Berlin’s Transmediale exhibition “Deep North”, “Die Anthologie der Kunst”; Iceland’s Seydisfjörður at the Skaftfell Center for Visual Art; Viena’s Quartier 21; Rio de Janeiro’s Galeria Candido Portinari. Fernando José Pereira’s work is represented in several public collections, namely those of Fundação de Serralves, Instituto de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela, Museu da Cidade de Lisboa, Colecção PLMJ, Fundação Ilídio Pinho and Universidade do Porto.

He is also a member of Haavöl, a collective project devoted to experimental electronic music.

RECENT EXHIBITIONS

“Variations portugaises”, Abbaye Saint André - Centre d’art contemporain, Meymac, France, 2018.
“O Acontecimento Singular: Visões e Enigmas na Imagem do Real”, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal, 2018.
“Do tempo exilado – emergência da utopia”; Sismógrafo, Porto, Portugal, 2017.
Qalandyia International, Open Gallery, “Fear”, Palestinian Art Court, East Jerusalem, Palestine, 2016.

“Everything is white noise”, Colégio das Artes, Coimbra, Portugal, 2015.
“Post Colonial Flagship Store – Video screening *Greetings Cards form Reality*”, Quartier 21, Viena, Austria, 2014.
“Region 0. The Latino Video Art Festival of New York”. King Juan Carlos I of Spain Center at NYU, New York, USA, 2013.
“Collecting, Collections and Concepts”, Guimarães (European Capital of Culture program), Portugal, 2012.

RECENT PUBLICATIONS

O silêncio do tempo do silêncio, in Lacoonte, nº4, *Revista Anual de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes* (seyta), Valencia, Spain, 2017.
Utopías artísticas de revuelta [Review of Julia Ramírez Blanco’s *Utopías artísticas de revuelta*], *The Journal of Utopian Studies*, October 2016.
“Notas sobre a Possibilidade da Impossibilidade da Ideia de Concerto no Projecto Haavöl”, in Ano Zero’15 um lance de dados, textos e ensaios, *Catálogo da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra*, Coimbra, 2015.
“El sonido como dispositivo de adensamiento de la imagen”, in *Azafea, Revista de Filosofía*, Vol. 15, 2013.

RECENT CONFERENCE PRESENTATIONS

“A não performatividade em Haavöl como hipótese desprodutiva da ideia de performance” Colóquio Performances No Contemporâneo - Deslocações e Formas Expandidas, Faculty of Letters of the University of Porto, 2018.
O Silêncio do Tempo do Silêncio. International Colloquium “Itinerários Filosóficos da Escuta”, Faculty of Letters of the University of Coimbra, 2017.
“Permafrost? Barentsburg”, Symposium on Arctic Cinema 2016, Trondheim, Norway, 2016.
“besides all that (a deliberate dip in technology to build the possibility to resist it)”, Art as Technology symposium, Helsinki, Finland, 2016.
“Dispositivos na prática artística contemporânea”, ESAP, Porto, 2015.
“It’s rather soon but also too late - and this is why we still have time”, the Finnish Academy of Arts in Helsinki, 2014.
“untitled (speechless)”, “Skaftfell Center for Visual Art”, Seyðisfjörður, Iceland, 2012.
“Facing north from the north of the south”, Looking North conferences, Newcastle, UK, 2010.

For further info www.virose.pt/fjp

título <i>title</i>	Contrato (a tempo indeterminado)
data <i>date</i>	27.04 – 22.06.2018
local <i>venue</i>	Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
curadoria <i>curators</i>	Ângela Ferreira / Fernando José Pereira / Álvaro Moreira
artistas <i>artists</i>	Ângela Ferreira e Fernando José Pereira
montagem <i>set up</i>	Ângela Ferreira / Fernando José Pereira / Álvaro Moreira / Helena Gomes / Rogério Alves / Rosário Melo / Sílvia Costa / Sofia Carneiro / Tânia Pereira / Carla Martins
execução, transporte e montagem <i>execution, transportation and setup</i>	Câmara Municipal de Santo Tirso Feirexpo, SA Carpintaria - Marco Monteiro Ferreira, Unipessoal Lda
design de comunicação <i>communication design</i>	Studio WABA
filme <i>film</i>	<i>Laboratório</i> Autoria, edição e realização – Fernando José Pereira Atriz – Susana Soares Pinto Assistência de realização – Rui Manuel Vieira Produção – Isabel Almeida Direção de fotografia – Rui Manuel Vieira Voz – Guida Marques Som – Rui Manuel Vieira / Banda sonora original Haervöl Texto – Eduardo Brito sobre original de Fernando José Pereira Tradução (PT/EN) – Angelina Barbosa
vídeos <i>videos</i> ► www.miec.cm-stirso.pt	<i>Laboratório</i> – Fernando José Pereira
	<i>Contrato (a tempo indeterminado)</i> Coordenação do projeto – MIEC Design gráfico e coordenação de vídeo – Studio WABA Vídeo e produção – Pedro Rocha Música e sonoplastia – Miguel Béco
seguros <i>insurance</i>	Diagonal – Corretores, Seguros, SA

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA 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

título <i>title</i>	Contrato (a tempo indeterminado)
coordenação editorial <i>editorial coordinator</i>	Álvaro Moreira – Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
textos <i>texts</i>	Joaquim Couto – <i>Apresentação</i> Álvaro Moreira – <i>Perceção/receção - empatia/interação</i> Sofia Nunes – <i>This must be the place</i>
design gráfico <i>graphic design</i>	Studio WABA
fotografia <i>photo credit</i>	Márcia Bernardo
tradução <i>translation</i>	<i>This must be the place</i> Dominic Zugai – kennistranslation, Lda (PT/EN) <i>Apresentação</i> <i>Perceção/receção - empatia/interação</i> Laura Tallone (PT/EN)
revisão <i>proofreading</i>	<i>This must be the place</i> (PT) Sofia Nunes (EN) Luísa Yokochi – kennistranslation, Lda <i>Apresentação</i> <i>Perceção/receção - empatia/interação</i> (PT) Sofia Carneiro (PT) Tânia Pereira (EN) Laura Tallone
edição <i>publisher</i>	Câmara Municipal de Santo Tirso
impressão <i>printing</i>	Reticências Coloridas
tiragem <i>print run</i>	500
local e data de edição <i>place & date of publication</i>	Santo Tirso, 2018
ISBN	978-972-8180-65-2
depósito legal <i>legal deposit</i>	????????????????

© Obras produzidas por Ângela Ferreira e Fernando José Pereira © *Pieces produced by Ângela Ferreira and Fernando José Pereira*

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

