

MATER

Virgínia Fróis
Marta Castelo
Maja Escher

MATER



VIRGÍNIA FRÓIS

MARTA CASTELO



MAJA ESCHER

EXPOSIÇÃO *Exhibition*
Galerias Municipais – Municipal Galleries
Pavilhão Branco
23.03 ~ 11.06.23

VIRGÍNIA FRÓIS
MARTA CASTELO
MAJA ESCHER

CURADORIA *Curated By*
João Rolaça – Oficinas do Convento

DA TERRA E DOS SABERES ANCESTRAIS

Sara Antónia Matos
Direção das Galerias Municipais / Egeac

As três artistas que integram a exposição *Mater*, Maja Escher, Marta Castelo e Virgínia Fróis, são escultoras que trabalham com as suas mãos, o que não é irrelevante, como adiante se verá.

Pese embora o trabalho artístico de cada uma seja distinto entre si e detentor de uma linguagem própria, há ainda outra relação que as une: as três artistas colaboram com a associação Oficinas do Convento, sediada em Montemor-o-Novo, cuja matéria de eleição é a terra e o barro.

A associação Oficinas do Convento, fundada há cerca de 20 anos, desenvolve eventos multidisciplinares, podendo dizer-se, no entanto, que a sua área de especificidade, a que levou à sua constituição, é a escultura cerâmica, prestando apoio a artistas que pretendem desenvolver as suas obras em materiais ligados à terra e à produção fabril de tijoleiras. Dos projetos da associação destacam-se os que envolvem os domínios da arte pública, do património natural, arquitetónico e ambiental. Nessa sequência salienta-se a recuperação de um Telheiro (indústria tradicional de produção de tijolos e tijoleiras) que permitiu avançar para a cerâmica de grande formato e que está na origem da realização de três Simpósios Internacionais de Escultura em Terracota (1996, 1998 e 2001), estabelecendo uma relação direta com a arquitetura tradicional e as matérias cerâmicas do lugar, pontuando o espaço público. Não menos importante no trabalho desenvolvido por esta associação são os programas de reflexão, residências

e formação, envolvendo convidados especialistas de diferentes áreas, que têm contribuído para o desenvolvimento e a fundamentação de conhecimentos, práticas e metodologias desenvolvidas no e a partir do território. Esta especificidade ligada à vernaculidade do território – além da longevidade da associação – torna a ação das Oficinas do Convento absolutamente singular e relevante no panorama das entidades artísticas e culturais nacionais. Longe de se mover pelo reconhecimento da entidade nos meandros mais instituídos do sistema, a associação desenvolve a sua caminhada discreta, corajosa, em cumplicidade com os artistas e em extrema lealdade com o lugar ou território em que se inscreve, levando-me a dizer que tem contribuído decisivamente para a singularidade e diferenciação da cultura artística e territorial de Montemor-o-Novo.

Como explicou o sociólogo francês Henri Lefebvre, autor de *La production de l'espace*¹, um lugar, ao contrário de um sítio, é composto pelas suas componentes físicas e antropológicas, práticas e vivências, envolvendo um intrincado de relações que fazem do espaço um «lugar habitado» ou, na senda do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, um «lugar antropológico». Para este, na sua *Phénoménologie de la perception*², o espaço é inscrito de sentido e simbolizado, transformando-se então num lugar das e para as pessoas.

É neste interstício de relações intangíveis, pessoais e ancestrais, ligadas aos lugares da terra e às forças telúricas, que as três artistas operam e procuram materializar através dos meios escultóricos. O projeto *Mater* ocupou as artistas durante mais de um ano, tendo as mesmas passado algumas temporadas nas Oficinas do Convento, em Montemor-o-Novo, onde realizaram partes das peças – passando a associação a ser coprodutora da exposição com as Galerias Municipais/Egeac.

De acordo com a linguagem prévia e as preocupações de cada artista, o projeto para o Pavilhão Branco, com curadoria de João Rolaça, também ele membro desta associação, foi desenvolvido em torno das questões da germinação e decomposição, da água e da seca, da vida e da morte, ou talvez, não menos correto dizer, do corpo e das suas capacidades de apreensão multissensoriais.

As peças das três artistas para a exposição *Mater* reportam precisamente ao esforço e ao desgaste físico dos corpos, exigidos na transformação da matéria. Esta dimensão envolve o corpo, mas é de natureza incorpórea, precisamente porque circunda processos de perda e luto que a arte pretende captar.

Tudo isso é evocado nas esculturas das artistas, seja através das formas, recetáculos, canais, pórticos de passagem, registos verbais, seja através dos materiais referentes à arquitetura e à construção de tradição vernacular, tais como terra crua, água, lamas, ceras, tecidos, vimes.

[1] Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos [Tradução inglesa: *The Production of Space* (trad. Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell, 22.ª ed., 2005].

[2] Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard [Tradução inglesa: *Phenomenology of Perception* (trad. Colin Smith). Londres: Routledge, 2005].

Além de as matérias usadas serem provenientes dos lugares a que cada artista se refere e de poderem a eles voltar, desfazendo-se e integrando-se no lugar de proveniência, as peças exibidas no Pavilhão Branco correspondem pois a memórias de corpos, do tempo e da transformação que por eles passou.

Volto por isso à ideia de corpo, esse lugar soberano, de conhecimentos intransmissíveis e insubstituíveis que estas artistas trabalham de forma incontornável e transversal. Volto à manualidade que as suas obras exigem, à simbiose do corpo das escultoras com as matérias, à intuição que essa união exige para se tornarem por instantes num só. Essa simbiose é aquela que faz do corpo um espaço e do espaço um corpo, onde se abre tempo para habitar.

Dessa sabedoria que só o corpo sabe e é capaz de produzir não posso deixar de invocar Paul Virilio, arquiteto, filósofo e urbanista francês, nascido em 1932, particularmente acerca das suas reflexões sobre a erosão e contração de espaço, causada pela aceleração da realidade. Para si, a dramática aceleração da realidade – em parte causada pela velocidade facultada pelas tecnologias de informação – fizeram contrair o espaço e o tempo do corpo, amputando-nos da sua amplitude multissensorial, e, portanto, da sua efetiva realidade.

Virilio vem-se notabilizando nos últimos anos como uma voz cética, quase dissidente, perante uma sociedade informatizada onde o cidadão é vítima de um constante bombardeio (des)informativo. Segundo ele, a era da informática leva o sujeito a perder a consciência de realidade através da quebra das noções de distância e territorialidade. Ao mesmo tempo que a automatização computacional substitui o ser humano nas diversas áreas, as novas tecnologias surgem como exterminadoras dos corpos, em vez de seus prolongamentos.

No ensaio «La ville surexposée»³, o autor dá conta: (1) da deslocalização do espaço geográfico para uma relocalização no espaço do ecrã; (2) da transformação da distância e da profundidade em superfície pura (transpondo o encontro interpessoal físico para o terminal do ecrã) e (3) da redução do espaço ao tempo. O autor explica aquele processo da seguinte forma: «as dimensões do espaço tornam-se inseparáveis da sua velocidade de transmissão.» (VIRILIO, 1986, p. 19).

Para ele, estas transformações correspondem à «estética do desaparecimento» (expressão que dá título ao livro *Esthétique de la disparition*⁴) e constituem o cerne da crise da representação visual que, segundo o mesmo, se traduz em cegueira, isto é, incapacidade para discernir, tecer juízos críticos e agir sobre o que é dado ver.

Para Virilio, em vez de se estar exposto ao tátil e ao contacto físico, é-se canalizado numa «perceção em trajetória»⁵ (VIRILIO, 2007, p. 62). Esta equivale a uma perceção realizada em movimento acelerado, não

[3] Virilio, P. (1984). «La ville surexposée». *L'Espace critique*. Paris: Christian Bourgois Editeur [Tradução inglesa: «The Overexposed City». *Zone 1|2: The Contemporary City*. Nova Iorque: Urzone, Inc. (Zone Books), 1986].

[4] Virilio, P. (1980). *Esthétique de la disparition*. Paris: Éditions Baland [Tradução inglesa: *The Aesthetics of Disappearance* (intro. Jonathan Crary, trad. Philip Beitchman, 1991). Los Angeles e Nova Iorque: Semiotext(e), 2009].

FROM THE EARTH
AND ANCESTRAL KNOWLEDGE

concedendo tempo para uma apreensão espaciotemporal. Desse modo, os números substituem a massa e o peso dos objetos concretos *in situ* (características necessárias a uma localização), enquanto trajetórias de todo o tipo estão disponíveis a qualquer hora e em qualquer lugar. Nesta perspetiva, o autor coloca então o problema do corpo e do sensível em evidência, considerando que algumas tecnologias, e desenvolvimentos a elas associados, contribuem para fazer desaparecer o espaço dos corpos indispensável à relação inter-humana.

Pode então perguntar-se: como é que a produção artística contribui para evitar o desaparecimento do espaço sensível dos corpos?

Olhando para e através dos movimentos que os artistas lançam sobre o mundo, problematizando os próprios meios a que recorrem, os tempos, a construção das representações e os afetos.

Gaste-se tempo, pare-se, volte-se a olhar para ver e sentir, como propõem as obras na exposição *Mater*. Gaste-se tempo e por momentos arrisquemos desacelerar, saindo do fluxo de que fala Virilio. No seu livro *L'administration de la peur*⁶, o autor dá a entender que este fluxo, caracterizado por aceleração contínuo, recobre uma forma política de administrar e perpetrar o medo sobre as sociedades: guerras, perda, pandemias, pânico de viver. Contra essa administração massiva de medo, só o corpo, na sua carnalidade e tempo biológico, pode relutar.

Esta exposição, com a formalização de recetáculos, jacentes, mas também lugares de germinação, terra, água, lamas, sujidade, impureza, cheiros, contaminação, não consiste numa elegia ou despedida ao corpo. Ela é antes uma prova de que o corpo é produtor de conhecimentos, mais que isso, de realidade, um produtor de desaceleramento, e nesse sentido de uma recusa de descorporalização ou morte antecipada.

Por todas estas razões, arrisco dizer que o trabalho das Oficinas do Convento, e destas três artistas em particular, versando sem preconceito as matérias da terra e dos lugares mais vernaculares e viscerais, se inscrevem de modo lapidar na contemporaneidade, reivindicando o espaço e o tempo do corpo, contra a sua fatal erosão.

*

As Galerias Municipais/Egeac agradecem às Oficinas do Convento, ao curador João Rolaça, às três artistas Maja Escher, Marta Castelo e Virgínia Fróis o entusiasmo posto no projeto e a coragem com que continuam a trabalhar as matérias ligadas à terra e aos saberes mais ancestrais.

Agradece-se ainda às autoras dos textos, os belíssimos ensaios que permitem abrir o campo de leitura das obras, e a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste projeto tão singular.

[5] Virilio, P. (2005). *L'art à perte de vue*. Paris: Éditions Gallilée [Tradução inglesa: *Art as Far as the Eye Can See* (trad. Julie Rose). Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers/Bloomsbury, 2007].

[6] Virilio, P. e Richard, B. (contrib.) (2010). *L'administration de la peur*. Paris: Textuel [Tradução inglesa: *The Administration of Fear* (trad. Ames Hodges). Los Angeles: Semiotext(e), 2012].

Sara Antónia Matos

Direção das Galerias Municipais / Egeac

The three artists who make up the exhibition *Mater*, Maja Escher, Marta Castelo and Virgínia Fróis, are sculptors who work with their hands, something that, as we will see, is not irrelevant.

Despite the differences in their artistic work, each with its own unique language, they have another thing in common: all three artists collaborate with the association Oficinas do Convento, based in Montemor-o-Novo, whose preferred materials are earth and clay.

Oficinas do Convento, founded over twenty years ago, organises multidisciplinary events, but we can also say that its area of expertise, its *raison d'être*, is ceramic sculpture, providing support to artists who seek to develop their works in materials connected to the earth and to the manufacture of floor tiles. The association's most renowned projects engage with the spheres of public art and natural, architectural and environmental heritage. An example of this was the restoration of a Telheiro (a traditional brick and tile factory) which allowed for the progression to large-scale ceramics and led to the organisation of three International Symposiums of Terracotta Sculpture (in 1996, 1998 and 2001), establishing a direct relationship with traditional architecture and the ceramic materials of the region, marking the public space. An equally important part of the association's work are its programmes of reflection, residencies and training, involving specialists in different areas, which have contributed to the production and implementation of knowledge, practices and methodologies developed in and based on the land. This specificity linked to the vernacularity of the region – as well as the longevity of the association – makes the work of Oficinas do Convento absolutely unique and relevant in the national artistic and cultural scene. Rather than seeking recognition via the well-trodden paths of the establishment, the association has developed its own discreet and

courageous style, together with artists, showing extreme loyalty to the place or land in which it works, making a decisive contribution to the singularity and differentiation of the artistic and territorial culture of Montemor-o-Novo.

As French sociologist Henri Lefebvre, author of *La production de l'espace*,¹ explained, space, unlike place, is made up of its physical, anthropological, practical and experiential components, involving a web of relations that make it an 'inhabited place' or, in the words of French philosopher Maurice Merleau-Ponty, an 'anthropological place'. According to Merleau-Ponty, in his *Phénoménologie de la perception*,² space is inscribed with meaning and symbolised, thus becoming a place of and for people.

It is in this interstice of intangible, personal and ancestral relationships, connected to places of the earth and to telluric forces, that the three artists operate and seek to bring into being through sculpture. The project *Mater* occupied the artists for over a year, each of them spending several periods at Oficinas do Convento, in Montemor-o-Novo, where they created parts of the pieces – the association coproducing the exhibition with Galerias Municipais/Egeac.

According to the previous language and concerns of each artist, the project for Pavilhão Branco, curated by João Rolaça, also a member of the association, was developed around the themes of germination and decomposition, water and drought, life and death, and perhaps it is just as accurate to say the body and its multisensory capacities of apprehension.

The pieces by the three artists for the exhibition *Mater* refer explicitly to the bodily effort and physical exertion required in the transformation of matter. The latter involves the body but is of a necessarily incorporeal nature because it entails processes of loss and mourning that art seeks to capture.

All of this is evoked in the artists' sculptures, either through forms, receptacles, channels, gateways and verbal records, or through materials that allude to architecture and to the construction of vernacular tradition, such as raw earth, water, mud, wax, fabric and wicker.

In addition to the materials used having come from places to which each artist refers and to which they are able to return, disintegrating and reintegrating into their place of origin, the pieces exhibited in Pavilhão Branco correspond to memories of bodies, time and the transformation brought about by it.

I thus return to the idea of the body, this sovereign place, of untransferable and irreplaceable knowledge that these artists critically and transversally develop. I return to the manual work demanded by their pieces, the symbiosis of the sculptors' bodies with

[1] Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos [English translation: *The Production of Space* (trans. Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell, 22nd ed., 2005].

[2] Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard [English translation: *Phenomenology of Perception* (trans. Colin Smith). London: Routledge, 2005].

the materials, to the intuition required for their momentary union. This symbiosis is what makes the body a space and space a body, where time is made for inhabiting.

With regard to this wisdom that only the body knows and is capable of producing I must invoke Paul Virilio, the French architect, philosopher and urbanist, born in 1932, particularly his reflections about the erosion and contraction of space, caused by the acceleration of reality. For Virilio, the dramatic acceleration of reality – in part caused by the speed provided by information technology – made the space and time of the body contract, cutting us off from its multisensory range, and, consequently, its effective reality.

Virilio has become known in recent years as a sceptical, almost dissident voice vis-à-vis a computerised society where citizens are constantly bombarded with (dis)information. In his view, the Information Age leads subjects to lose their awareness of reality by breaking with notions of distance and territoriality. As IT automation has substituted human beings in various areas, new technologies emerge as exterminators of bodies, instead of their extensions.

In the essay 'La ville surexposée',³ the author observes: (1) the displacement of geographical space, replaced by that of the screen; (2) the transformation of distance and depth into pure surface (transposing the physical interpersonal encounter to the terminal of the screen) and (3) the reduction of space to time. The author explains how: 'the dimensions of space become inseparable from their speed of transmission.'⁴ (VIRILIO, 1986, p. 19).

For Virilio, these transformations correspond to the 'aesthetics of disappearance' (an expression he uses as the title of the book *Esthétique de la disparition*)⁴ and are at the heart of the crisis of visual representation that, according to the author, leads to blindness, that is, the inability to discern, to critically assess and act on what is seen.

For Virilio, instead of being exposed to touch and physical contact, one is channelled into a 'trajective perception'⁵ (VIRILIO, 2007, p. 62), that is, a perception produced in accelerated movement, not allowing time for spatiotemporal apprehension. Thus, numbers replace the mass and weight of *in situ* concrete objects (necessary characteristics of a location), as all kinds of trajectories are available at any time and in any place. In this way, the author draws attention to the issue of the body and the sensitive, observing that some technologies, and developments associated with them, contribute to the disappearance of the bodily space that is essential to interhuman relationships.

[3] Virilio, P. (1984). 'La ville surexposée'. *L'Espace critique*. Paris: Christian Bourgois Editeur [English translation: 'The Overexposed City'. *Zone 1/2: The Contemporary City*. New York: Urzone, Inc. (Zone Books), 1986].

[4] Virilio, P. (1980). *Esthétique de la disparition*. Paris: Éditions Balland [English translation: *The Aesthetics of Disappearance* (intro. Jonathan Crary, trans. Philip Beitchman, 1991). Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2009].

[5] Virilio, P. (2005). *L'art à perte de vue*. Paris: Éditions Galilée [English translation: *Art as Far as the Eye Can See* (trad. Julie Rose). Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers/Bloomsbury, 2007].

This leads us to the following question: how does artistic production help to avoid the disappearance of the sensitive space of the body?

Looking at and through the movements that artists project onto the world, questioning their methods, their time, their construction of representations and affects.

Take your time, stop, look again to see and to feel, as the works in the exhibition *Mater* propose. Take your time and momentarily risk slowing down, leaving the flow Virilio talks about. In his book *L'administration de la peur*,⁶ the author suggests that this flow, characterised by continuous acceleration, recovers a political means of administrating and perpetuating fear in societies: wars, loss, pandemics, existential angst. Only the body, in its carnality and biological time, is able to resist this mass administration of fear.

This exhibition, with its formalisation of recumbent receptacles, but also places of germination, earth, water, mud, dirt, impurity, odours, contamination, is not an elegy or farewell to the body. It is rather proof that the body is the producer of knowledge, and what is more, of reality, a producer of deceleration, and thus of a rejection of disembodiment or premature death.

For all these reasons, I venture to say that the work of Oficinas do Convento, and of these three artists in particular, using, without prejudice, materials of the earth and the most vernacular and visceral of places, is today highly relevant, reclaiming the space and time of the body, against its fatal erosion.

*

Galerias Municipais/Egeac would like to thank Oficinas do Convento, curator João Rolaça, and the three artists Maja Escher, Marta Castelo and Virgínia Fróis for the enthusiasm they brought to the project and the courage with which they continue to work with materials connected to the earth and to ancestral knowledge.

We are also grateful to the authors of the texts, for the beautiful essays that have facilitated new interpretations of the works, and to all those who contributed to the success of this very unique project.



[6] Virilio, P. and Richard, B. (contrib.) (2010). *L'administration de la peur*. Paris: Textuel.
[English translation: *The Administration of Fear* (trans. Ames Hodges).
Los Angeles: Semiotext(e), 2012].



MATER

João Rolaça
Curador / Oficinas do Convento

Ao longo de mais de 26 anos de existência, a associação Oficinas do Convento, sediada em Montemor-o-Novo, tem criado uma relação profunda com a comunidade e a paisagem circundante e desenvolvido uma estética própria (mas plural). O nosso trabalho baseia-se na pesquisa, oficial, física e telúrica, complementado por visões artísticas ou científicas que resultam em projetos experimentais produzidos por artistas das mais diversas áreas, idades e geografias. Apesar das idiosincrasias próprias de um painel incomensurável de pessoas que por ali têm passado, observamos pontos de contacto e partilha entre os projetos, que nos permitem enunciar uma linguagem que cruza a ancestralidade e a ruralidade do lugar que habitamos com a curiosidade e o engenho que experimentamos dentro e em volta dos espaços da Oficinas do Convento.

Depois de observar tantos projetos artísticos, conversas, *workshops*, fornos em chamas, máquinas construídas para desenhar ou imprimir, exploradores sonoros dos recantos mais inusitados, experiências sensitivas e aprendizagens partilhadas, parece existir, acima de tudo um sentido estético, eclético e rizomático, que se manifesta pela diversidade e espelha o mundo e o tempo em que vivemos.

A terra é uma das matérias mais presentes e constantes no trabalho

da associação. Desde a sua fundação, em 1996, que se tem desenvolvido um trabalho de investigação e criação com este material, transformado em tijolos artesanais, esculturas, objetos artísticos e de *design* em cerâmica de todas as escalas e alquimias ou da arquitetura em terra crua, com formações, campos de trabalho e investigação de matérias a aplicar em projetos de taipa, adobe, rebocos, de cariz arquitetónico ou experimental.

Assim, da vontade de mostrar e dar a conhecer a outros públicos algum deste trabalho, fez sentido juntar três artistas, mulheres de gerações distintas, que partilham os valores de relação com a paisagem e que utilizam materiais naturais e locais para desenvolverem o seu discurso, que, de alguma forma, representa os princípios e materiais utilizados na Oficinas do Convento.

O trabalho de Virgínia Fróis, Marta Castelo e Maja Escher está ligado pela íntima e profunda relação que estabelecem com a terra e os elementos naturais, que utilizam como matéria de trabalho e conteúdo para a pesquisa contínua e conceptual. Têm portanto uma dupla natureza complementar: matéria e simbólica.

No caso de Virgínia Fróis, barro, água, cera virgem, sal, chumbo, algodão ou

fibras vegetais são utilizados na prática sobre o universo íntimo da experiência sensitiva da natureza, através das mãos que revelam e traduzem o mundo interior e o exterior. O barro recolhido nos locais onde vive e trabalha, as plantas que nele incorpora e a água que permite dar forma articulam os tempos ancestrais da geologia, do presente eterno e fugaz, e do futuro que acompanha a eterna mutação e impermanência do mundo. O seu trabalho artístico continua o devir do corpo que cria e se transforma, alinhado com o sentido fenomenológico dos ciclos da natureza mineral, vegetal e biológica, por vezes ligado a imemoriais mitos de criação, que estabelecem uma relação entre a argila e a carne. Espaços ociosos — corpo, vaso, urna, ovo ou anel — são preenchidos pelo olhar ou pela matéria que se adoça ao seu vazio, para criar um reflexo que integra e se completa com a presença do *outro*. Tudo existe numa relação, por vezes tensa, outras vezes flexível, entre o corpo e a terra, a matéria e a forma, processos naturais e oficiais, comunidade e o mundo. Poejos e outras plantas germinam do barro cru — *vanitas* da transitoriedade e da impermanência. Fios, canais e tangentes unem corpos distintos e materializam ligações entre substâncias, espaços ou entidades, sublinhando a interdependência entre seres e o cosmos. O que está na maior profundidade dessa terra reflete o que lhe está diametralmente oposto, reflexo do interior do ser, que é feito da mesma matéria dos rios, da horta e do céu.

Na instalação *o poço é o espelho do céu*, apresentada em *Mater*, Virgínia reflete sobre a transformação do lugar

que habita, as estações que transitam e fazem brotar novas plantas a cada ciclo e a incessante transformação do corpo, através das matérias que o compõem ou circundam.

Marta Castelo, por sua vez, trabalha a impermanência e mutabilidade da terra, através de uma pesquisa sobre os seus estados latentes, por vezes líquidos, plásticos ou sólidos. A artista cria esculturas de barro cru, cozido ou em processo de transformação física durante a exposição, quase sempre por ação da água, que se infiltra e atua silenciosamente sobre a matéria. Para Marta, esta transformação está ligada ao conceito de *physis* — a força vital comum a tudo o que nasce, vive, morre e continua ciclos. Entre o estado cru e cozido do barro há um lugar indefinido entre a matéria natural e a cultural, que se manifesta na transição do orgânico para o geométrico. Da terra amorfa forma blocos que edificam espaços da existência, do construir e ser construído ao mesmo tempo, repetindo processos naturais e perpetuando uma entropia infinita. As suas formas manifestam simultaneamente a solidez da construção e a sua vulnerabilidade face à natureza. *A escrita da cidade*, apresentada na exposição, contém a ambivalência de nos remeter para os vestígios de uma cidade ancestral, simultaneamente anónima e familiar. Um lugar que reconhecemos como nosso, mesmo sem nunca lá ter estado, pois está na origem do que somos enquanto indivíduos e enquanto sociedade. Ele é ao mesmo tempo antigo e recente. Questionamos se se trata de uma ruína ou de um edifício em construção. Combina

formas rigorosas com outras mais intuitivas e viscerais, que entendem a terra como casa, lugar que abriga e acolhe, como um edifício de tijolos que nos constitui. Os seus desenhos inscrevem no papel um alfabeto de gestos livres e espontâneos, pintados com tintas de barro, que os conectam com a terra de que são feitos.

A água é central na investigação de Maja Escher, por ser a fonte da vida que partilhamos com todos os seres, e é nas hortas que colhe saberes ancestrais, afetos e alimentos, muitas vezes utilizados nos seus trabalhos na forma de grãos, feijões, vagens e frutas.

Para *quantas vezes dorme a água?*, a artista recolheu materiais e elementos que dão voz à barragem de Santa Clara, e que interligam uma dimensão científica e cartesiana a uma dimensão xamânica e primordial para nos relembrar que fazemos parte de um ecossistema biodinâmico onde tudo e todos coexistimos e comungamos. Constrói sistemas ritualísticos em forma de manifesto, protesto e mobilização comunitária para trabalhar o que é comum e vital no Baixo Alentejo — a sua terra — sublinhando a urgência de uma regeneração ecológica, do desenvolvimento de comunidades e economias locais, solidárias e de cooperação e a sua importância para a vida e permanência das pessoas naquele território desertificado. Tal como as sementes germinam plantas e vidas autónomas que são membros de uma família comum, as peças de Maja contêm organismos múltiplos, vidas dentro de vidas, que crescem e se transformam a seu ritmo, continuando os seus ciclos sem interferência da artista.

A sua prática é um contínuo entre o trabalho de campo e de estúdio, e as suas ideias materializam-se nas instalações *site-specific* que cria nos lugares de exposição. As montagens são momentos de criação para a artista, já que dão vida aos desenhos e notas que acumula nos seus cadernos e que permitem ver as relações implícitas entre a sua intuição e a pesquisa.

O processo de criação, seleção e organização curatorial das obras foi partilhado e teve por base a complementaridade evidente entre o trabalho das três mulheres. Apesar das suas diferenças simbólicas e discursivas, as artistas partilham uma ética de trabalho e estabelecem relações simbióticas e de ecologia profunda com as suas paisagens de referência, criando uma ligação entre a arte, a vida e o lugar que habitam.

Mater é a expressão latina que está na origem etimológica da palavra *mãe* e *matéria*. Como título para esta exposição, liga-se a uma dimensão subtil, mas presente no trabalho das três artistas, de que da terra tudo se ergue, gera e ganha forma, tanto no plano físico e material, como na sua dimensão poética e simbólica. De maneiras distintas, as artistas trabalham a ideia de terra como casa, lugar físico para a existência individual e coletiva, e pensam o legado e património que herdamos do passado como estratégia para pensar e construir o presente e o futuro.

A terra é mãe. Ela cria, é corpo, útero, casa e abrigo. É ser cultural, transmissor e agregador. A ela tudo volta, se regenera e se desfaz, também.

MATER

João Rolaça

Curator / Oficinas do Convento

Over its more than 26 years of existence, the Oficinas do Convento association, based in Montemor-o-Novo, has created a deep relationship with the surrounding community and landscape and developed a unique yet plural aesthetic. Our work is based on physical and telluric workshop-based research complemented by artistic and scientific visions to create experimental projects by artists from a wide range of ages, geographies and areas of activity. Despite the idiosyncrasies of the countless number of people who have passed through the workshop's walls, it is possible to observe some points of contact and sharing between the projects, which allows us to enunciate a language that intersects the ancestry and rurality of the place we inhabit with the curiosity and ingenuity we experience in and around the spaces of Oficinas do Convento.

Observing so many artistic projects, conversations, workshops, firing kilns and machines built to draw or print, and the most varied sonic explorers, sensory experiences and shared learnings, there seems to emerge an overriding, eclectic and rhizomatic aesthetic which manifests itself through diversity, and which mirrors the world and the time in which we live.

The earth is one of the most predominant and constant materials in the association's work. Since its

foundation in 1996, it has developed a work of investigation and creation with this material, transformed it into handmade bricks, sculptures, artistic and design objects in ceramics of all scales and alchemic formation, and into architecture of raw earth, with training, areas of work and investigation of materials applied in architectural and experimental projects featuring rammed earth, adobe and various kinds of plaster.

From a desire to show and make some of this work better known to new audiences, it made sense to bring together three women artists from different generations who share the values of a relationship with the landscape and who use natural and local materials to develop a discourse that in some way represents the principles and materials used in Oficinas do Convento.

The works of Virgínia Fróis, Marta Castelo and Maja Escher have in common the intimate and profound relationship they establish with the earth and natural elements, which they use as a medium and as content for continuous conceptual research. They have a dual complementary nature, both material and symbolic.

In the case of Virgínia Fróis, clay, water, beeswax, salt, lead, cotton and plant fibres are used in a practice informed by the sensitive experience of nature, through

hands that reveal and translate the interior and external worlds. The clay she collected from where she lives and works, together with the plants and water she incorporated in her work, allows to shape and articulate the ancestral times of geology, the eternal and fleeting present, and the future that accompanies the eternal mutation and impermanence of the world. Her practice continues the becoming of the body that creates and transforms, aligned with the phenomenological sense of the cycles of mineral, vegetable and biological nature, sometimes linked to creation myths from immemorial times, which establish a relationship between clay and flesh. Hollow spaces – the body, a vase, an urn, an egg or a ring – are filled by the gaze or the matter that takes a liking to their emptiness to create a reflection that integrates and is completed with the presence of the *other*. Everything exists in a relationship, sometimes tense, sometimes flexible, between body and earth, matter and form, natural and workshop-based processes, community and world. Pennyroyals and other plants germinate from raw clay – *vanitas* of transience and impermanence. Threads, channels and tangents unite distinct bodies and materialise connections between substances, spaces and entities, underlining the interdependence between beings and cosmos. The remote depths of the earth reflect that which is diametrically opposite it: a reflection of the inner being, made of the same matter as the rivers, the vegetable garden and the sky.

In the installation *o poço é o espelho do céu* [the well is the mirror of the sky], presented in *Mater*, Virgínia Fróis reflects on the transformation of the place she

inhabits, of the seasons that pass and make new plants sprout at each cycle, and on the incessant transformation of the body through the matters that compose and surround it.

Marta Castelo, meanwhile, works with the impermanence and mutability of the earth through research on its latent states, variably liquid, plastic or solid. The artist creates sculptures from raw or fired clay or in the process of physical transformation during the exhibition, mostly through the action of water, which infiltrates and acts silently on matter. For the artist, this transformation is linked to the concept of *physis* – the vital force common to everything that is born, lives, dies and continues cycles. Between raw and fired clay there is an undefined place between natural and cultural matter, manifested in the transition from the organic to the geometric. From the amorphous earth she forms blocks that build spaces of existence, of building and being built at the same time, repeating natural processes and perpetuating an infinite entropy. Their forms simultaneously manifest the solidity of construction and its vulnerability to nature. The work *escrita da cidade* [writing of the city], presented in the exhibition, contains the ambivalence of taking us back to the traces of an ancestral city, at once both anonymous and familiar. A place we recognise as ours, even without ever having been there, because it is at the origin of who we are as individuals and as a society. It is both ancient and recent. We question whether it is a ruin or a building under construction. The artist combines rigorous shapes with others that are more intuitive and visceral, which

understand the earth as home, a place that shelters and welcomes, like a building of bricks that constitutes us. Her drawings inscribe on paper an alphabet of free and spontaneous gestures, painted with clay paints which connect them with the earth from which they are made.

Water is central to Maja Escher's research as the source of life we share with all beings, and it is from gardens that she gathers the ancestral knowledge, affection and food that are often used in her works in the form of grains, beans, pods and fruit.

For *quantas vezes dorme a água?* [how many times does water sleep?], the artist collected materials and elements that give a voice to the Santa Clara dam, and that interconnect a scientific and Cartesian dimension to a shamanic and primordial one in order to remind us that we form part of a biodynamic ecosystem where everything and everyone coexist in communion. She constructs ritualistic systems in the form of a manifesto, protest and communal mobilisation to work with what is common and vital in the Baixo Alentejo region – her homeland – highlighting the urgency of ecological regeneration, of the development of local cooperative communities and economies based on solidarity and their importance for life and the permanence of people in this forlorn region. Just as seeds germinate into autonomous plants and lives that are members of a common family, Maja's pieces contain multiple organisms, lives within lives, that grow and transform at their own pace, continuing their cycles without interference from the artist.

Her practice takes place on a continuum between field and studio work,

with her ideas materialising in site-specific installations she creates in exhibition spaces. The staging process is a moment of creation for the artist, giving life to the drawings and notes she accumulates in her notebooks and which allow us to see the implicit relationships between her intuition and research.

The process of creation, selection and curatorial organisation of the works was shared and based on the evident complementarity between the work of these three women. Despite their symbolic and discursive differences, the artists share a work ethic and establish symbiotic and deeply ecological relationships with their reference landscapes, creating a connection between art, life and the places they inhabit.

Mater is the Latin expression at the etymological origin of the words *mother* and *matter*. As the exhibition title, it connects to a subtle, shared dimension in the work of these three artists, in which everything arises from the earth, generating and taking shape on physical, material, poetic and symbolic levels. In different ways, the artists work with the idea of land as home, a physical place for individual and collective existence, and consider the legacy and heritage we inherit from the past as a strategy to think about and build the present and the future.

The earth is our mother. It creates. It is body, womb, home and shelter. It is a cultural, transmitting and unifying being. To her, everything returns, regenerates and eventually falls apart.

VIRGÍNIA
FRÓIS



VIRGÍNIA FRÓIS, O POÇO É O ESPELHO DO CÉU

por Catarina Rosendo

As mãos de Virgínia Fróis extraem o barro da terra. Mas, antes disso, os pés. Os pés de Virgínia Fróis percorrem caminhos já muitas vezes trilhados e afundam-se em terras enlameadas já bem suas conhecidas. Depois, os dedos das suas mãos tateiam o grão, experimentam a sua consistência e pensam a plasticidade do barro que é recolhido lá mais em baixo, a seguir à remoção da camada superior da terra, mais impura. Não que a pureza seja uma exigência em si mesma. A artista mistura argilas e por vezes põe lá dentro cascalho, ou palha de trigo que pode germinar nas esculturas acabadas; em suma, faz as suas próprias pastas, depois modeladas nas formas que resultam dos seus gestos pacientes e silenciosos sobre a ductilidade da terra. As suas mãos são fortes e envolventes e, na repetição dos mesmos movimentos uma e outra vez, têm a potência telúrica do impulso construtivo que vê na lenta conformação do material um laborar produtivo que converte ideias em arquétipos, sensações em coisas, matérias em esculturas. Dizendo uma evidência: Virgínia Fróis é uma escultora do trabalho manual, usa o seu corpo e a energia que dele emana como instrumento e vínculo entre si mesma e os materiais que manuseia. Questões materiais, técnicas e relacionais são de grande importância no modo como aborda a escultura e como entende aquilo que, genericamente, se define como arte.

A terra é o seu material de sempre: o tijolo cru, a argila, o grés, a faiança, a porcelana, o caulino, a taipa, o barro ou o almagre, que é a argila de grão muito fino, pigmentada de um vermelho quase incandescente, que há em abundância nas terras ferrosas da região das minas de Monfurado, perto de onde vive, e que é usado nas casas alentejanas para pintar as tradicionais barras de cor ocre. É este almagre, recolhido nas traseiras da sua casa, ainda fresco, brilhante e líquido, mas já a secar lentamente e a rachar na superfície em contacto com o ar, que preenche em parte o côncavo de *pião*, uma peça de chão de entre as que ocupam a sala nascente do Pavilhão Branco. Olhamos mais de perto esta robusta esfera em cerâmica cozida, que parece uma vasilha tombada, e percebemos a simetria entre este oco pulsante e visceral e a protuberância carnal que lhe está oposta, discreta no seu assentar no solo, mas irradiante na maneira como se

cobre daquele mesmo almagre, já seco e, por isso, mais escurecido, que pinga e mancha o chão em redor.

Esta terra é, aqui, *mater*, a terra-mãe que faz parte de um universo simbólico há muito investigado pela artista, a terra que é o húmus fértil do qual nascem vidas a partir da decomposição de outras vidas. Quando começou a pensar nesta exposição, Virgínia Fróis começou a alinhar objetos em torno da ideia de *mater*, resultando daí a instalação *alinhamento*, desde logo uma coroa sacrificial em cerâmica vidrada a negro. Esta é a peça mais antiga da exposição e reporta-se a uma coroa de rosas e espinhos com que Virgínia Fróis assinalou a fase de transição que correspondeu ao seu meio século de vida. Mas há também: uma planta germinando na água dentro de uma garrafa de vidro, com as raízes à vista; o sal que se reporta aos seus lugares de origem e ao trabalho salineiro dos antepassados, mas também a um processo de criação de vidrados na cozedura do grés; os dedos da artista impressos num punhado de barro pousado ao lado de um espinho, o pau aguçado com que os marinheiros desfazem os nós de redes e cordas; um cajado feito de um galho, que foi deixado por alguém que habitou a sua casa, e o seu duplo na mesma cera de abelha que reveste as prateleiras e que evoca a passagem ao bronze no processo da escultura; um casulo suspenso, feito a partir de restos de porcelanas e faianças agregadas a fibras, que partiu da observação de uma crisálida que a artista encontrou à entrada da sua casa; ou o osso, talvez de um golfinho e recolhido na Calheta, Cabo Verde, roído pelo mar e posto ao lado dos ramos e cascas de sementes provenientes da árvore situada à entrada do Pavilhão Branco. *alinhamento* é a obra nuclear do conjunto apresentado por Virgínia Fróis. Parte das memórias e experiências pessoais da artista para uma reflexão sobre questões desde sempre vertidas no seu trabalho: o ciclo da vida e da morte, a fertilidade e o útero enquanto casa-abrigo da gestação, a perda de vitalidade e os vários ocasos que conduzem à morte, ou a regeneração dos corpos e a sua renovação em outros corpos por ação da terra, que tem um correlativo na transformação da terra em cerâmica por ação do fogo, que define toda a sua obra e que tem implícito, ainda, o lugar de permanente transformação que, para Virgínia Fróis, é o corpo feminino.

Na relação que cria entre vida e morte, o arquétipo terra-mãe tem uma transposição imagética, desde tempos imemoriais, na ligação entre terra e céu que percorre inúmeras mitologias. *Mater* é a fonte e o abrigo, a raiz e o recetáculo, aquela que na mitologia grega é Gaia, a terra que gera o céu que a cobre, Urano. *pêndulo* faz parte da mesma família de esculturas com que Virgínia Fróis, ao longo

dos anos, trabalhou estes dois grandes eixos estruturantes da nossa experiência sensível e espiritual do mundo. Aproveitando o duplo vão da fachada norte que liga os corpos nascente e poente do Pavilhão Branco, a artista criou uma vertical de vasos suspensos, o maior deles construído com uma mistura de argila e raízes invisíveis a olho nu. Na sua leveza aparente, todo o conjunto contraria o peso e a gravidade, os dois desafios convencionais da escultura enquanto matéria e corpo. Os vasos comunicam uns com os outros através da água que por eles escorre. Todas as manhãs, é vertida água no vaso superior que, ao longo do dia, se vai infiltrando na cerâmica porosa de cada um dos recetáculos e pingando lentamente em direção ao solo, empapando o chão de terra sulcada e já gretada pela ação do tempo. É sobre o tempo que passa, esta obra marcada pelo compasso audível das gotas que caem quando, uma a uma, atravessam os vários vasos em direção à terra. Este *pêndulo*, apesar de suspenso, também ascende, pois não é possível dirigir o olhar ao topo desta obra sem integrar nela a ramagem das copas das árvores do jardim em redor. Raiz, fonte, recetáculo e abrigo; mas também árvore da vida, arquétipo milenar de ligação entre céu e terra.

O mesmo tipo de gesto que une duas entidades acontece no tríptico de fotografias *o poço é o espelho do céu*. A obra parte de um antigo poço, situado perto da casa de Virgínia Fróis, que já foi uma cisterna para abastecer o comboio a vapor que transportava o minério extraído das minas de ferro de Monfurado e que pela primeira vez a artista viu cheio com a água das chuvas. Em duas das fotografias, o fundo da terra e o extenso do céu são interligados por uma imagem que é duplicada através da criação de dois graus de mediação do olhar: a dos recortes que os ramos altos das árvores desenham no céu e, por reflexo, na água do poço. Entre as duas imagens, uma outra fotografia, a de um forno artesanal para cozer cerâmica que relaciona em espelho outras duas ordens de pensamento: construção e criação. O desalinho das imagens dispostas na parede é compensado pela horizontal marcada a azul com o bate-linhas usado pelos pedreiros: ordenar, construir e criar o real e a sua imagem a partir do céu e do seu reflexo é a alegoria perfeita da arte enquanto tentativa de organização do visível e, por extensão, do vivível.

A ideia de espelho é central a toda a exposição: conceitos, procedimentos e dispositivos desdobram-se pelas várias obras, em sucessivas variações formais e significativas. O real e a sua imagem voltam a estar presentes em *o chão que pisamos*. Um chão de tijoleiras viradas ao contrário, tendo visíveis as marcas orgânicas do terreno onde foram moldadas, apresenta a cerâmica como um fóssil.

Ao lado, está disposto em simetria quadricular um outro chão de terra crua, onde os poejos recolhidos no barreiro do sítio crescem com o auxílio de um sistema de rega que extrai água de um balde de zinco, suspenso do teto por um sistema de amarrações semelhante ao usado em *pêndulo*. A terra e a água cumprem as suas funções reais: uma alimenta e a outra hidrata o poejo. A terra aparece como aquilo que é antes de mais nada, a matéria sempre fria e escura de onde tudo sai, o lugar que guarda a matéria orgânica e os minerais e de onde brotam a água e as plantas. A cerâmica apresenta-se na sua função tecnológica de humanização da natureza, como o material antiquíssimo que isola e ameniza os solos interiores de uso comum.

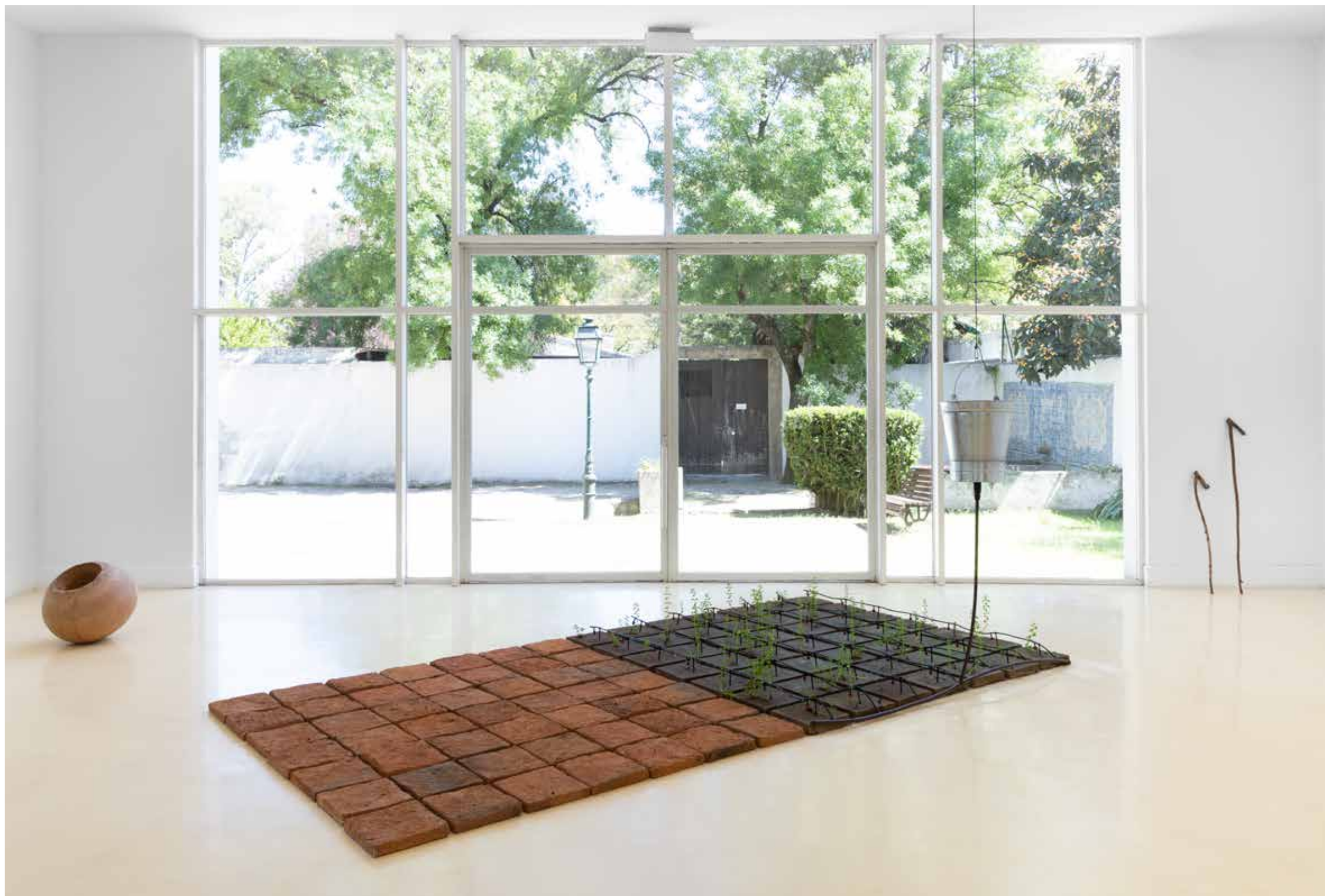
Outra vez as noções de fertilidade e construção se combinam numa pesquisa sobre a germinação, o desenvolvimento, a obsolescência e a extinção, sobre os inícios e os fins e as transformações de todas as coisas. Talvez por isso os períodos de mudança surjam como relevantes em alguns momentos desta exposição, por exemplo no carácter cerimonial da coroa de *alinhamento*, ou no estado larvar que marca a obra *abrigo*, onde um chão circular em pó de caulino, com o diâmetro equivalente à altura da artista, serve de pouso a um novo casulo, este feito com silvas enroladas em formas circulares atadas umas às outras com arame fino. O casulo modela-se a partir da posição que o corpo da artista adota enquanto dorme e conota-o com a ideia de espaço vazio. A crisálida como refúgio, lugar de passagem de uma coisa a outra, de transformação vital, é a metáfora, nesta obra, do sono-abrigo da transição-revelação, dos processos criativos que ocorrem na fase de recesso da mente consciente, no lugar onde a imaginação mais livremente procede à metamorfose das ideias em formas.

A obra *dor mentes*, instalada no primeiro piso do Pavilhão Branco e assentando no solo do corpo poente do edifício, funciona como um correlativo em espelho de *abrigo*. A obra apresenta o contorno das figuras adormecidas das três artistas que participam nesta exposição (para além de Virgínia Fróis, Maja Escher e Marta Castelo), desenhadas a esgrafito na cera que faz as vezes do caulino em pó de *abrigo*. Esta cera, que provém das abelhas, convoca o universo coletivo que descreve com precisão os métodos de trabalho interpessoais de Virgínia Fróis, que se tem envolvido, ao longo dos anos, em diversos processos participados, por exemplo as residências artísticas em Cabo Verde, Alcobaça ou São Paulo, onde a ideia de fazer comunidade é indissociável da transmissão e da troca de técnicas e tradições oleiras e escultóricas.

A mesma ideia perpassa por outras obras. Por exemplo, na fotografia daquele forno à inglesa, ainda com as cinzas daquilo que serviu para cozer a tijoleira de *o chão que pisamos* e que foi captado numa das fotografias de *o poço é o espelho do céu*. Foi a própria Virgínia Fróis que, no terreno da sua casa, reuniu amigos para construir este forno, feito com o tijolo cru que uniformiza o calor no seu interior e seguindo o mesmo método de construção artesanal que aprendeu com Bernardino, o mestre que, ensinando como se fazia, erigiu o emblemático Telheiro da Encosta do Castelo, em Montemor-o-Novo. O Telheiro tem sido um ponto nodal das atividades das Oficinas do Convento, a associação cultural que a artista criou em meados dos anos 1990. O modo como *dor mentes* alude ao corpo destas três artistas, que nas Oficinas do Convento têm desenvolvido uma prática continuada da cerâmica, é ainda uma forma de Virgínia Fróis realçar o espírito gregário por si implementado nesse espaço de experimentação, formação e reunião, sem o qual talvez seja impossível compreender verdadeiramente o significado global que tem tido a escultura cerâmica na sua vida e obra.



PORMENOR \ DETAIL
Virgínia Fróis *pêndulo*



ESQ. \ LEFT **pião** AO CENTRO \ CENTER **o chão que pisamos**
PORMENOR DIR. \ RIGHT DETAIL **alinhamento**
Todas as obras \ all artworks Virginia Fróis





AO CENTRO \ CENTER o chão que pisamos
AO FUNDO \ BACK WALL alinhamento
Todas as obras \ all artworks Virginia Fróis



VIRGÍNIA FRÓIS, THE WELL IS THE MIRROR OF THE SKY

by Catarina Rosendo



The hands of Virgínia Fróis extract the clay from the earth. But, before that, it's her feet which walk across the oft-trodden paths and sink in muddy lands that are so well known to her. Then, the fingers of her hands feel the grain, gauge its consistency and consider the plasticity of the clay collected beneath the less pure upper layer of earth. Not that purity is a requirement in itself: the artist sometimes mixes clays with gravel or wheat straw, which can germinate in the finished sculptures. She makes her own clay pastes, moulding them into the shapes that result from her patient, silent gestures over the ductility of the earth. Her hands are strong and enveloping and, through the repetition of the same movements over and over, gain the telluric power of the constructive impulse that finds in the slow conformation of the material a productive labour that converts ideas into archetypes, sensations into things, materials into sculptures. It is clear: Virgínia Fróis is a sculptor who works manually. She uses her body and the energy that emanates from it as an instrument and link between herself and the materials she handles. Material, technical and relational questions are of great importance in the way she approaches sculpture and how she understands what is generically defined as art.

Earth is her usual material: raw brick, argil, stoneware, faïence, porcelain, kaolin, rammed earth, clay or *almagre*, a very fine-grained argil pigmented with an almost incandescent red ochre, which is abundant in the iron-rich soils around the mines of Monfurado, close to where she lives, and which is used in the houses of the Alentejo to paint their traditional ochre-coloured bars. It is this *almagre*, collected from the back of her house, still fresh, shiny and liquid, but already slowly drying and cracking on the surface when coming in contact with the air, that partly fills the concave of *pião* [spinning top], a floor piece among those that occupy the east room of Pavilhão Branco. Taking a closer look at this robust fired ceramic sphere that looks like a fallen vessel, we perceive the symmetry between this pulsating, visceral hollow and the carnal protuberance opposite it, discreet in its settling on the ground but radiant in the way it is covered with that same *almagre*, already dry and therefore darker, that drips and stains the surrounding floor.

Here, the earth is *mater*, the mother earth that forms part of a symbolic universe long investigated by the artist, the earth that is the fertile humus from which life is born from the decomposition of other lives. When she started to think about this exhibition, Virgínia Fróis began to align objects around the idea of *mater*, resulting in the installation *alinhamento* [alignment], which includes a sacrificial crown in black-glazed ceramics. This is the oldest piece in the exhibition and a reference to a crown of roses and thorns with which Virgínia Fróis marked the transition corresponding to her half century of life. There is also a plant germinating in water inside a glass bottle, its roots visible; the salt that refers to her places of origin and the salt-harvesting of her ancestors, and to the process of creating glazes in stoneware firing; the fingers of the artist imprinted on a handful of clay resting next to a marlinspike, the sharp tool with which sailors undo the knots of nets and ropes; a staff made from a tree branch left by someone who lived in her house, and its double in the same beeswax that lines the shelves and evokes the passage to bronze in the sculpture's process; a suspended cocoon made from remains of porcelain and faience entangled in fibres, which came from the observation of a chrysalis the artist found at the entrance to her house; or the bone, perhaps from a dolphin, collected in Calheta, Cape Verde, gnawed by the sea and placed beside the branches and seed husks from the tree at the entrance to Pavilhão Branco. *alinhamento* is the core work of the set presented by Virgínia Fróis. Based on the artist's memories and personal experiences, it reflects on questions which have always been part of her work: the cycle of life and death; fertility and the uterus as a shelter for gestation; the loss of vitality and gradual process of ageing towards death; and the regeneration of bodies and their renewal in other bodies by the action of the earth, which finds a correlative in the transformation of the earth into ceramics by the action of fire, which defines all her work and, moreover, implicitly refers to the site of permanent transformation which is the feminine body for Virgínia Fróis.

In the relationship it creates between life and death, the earth mother archetype undergoes, since time immemorial, a transposition in the imagery of the link between earth and sky that runs through innumerable mythologies. *Mater* is the source and the shelter, the root and the receptacle, the god known in Greek mythology as Gaia, the earth, which generates the sky that covers it, Uranus. *pêndulo* [pendulum] is part of the same family of sculptures through which Virgínia Fróis has worked on these two great structural axes of our sensory and spiritual experience of the world over several years. Taking advantage of the two-storey gap of the north façade which connects the east and

west bodies of Pavilhão Branco, the artist created a vertical of suspended vases, the largest of them constructed with a mixture of clay and roots that are invisible to the naked eye. In its apparent lightness, the set contradicts weight and gravity, the two conventional challenges of sculpture as matter and body. The vases communicate with each other through the water that runs through them. Every morning, water is poured into the upper vase, which, throughout the day, infiltrates the porous ceramic of each of the receptacles and drips slowly towards the ground, soaking the furrowed and cracked earth floor. The piece is about the passing of time, marked by the audible rhythm of the drops that fall as they cross the various vessels towards the earth, one by one. Although suspended, this 'pendulum' also rises; indeed, it is impossible to look at the top of the work without integrating in it the branching treetops of the surrounding garden. Root, source, receptacle and shelter; but also tree of life, millenary archetype of connection between heaven and earth.

The same type of gesture uniting two entities can be found in the triptych of photographs *o poço é o espelho do céu* [the well is the mirror of the sky]. The work is based on an old well situated near the artist's house – where a cistern once supplied the steam train which transported iron ore extracted from the mines of Monfurado – and which the artist saw, for the first time, filled with rainwater. In two of the photographs, the earth in the background and the extensive sky are interconnected by an image that is duplicated through the creation of two degrees of mediation of the gaze: that of the silhouette drawn by the tall branches of the trees in the sky and by the reflection in the water of the well. Between the two images, another photograph of an artisanal oven for firing clay interconnects in a mirror two other orders of thought: construction and creation. The misalignment of the images arranged on the wall is compensated by the horizontal line marked in blue with the mason's chalk reel: to order, construct and create the real and its image from the sky and its reflection is the perfect allegory of art as an attempt to organise the visible and, by extension, life.

The idea of the mirror is central to the entire exhibition: concepts, procedures and devices unfold throughout the various works in successive formal and significant variations. The real and its image are once again present in *o chão que pisamos* [the ground on which we step]. A floor of overturned floor tiles, making visible the organic marks of the ground where they were moulded, presents ceramics as a fossil. Next to it, another floor of raw earth is laid out in a square symmetry, where pennyroyals collected from the same clay pit grow with the help of an irrigation system that draws water from a zinc

bucket, suspended from the ceiling by a system of ropes similar to those used in *pêndulo*. The earth and the water fulfil their true functions: one feeds and the other hydrates the pennyroyals. The earth appears as what it is before anything else: the perpetually cold and dark matter from which everything emerges, the place that holds the organic matter and the minerals from which water and plants spring. Ceramics presents itself, in its technological function of humanising nature, as the ancient material that isolates and tempers the interior soils of common use.

Once again, notions of fertility and construction are combined in an investigation of germination, development, obsolescence and extinction, of beginnings and ends and the transformation of all things. Perhaps this is why periods of change feature in moments of this exhibition such as in the ceremonial nature of the crown of *alinhamento*, or in the larval state that marks the work *abrigo* [shelter], where a circular ground in kaolin dust, with a diameter equivalent to the artist's height, serves as a landing place for a new cocoon made with brambles rolled up in circular shapes tied together with fine wire. The cocoon is modelled from the position the artist's body adopts while sleeping and relates to the idea of empty space. The chrysalis as a refuge, a place of passage from one thing to another, of vital transformation, is the metaphor, in this work, of the sleep-shelter of the transition-revelation, of the creative processes that occur in the recess phase of the conscious mind, in the place where the imagination proceeds more freely to the metamorphosis of ideas into forms.

Installed on the ground on the first floor of Pavilhão Branco's west wing, the work *dor mentes*¹ functions as a mirror-like correlative of *abrigo*. The work presents the outline of the sleeping figures of the three artists participating in this exhibition (Virgínia Fróis, Maja Escher and Marta Castelo), drawn in sgraffito on the wax which takes the place of the kaolin powder in *abrigo*. This wax, sourced from bees, summons the collective universe which precisely describes the interpersonal working processes of Virgínia Fróis, who has been involved in several participative processes over the years, including artistic residences in Cape Verde, Alcobaça and São Paulo, where the idea of forming community is inseparable from the transmission and exchange of techniques and traditions of pottery and sculpture.

The same idea runs through other works, such as in the photograph of that kiln which still retains the ashes of the fuel used to fire the tiles of *o chão que pisamos* and which was captured in one of the photographs of *o poço e o espelho do céu*. This kiln was built in raw brick by Virgínia Fróis and her friends on her own property following

the same rustic method of construction she learnt from Bernardino, the master ceramicist, when establishing the emblematic centre of artisanal ceramics Telheiro da Encosta do Castelo in Montemor-o-Novo. This centre has been a nodal point of the activities of Oficinas do Convento, the cultural association the artist created in the mid-1990s. The way *dor mentes* alludes to the body of these three artists, who have developed a continuous practice of ceramics at Oficinas do Convento, is also a way for Virgínia Fróis to express the gregarious spirit of that space of experimentation, formation and meeting, without which it might not be possible to truly understand the foundational meaning that ceramic sculpture has had in her life and work.



[1] Translator's note: The title in Portuguese presents a play on words between "asleep" and "pain minds".



MARTA
CASTELO



Marta Castelo *tabuinha de escrita*

grava-me como selo no teu coração como selo em teu braço
Cântico dos Cânticos, VIII 6¹

COMO UM SELO *para a Marta*

por Teresa Projecto

Um muro que abre, uma escrita sobre nada, duas mãos que jorram incessantemente.

Aprendi com a Marta o desdobramento da cerâmica. Aprendi as pastas, como diferem em cor, densidade, materiais constituintes, comportamentos, como respondem à mão, ao ar, à humidade, à água, ao calor, ao fogo, ao toque... Como provêm de diferentes lugares. Aprendi que (como quase tudo o que tocamos) o barro está vivo. Ao contrário da passividade que a noção de matéria imprimiu ao nosso pensamento, as chamadas pastas cerâmicas – isso a que desde a infância chamamos *barro* – vivem, desenham activamente a sua forma. Mas sobre esse par – matéria e forma – foi infligida uma cisão profunda, que ainda nos faz escrever (sobre tudo, sobre nada), que ainda nos faz escavar (para tentar tirar tudo, para tirar um nada). Pois é no intervalo que esse par desenha que a Marta, desde que a conheço, desde que conheço as suas imagens, a sua exploração artística, escava. Como ela própria escreveu, em 2015, dando nome a uma exposição, «escavar a lama». Mas não é apenas a lama: a Marta *escava no intervalo entre a matéria e a forma*. Escava a lama, é certo: na escarpa da praia, em Óbidos, de onde retira com a mão algum barro (para nada, ou para trabalhar depois no *atelier*); no Telheiro da Encosta do Castelo, em Montemor-o-Novo (de onde era retirado barro para produzir tijolos, que usa frequentemente nas suas peças) – o mesmo lugar onde é agora escavado o vazio do forno que coze a fogo... Escava a *lama*, porque a água torna a terra menos resistente, mais plástica, mais aberta, mais receptiva aos outros corpos. A lama ou o barro são a terra que recebe a mão sem precisar de ferramentas (picaretas, pás). Talvez possamos dizer simplesmente: o barro é a terra a dar-se à mão.

Num dia frio de Inverno, encontramos-nos para acompanhar a produção das suas peças para a exposição. Quando entramos num lugar onde se faz música (num conservatório, numa escola, numa sala de espetáculo ou de ensaio), o ar está cheio de sons sobrepostos e misturados. Fragmentos de frases, escalas, sons de afinação, repetições de gestos. Quando entramos num lugar onde trabalham os chamados «artistas plásticos» – a que chamamos hoje os «artistas vi-

[1] cf. *Cântico dos Cânticos* (trad. José Tolentino de Mendonça).
Lisboa: Cotovia, 1997, p. 81.

suais» (mas não nos demoremos agora sobre o que se joga entre estas expressões) –, o ar é muitas vezes mudo, silencioso; mas o chão e as paredes estão cheios de corpos que habitam e se confundem ao nosso olhar, que habitam com a mesma densidade dos sons a nossa percepção visual e táctil do corpo. A chegada aos lavadouros não é diferente. Na encosta do castelo de Montemor-o-Novo, viradas a Oeste, estão instaladas as Oficinas da Cerâmica e da Terra. O caminho lamacento cheio de ervas sob as minhas botas vai sendo pontuado por algumas flores que anunciam a Primavera. A dada altura, as flores passam a estar acompanhadas por cacos de cerâmica, pequenas peças, esferas, azulejos, figuras, corpos variados, cujo carácter é por vezes tão aberto ou indecifrável que poderiam ser simultaneamente ferramentas com um propósito específico e exótico saído de um conto de Jorge Luis Borges – artefactos antigos, *tokens* xamânicos, ou simplesmente brinquedos de criança. Aqui e ali, estão encostados a um degrau, pousados dentro dos vasos, enfileirados nos parapeitos, pendurados nos ramos, espalhados pelo chão. Conheço este lugar, já aqui estive. Uns anos antes, a Marta construiu para o Telheiro um muro – um muro aberto, um muro que não cerca nada, que não fecha, só abre. (Um muro que abre e uma escrita sobre nada...) Conversamos, vemos as peças, imagens, alguns textos. Conheço algumas destas peças (ou outras parecidas) de visitar o seu *atelier*, em Lisboa, que está sempre cheio, literalmente, até ao tecto. Fico a saber que o trabalho é tão imenso, é tamanho o jorro, que há agora dois armazéns para além do *atelier*... A fluência destas mãos que brotam e que não se conseguem conter é tão justa como o lugar que é dado, nesta exposição, à água. Já no final da nossa conversa, a Marta fala-me de um livro. É um livro de história, chamado *A Invenção da Cidade*.

A arte, tal como a história (e ao contrário do que pensou Hegel²), não é evolutiva. Desfeita esta crença teleológica, resiste ainda, por vezes, uma crença teleológica para a arte. Uma evolução formal, técnica, o apoio nos valores da semelhança, da aparência, um virtuosismo (frequentemente patético, ou simplesmente desinformado e descontextualizado, desatento). Mas, desfeita esta crença de duplo efeito, que relação sobra, então, entre a arte e a história? Como é que isso a que chamamos arte e os artistas se relacionam com aquilo a que ainda podemos chamar história, ou tão simplesmente com os testemunhos que estes recebem? E, enfim, a pergunta que me colocava e que importa aqui perseguir: como ler este livro de história que me era estendido pela mão da Marta?

[2] Hegel, G. W. F. (1837). *A Razão na História* (trad. Artur Mourão, rev. Victor Silva). Lisboa: Edições 70, 2013. Esta tese (aqui muito simplificada) é especialmente conhecida através da citação de Karl Marx no *Brumário* – cf. Marx, K. (1852). *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (trad. José Barata Moura e Eduardo Chitas). Lisboa: Edições Avante, 2018.

Recolho dois indícios. O primeiro é dado pela «lição de Cézanne», e pela leitura que dele faz Tomás Maia³: o museu é um *atelier*, e o *atelier* é um museu. No museu, o artista «aprende a ler» para poder «escrever» no *atelier*. Mas acrescentaríamos à leitura de Cézanne algo extra-artístico: é que essa aprendizagem, essa leitura, não é recebida apenas de outras obras. O artista aprende a ler a vida. E, frequentemente, o artista lê os testemunhos da vida, produzidos em momentos nos quais estas categorias – *arte, história* – ainda não existiam como tal, e se encontravam tão simplesmente embebidas nos modos de viver: tudo o que o artista recebe é material de leitura. A taça, o instrumento, a barragem, o desenho da cidade. E esta é, precisamente, a segunda pista. Para compreendê-la, tentemos, também nós, abrir o livro.

Se a Grécia *inventou* o teatro, a Mesopotâmia *inventou* a cidade. Mesopotâmia é o nome que os gregos deram à actual região do Iraque. Significa literalmente «entre os rios» (neste caso, o Tigre e o Eufrates). O livro conta a história de dez cidades mesopotâmicas (Eridu, Uruk, Shuruppak, Akkad, Ur, Nippur, Sippar, Ashur, Nineveh e Babilónia – muitas das quais parecem ser contemporâneas do *Antigo Testamento* ou *Pentateuco*), do surgimento da cidade como tal, da cidade-estado, da irrigação e controlo dos fluxos de água, do aparecimento da escrita cuneiforme. Estas peças mergulham-nos, então, não necessariamente num momento *histórico*, mas na repetição de gestos humanos, esvaziados da sua historicidade: as comunidades que reúnem esforços para viver em conjunto; o desenho dessa vida comunitária na paisagem; a importância da água para o desenho da cidade; fazer listas, contar, escrever; a cidade como lugar onde habita um deus (Eridu, morada do deus Enqui; Shuruppak, morada da deusa Ninlil)...

A água abre a terra à mão, torna-a plástica. A água abre a terra à vida humana, torna-a fértil. Mas a água – como a Marta nos dá a ver – lembra também que o tijolo – esse corpo feito de terra para iniciar a *construção* da casa, o desenho e a escrita da cidade – se desfaz quando está cru. Dá-nos a ver o intervalo – *líquido* ou *liquefeito* – entre a terra cozida e a terra crua. A água lembra-nos que o barro está vivo. E que ele não é, por isso, tão simplesmente uma *matéria*.

A noção de matéria (que teve, na tradição filosófica e teológica, um papel imenso, também como equivalente ou antecessor do conceito de *substância*) tem uma dupla via de chegada ao uso linguístico corrente: por um lado, a μήτηρ (*meter*) grega, que significa simplesmente «mãe», e que é depois vertida para outros modos de pensar a origem; por outro lado, o seu sentido está profundamente ligado à ὕλη (*hyle*),

[3] Maia, T. (2015). «A lição de Cézanne». *Incandescência. Cézanne e a Pintura*. Lisboa: Documenta/Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

que significaria inicialmente «madeira», posteriormente alargado para significar qualquer corpo receptor de uma intervenção *técnica*, que lhe conferiria, então, esse estado supostamente passivo latinizado na *materia prima*. A fusão dos sentidos é complexa, e deixo para outro momento a tarefa de perseguir o seu processo. Mas na sua visita guiada, a voz da Marta diz-nos: «Inscrever um selo no barro é nomear. Isso é poder. Esqueçamos o que é próprio». Está enunciado o seu programa – mesmo sem que seja intencional, também ele, *ontológico*. Ou, mais do que um programa, está enunciado o valor que estas peças revelam e propõem, para a Marta e para nós.

O selo destas esculturas, contudo, não é o selo da forma – ou mesmo da *fôrma* – que se opõe e contrapõe à matéria. As imagens pensam, e estas esculturas pensam a inseparabilidade ontológica entre essas noções. Os artistas trabalham para ouvir melhor o que as imagens murmuram; trabalham, tantas vezes, para clarificar o rumor do seu apelo. Mas o que é, o que significa, ainda, esta inseparabilidade? Porque é que importa, ainda, dizer que ela é *ontológica*? E como é que ela não foi, já, pensada, vislumbrada, desconstruída – ou como é que ela ainda está enraizada, ainda é repetida, reinstaurada – nas imagens da arte, mas não só?

A Marta modela o barro como um selo, não porque ela procure imprimir-lhe uma forma *externa* ou outra em relação à própria terra lamacenta, mas, precisamente, porque ela modela seguindo o corpo que tem em mãos, dialogando com ele, e dando-lhe espaço para que a pasta possa dizer-lhe o caminho da sua formação. Se Cézanne pintava aquilo a que Tomás Maia chamou a «incandescência», a Marta tem-na em mãos, segue-a com o tacto, aprende com ela e deixa que os seus dedos repitam a sua força – é este o sentido da sua frase: «todos os gestos condensam força». Um rolinho de barro virado sobre si mesmo, calcado sobre si mesmo, e, no caminho desse abraço concêntrico, a revelação de uma tabuinha a fazer-se escrita. Escrita de nada – escrita do barro – escrita da mão vazia – escrita da «excrecência» – escrita *viva*.







ESQ. \ LEFT **tabuinha de escrita**
PORMENOR DIR. \ RIGHT DETAIL **escrita da cidade**
Todas as obras \ all artworks Marta Castelo





put me as a seal upon thy heart as a seal upon thy arm
Canticle of Canticles, S:6¹

AS
A SEAL
for Marta

by Teresa Projecto



PORMENOR \ DETAIL
Marta Castelo *incandescência*

A wall that opens, writing about nothing, two hands that gush continuously.

I learned from Marta the unfolding of ceramics. I learned the pastes, how they differ in colour, density, constituent materials, behaviours, how they respond to the hand, to air, to humidity, to water, to heat, to fire, to touch... How they come from different places. I learned that (like almost everything we touch) clay is alive. In contrast to the passivity that the notion of matter has instilled in our mind, so-called ceramic pastes – that which from childhood we call *clay* – live, actively draw their form. But this pair – matter and form – suffered a profound division, which still makes us write (about everything, about nothing), which still makes us dig (to try to remove everything, to remove nothing). It is in the interval drawn by this pair that Marta, since I have known her, since I have known her images, her artistic exploration, *digs*. As she herself wrote, in 2015, giving a name to her exhibition, ‘digging mud’. But it is not just mud: Marta *digs in the interval between matter and form*. She digs mud, it is true: on the escarpment of the beach, in Óbidos, from which she takes some clay by hand (for no reason, or to later use in her studio); in the Telheiro da Encosta do Castelo, in Montemor-o-Novo (from which clay used to be extracted to produce bricks, which she frequently uses in her pieces) – the same place where the firing chamber of today’s kiln is dug... She digs *mud*, because water makes the earth less resistant, more plastic, more open, more receptive to other bodies. Mud or clay are the earth the hand receives without needing tools (picks, shovels). Perhaps we can simply say: clay is the earth giving itself to the hand.

On a cold winter’s day, we meet to discuss the production of her pieces for the exhibition. When we enter a place where music is made (a conservatory, a school, a concert hall or rehearsal room), the air is full of overlapping and mixed-up sounds. Fragments of phrases, scales, sounds of tuning, repetitions of gestures. When we enter the place of work of so-called ‘plastic artists’ – who we now call ‘visual artists’ (we will not dwell on what is at stake between these expressions here) – the air is often muted, silent; but the floor and the walls are full of bodies that inhabit and mix with one another as

[1] Based on a Portuguese edition translated by José Tolentino de Mendonça
– cf. *Cântico dos Cânticos*. Lisboa: Cotovia, 1997, p. 81.

we look at them, that inhabit our visual and tactile perception of the body with the same density as sounds. Arriving at the *lavadouros* [communal washbasins] is no different. On the hillside of the castle of Montemor-o-Novo, facing west, are the Oficinas da Cerâmica da Terra [Workshops of Ceramics and Earth]. The muddy, grass-covered path under my boots is dotted with flowers heralding spring. At some point, the flowers are accompanied by shards of ceramic, small pieces, spheres, tiles, figures, various bodies whose character is sometimes so open or indecipherable that they could simultaneously be tools with a specific and exotic purpose from a story by Jorge Luis Borges – ancient artefacts, shamanic tokens, or simply children’s toys. Here and there, we find them propped up against a step, placed inside flowerpots, lined up on windowsills, hanging from branches, scattered across the floor. I know this place; I have been here before. Several years earlier, Marta had built a wall for the Telheiro – an open wall, a wall that did not surround anything, that did not close, only opened. (A wall that opens and writing about nothing...) We chat, we look at the pieces, images, texts. I know some of these pieces (or others like them) from visiting her studio, in Lisbon, which is always filled, literally, to the ceiling. I discover that her work is so immense, the stream is such, that she now has two warehouses in addition to her studio... The flow from these hands that spout and do not manage to contain themselves is as fair as the place that is given, in this exhibition, to water. At the end of our talk, Marta speaks to me about a book, a history book called *The Invention of the City*.

Art, like history (and contrary to what Hegel² supposed), is not evolutionary. Once this teleological belief is no more, there remains, sometimes, a teleological belief for art. A formal, technical evolution, a support in the values of similarity, appearance, a virtuosity (often pathetic, or simply misinformed and decontextualised, inattentive). But, undone this dual-acting belief, what relationship is left, then, between art and history? How does this thing we call art and artists relate to that which we may still call history, or simply to the testimonies they receive? And, finally, the question I asked myself and that we should pursue here: how to read this history book that was given to me by Marta?

I stumbled across two clues. The first in the ‘lesson of Cézanne’, and Tomás Maia’s reading of him:³ the museum is a studio, and the studio is a museum. In the museum, the artist ‘learns to read’ in order

to ‘write’ in the studio. But we would add to this reading of Cézanne something extra-artistic: which is that this learning, this reading, is not derived exclusively from other works. The artist learns to read life. And, often, the artist reads testimonies of life, produced in moments in which these categories – *art*, *history* – did not yet exist in themselves, and were simply imbued in ways of life: everything the artist receives is reading material. The cup, the instrument, the dam, the drawing of the city. And this is, precisely, the second clue. To understand it, let us also attempt to open the book.

While Greece *invented* theatre, Mesopotamia *invented* the city. Mesopotamia is the name the Greeks gave to present-day Iraq. It literally means ‘between rivers’ (in this case, the Tigris and the Euphrates). The book tells the story of ten Mesopotamian cities (Eridu, Uruk, Shuruppak, Akkad, Ur, Nippur, Sippar, Ashur, Nineveh and Babylon – many of which seem to have been contemporary with the *Old Testament* or *Pentateuch*), the emergence of the classical city, the city-state, irrigation and the control of water flows, the appearance of cuneiform writing. These pieces immerse us, therefore, not necessarily in a *historical* moment, but in the repetition of human gestures, stripped of their historicity: communities that join forces to live together; the drawing of this communal life in the landscape; the importance of water for the drawing of the city; making lists, counting, writing; cities as places inhabited by gods (Eridu, residence of the god Enqui; Shuruppak, residence of the goddess Ninlil)...

Water opens the earth to the hand, makes it plastic. Water opens the earth to human life, makes it fertile. But water – as Marta shows us – also reminds us that brick – that body made of earth to begin the construction of a house, the drawing and writing of the city – disintegrates when raw. It shows us the interval – *liquid* or *liquefied* – between fired earth and raw earth. Water reminds us that clay is alive. And that it is not, therefore, merely *matter*.

The notion of matter (which had, in the philosophical and teleological tradition, an immense role, also as the equivalent or predecessor of the concept of *substance*) came to current linguistic usage via two routes: on the one hand, from the Greek μήτηρ (*meter*), which simply means ‘mother’, and which was later translated into other ways of thinking about origin; on the other hand, its meaning is closely linked to ὕλη (*hyle*), which initially meant ‘wood’ and subsequently came to encompass any body that received a *technical* intervention, thus giving it its supposedly passive latinised state in *materia prima* [raw material]. The fusion of meanings is complex, and I will leave the task of pursuing its process for another time. But

[2] Hegel, G. W. F. (1837). *Reason in History* (trans. Robert S. Hartman). New York: Pearson, 1995. This thesis (here very simplified) is especially well-known for having been cited by Karl Marx in his *Eighteenth Brumaire* – cf. Marx, K. (1852). ‘The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte’, in *Marx: Later Political Writings* (ed. Terrell Carver). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[3] Maia, T. (2015). ‘A lição de Cézanne’. *Incandescência. Cézanne e a Pintura*. Lisbon: Documenta/Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

in her guided visit, Marta's voice tells us: 'To put a seal in clay is to name. This is power. Let us forget what is proper.' This states her programme – which is also *ontological*, albeit unintentionally. Or, more than a programme, what is stated is the value that these pieces reveal and propose, for Marta and for us.

The seal of these sculptures, however, is not the seal of the form – or even of the *mould* – which opposes and counterposes matter. Images think, and these sculptures think about the ontological inseparability of these notions. Artists work to better hear what images whisper; they work, so often, to clarify the rumble of their call. But what is this inseparability, what does it mean? Why is it important to say that it is *ontological*? And how has it not already been considered, gleaned, deconstructed – or how is it still rooted, still repeated, reinstated – in the images of art, but also elsewhere?

Marta moulds clay as a seal, not because she seeks to give it an *external* or other form in relation to the muddy earth itself, but because she moulds according to the body she has in her hands, talking to it, giving it space so that the paste can tell her the path of its formation. While Cézanne painted what Tomás Maia called 'incandescence', Marta has it in her hands, follows it with her touch, learns from it and lets her fingers match its force – this is the meaning of her phrase: 'all gestures condense force.' A clay cylinder turned over itself, pressed against itself, and, in the course of this concentric embrace, the revelation of a tablet becoming writing. Writing of nothing – writing of clay – writing of an empty hand – writing of 'excess' – *living* writing.



MAJA
ESCHER



PORMENOR \ DETAIL
Maja Escher **barragem** / três xistos a montante

A HIDROPOÉTICA DE MAJA ESCHER – ARTE DA CELEBRAÇÃO

por Margarida Mendes

Caminho com os pés na terra ao longo de um rio. Caminhamos. Somos um grupo de várias pessoas, por vezes quinze, por vezes dois, mas somos muitos mais os que caminhamos rumo à proteção das águas. Caminhamos em continentes diferentes e através de tempos ancestrais. Como uma grande cobra espiral que se enrola concentricamente, caminhamos escutando o futuro e passado que perfaz as águas de hoje. Caminhamos ao longo da costa, descendo montanhas, passando cascatas, e mesmo ao longo de rios já soterrados. Caminhamos na presença e memória da água, sempre viva e replicante que se guia através de nós. Regressamos ao leito. Somos fluxo de mar, onda e regaço, água em catarse.

A obra de Maja Escher parte de uma profunda conexão com os ritmos da terra e das estações, tendo crescido num Alentejo em mudança. Consciente dos processos de tempo e tecedeira da terra, o seu regozijo vem deste mesmo espaço de ampla observação e vivência de um mundo que flui. Um mundo que brota interconexões entre si. Um mundo que se celebra em resiliência, mas que é também perscrutado por estruturas alheias. Não menos naturais, pois provêm de um antiquado conceito de humanidade que ousava distinguir-se do que a rodeava para assim apostar na rivalidade e fratura. Como reescrever as histórias de origem e ampliar o espaço criativo e generativo onde nos encontramos? Abrindo páginas a gestos e saberes, abraçando a generosidade do oral, acreditando em rumos conjuntos.

O cultivo desta continuidade será porventura algo que vem do cerne do seu ser, criado na liberdade que floresce, a partir da observação livre da mesma. Tem vindo a acumular saberes imateriais e táticas de vida que a perfazem única, originando espaços de convívio e ensino, onde a celebração e a integração da resiliência são palavra. Jogando com palavra. Uma arte que se semeia, palavra que flui no vento, protesto de pensamento, poesia viva na rua em ocupação. Que espaço gera a hologramática do gesto e conceito no ar, antes de

aterrar numa ação concreta? E como congeminar, engenhar, desenhar futuros a partir de um elemento vital?

Na obra de Maja Escher podemos encontrar signos, palavras e elementos congeminados entre terras e barros que se expandem de carimbos a palavra impressa, bandeiras de protesto e veste de celebração, e que são ativados em distintas ações e celebrações na rua. Estes signos recombinados proferem frases e chamadas de vida que introduzem os ritos convocados pela artista na sua prolífica ação. Uma ação que não distingue vida de obra em contínuo, e onde o invocar de conexões perfaz um movimento coletivo em prol do futuro dos rios. Maja Escher tem vindo a participar em encontros e conversas em redor do rio Mira, cuja biodiversidade e caudal ecológico têm sido constantemente desafiados. Os Encontros pela Água, que coorganizou em 2021, reuniram vários movimentos como o SOS Rio Mira, Tamera, Juntos pelo Sudoeste, Eco-Comunidades da Planície, Transição São Luís, Fontes Vivas e GEOTA/Rios Livres, numa série de momentos onde se partilharam estratégias e saberes em redor da conservação e dos direitos dos rios.

Parte destes encontros tomam a forma de caminhada-protesto de vida, onde as bandeiras e vestes são ativadas, contendo palavras e poemas-chamada, que brotam da terra impressa através da sua própria matéria. Terra esta que conta a história da barragem de Santa Clara, outrora espaço de vida e agora considerada espaço moribundo, onde o regaço das suas águas jamais dará fruto à profusão de vida que ali uma vez subsistiria. Escoriada contemplação, assistir à mudança deste território de origem e origens, onde a família de Maja Escher reside há décadas na companhia de laranjeiras, medronheiros, esteva e carqueja, elas mesmas testemunhas de ecocídio. Como pode a irmandade entre seres não sofrer com o desbravar dos terrenos que nos rodeiam? Esta é uma região em risco de desertificação, não apenas fruto dos ciclos do clima planetário, mas também devido às políticas de gestão de água que circunscrevem a sua bacia hidrográfica. Neste espaço, a barragem reproduz o epítome das contradições humanas de gestão de recursos, estancando o vitalismo da paisagem – outrora submersa – que se revela agora sem vida, servindo de evidência aos impactos da agricultura intensiva.

Neste espaço de profusão de forças e projetos de crescimento, Maja Escher despoleta a sua obra-vida, regeneradora e conectada, que brota resilientemente dos saberes profundos do tempo na Terra. Uma prática de gestos e canções, espaços mágicos de ativação ritual, onde sempre parece que entramos num espaço-altar incandescente. Espaço-semente, poroso, presente, onde os sentidos da visita são rea-

justados pela textura da epiderme, aberta ao diálogo elemental com as terras que nos circundam. Um vocabulário de terras. Terras que se recombina materialmente em inúmeras formas e remisturas, ora cozidas, oradas, favadas, numa sutura poética de profusão estética. Terras que falam.

Crescer com o *cante ao baldão* deu ao seu trabalho a tecedura de valores feitos pela palavra falada e escrita, onde a estrutura das *décimas* reitera a voz da natureza na primeira pessoa.^{1;2} Utilizando a voz como potencial e semente, a atenção de Maja Escher dedica-se também ao canto como testemunha e evidência de um estrato ecológico em transformação, onde a sabedoria popular transfere conhecimentos antigos sobre um profundo animismo elemental. Ora diz-nos que é no prestar atenção à conversa entre a Serra e a Charneca, Eucalipto ou Sobreiro, que um atesta um verdadeiro significado de interconexão, sincronizando ritmos entre seres conviventes, alinhando o espírito das matérias viventes. Como escutar o que é ínfimo e silencioso, e adaptar os nossos sentidos às múltiplas linguagens do mundo natural?

Desenvolvendo uma prática de atenção e reconexão atenta a estas novas gramáticas terráqueas, que emergem no espaço do ser. Um espaço atento às gramáticas e pontos de vista submersos.³ Ao indivisível, infinito e invisível. Ao espaço desnivelado da barragem, onde o declive da morte circunscreve a água, retém a sua profusa replicação de vida e fluxo, fixa o olhar. Para quê seguir o projeto de estancar a vida *versus* o fluxo vital, onde a abundância reina e o valor iridesce da profusão de seres? A barragem é aqui vista como um fóssil vivo que perscruta os limites do seu edifício para nele buscar maior entendimento sobre os limites do vivente. Um fóssil vivo, que detém ao mesmo tempo que catalisa, desacelera e simultaneamente promove outros metabolismos da terra e dos micro-organismos que nela habitam. Como delimitar o alcance das águas e a força do seu curso?

A ideia de ciclicidade e compreensão ecossistémica perfaz um dos temas da sua obra que se apoia em processos de transmutação da matéria para dar origem a novas formas. Matéria ela mesma al-

[1] O *cante ao baldão* é uma das expressões de desafio, género poético-musical oral de carácter repentista que envolve quatro a dez cantadores que se reúnem em tascas, cafés, romarias e feiras numa disputa poética cantada e improvisada no momento, utilizando uma melodia fixa e um acompanhamento harmónico realizado por um tocador de viola campaniça. É usualmente cantado por homens, no entanto, com a ampliação dos contextos de performance, tem havido uma crescente participação de mulheres. Fonte: <https://books.openedition.org/etnograficapress/579> (acedido em 20 mar. 2023)

[2] A estrutura das *décimas* começa com uma quadra a que se chama mote. Seguem-se depois quatro estrofes de dez versos que, pela mesma ordem, aparecem na quadra de mote. Assim, o primeiro verso do mote é o último da primeira *décima*, e o último verso do mote terá de ser o último verso da última *décima*. Feitos para serem declamados, podem ter um ritmo e uma métrica diferentes e caracterizam-se pelo encadeado dos versos em função do tema escolhido como nuclear de cada poema.

[3] Gomez-Barris, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.

quimiada e transformada em narrativas de vida, matéria elemental circundante e sonhada, invocada nos altares-escultura de sua magia. As constelações de cerâmica que define são compostas por elementos diversos, um léxico encontrado no caminho traduzindo a paisagem, sintaxe ambiental. Pedra torna-se verso, pó poeira-ideia, terra deforma o gesto, formando um novo elemento. Entrelaçam-se as ramas, expandem-se as espigueiras, cozem-se as favas. O canto. Chegam os animais, um multiverso de criaturas que ali habitam, seres e entes parentes. Deitados ao fogo transmutam-se em histórias e cenários de bichos. Sacraliza-se o pequeno e o ínfimo para dar novo significado às coisas. Os panos de terra eclodem a luz com a gradação ocre provinda dos limites da barragem, lama feita altar rodeado de velas, solo tornado palavra impressa, arcos de erosão.

Nesta peça-altar (*barragem / três xistos a montante*) que se expande pelo espaço, podemos circular através de trechos de terra, moldes de barro, amostras de solo, estratigrafias expostas em elementos que se assemelham a pequenas maquetes, altares móveis, e conjugações efêmeras das matérias rochosas e solos encontrados no seu terreno. Estes são recombinações em várias formas e pequenos objetos, intercedidos por colunas de cobre e velas outrora acesas. Os materiais vernaculares estendem-se numa grande instalação (*submerso / percolação da água*) que incorpora portais com tecido e colunas de canas e barro, ampliando-se pelas janelas do Pavilhão, onde podemos encontrar uma série de bandeiras e estandartes hasteados em canas, suspensos por contrapesos de barro. Nestas podemos ver diferentes impressões em terra, ora feitas pelo corpo, ora desenhadas e escritas, incluindo frases sobre a disputa das águas que reclamam o caudal ecológico do rio Mira, bem como diagramas sobre o nível das águas, desenhos abstratos de linhas e outros cosmogramas.

Na sua obra sentimos o contínuo entre matérias e linguagens, imaginando gestos de reverência e reivindicação, pelo sagrado e profano que tecem as relações desiguais do Sudoeste Alentejano. Um Sudoeste povoado por inúmeros casos de expropriação de recursos e poder de vida. Um Sudoeste exausto, que assiste à expansão abrasiva da monocultura, e da exploração laboral. Um Sudoeste cansado de testemunhar a transformação contínua das suas terras cada vez mais desertificadas. São estes mesmos ecossistemas que têm visto uma exponencial partição, conduzindo ao desaparecimento de múltiplas espécies que nele habitam.

Procurando trazer fôlego a esta situação, Maja Escher questiona que caminho poderão os movimentos ecológicos retrair permitindo uma coabitação mais consciente do mundo. Parte da aprendizagem

autodidata da terra para uma série de indagações, gestos, ritos, objetos, histórias-canção, que experimentam com a pedagogia e métodos de ensino alternativo para testar novas habitações do corpo. Um corpo político que é ele mesmo multiversal, interescalar e intergeracional, ecoando espaços de luz feita sob a cultura ancestral. Uma canção do efêmero, feita de veio de vida e conhecimento oral. Pois apenas através da presença plena, observação contínua e celebração do imaterial e vivente, poderemos fomentar a abundância maior do que a vida trará.



PORMENOR \ DETAIL
Maja Escher *barragem / três xistos a montante*





AO FUNDO \ BACK WALL submerso / percolação da água
DIR. \ RIGHT barragem / três xistos a montante
ESQ. \ LEFT corramento / chuva_sol
Todas as obras \ all artworks Maja Escher





PORMENOR AO CENTRO \ CENTER DETAIL três arcos a jusante
AO FUNDO À DIR. \ BACK WALL RIGHT árvores-pássaro que dão frutos-pessoa-bicho
Todas as obras \ all artworks Maja Escher



THE HYDROPOETICS OF MAJA ESCHER – ART OF CELEBRATION

by Margarida Mendes

I walk along a river with my feet on the ground. We walk. We are a group of several people, sometimes fifteen, sometimes two, but there are many more of us who walk towards the protection of these waters. We walk in different continents and through ancient times. Like a large spiraling snake that coils up concentrically, we walk listening to the future and past that make up the waters of today. We walk along the coast, down mountains, past waterfalls, and even along rivers now buried. We walk in the presence and memory of water, always alive and replicative, as it courses through us. We return to the riverbed. We are the sea flow, wave, and refuge, water in catharsis.

Having grown up in Alentejo, the work of Maja Escher emerges from a profound connection with the rhythms of the Earth and its seasons. Conscious of the processes of time and weaving of the Earth, her joy derives from cautious observation and experience of a world that flows. A world that sprouts interconnections. A world that celebrates resilience, but that is also exploited by foreign structures. No less natural, for these were originated by an antiquated concept of humanity that dared to distinguish itself from its surroundings, thus promoting rivalry and fracture. How does one rewrite origin stories and expand the creative and productive space in which one find oneself? By paving the way to gestures and knowledges, embracing the generosity of orality while fostering joint paths.

The cultivation of this continuity is perhaps an element that sprouts from the core of the artist's being, originated from the blooming of freedom, and out of its free observation. Escher has long been compiling immaterial knowledges and life tactics that mould her uniqueness, creating spaces of conviviality and education, where celebration and the integration of resilience are word. Playing with words. An art that is sown, words that flow with the wind, thoughts that become protests, living poetry that occupies the streets. What



space is generated by the hologrammatic of gestures and unfixed concepts, before they land on concrete actions? And how do we devise, invent, and draw futures out of a vital element?

Maja Escher's body of work comprises signs and elements built in clay that extend from stamps, to printed word, protest banners, and celebration garments to be activated in distinct actions and street celebrations. These recombined signs utter phrases and life mottos introduced in rites convoked by the artist through her prolific action. Action, that does not distinguish work from the life continuum, as invoking connections gives shape to a collective movement in favour of the future of rivers. Maja Escher has often participated in meetings and discussions about the Mira River, whose biodiversity and ecological flow have been constantly challenged. In 2021 she co-organized, The Encontros pela Água [Water Encounters], that brought together various activist movements including SOS Rio Mira, Tamera, Juntos pelo Sudoeste, Eco-comunidades da Planície, Transição São Luís, Fontes Vivas, and GEOTA/Rios Livres. The Water Encounters included a series of events where citizens shared tactics and knowledge about ecological conservation and the rights of rivers.

These encounters included a march and life protest, where banners and garments were activated. These comprised words, poems, and calls-to-action, imprints made by different types of soil. Soil that holds the story of the Santa Clara dam that was once a life-bearing site, but is now considered a decaying place, as the refuge of its waters will never bear fruit to the profusion of life that once subsisted there. Excoriated contemplation, watching the transformation of this land of multiple origins, where Maja Escher's family has lived for many decades, among orange and strawberry trees, rockrose, and broom, themselves witnesses of ecocide. Does the kinship between beings not suffer from the ravaging of the lands that surround one? This is a region under risk of desertification, not only because of the planetary climate cycles, but also due to the water management policies that encroach its hydrological basin. In this site, the dam reproduces the epitome of human contradictions in regard to resource management, as it obstructs the lands' vitality – which was formerly submersed – and is now revealed lifeless, bearing evidence of the impacts of intensive agriculture.

It is from this space of confluence of forces and growth-led projects, that Maja Escher embarks upon her regenerative and interconnected life-work, that resiliently springs from the profound knowledge of Earthly time. Her practice includes gestures and songs, magical spaces of ritual activation, where one seems to enter an incandescent altar-like space. A seed-like space, porous and

present, where the direction of the visit is readjusted by the epidermis, open to an elemental dialogue with the surrounding soil. A soil vocabulary. Soils that are materially recombined in numerous forms and mixtures – sometimes fired, prayed, or turned-fava beans – In a poetic suture of aesthetic profusion. Soils that speak.

Growing up with the *cante ao baldão* singing genre, has granted Maja Escher's work the interwoven values brought by the spoken and written word, as led by the structure of *décimas*, that reiterates the voice of nature in the first person.^{1:2} Using her voice as a seed of potential, the artist also dedicates her attention to songs as evidence and witness accounts of an ecological stratum under transformation, since popular wisdom conveys profound ancient knowledge about elemental animism. These tell us, that it is by paying attention to the conversations held between the mountains and the moors, the eucalyptus and the cork oaks, that one may find true meaning in interconnection, synchronising rhythms with coexisting entities, while aligning the spirit with living matter. But how to listen to what is infinitesimal and silent, and adapt one's senses to the manifold languages of the natural world?

By developing a practice of attention and reconnection that is aware of these new terraqueous grammars, that emerge from the place of being. A place aware of submerged grammars and points of view.³ Of the indivisible, infinite and invisible. The site of the uneven space of the dam, which fixes one's gaze, as the deadly slope circumscribes water, and inhibits the profuse replication of the course of life and its flow. Why subscribe the project of obstructing life versus allowing its vital flow, as abundance reigns shimmering valour from the profusion of beings? The dam is hereby seen as a living fossil that exploits the limits of its edifice, in search of a better understanding of the limits of the living. A living fossil, that detains at the same time that it catalyses, decelerates, and simultaneously promotes alternative Earth metabolisms, for the microorganisms that inhabit it. How to delimit the impact of the waters and the strength of their course?

The concept of cyclicity, and ecosystemic understanding, constitutes one of the core themes of the artist's work, that is based on pro-

[1] *Cante ao baldão* is one of the expressions of *desafio*, an oral poetic-musical genre of an impromptu nature that involves four to ten singers who come together in bars, cafés, festivals and fairs in a poetic dispute that is sung and improvised on the spot, using a fixed melody and a harmonic accompaniment on the *campaniça* guitar. It is usually sung by men; however, with the expansion of performance settings, there has been a growing participation of women. Source: <https://books.openedition.org/etnograficapress/579> (accessed on 20th March 2023)

[2] The structure of *décimas* begins with a quatrain called a *mote* [motto]. This is followed by four verses of ten lines that, in the same order, appear in the *mote*. Thus, the first line of the *mote* is the last of the first *décima*, and the last line of the *mote* will be the last line of the last *décima*. Intended for recital, they can have a different rhythm and meter and are characterised by the linking of verse according to the central theme of each poem.

[3] Gomez-Barris, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.

cesses of transmutation of matter that gives rise to new forms. Matter which is alchemised and transformed into living narratives and encircling elemental matter, both dreamt and invoked through sculpted magical altars. The constellations of ceramics that Maja Escher builds are composed by diverse elements, a lexicon found along the way, translating the landscape into environmental syntax. Stones become verses, dust shape ideas, soil moulds gestures, forming new elements. Branches are intertwined, granaries expanded, fava beans are cooked. The chants. Animals arrive, a multiverse of creatures who thereby live, related beings, and entities. Put in fire, they are transmuted into stories and bestiaries. The small and infinitesimal is sacralised, producing new meanings. Soil curtains open to the light, with ochre hues stemming from the limits of the dam, mud made into an altar surrounded by candles, dirt made into imprinted word, eroding arches.

In this altar-piece (*barragem / três xistos a montante* [dam / three slates upstream]) that extends across the space, one can move cross dirt stretches, clay moulds, soil samples, and stratigraphies displayed through elements that resemble small models, mobile altars, and ephemeral assemblages of rocky matter and soils found in the artist's land. These are recombined in various shapes and small objects, interceded by copper columns and lit candles. Vernacular materials make up a large installation (*submerso / percolação da água* [submerged / water percolation]) that incorporates portals made of fabric, cane columns and clay, extending through the windows of the Pavilion where one may find a series of flags and standards hoisted on canes, suspended by clay counterweights. On them one may see different soil prints, either made by the body, drawn or written, including slogans from the water disputes demanding for the restoration of the Mira River ecological flow, as well as diagrams about water level, abstract line drawings and other cosmograms.

In the artist's work one may feel the continuum between materials and languages, and imagine of gestures of reverence and revindication for the sacred and profane that weaves the unequal relationships of the South-western Alentejo. This is an area with numerous cases of resource and life-power expropriation. An exhausted place, under the abrasive expansion of monoculture and labour exploitation, exposed to the continuous transformation of its increasingly desertified lands. These are the same ecosystems that have been through exponential partition, leading up to the extinction of multiple species.

In an attempt to bring relief to this situation, Maja Escher asks what path may ecological movements retrace, in order to allow for a more conscious cohabitation. The artist departs from being

self-taught in earth literacy, leading up to a series of investigations, gestures, rites, objects, song-stories, that experiment with pedagogy and alternative education, testing new bodily relations. A political body that is multiversal, interscalar and intergenerational, shedding light on ancient cultures. A song for the ephemeral, made from a vein of life, and distinct oral knowledges. For only through conscious presence, continuous observation, and celebration of the immaterial and the living may we foster greater abundance for what life may bring.





ESQ. \ LEFT Maja Escher *três arcos a jusante*
AO FUNDO \ BACK WALL Marta Castelo *incandescência*
DIR. \ RIGHT Virginia Fróis *dor mentes*

A exposição foi acompanhada por três faixas áudio ditas pelas artistas e por um vídeo realizado por Pedro Grenha, disponíveis através do seguinte QR code.

The exhibition was accompanied by three audio tracks spoken by the artists and a video made by Pedro Grenha, available through the following QR Code.



VIRGÍNIA FRÓIS

Fonte da bica, 1954.

Escultora, professora e investigadora (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/VICARTE). Fundadora da Associação Oficinas do Convento (1996) em Montemor-o-Novo e do Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti (2009) em Cabo Verde. Realiza atividades no âmbito da etnocerâmica, com destaque para o projeto *Ar no Mar* (2006/2014). Expõe em Portugal e no estrangeiro, de que destaca: *(E)vocações* (2003) no Mosteiro de Alcobaça; o projeto *Ressonâncias* (2012) realizado no Brasil (2012); *Cidadãos* (2017) no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa e no Museu Nacional de Artes Decorativas em Madrid; a exposição *WAH! (We Are Here!)* (2018) na Fundação Eugénio de Almeida em Évora. Artista convidada na XIV Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro (2019) com o projeto *Guizos* e com o programa do seminário internacional *Os processos participativos e a CERÂMICA* (2019/21). Forno à Inglesa no Pomarinho dos Monges (2021), Montemor-o-Novo.

Fonte da bica, 1954.

Sculptor, teacher and researcher (Faculty of Fine Arts, University of Lisbon/VICARTE). Founder of the Association Oficinas do Convento (1996) in Montemor-o-Novo and the Centre of Arts and Crafts of Trás di Munti in Cabo Verde (2009). Performs activities in the scope of ethnoceramics with emphasis on the project *Ar no Mar* (2006/2014). She has exhibited in Portugal and abroad, as in: *(E)vocações* (2003) in the Monastery of Alcobaça; the project *Ressonâncias* (2012) held in Brazil; *Cidadãos* (2017) at the National Azulejo Museum in Lisbon and the National Museum of Decorative Arts in Madrid; *WAH! (We Are Here!)* (2018) at the Eugénio de Almeida Foundation in Évora. Invited artist at the XIV International Biennial of Ceramic Art of Aveiro (2019) with the project *Guizos* and the program of the international seminar *Participatory Processes and CERAMICS* (2019/21). Scove kiln at Pomarinho dos Monges (2021), Montemor-o-Novo.

MARTA CASTELO

Lisboa, 1980.

Licenciada e doutorada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professora no curso de Escultura da mesma Faculdade e membro da unidade de investigação VICARTE. Foi bolsista do programa ERASMUS na Universidade das Artes de Berlim (UdK) em 2004/2005. Realizou residências artísticas nas Oficinas do Convento em Montemor-o-Novo entre 2006 e 2007. Em 2010/2011 terminou o curso de pós-graduação Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea organizado pelo Atelier de Lisboa e IPA. Tem vindo a desenvolver um trabalho em que usa o barro cru e/ou cozido como modo de explorar e pensar as relações entre a natureza e a construção, bem como as noções de efémero e possibilidade de fixação. O tijolo é um dos materiais que tem usado na sua criação plástica.

Na área da programação, foi responsável pelas edições das residências artísticas *Tijolo*, realizadas desde 2018 até ao presente, e pela elaboração do ciclo *Conversas à volta do Tijolo* em 2019. Foi selecionada para os Prémios Anteciparte em 2006 e tem participado em diversas exposições individuais e coletivas desde 2008. O seu livro *PAPÉL* integra as coleções do Centro Georges Pompidou, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação EDP. O seu trabalho integra também a coleção da Fundação PLMJ e a Coleção MG.

Lisbon, 1980.

Graduated and holds a PhD in Sculpture from the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. Is a professor in the Sculpture department at the same faculty and a member of the VICARTE research unit. Was a fellow of the ERASMUS program at the Berlin University of the Arts (UdK) in 2004/2005. She carried out artistic residencies in the area of ceramic sculpture at Oficinas do Convento in Montemor-o-Novo between 2006 and 2007. In 2010/2011, completed the postgraduate course Photography, Project and Contemporary Art organised by Atelier de Lisboa and IPA. She has

been developing work that uses raw and/or fired clay as a way of exploring and thinking about the relationships between nature and construction, as well as the notions of ephemeral and the possibility of fixation. *Brick* is one of the materials she has used in her artistic creations. In the area of programming, she was responsible for the editions of the Brick artistic residencies, held from 2018 to the present, and the elaboration of the *Talking about the Brick* talks in 2019. She was selected for the Anteciparte prize in 2006 and has participated in several individual and collective exhibitions since 2008. Her book *PAPÉL* [PAPER] is part of the collections of George Pompidou Centre, Calouste Gulbenkian Foundation and EDP Foundation. Her work is also part of the PLMJ Foundation collection and the MG Collection.

MAJA ESCHER

Santiago do Cacém, 1990.

Vive e trabalha entre Lisboa e o Monte Novo da Horta dos Colmeiros. A prática artística de Maja Escher tem uma dimensão coletiva e híbrida na qual desenhos, objetos encontrados, práticas colaborativas e métodos de trabalho de campo fazem parte do processo para desenvolver instalações *site-specific* e projetos de investigação. Estabelecer uma relação com os lugares e as pessoas é essencial para o seu processo de trabalho: os seus projetos surgem de um momento de partilha, uma conversa, uma música ou um objeto encontrado ou oferecido. Barro, canas, corda, pedras, legumes e outros elementos encontrados ou oferecidos durante as suas pesquisa de campo são combinados com adivinhas, ditados populares e canções, criando uma tensão entre espiritualidade e ciência, magia e tecnologia. Escher cultiva uma observação profunda de ecossistemas e conhecimentos ancestrais ligados à terra e aos seus elementos primordiais. Nasceu e cresceu perto da barragem de Santa Clara, no sudoeste alentejano, uma região densamente povoada por

monoculturas, estufas e agricultura intensiva no Parque Natural do Sudoeste Alentejano, abastecidos por essa mesma barragem. Nos últimos anos, o nível da água da barragem baixou drasticamente, tal como a água do poço e furo do seu monte. Esta constatação e crescente preocupação com a escassez de recursos hídricos e risco de desertificação do solo levou a artista a iniciar uma pesquisa sobre água e chuva, procurando conectar sabedoria popular, histórias, ditados e adivinhas populares e informação científica.

Santiago do Cacém, 1990.

Lives and works between Lisbon and Monte Novo da Horta dos Colmeiros. Maja Escher's artistic practice has a collective and hybrid dimension in which drawings, found objects, collaborative practices and fieldwork are part of the process to develop site-specific installations and research projects. Establishing a relationship with places and people is essential to her work process: projects come from a moment of sharing, a conversation, a song or an offered object. Clay, reeds, rope, stones, vegetables and other elements found or offered during their field research are combined with riddles, popular dictations and songs, creating a tension between spirituality and science, magic and technology. Escher cultivates a deep observation of ecosystems and ancestral knowledge linked to Earth and its primordial elements. She was born and raised near the Santa Clara dam in the Southwest Alentejo, a region densely populated by monocultures, greenhouses and intensive agriculture in the Southwest Alentejo Natural Park, supplied by the same dam. In recent years, the water level of the dam has dropped dramatically, such as the water of the well and borehole in her farm. This finding and growing concern about the scarcity of water resources and the risk of soil desertification led the artist to start research on water and rain, seeking to connect popular wisdom, stories, sayings and popular riddles and scientific information.

**Além das obras apresentadas na exposição,
as artistas realizaram um ensaio visual
para este catálogo.**

**In addition to the works presented
in the exhibition, the artists developed
a visual essay for this catalog.**

VIRGÍNIA FRÓIS
RELICÁRIO

MARTA CASTELO
APAGAMENTO

MAJA ESCHER
QUANTAS VEZES
DORME A ÁGUA

VIRGÍNIA FRÓIS

RELICÁRIO

Solar cera virgem e flores de oliveira
Noturno desenho esgrafitado sobre cera
Tensão pó de caulino, um fio de seda e a conta de ouro, a gota de água
Obscuro o noturno e o solar, o pêndulo e o espelho do céu

2023



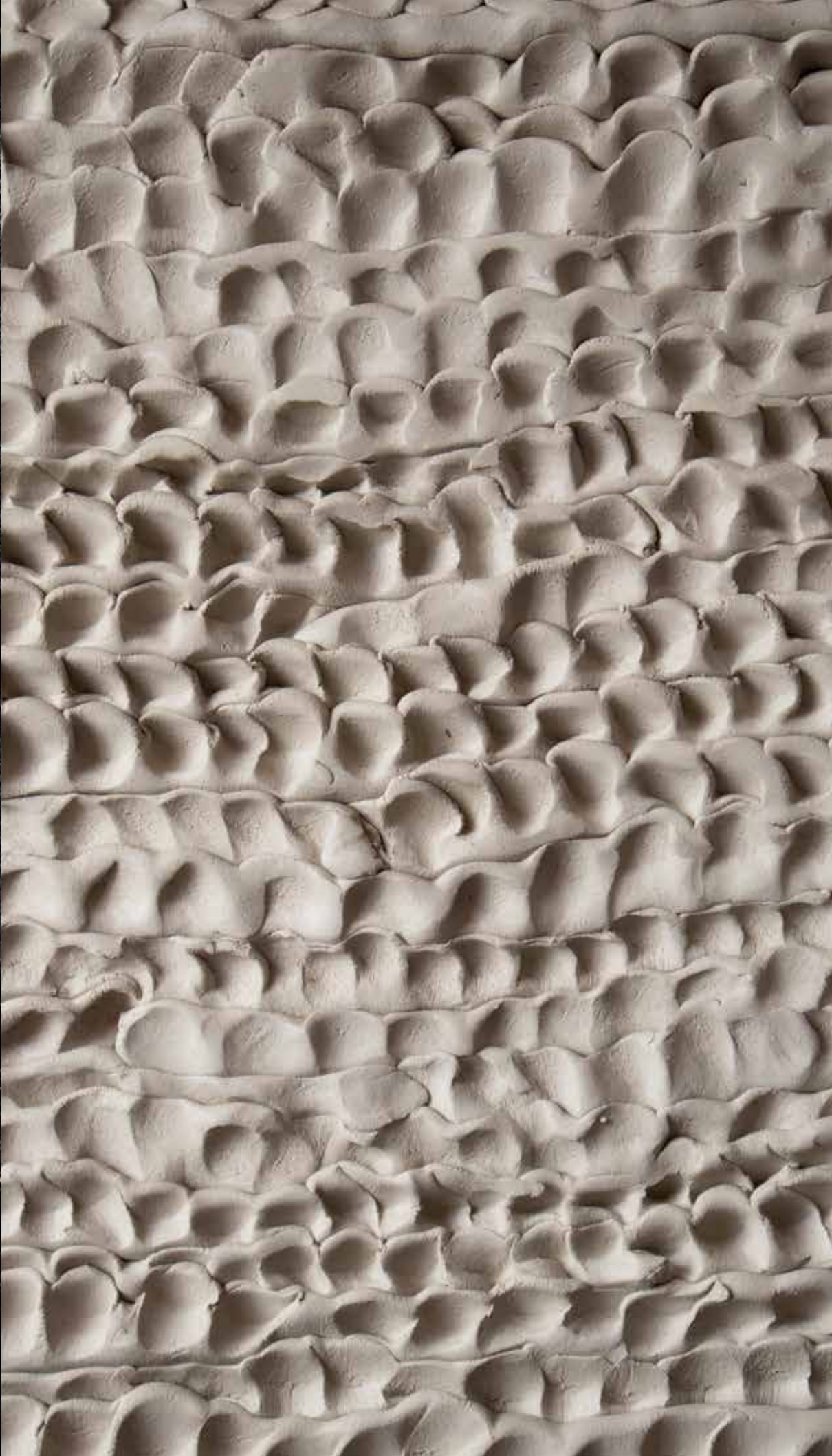




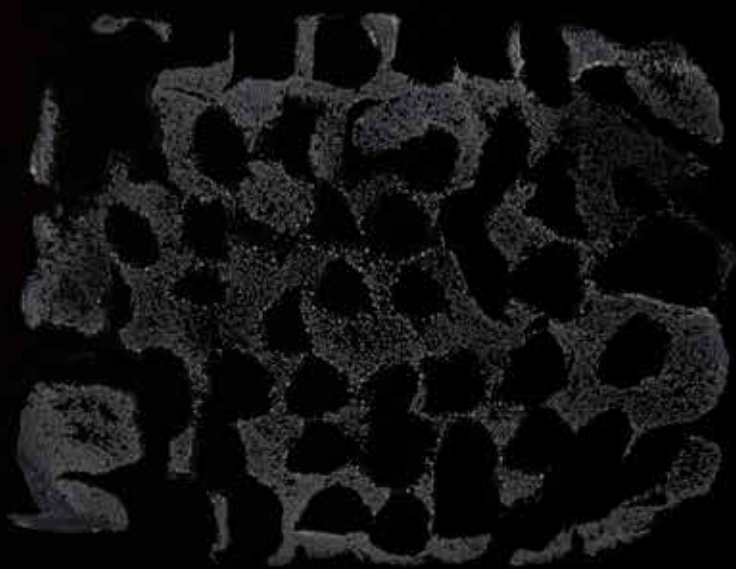
submergir
emergir

MARTA
CASTELO

APAGAMENTO





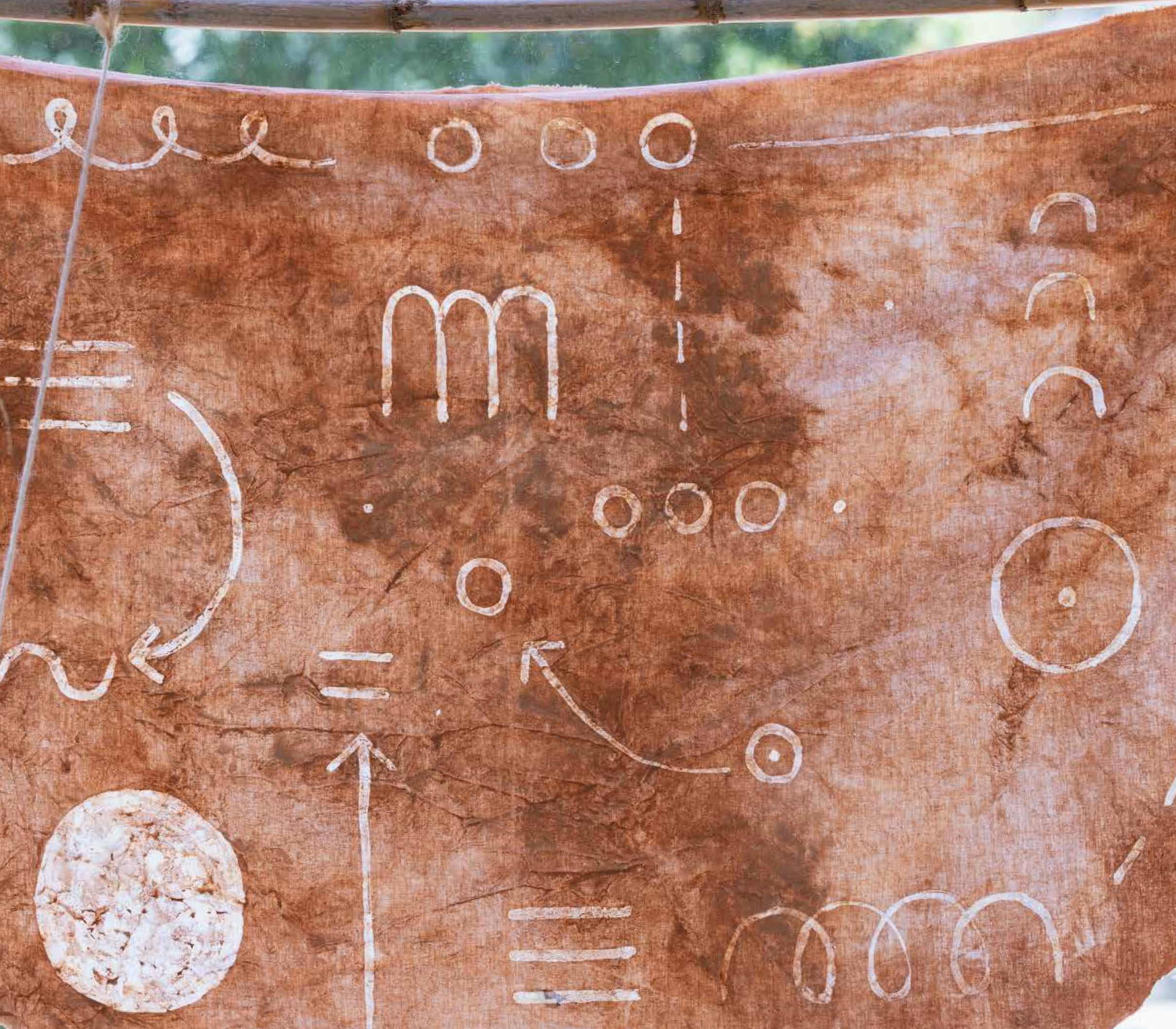




MAJA
ESCHER

QUANTAS VEZES
DORME A ÁGUA





TU É QUE DEVES SABER
ÁGUA, QUANTAS VEZES
S VEZES DORME A
DORME A ÁGUA, QUANTAS
QUANTAS VEZES DORME
ES DORME A ÁGUA
A ÁGUA, QUANTAS
, QUANTAS VEZES
AS VEZES DORME A



20, 25
VIRGÍNIA FRÓIS
 pêndulo, 2023
 Terra, cerâmica, água, fios de aço e seda, ouro e chumbo, dimensões variáveis \ *Earth, ceramics, water, steel and silk threads, gold and lead, variable dimensions*

26-27, 34
VIRGÍNIA FRÓIS
 pião, 2023
 Cerâmica, almagre, Ø 50 cm
Ceramic, red ochre, Ø 50 cm

26-27, 28-29
VIRGÍNIA FRÓIS
 o chão que pisamos, 2023
 Terra, tijoleira, sistema de rega, 190 x 380 cm \ *Earth, terracotta tiles, irrigation system, 190 x 380 cm*

26-27, 28-29, 30-31
VIRGÍNIA FRÓIS
 alinhamento, 2023
 Técnica mista, dimensões variáveis
Mixed media, variable dimensions

32-33
VIRGÍNIA FRÓIS
 o poço é o espelho do céu, 2023
 Fotografia, impressão jato de tinta em papel baritado. Tríptico, 40 x 60 cm (cada) \ *Photograph, inkjet print on baryta paper. Triptych, 40 x 60 cm (each)*

39
VIRGÍNIA FRÓIS
 abrigo, 2023
 Silvas, arame de atar e caulino, Ø 164 cm \ *Bramble twigs, tying wire and kaolin, Ø 164 cm*

41, 88-89
VIRGÍNIA FRÓIS
 dor mentes, 2023
 Esgrafito sobre cera, Ø 164 cm
Sgraffito on wax, Ø 164 cm

44, 52
MARTA CASTELO
 tabuinha de escrita, 2022
 Terra crua, 7 x 31 x 1,5 cm
Raw earth, 7 x 31 x 1.5 cm

49, 52-53, 52-53, 56-57, 63
MARTA CASTELO
 escrita da cidade, 2023
 Cerâmica e barro, dimensões variáveis \ *Ceramic and clay, variable dimensions*

50-51, 58, 88-89
MARTA CASTELO
 incandescência, 2020/21
 105 desenhos em argila sobre papel, vidro, madeira, 27,5 x 25,5 cm (cada)
105 drawings with clay on paper, glass, wood, 27.5 x 25.5 cm (each)

66, 71, 74-75, 77
MAJA ESCHER
 barragem / três xistos a montante, 2023
 Xisto da barragem de Santa Clara, quartzo leitoso, barro, adobes de palha e terra, tijolos de terracota, tijolos crus, cera de abelha, cerâmica, cimento, esteva, pano-cru, dimensões variáveis \ *Slate stones from the Santa Clara dam, milky quartz, clay, adobe bricks, terracotta bricks, unfired bricks, beeswax, ceramic, cement, rock-rose, unbleached cotton fabric, variable dimensions*

72-73, 74-75
MAJA ESCHER
 submerso / percolação da água, 2023
 Pano-cru, cera de abelha, terras e argilas da barragem de Santa Clara, cerâmica, canas, varas de aveleira, vara de eucalipto, corda de algodão e linho, dimensões variáveis
Unbleached cotton fabric, beeswax, earth and clay from the Santa Clara dam, ceramic, reeds, hazelnut tree branch, eucalyptus branch, cotton and linen rope, variable dimensions

74-75, 80-81
MAJA ESCHER
 coroamento / chuva_sol, 2023
 Varas de eucalipto, cerâmica, cimento, cera de abelha, pano cru, dimensões variáveis \ *Eucalyptus branches, ceramic, cement, beeswax, unbleached cotton fabric, variable dimensions*

78-79, 82
MAJA ESCHER
 árvores-pássaro que dão frutos-pessoa-bicho, 2023
 Cerâmica, técnica mista, dimensões variáveis \ *Ceramics, mixed media, variable dimensions*

78-79, 88-89
MAJA ESCHER
 três arcos a jusante, 2023
 Cerâmica, cera de abelha, pano cru, ferro, terra, linhas, corda, dimensões variáveis \ *Ceramic, beeswax, unbleached cotton fabric, iron, earth, thread, rope, variable dimensions*

92-93
 BIOGRAFIAS
 BIOGRAPHIES

ENSAIO \ ESSAY 2023

97
 VIRGÍNIA FRÓIS

103
 MARTA CASTELO

113
 MAJA ESCHER

Todas as obras
 Cortesia das artistas
 ·
 Courtesy of the artists
 All artworks

MATER

Virgínia Fróis, Marta Castelo, Maja Escher
Curador Curator João Rolaça e/*and* Oficinas do Convento

GALERIA GALLERY

23/03 – 11/06/23

Vereador da Cultura da CML *Culture Councillor* Diogo Moura
Conselho de Administração da EGEAC *EGEAC Board of Directors*
Pedro Moreira, Susana Graça, Manuel Falcão

GALERIAS MUNICIPAIS *MUNICIPAL GALLERIES*

Diretora *Director* Sara Antónia Matos
Diretor adjunto *Deputy Director* Pedro Faro
Adjunta de direção *Director Assistant* Flávia Violante
Adjunta de Gestão *Executive Assistant* Maria da Luz Martins
Secretariado *Secretary* Dulce Castro
Arquitetura de Exposição *Exhibition Architecture* André Maranhã
Performance e Música *Performance and Music* Paula Nascimento
Coordenadora de Comunicação *Communication Coordinator* Susana Sena Lopes
Publicações *Publications* Rita Duro
Residências da Boavista *Boavista Residencies* Patrícia Guerreiro
Coordenadora de Produção *Production Coordinator* Flávia Violante
Produtores *Producers* João G. Rapazote, Patrícia Guerreiro, Rita Queiroga
Coordenadora de Mediação *Mediation Coordinator* Helena Tavares
Mediação *Mediation* Andreia Frazão Pires, Bárbara Bulhão,
Catarina Nascimento, Daniel Peres, Elisa Aragão, Inês Louro, João Gaspar,
Jorge Catarino, Luísa Cardoso, Margarida Rodrigues, Mariana Branco,
Marisa Nunes, Pedro Gonçalves

CATÁLOGO *CATALOGUE*

Edição *Published by* © Galerias Municipais | EGEAC, 2023
Textos *Texts* © Catarina Rosendo; © João Rolaça;
© Margarida Mendes; © Sara Antónia Matos; © Teresa Projecto
Design Gráfico *Graphic Design* Joana Durães
Fotografia *Photography* Bruno Lopes, exceto fotografias das págs.
except Marta Castelo's photographs pp. 9, 10, 104–111
Tradução *Translation* KennisTranslations (Theodora Bradford, Dominic Zugai,
Beth Fowler), exceto a tradução do texto de Margarida Mendes, feita pela própria autora
except the translation of Margarida Mendes' text, made by the author herself.
Revisão *Proofreading* Daniel Peres
Produção Gráfica *Printing* Maiadouro
Impressão *Print run* 300 copies
ISBN 978-989-35156-7-9 \ DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

GALERIAS MUNICIPAIS Rua Alberto Oliveira, 52 – Palácio dos Coruchéu 1700-019 Lisboa, Portugal.
+351 215 830 010 info@galeriasmunicipais.pt; www.galeriasmunicipais.pt

OFICINAS DO CONVENTO Oficinas do Convento, Associação Cultural de Arte e Comunicação
Convento de São Francisco – R. Carreira de S. Francisco 7050 – 160,
Montemor-o-Novo, Portugal

MATER

Virgínia Fróis, Marta Castelo, Maja Escher
Curador Curator João Rolaça e/and Oficinas do Convento

GALERIA GALLERY

23/03 – 11/06/23

Vereador da Cultura da CML *Culture Councillor* Diogo Moura
Conselho de Administração da EGEAC *EGEAC Board of Directors*
Pedro Moreira, Susana Graça, Manuel Falcão

GALERIAS MUNICIPAIS *MUNICIPAL GALLERIES*

Diretora *Director* Sara Antónia Matos
Diretor adjunto *Deputy Director* Pedro Faro
Adjunta de direção *Director Assistant* Flávia Violante
Adjunta de Gestão *Executive Assistant* Maria da Luz Martins
Secretariado *Secretary* Dulce Castro
Arquitetura de Exposição *Exhibition Architecture* André Maranhã
Performance e Música *Performance and Music* Paula Nascimento
Coordenadora de Comunicação *Communication Coordinator* Susana Sena Lopes
Publicações *Publications* Rita Duro
Residências da Boavista *Boavista Residencies* Patrícia Guerreiro
Coordenadora de Produção *Production Coordinator* Flávia Violante
Produtores *Producers* João G. Rapazote, Patrícia Guerreiro, Rita Queiroga
Coordenadora de Mediação *Mediation Coordinator* Helena Tavares
Mediação *Mediation* Andreia Frazão Pires, Bárbara Bulhão,
Catarina Nascimento, Daniel Peres, Elisa Aragão, Inês Louro, João Gaspar,
Jorge Catarino, Luísa Cardoso, Margarida Rodrigues, Mariana Branco,
Marisa Nunes, Pedro Gonçalves

CATÁLOGO *CATALOGUE*

Edição *Published by* © Galerias Municipais | EGEAC, 2023

Textos *Texts* © Catarina Rosendo; © João Rolaça;

© Margarida Mendes; © Sara Matos; © Teresa Projecto

Design Gráfico *Graphic Design* Joana Durães

Fotografia *Photography* Bruno Lopes, excepto fotografias das págs.
except Marta Castelo's photographs pp. 9, 10, 104-111

Tradução *Translation* KennisTranslations (Theodora Bradford, Dominic Zugai,
Beth Fowler), excepto texto de Margarida Mendes, feita pela própria autora
except Margarida Mendes' text, made by the author herself.

Revisão *Proofreading* Daniel Peres

Produção Gráfica *Printing* Maiadouro

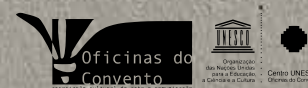
Impressão *Print run* 300 copies

ISBN 978-989-35156-7-9 \ DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

GALERIAS MUNICIPAIS Rua Alberto Oliveira, 52 – Palácio dos Coruchéu 1700-019 Lisboa, Portugal.
+351 215 830 010 info@galeriasmunicipais.pt; www.galeriasmunicipais.pt

OFICINAS DO CONVENTO Oficinas do Convento, Associação Cultural de Arte e Comunicação
Convento de São Francisco – R. Carreira de S. Francisco 7050 – 160,
Montemor-o-Novo, Portugal

Parceiros Institucionais \ Institutional Partners



belas-artes
ulisboa



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

