

3 + 1

It's painted on her shirt in capitals

João Ferro Martins

12.01.24 - 24.02.24

Inauguração | Opening 12.01.24, 18h - 21h

à espera de ser alguma coisa

Em 1988 o Center for African Art, em Nova Iorque, organizou a exposição *Art/Artifact*, com curadoria da antropóloga Susan Vogel. O objectivo de Vogel era expor a aura do museu, a importância da disposição museológica na percepção do visitante e, consequentemente, mostrar como determinadas técnicas de exibição eram responsáveis pela distinção convencional entre “arte” e “artefacto”. Este propósito não era nenhuma novidade (pense-se, por exemplo, no trabalho de Marcel Broodthaers), mas vinha na linha de uma série de exposições que à época misturavam, num mesmo contexto museológico, obras de arte moderna e contemporânea e artefactos etnográficos ou objectos de arte dita “primitiva”. Para Vogel, era preciso afastar a arte africana do primitivismo modernista e sugerir uma perspectiva de estudo mais alargada daqueles objectos, mostrando como formalmente estes até se poderiam assemelhar à arte contemporânea. Porquê fechá-los então num enquadramento meramente etnográfico?

A cenografia museológica era então o verdadeiro conteúdo da exposição *Art/Artifact* e os objectos estavam lá para testar a teoria. A primeira sala reproduzia uma galeria de arte contemporânea, outra um gabinete de curiosidades, outra ainda continha uma série de dioramas ao estilo dos museus de História Natural, e terminava com uma disposição de museu de arte. Logo à entrada da exposição estava uma rede de caça Zande, cuidadosamente enrolada e disposta num plinto baixo. Esta rede foi central no debate que, a partir da inicial querela entre arte/artefacto, originou uma discussão sobre a própria definição ontológica da arte. Dois dos protagonistas foram o filósofo americano Arthur Danto, que escreveu para o catálogo da exposição, e o antropólogo britânico Alfred Gell, que publicou em 1996 *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps*. Parodiando o esquema do “exemplo etnográfico” inventado por Danto no seu texto, onde este defendia que os artefactos não são arte porque não possuem qualquer significado metafísico, Gell vai responder com a verdadeira etnografia e propor uma exposição imaginada que combinaria vários tipos de armadilhas com obras de arte contemporânea. Seguindo a pista curatorial lançada por Vogel, ao exibir a rede Zande como se fosse um objecto de arte contemporânea, e apoiando-se na literatura etnográfica, Gell vai argumentar que as armadilhas são um complexo de intencionalidades, tal como as obras de arte. Para Gell, uma armadilha é uma representação transformada do seu criador (o caçador) e da sua vítima (a presa), e ainda

waiting to be something

In 1988, the Centre for African Art, in New York, organized the exhibition *Art/Artifact*, curated by anthropologist Susan Vogel. Vogel's goal was to exhibit the museum's aura, the importance of museum display in the viewer's perception and, therefore, show how certain display techniques were responsible for the conventional distinction between “art” and “artifact”. This aim was nothing new (we can think for instance of the work of Marcel Broodthaers), but it was in line with a series of exhibitions at the time that mixed works of modern and contemporary art with ethnographic artifacts or objects of so-called “primitive” art in the same museum context. For Vogel, it was necessary to distance African art from modernist primitivism and suggest a broader perspective for studying these objects, showing how formally they could even resemble contemporary art. So why close them in a purely ethnographic framework?

Museum exhibition design was the real subject of the show *Art/Artifact* and objects were there to test the theory. The first room recreated a contemporary art gallery, another a cabinet of curiosities, another contained a series of dioramas in the style of natural history museums, and it ended with an art museum display. Right at the entrance there was a Zande hunting net, carefully rolled up and placed on a low plinth. This network was central to the debate that, from the initial quarrel between art/artefact, gave rise to a discussion about the ontological definition of art itself. Two of the protagonists were the north American philosopher Arthur C. Danto, that wrote for the exhibition catalogue, and the British anthropologist Alfred Gell, that published in 1996, *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps*. Making a parody of the “ethnographic example” outline, created by Danto in his text, where he defended that artifacts are not art because they don't possess any metaphysical meaning, Gell responded with true ethnography and with an imagined exhibition that combined several types of traps with contemporary art works. Following Vogel's curatorial lead, by exhibiting the Zande net as if it was a contemporary art object, and relying on ethnographic literature, Gell argues that traps are a complicated array of intentions, just like works of art. For Gell, a trap is a transformed representation of its creator (the hunter) and its victim (the prey), as well as their mutual relationship. The trap embodies ideas and meanings, showing a nexus of intentionalities through material forms and mechanisms. A trap that works is therefore a model of its creator, replacing him, working for him; and a

3 + 1

da sua mútua relação. A armadilha corporaliza ideias e significados, mostra um nexus de intencionalidades através de formas e mecanismos materiais. Uma armadilha que funciona é, pois, um modelo do seu criador, substitui-se a ele, trabalha por ele; e um modelo da presa, pois ajusta-se às características físicas, hábitos ou ambiente desta.

Para Gell, este entrelaçado de fins e meios é o que torna a armadilha conceptualmente homóloga à obra de arte. A aparente “arbitrariedade” dos objectos de arte contemporânea é, para Gell, apenas “aparente”. Se as obras de arte “funcionam” é porque são portadoras de ideias complexas com o desígnio de chegar a algo difícil (ou que não se discerne facilmente), é porque requerem atenção e o seu intuito nunca é claro. Mesmo assim, elas encontram eco no público. “Every work of art that works is like this, a trap or a snare that impedes passage; and what is any art gallery but a place of capture”¹, diz Gell.

A exposição pode ser esse lugar onde se dá o “nexus dramático” que liga o espectador e a obra e os alinha num mesmo tempo e espaço, onde a obra nos interpela à passagem e onde nos deixamos cair na sua estrutura ontológica de armadilha, ao dissimular a sua verdadeira função na proclamada não-função e pretensa autonomia.

Se *Art/Artifact* convidava a uma perspectiva crítica sobre os contextos expositivos de âmbito museológico, uma exposição que mostrava objectos a “mostrarem-se”, *It’s painted on her shirt in capitals*, de João Ferro Martins, também tem qualquer coisa de “montagem que desmonta”, onde o “expositivo” tem tanto valor como o que se “expõe”. Podíamos dizer que não é tanto uma exposição *de* arte, mas mais uma exposição *sobre* arte.

Em *It’s painted on her shirt in capitals* encontramos vestígios dessa actividade expositiva-inquiridora: vestígios de um acampamento, despojos de um possível sítio arqueológico, núcleos de uma museologia obscura em que objectos respondem formalmente a outros objectos que lhes estão próximos. A museografia cuidada contrasta com a difícil categorização dos objectos que exhibe e, ao contrário do que seria uma “evolução” do discurso museológico, a haver um conceito de Colecção este nunca seria um modo de organização ou de dar sentido aos objectos acumulados; a Colecção seria aquilo que permitiria a continuação da acumulação.

A acumulação gera os mecanismos para uma “poética do objecto”. O que a poesia faz com palavras, Ferro Martins faz com os objectos: juntar, partir, repetir, aproximar, afastar, sublinhar... As obras re-figuram as nossas expectativas

model of the prey, because it adjusts to its physical characteristics, habits or environment.

For Gell, this intertwining of ends and means is what makes the trap conceptually homologous to the work of art. The apparent “arbitrariness” of contemporary art objects is, for Gell, only “apparent”. If works of art “work”, it’s because they are carriers of complex ideas with the purpose of achieving something difficult (or not easily discernible); it’s because they require attention and their intent is never clear. Even so, they resonate with the viewers. “Every work of art that works is like this, a trap or a snare that impedes passage; and what is any art gallery but a place of capture”¹, says Gell.

The exhibition can be that place where the “dramatic nexus” takes place, connecting the viewer and the work and aligning them in the same time and space, where the work engages us as we pass by, and where we allow ourselves to fall into its ontological trap structure, by dissimulating its true function in its proclaimed non-function and supposed autonomy.

If *Art/Artifact* welcomed a critical perspective on museum exhibition contexts, an exhibition that showed objects “showing themselves”, *It’s painted on her shirt in capitals*, by João Ferro Martins, also has something of a display that dismantles itself, where the “exhibition display” is as valuable as what is “exhibited”. We could say it is less an exhibition *of* art and more an exhibition *about* art.

In *It’s painted on her shirt in capitals* we find remnants of that inquisitive-expositive activity: remains of a camping ground, traces of a possible archaeological site, nucleus of an obscure museology in which objects formally respond to other objects that are near them. The careful museography contrasts with the difficult classification of the objects it exhibits and, contrary to what would be an “evolution” of museum discourse, even if a Collection concept existed it would never be a way to organize or give meaning to the objects being accumulated; the Collection would be what would make the continuing accumulation possible.

Accumulation generates the mechanisms for a “poetics of the object”. What poetry does with words, Ferro Martins does with objects: joins, breaks, repeats, brings closer, withdraws, underlines... The works re-figure our expectations as viewers and as connoisseurs of those objects, offering new ways of seeing. What we find in *It’s painted on her shirt in capitals* might seem as only the structure of something that used to be and now is something else. There are repeated objects, shapes that dialogue with other shapes, towers-ladders that appear in other works, mirrored lakes that seem to grab what they reflect, the popular mask updated for global

3 + 1

enquanto espectadores e conhecedores daqueles objectos, oferecendo novos modos de ver. O que encontramos em *It's painted on her shirt in capitals* pode parecer só a estrutura de algo que foi e agora é outra coisa. Há objectos que se repetem, formas que dialogam com outras, torres-escada que são já recorrentes em outros trabalhos, lagos espelhados que parecem agarrar o que reflectem, a máscara popular actualizada para a produção global... Gestos de paródia que nos fazem sorrir um momento e duvidar desse sorriso logo a seguir.

Salta-nos aquela coisa que conhecemos bem, mas que nos aparece aqui com uma singularidade desconcertante. Apesar das obras de Ferro Martins apresentarem elementos reconhecíveis do quotidiano, eles excedem-se a si mesmos, instauram encontros e criam uma tensão entre familiaridade e estranheza, entre semelhança e diferença. O seu carácter é o da interferência, como se os próprios objectos se impusessem ao artista na sua materialidade como mistério aparentemente resolúvel e reclamassem uma solução artística. Pedem uma resposta singular a fundo perdido, reclamam um espaço para que as formas que já existem se abram a outras que possam assim aparecer.

Em *It's painted on her shirt in capitals* somos convidados a aceitar a proposta dada pelo objecto, mesmo que absurda, a deixar-nos guiar num itinerário expositivo cujo display para-museológico reconhecemos, mas cuja narrativa dá poucas certezas de nos querer elucidar sobre algo. “Só o *objecto* permite, como se se tratasse duma fachada sem portas nem janelas, aceder a ele como por uma escada de serviço. (...) só o *objecto*, resistindo ao que sem ele é inacessível, revela ou cria, como às avessas e a contracorrente, esse *sujeito* que somos sem jamais o poder ser”, disse Eduardo Lourenço².

Em vez de um discurso estabelecido, é a própria actividade de escavação, recolha e montagem que perpassa por toda a exposição. Mesmo as pinturas, sendo aparentemente abstractas, remetem para uma arqueologia urbana, um compêndio de fragmentos menosprezados do quotidiano, recortados da sua invisível vulgaridade e formatados para se mostrarem como uma sequência visual propositadamente descontextualizada. O “à espera de ser alguma coisa” pode também ser “uma coisa onde menos se espera” e interromper assim um trajecto contínuo, introduzir fracturas no espaço físico e no espaço sensível.

A prática de Ferro Martins assenta numa materialidade que está intrinsecamente ligada à forma e à ideia, em que as obras se perplexificam a si próprias com as “soluções” que apresentam. Se fizermos o mesmo exercício de Danto e Gell e imaginarmos um museu da prática artística de João Ferro

production...Parody gestures that make us smile for a moment and doubt that smile immediately afterwards.

The thing we know well jumps out at us, but here it is presented with a disconcerting singularity. Although Ferro Martins' works feature recognizable daily life elements, they go beyond themselves, establishing encounters and creating a tension between familiarity and strangeness, similarity and difference. Their character implies interference, as if materially the objects imposed themselves on the artist as a seemingly solvable mystery and demanded an artistic solution. They ask for a singular response that doesn't need to be refunded, demanding a space so the shapes that already exist can open up to others that might appear.

In *It's painted on her shirt in capitals* we are invited to accept the object's proposal, even if absurd, to let us be guided in an exhibition path in which we recognize its para-museum display, but in which the narrative give us little certainty of wanting to make something clear. “Only the *object* allows, as if it were a façade with no doors or windows, access to it as if by a back staircase. (...) only the *object*, resisting what is inaccessible without it, reveals or creates, as if in reverse and against the current, that *subject* we are, without ever being able to actually be it”, said Eduardo Lourenço².

Instead of an established discourse, it is the activity itself – of excavation, gathering and installing, that runs throughout the exhibition. Even the paintings, being apparently abstract, refer to an urban archaeology, a compendium of overlooked fragments of daily life, taken from their invisible triviality and formatted to show themselves as a purposely decontextualized visual sequence. The “waiting to be something” can also be “something where you least expect it”, therefore interrupting a continuous trajectory, introducing fractures in physical and sensitive space.

Ferro Martins' practice is grounded on a materiality that is intrinsically linked to form and idea, in which the works surprise themselves with the “solutions” they present. If we were to do the same exercise as Danto and Gell, and imagine a museum of João Ferro Martins' artistic practice, it would show not a logical and descriptive path, but fragments that would look like a cabinet of curiosities, an ethnographic museum display case, a bric-a-brac store cabinet, reproductions of classical culture, all mixed with work and personal use tools scattered around, field diaries and maybe souvenirs.

Ferro Martins' work is therefore founded in practices of attention, of indication and display, of deconstruction of technical logics, where the annulment of one function

3 + 1

Martins, este mostraria, não um percurso lógico e exemplificativo, mas fragmentos que se pareceriam com um gabinete de curiosidades, uma vitrine de um museu etnográfico, um armário de loja de bric-à-brac, reproduções de cultura clássica, isto à mistura com ferramentas de trabalho e de uso pessoal esquecidos por aí, diários de campo e talvez souvenirs.

O trabalho de Ferro Martins radica então em práticas de atenção, de indicação e exibição, de desconstrução de lógicas técnicas, onde a anulação de uma função produz outra, onde a singularidade se cria a partir da banalidade, esse lugar que é, segundo José Tolentino de Mendonça, onde se “dá a ver melhor o extraordinário”³.

E para fazer esta desmontagem expositiva através do extraordinário é preciso pegar nas ferramentas e começar por montar a tenda-armadilha no meio da aldeia da arte.

produces another, where singularity is created from banality, that place which according to José Tolentino de Mendonça, is where “the extraordinary is best seen”³.

And in order to carry out the dismantling of this exhibition through the extra-ordinary, it is necessary to pick up the tools and start by setting up the trap-tent in the middle of the art village.

Liz Vahia, 12.23

Tradução | Translation: S.P.

Notas:

¹ Gell, A. (1996) ‘Vogel's Net: Traps as Artworks: Artworks as Traps’, *Journal of Material Culture* 1(1), p. 37.

² Eduardo Lourenço, “Objecto sem pintura e pintura como objecto”, in *O Espelho Imaginário* (1996), Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 99-100.

³ Em entrevista a Luís Caetano, “A Força das Coisas”, RDP Antena 2 (30 de Dezembro 2023), disponível em podcast.

A autora não segue o acordo ortográfico vigente.

Notes:

¹ Gell, A. (1996) ‘Vogel's Net: Traps as Artworks: Artworks as Traps’, *Journal of Material Culture* 1(1), p. 37.

² Eduardo Lourenço, “Objecto sem pintura e pintura como objecto”, in *O Espelho Imaginário* (1996), Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 99-100.

³ In an interview to Luís Caetano, “A Força das Coisas”, RDP Antena 2 (December 30th 2023), a podcast in Portuguese.