

Maria João Castro

Arte e viagem
na obra
de José de Guimarães

Art and travel
in the work
of José de Guimarães

*A obra de José de Guimarães
Transporta uma estética sem fronteiras.*
Fernando Pernes¹

A viagem é uma das premissas que mais longamente tem influenciado a obra de José de Guimarães, concebendo-a como “osmose cultural”² de quem é residente na Europa mas que outrora habitou África, viajando ainda pela Ásia e a América, fazendo parte de coleções portuguesas e estrangeiras, espalhadas pelos quatro cantos do mundo.³ Aliás, uma constante que emana da sua produção, é uma plasticidade de fronteira que se mostra permeável à influência das geografias percorridas e que mostra a sua diversidade criativa iniciada em Angola, ex-colónia do império português.

A sua rota inicia-se em Guimarães, simultaneamente urbe que o vê nascer e cidade-berço da portugalidade que deu “mundos ao mundo”, e cujo nome adotaria como pseudónimo. É neste local que se encontra, desde 2012, parte da sua coleção de arte (tribal africana, arqueológica chinesa e pré-colombiana), um atlas que o artista foi reunindo enquanto viajante do mundo global contemporâneo. Mas o Centro Internacional das Artes José

*The work of José de Guimarães
carries within it an aesthetic with
no borders.* (Pernes, 2001, 5)

Travel is one of the factors that has long influenced the work of José de Guimarães, who conceives his work as the “cultural osmosis”¹ of someone who lives in Europe, but who once lived in Africa, while also travelling in Asia and America. His oeuvre is to be found in Portuguese and foreign collections scattered about the four corners of the world.² In fact, one constant that emanates from his production is the plasticity of frontiers which are permeable to the influence of the geographies he has travelled through and which reveal his creative diversity – a diversity that began in Angola, a former colony of the Portuguese empire.

His journey begins in the city of Guimarães, whose name he adopted as his pseudonym. The city not only witnessed his birth but is also the cradle of *Portugalidade* [the essence of being Portuguese] that gave “worlds to the world”. Since 2012 this is where part of his art collection (African tribal art, Chinese Art and Pre-Columbian Art) may be found in the José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG). The items that the artist collected



de Guimarães (CIAJG) é mais do que um recetor das suas aquisições: ele mostra a importância que o artista dá à aproximação a novas culturas, ao “outro” e ao interesse em assimilar valores próprios às culturas que lhe interessam.

Talvez se deva começar pelo criativo fundador, África, onde José de Guimarães viveu de 1967 a 1974. Aí deixou-se influenciar pela simplificação das formas e pelo fascínio da máscara, interesse que teve a sua genealogia nas primeiras viagens que efetuou a Paris⁴ onde tomou contacto com a arte tribal africana, ao observar as telas de Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Pablo Picasso (1881-1973),

while a traveller in the contemporary global world are like an atlas but the Centre is more than just a home for his acquisitions. It is a place that shows the importance he gives to getting close to new cultures, to the ‘Other’, and his interest in assimilating values belonging to the cultures that attract him.

Perhaps one should begin with his original creative source, Africa, where he lived from 1967 to 1974. There he allowed himself to be influenced by the simplification of form and his fascination with masks. This interest stemmed from his early trips to Paris (Restany, 2006) where he first came into contact with African tribal art when he saw the canvasses of Paul Klee (1879-1940),

Joan Miró (1893-1983), Giorgio Morandi (1890-1964) e Giorgio De Chirico (1888-1978), deambulando entre galerias, o Louvre e o Museu de Arte Moderna.

No continente negro cumpre-se o ritual de iniciação e o despertar para a consciência de um império colonial que se tornou num império de sentidos. Sendo o único país do mundo que ainda possuía colônias, o regime de António de Oliveira Salazar (1889-1970) achava imperativo manter as possessões ultramarinas daquele que fôra considerado maior que a Europa, pelas simples razão de se estender do Minho a Timor. Com o início das lutas pela independência, surge a guerra colonial e o envio de contingentes de tropas para salvaguardar os interesses de uma metrópole anacrónica e solitária. É nessa conjuntura que se insere a ida do capitão-engenheiro para Angola, onde se deixa seduzir pelas etnias locais e pela escultura de formas estilizadas plenas de energia primitiva. Este papel matricial levá-lo-ia a criar um universo iconográfico único e pessoal resultante da proximidade com os artistas locais, da inflexão na cultura tribal e na frequência de meios intelectuais diferentes.

No ano seguinte à sua chegada, em 1968, lança o manifesto “Arte Perturbadora! Manifesto aos pintores inconformistas” e os dezanove mandamentos que o compõem exaltam a arte subversiva, coincidindo com uma época de grande conturbação político-social. É preciso não esquecer que, ao longo de séculos, os missionários e administradores coloniais, para convencerem os indígenas da falsidade dos seus ídolos, destruíram-nos. Depois, já nos finais do século XIX, os antropólogos procuraram explicar essa relação/tensão de uma forma que tem em atenção não só o “lado” do colono mas que leva em

Wassily Kandinsky (1866-1944), Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983), Giorgio Morandi (1890-1964) and Giorgio De Chirico (1888-1978) whilst wandering around the galleries, the Louvre and the Museum of Modern Art.

In Africa he passed through an initiation ritual and felt the awakening of an awareness of a colonial empire that turned into an empire of the senses. As Portugal was the only country in the world that still possessed colonies, the regime of António de Oliveira Salazar (1889-1970) thought it imperative to hold onto the overseas possessions of an empire considered larger than Europe for the simple reason that it extended ‘from the Minho to Timor’. With the onset of the struggle for independence, the colonial wars began and contingents of troops were sent to safeguard the interests of an anachronistic and solitary metropole. It is within this context that José de Guimarães, a captain and engineer, went to Angola where he let himself be seduced by the local tribes and sculptures with their stylised forms bursting with primeval energy. This breeding ground led him to create a unique and personal iconographic universe that was the result of his proximity to local artists, his leanings towards tribal culture and the fact that he frequented different intellectual environments.

In 1968, the year after his arrival, he launched the manifesto “Arte Perturbadora! Manifesto aos pintores inconformistas” [Disturbing Art! Manifesto for non-conformist painters]. This consisted of nineteen commandments that exalted subversive art, and coincided with a period of major political and social upheaval.

What must not be forgotten is that for centuries missionaries and colonial administrators had destroyed the idols of the indigenous peoples to try to convince them

conta o “indígena”, numa ascendência antropológica que é notória na obra de Guimarães e de que adiante se referirá.

A partir do momento em que se encontra com uma cultura diferente, com um outro mundo, o artista deixa-se levar por eles, e inicia um percurso pessoal que levará a uma ação iniciática que definirá o discurso plástico desses anos: o “Alfabeto Africano”. Realizado entre 1970 e 1974 é, em síntese, “a aquisição de uma nova linguagem influenciada pelo pensamento ideográfico, próprio da cultura tribal africana”⁵ que possibilita a superação de uma visão unívoca do mundo.⁶

Em diferentes leituras, o Alfabeto geométrico serviria para compor distintos puzzles, em padrões que se abririam numa infinidade de variações, e que por sua vez seriam revisitadas ao longo do tempo pelas sucessivas viagens que o seu autor empreenderia. São 132 figuras que se combinam em múltiplas soluções esperando a decifração da mensagem escondida, mensagem essa que se reformula a cada nova fase, a cada nova inspiração, ou seja, a alfabeto-signo africano mantém-se mas apresenta novas releituras estéticas e simbólicas quer à luz do período asiático quer na conjuntura do período mexicano de que adiante se aludirá. O próprio artista afirmará que “o sentido narrativo da arte europeia é, na arte negra, substituído por códigos plenos de simbologia e de intenções”.⁷

Mas seriam, porventura, as máscaras africanas, os objetos que teriam uma ascendência mais vincada no trabalho do artista. Surgindo no seu imaginário entre meados de 1960 e princípios de 1970, a máscara tornar-se-ia num motivo recorrente na sua obra, obsessivamente revisitado. A sua força prende-se com o que ela esconde, e não tanto no seu poder de

they were false. Later, at the end of the 19th century, anthropologists sought to explain this relation-tension in a way that takes into account not only the colonists’ ‘side’ but also considers the ‘indigenous’ people thus showing an anthropological background that can easily be seen in Guimarães’ work and is referred to below.

From the moment he encountered a different culture and a different world, the artist let himself be carried away by them, and so began a personal journey that led him to embark on an initiatory work that defines his plastic discourse in those years: the “Alfabeto Africano” [African Alphabet]. This was made between 1970 and 1974 and is, in brief, “the acquisition of a new language influenced by ideographic thought, one that belongs to African tribal culture,” (Faria, 2012, 10) that allows a univocal view of the world to be overcome.³

In different readings, the geometric alphabet was used to compose different puzzles in patterns that developed into endless variations, which were then in their turn revisited over time by the successive journeys their creator undertook. There are 132 symbols that can be combined in multiple solutions waiting for the viewer to decode the hidden message, a message that is reformulated in every new phase with every new inspiration; in other words, the African sign-alphabet remains, but it presents new aesthetic and symbolic re-readings whether in light of his Asiatic period or in the context of the Mexican period referred to below. The artist himself states that “the narrative direction of European art is replaced in African art by codes full of symbology and intended meanings” (Guimarães, 1984, 32).

However, the objects that probably had the strongest influence on his work were African masks. Appearing in his imagery from the mid-1960s to early 1970s, the mask became



disfarce, sendo nessa característica dúbia que reside parte do seu fascínio.

Fôra este ímpeto que seduzira Pablo Picasso no início de Novecentos, quando frequentava o Museu do Homem parisiense. Aí o espanhol deixou-se conquistar pela arte primitiva africana, não tardando a que essa influência se tornasse tão notória na obra do espanhol que provocaria uma “revolução” na arte do século XX. Ao criar *Les demoiselles d'Avignon* (1907), pintura fundadora do Cubismo, a ascendência da arte primitiva africana tornava-se “visível”, pois ao desconstruir o ideário figurativo trocando o rosto pela máscara fez repensar a noção de retrato que vinha da Renascença. Porque a máscara dissemina os sinais de identificação e de identidade, colocando-os apenas no interior da cabeça do artista e é a partir daí que os recria

a recurrent motif in his work, one that he obsessively revisited. Its force is related to what it hides rather than its power to disguise, with part of its fascination lying in this ambiguous characteristic.

It was this force that seduced Pablo Picasso at the beginning of the 1900s when he visited the Musée de l'Homme in Paris. There the Spaniard let himself be won over by African primitive art, and it was not long before this influence became so famous in his work that it caused a ‘revolution’ in 20th century art. When he created *Les demoiselles d'Avignon* (1907), the founding painting of Cubism, its origins in African primitive art became ‘visible’ since deconstructing the figurative idea of the image and replacing the face by a mask made people rethink the notion of the portrait that the Renaissance had given us.

como os vê e não necessariamente como eles são. Isso significa a destruição e a reconstrução do retrato como identificação possível e daí ter sido tão revolucionário constituindo o primeiro manifesto do século XX. Para além disso, o artista estiliza a ordem compositiva, a distância convencional onde o fundo não só se mostra tão importante quanto a figura como é ele que passa a ser figura sendo esse o elemento verdadeiramente revolucionário no Cubismo do século XX. Por outras palavras, a ordenação e a composição da tela alteram completamente a pintura, reequacionando-a completamente. Nela, Picasso não se sujeita a nenhuma regra de perspetiva mas faz um movimento de captação de 360° à volta das figuras para as conhecer: a representação deixou de ser frontal e passou a ser vista simultaneamente sem ser pela visão (não se podia ver tudo ao mesmo tempo). O pintor coloca não só o que vê como o que sabe (a volta que dá mentalmente em torno do corpo e da cara do representado), introduzindo um novo tempo na pintura. E isto fez com que, de repente, a arte se tornasse incompreensível para os seus contemporâneos, porque a arte deixou de ser só reprodução para passar a ser aquilo que o artista pensa sobre a própria arte. Porém, no seu conjunto, as *demoiselles* ressaltam o poder da máscara, destacando os planos angulosos e geométricos dos rostos que se pretende compor, fazendo ruir a tradição pictórica ocidental com base na figuração, conseguindo a inovação estética prenunciadora do Cubismo. De certo modo, esta pintura icónica reflete a imagem reproduzida no espelho colonial, numa época em que a Europa dominava África mas que o imaginário das possessões ultramarinas inundava as metrópoles com o seu poder ancestral. E é isso que se

This is because the mask diffuses the signs of identification and identity, leaving them only inside the artist's head where he recreates them as he sees them and not necessarily as they are. This means the destruction and reconstruction of the portrait as a possible means of identification, which is why it was so revolutionary and the first example in the 20th century. In addition to this, the artist shatters the compositional order, the conventional distance where the background not only becomes as important as the figures but itself becomes a figure too. This was the truly revolutionary element in 20th century Cubism. Put another way, the order and the composition of the canvas completely alter the painting, rebalancing it totally. In the painting, Picasso does not subject himself to any rule of perspective but moves 360 degrees around the figures to capture their movement and discover them. Representation has ceased to be frontal; instead the whole figure is seen simultaneously, but without actually being seen with the eyes (as everything can not be seen at the same time). The painter puts in not only what he sees but also what he knows (the mental turn he makes around the face and body of the represented figure), thus introducing a new era in painting. What this meant was that suddenly art became incomprehensible to his contemporaries because art stopped being merely reproduction and became what the artist thought about art itself. Overall, however, *Les Demoiselles* confirm the power of the mask, highlighting the angular and geometric planes of the faces he seeks to compose, destroying the western pictorial tradition based on figuration, and succeeding in achieving the aesthetic innovation that prefigured Cubism. In a certain way, this iconic painting reproduces the image reflected in the colonial mirror in the period when Europe dominated Africa but when

encontra nas máscaras da pintura-escultura elaboradas por José de Guimarães durante a sua estada em Angola, criações que traduzem o arquétipo de uma humanidade impessoal, de grande simplificação plástica e símbolo de uma primitividade existencial, ascendendo aos primórdios da representação.

Neste âmbito, convém abrir um parêntesis para lembrar que já anteriormente alguns artistas haviam ido buscar à arte dita “primitiva” a inspiração para romper com os cânones do seu tempo, infundindo uma nova estética. Foi o caso de Paul Gauguin (1848-1903) que, ao procurar o mundo não corrompido longe da sociedade (saída da Revolução Industrial), encontrou o seu “paraíso” na Polinésia, colónia francesa e distante das preocupações imperiais ocidentais. Aí, as formas de uma arte primitiva conduziu-o não só a uma alteração na temática como a uma inovação no conteúdo, atraído por uma figuração exótica desconhecida à mistura das tintas do Velho Continente. Aliás, os artistas referenciados (Picasso e Gauguin) tiveram tal ascendência na formação de José de Guimarães que este faria uma homenagem pictórica a cada um deles. Por outro lado, interessa recordar que, no início do século XX, a arte primitiva continuava a significar arte negra que tanto se aplicava à África quanto à Polinésia. Só após os “loucos anos 20” é que as distinções surgiram, muito por conta do novo interesse pela arte japonesa ou egípcia que, ao escapar ao rótulo primitivo, acabaram por proporcionar um maior conhecimento artístico e, portanto, uma significação mais adequada para a arte dos povos não europeus e que viviam em sociedades não regidas pelo modelo ocidental. É então que a aparente simplicidade formal das obras conotadas como arte primitiva deixa

the imaginary of the overseas possessions flooded the metropolises with their ancestral power. And this is what can be found in the painting-sculpture masks José de Guimarães produced during his sojourn in Angola. They are creations that convey the archetype of an impersonal humanity with great plastic simplicity and are a symbol of an existential primitivism that goes all the way back to the earliest days of representation.

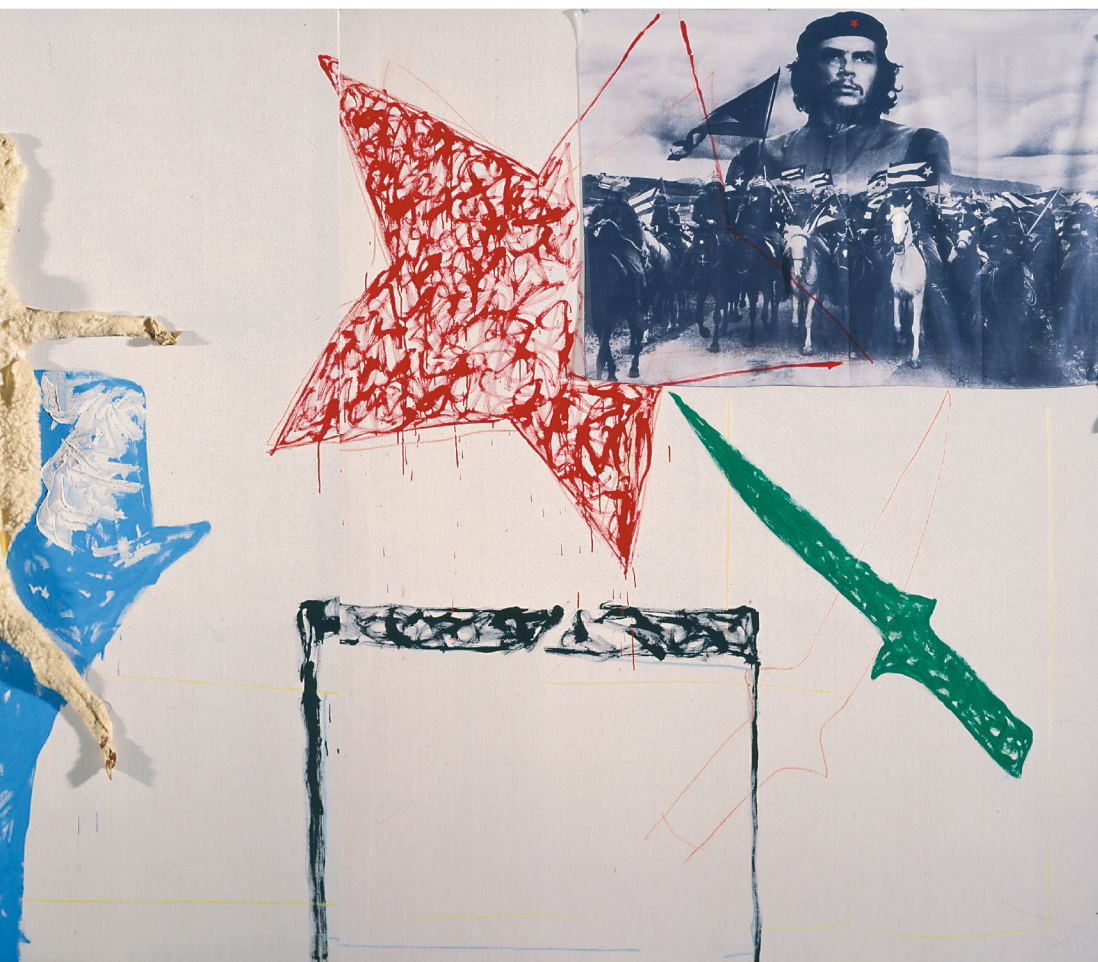
On this point, it is useful to digress briefly and remember that some artists had already gone to find inspiration in so-called ‘primitive’ art in order to break with the canons of their time and introduce a new aesthetic. Such was the case of Paul Gauguin (1848-1903) who, when searching for an uncorrupted world far removed from society (a society that had just emerged from the Industrial Revolution), found his ‘paradise’ in Polynesia, a French colony far away from western imperial concerns. The primitive art forms he encountered there led him not only to change his themes but also to innovate with content drawn as he was by an exotic figuration unknown to the academic painting of the Old Continent. In fact, the artists referred to above (Picasso and Gauguin) were so important in José de Guimarães’ formation that he would later pay homage to each of them pictorially.

It should also be remembered that at the beginning of the 20th century, primitive art continued to mean African art but the term was as readily applied to Africa as to Polynesia. Only after the ‘Roaring Twenties’ did the distinction arise, mainly on account of the new interest in Japanese and Egyptian art, which, by escaping the label of ‘primitive’, ended up providing us with a deeper artistic knowledge of, and so giving greater significance to, the art of non-European peoples who lived in societies not ruled by the western model. It is at this point that



de ser vista como sinónimo de um estado “arcaico” para passar a ser vista com a sua estética singular potenciadora de abrir novos caminhos à arte contemporânea ocidental. Se se quiser, o uso do termo primitivo não tem uma conotação depreciativa, mas simplesmente, serve para destacar a característica de uma arte intuitiva ou primordial. Claro que, para que tal sucedesse, houve um conjunto de pintores fundadores desse mergulho numa influência transversal ao seu meio: refira-se para além do já nomeado Picasso,⁸ Georges Braque (1882-1963) e Henri

the apparent formal simplicity of the works connoted as primitive art stop being seen as synonymous with an ‘archaic’ state and start being seen with their unique aesthetic. This was the driving force that enabled contemporary western art to open up new paths. Naturally, the term ‘primitive’ does not have a derogatory connotation but simply serves to emphasise one characteristic of an intuitive or primordial art. For these new paths to happen, there was a group of painters who led this plunge into an influence that was transversal to their environment: in addition to Picasso⁴, already



Matisse (1869-1954), impulsionadores da “descoberta” de uma arte primitiva/negra que viria a reforçar o novo caminho do cubismo e do abstracionismo. Ademais, e dentro desta mesma esfera conceptual, recorde-se a importância das exposições mundiais/universais (iniciadas em 1851 em Londres e largamente difundidas na última metade do século XIX, especialmente em Paris) e que promoveram uma imagem das colónias dos impérios europeus que deram a conhecer nas metrópoles o distante mundo ultramarino, linha depois sublinhada pelas exposições coloniais de

mentioned, we must refer to Georges Braque (1882-1963) and Henri Matisse (1869-1954), the driving force behind the ‘discovery’ of a primitive/African art that reinforced the new path of Cubism and Abstractionism.

In addition, within this same conceptual sphere, we should remember the importance of the world and universal exhibitions – the first was held in London in 1851, then they became widespread in the latter half of the 19th century, especially in Paris. These promoted an image of the colonies of the European empires that raised awareness in the metropolises of this distant overseas world.

Novecentos que iriam funcionar como “montra” onde os indígenas dos territórios africano, asiático e sul-americano, seriam exibidos, dando a conhecer o poder civilizador do europeu na reconversão das suas almas e da sua arte. Ou veja-se o caso anterior de *Olympia* de Édouard Manet (1832-1883), na qual surge uma criada negra ao lado da jovem prostituta deitada, cuja função é simbolizar esse mundo distante e “primitivo”, produto das teorias raciais tão em voga no século XIX.

Tal associação seria retomada por Picasso nas suas *Demoiselles*, onde mulheres com rostos tapados por máscaras africanas corporizam as meretrizes parisienses, aproximando assim temáticas de obras com estilos distintos.

Fechado o parêntesis, note-se que serão máscaras semelhantes às que influenciaram Picasso que José de Guimarães contempla nas recorrentes visitas que faz ao Museu de Angola, lugar onde adquire o gosto de colecionador e que, mal sai do país, tratará de começar a adquirir, depois do seu regresso a Portugal, finda a guerra colonial em 1974.

Talvez seja preciso recuar para perceber a ascendência da arte africana e a sua importância no quadro da expansão marítima nacional. Quando os primeiros navegadores portugueses acostaram ao longo da costa africana, descobriram que a arte nativa se traduzia em objetos de madeira, esteatite e marfim que eram venerados pelo seu poder “feiticeiro” ou pela função “mágica” que lhes era atribuído. A desconfiança que logo surgiu fez com que se desse importância apenas aos objetos compostos de materiais valiosos – como o marfim ou o ouro –, preterindo-se os demais. Desde cedo, a máscara ocupou um lugar particular dentro da arte africana. Ela possui uma natureza dúplice (física

This was a line that was later highlighted by the colonial exhibitions of the 20th century, which functioned as a ‘showcase’ where the indigenous peoples of the African, Asian and South American territories were exhibited so as to let people see the civilising power of Europeans who converted their souls and their art. There is also the earlier case of *Olympia* by Édouard Manet (1832-1883), in which a black servant girl appears at the side of the young reclining prostitute. Her purpose is to symbolise that distant and ‘primitive’ world, the product of the racial theories so much in vogue in the 19th century. Such an association was taken up again by Picasso in his *Demoiselles* where women with their faces covered by African masks take the form of Parisian harlots, thereby bringing together themes of works with very different styles.

Ending this digression, let us just say that masks similar to those that influenced Picasso were what José de Guimarães saw in his oft repeated visits to the Museum of Angola, a place where he acquired the desire to become a collector. He started to acquire items as soon as he left the country when the colonial war ended in 1974 and he returned to Portugal.

It is perhaps worth going back a bit in time in order to understand the origins of African art and its importance within the context of Portuguese maritime expansion. When the first Portuguese navigators sailed along the coasts of the African continent, they discovered that the indigenous art consisted of objects made of wood, steatite (soapstone) and ivory that were venerated for their power of ‘sorcery’ or for the ‘magical’ function attributed to them. The distrust that the sailors immediately felt meant that importance was only given to objects made of valuable materials – such as ivory or gold – while the rest were shunned. From early on, the mask occupied a special place in African art. It possesses a dual nature (physical and metaphysical) and it was this



e metafísica) e terá sido este sentido ambíguo que tem vindo a chamar a atenção dos artistas, nomeadamente de José de Guimarães. As suas máscaras no início dos anos de 1970 revelam um duplo poder que não deixa de ser interessante à luz dos estudos pós-coloniais do presente: o de combater numa guerra ocultando o rosto (por não concordar com ela) e o de tentar perceber uma cultura e ser aceite por ela. Ora a máscara permitia essa bipolaridade, constituindo inquietantes objetos, talvez não pelo que escondem mas pelo revelam.

Note-se que José de Guimarães viu em Paris a retrospectiva de homenagem a Picasso realizada em 1966. Esta exposição marcou-o profundamente, ainda que “o grande salto se tenha dado realmente quando foi para África e tomou contacto com uma cultura que não era museológica e que não tinha visibilidade na Europa”.⁹

ambiguity that attracted the attention of artists, particularly José de Guimarães. His masks at the beginning of the 1970s reveal a dual power that is interesting when seen in the light of today's postcolonial studies: that of fighting in a war while hiding one's face (for not agreeing with it) and that of trying to understand a culture and be accepted by it. Masks allowed this bipolarity, becoming disquieting objects not for what they hide perhaps but for what they reveal.

One fact that should be noted is that had visited the retrospective exhibition in homage to Picasso in Paris in 1966 should also be mentioned. This exhibition marked him deeply even though “the big leap really happened when he went to Africa and came into contact with a culture that was not museological and had no visibility in Europe” (Guimarães, 2016, 70).

Deste modo, a sua trajetória plástica, e ao contrário de Picasso e demais modernistas – que se limitaram a visitar os museus europeus –, é fruto de um mergulho efetivo no continente negro, procurando “olhar e entender a arte africana liberto de preconceitos ou ideias feitas sem a dissociar da cultura que a produziu”.¹⁰ Idêntica opinião foi defendida logo em 1974 por Fernando de Azevedo (1923-2002) ao afirmar:

*Nenhum pintor português andou alguma vez tão perto do entendimento profundo e, ao mesmo tempo, tão decididamente epocal, de uma cultura que nunca, na verdade, soubemos sentir.*¹¹

Ora esse entendimento, fruto de uma vivência efetiva, perpassará por toda a sua produção ulterior, marcando um percurso feito de discursos que resultam de uma mobilidade intrínseca, do desejo de uma mundividência reveladora do seu pulsar criativo.

Ainda na sua fase africana, o artista produzirá trabalhos em escultura e pintura que, por terem sido criados durante, e como protesto contra o conflito colonial, há quem os catalogue como *obras de guerra*.¹² Quanto às esculturas, estas encontram-se “aprisionadas em formas estáticas e rígidas, onde os tons verde e vermelho e a cor negra simbolizam, respetivamente, o colonizador e o colonizado, (...) idealizam a miscigenação dos povos e das culturas”.¹³ No que concerne à pintura, esta prossegue a mesma temática, transpondo para o plano bidimensional a tridimensionalidade da figura esculpida. Os quadros encontram-se repletos de elementos pictóricos multicoloridos, numa saturação visual que traduz o horror ao vazio que a guerra colonial insinuava.

His plastic trajectory, unlike Picasso and other Modernists, who limited themselves to visiting European museums, is therefore the result of actually plunging headfirst into the African continent, seeking “to see and understand African art free of prejudice or preconceived ideas without dissociating it from the culture that produced it” (Cerqueira, 2010, 66). Fernando de Azevedo (1923-2002) expressed an identical opinion back in 1974 when he said:

At no time did any Portuguese painter come so close to a deep and at the same time so decidedly epoch-making understanding of a culture that we never in all truth knew how to feel (Azevedo, 1974, 54).

In fact this understanding, the result of actual experience, permeates the whole of his subsequent production. It marks a path made up of discourses that are the result of an intrinsic mobility, the desire for a worldview that reveals his creative urge.

While still in his African phase, Guimarães produced sculptures and paintings that, as they had been created during, and as a protest against, the colonial conflict, some people catalogue as “works of war” (Cerqueira, 2010, 68) As for his sculptures, these are “imprisoned within static and rigid forms, where the green and red tones and the colour black symbolise the coloniser and the colonised respectively, (...) they idealise the miscegenation of peoples and cultures” (Idem).

In regard to his painting, this follows the same theme, transposing to the two-dimensional plane the three-dimensionality of the sculpted figure. His pictures are filled with multicoloured pictorial elements that visually saturate the canvas to show his horror of the emptiness the colonial war brought.



33. "Camões lendo os Lusíadas a D. Sebastião", 1981
gouache sobre papel artesanal
107 x 64 cm, coleção particular

Fechado o ciclo africano, dele trouxe a consciência que o essencial da arte não é representar o mundo exterior mas expressar o mundo interior, característica que acompanhará toda a sua obra futura.

Regressado a Lisboa em 1974, inicia uma nova fase de criação artística, embora o lastro africano se mantenha ao longo da sua carreira. Atente-se na sua “Gioconda Negra” de 1975, onde se revive a emblemática obra do Renascimento de Leonardo da Vinci (1452-1519).

Se o pintor italiano pretendeu render homenagem à mulher nobre florentina, José de Guimarães pretendeu prestar um tributo à mulher negra, combinando uma plástica modernista com a estética africana. Contudo, esta “Mona Lisa” mestiça de cabeloira loura e máscara no rosto apresenta um corpo fragmentado pela estética modernista-surrealista-pop, nascida numa África híbrida que propõe uma combinação de genes e culturas.¹⁴

No início dos anos de 1980, e navegando nas águas profundas da memória, o artista dedica especial atenção ao tema dos Descobrimentos e aos “Lusiadas” de Luís de Camões (ca. 1524-1580?). Será este o início de uma longa reflexão sobre a identidade portuguesa mediante a qual Guimarães revisitará a História de Portugal e do Império. Como ressalva João Cerqueira: “Através de signos antropomórficos, zoomórficos e geométricos José de Guimarães recupera os mitos e as formas de expressão das diversas culturas, com as quais os portugueses se relacionaram nos séculos passados, confrontando-os com a própria História de Portugal. Tal como a arte manuelina incorporou elementos exóticos aos decorativos nacionais, o artista transpõe máscaras, entes mitológicos e caligrafia oriental para os quadros mesclando-os com a sua expressão plástica moderna”.¹⁵

With his African cycle coming to an end, what he brought away from it was an awareness that the essence of art is not to represent the exterior world but to express the interior world, a characteristic that would accompany all of his future work.

On his return to Lisbon in 1974, he began a new phase of artistic creation although the African chip remained throughout his career. Observe his “Gioconda Negra” [Black Gioconda] from 1975 where he revives the emblematic Renaissance work by Leonardo da Vinci (1452-1519).

If the Italian painter wanted to render homage to the noble Florentine lady, then José de Guimarães wanted to pay tribute to the black woman by combining Modernist plasticity with the African aesthetic. However, this blonde-haired, mixed-race ‘Mona Lisa’ with a mask on her face presents a body that is fragmented by the Modernist-Surrealist-Pop aesthetic but is born in a hybrid Africa that suggests a combination of genes and cultures.⁵

At the beginning of the 1980s, navigating in the ocean depths of memory, Guimarães devoted special attention to the theme of the Portuguese Maritime Discoveries and to the poem *Os Lusíadas* [The Lusiads] by Luís de Camões (c. 1524-1580). This would be the beginning of a long reflection on Portuguese identity by Guimarães through which he revisited the History of Portugal and the History of the Empire. As João Cerqueira says: “Through anthropomorphic, zoomorphic and geometric signs, José de Guimarães retrieves the myths and forms of expression of the various different cultures the Portuguese had connections with in past centuries, setting them against the very history of Portugal. Just as Manueline art incorporated exotic elements into the national decorative style, the artist transposes masks, mythological beings and oriental calligraphy to his

A série evocativa de Camões resultante da leitura dos *Lusíadas* será intitulada de “As variações camonianas”,¹⁶ uma espécie de alfabeto camoniano. Trata-se de uma linguagem longe do *pathos* épico ou trágico e próxima de uma simbologia que permite imaginar novas narrativas da história trágico-marítima portuguesa.

Esta leitura do verso camoniano permite variadíssimas interpretações consoante o posicionamento do espectador mas permite igualmente uma leitura transversal da mobilidade lusitana nos mares da poética das Descobertas, desde o século XVI ao XXI. Será, porventura, a dimensão de viandante de Camões que Guimarães procurou condensar na sua leitura plástica ao recorrer a uma fonte de inspiração como *Os Lusíadas*. *Claro que esta é só uma das leituras possíveis, mas é uma leitura consentânea com o tempo em que se vive, pois nunca como agora se viajou tanto e para lugares tão diversificados*. Porque a arte e a viagem constituíram duas das matrizes sobre os quais se edificou a modernidade, a articulação entre ambas permite desenhar um quadro particular, qual átrio de espelhos que reflete, não a imagem idealizada, mas a reprodução de fragmentos de uma realidade em movimento, indicadores pertinentes do (re)pensar da cultura-mundo do século XXI. Certo é que a viagem tem vindo a ser uma constante na inspiração e criação artística e que esta se renovou na deslocação, conhecendo, na época global, uma dinâmica incomparável. Por outro lado, é igualmente verdade que a segunda década do novo milénio se apresenta cheia de paradoxos, senão veja-se: a ideia da sociedade global aponta para uma conceção macroscópica mas nunca como agora, se teve a percepção dos diversos fragmentos do que ela se compõe, como Gilles Lipovetsky¹⁷ tem vindo a chamar a atenção. Surgem assim

pictures, merging them with his modern plastic expression” (Cerqueira, 2010, 3).

The evocative series about Camões that came about after he read *The Lusíads* was entitled “As variações camonianas” [The Camões variations],⁶ a type of Camonian alphabet. It uses a language far removed from tragic or epic *pathos* but close to the symbology that allows one to imagine new narratives for Portugal’s Tragic-Maritime History.

This reading of Camões’ poem allows for a huge variety of interpretations depending on the stance of the spectator, but it also allows a transversal reading of Lusitanian mobility on the seas in the poetry of the Discoveries from the 16th to the 21st century. Perhaps it was the dimension of the traveller in Camões that Guimarães sought to encapsulate in his plastic interpretation when he used a source of inspiration like *The Lusíads*. *This is of course only one of the possible readings but it is a reading consistent with the times in which we live since never have people travelled as much nor to so many different places as today. Since art and travel were two of the matrixes on which modernity was built, the articulation between them allows us to draw a unique picture, a hall of mirrors that reflects not the idealised image but the reproduction of fragments of a reality in movement, pertinent indicators of how we have (re)thought the culture-world of the 21st century. What is certain is that travel has become a constant source of inspiration and artistic creation that has been regenerated in this moving from place to place and has experienced an unparalleled dynamic in the global era. On the other hand, it is equally true that the second decade of the new millennium appears to be full of paradoxes. For example, the idea of a global society points to a macroscopic conception but we have never been so aware as we are now of the various fragments that make it up, as Gilles Lipovetsky (2014) has pointed out. Two archetypes thus*



34. Papagaio "D. Sebastião",
Papel japonês e bambu

dois arquétipos: o global e o regional. Então a mente, em constante busca por uma moldura onde se posicionar, opta por um caminho entre milhares, num mundo sem fronteiras, numa mobilidade efetiva ou virtual, a partir da qual se escolhe o sentido da arte e da viagem nos ilimitados percursos (interiores) de cada um.

Numa linha sequencial, o seu “Camões” de 1985 é um guerreiro e aventureiro calcorreante do mundo, com espada e em pose triunfal de quem participou em batalhas e percorreu mundo. Também o seu “Rei D. Sebastião” remete para o tempo das Descobertas e para o sonho de alargar o império e converter os mouros e que se traduziria na derrota de Alcácer Quibir e na perda da independência nacional. Dimanando uma certa fanfarronice, este rei apresenta-se com uma coroa transformada em chapéu formado por três abas de serpentes que apontam para a tentação de um fruto proibido – a conquista – cujo castigo reclamaria a vida do próprio monarca.

É dentro desse âmbito que se insere, no final dos anos de 1980, a sua primeira fase asiática. Em 1987, o diretor do Instituto Goethe de Osaka convida o artista a criar algumas peças segundo a tradicional feitura japonesa de papagaios de papel. Para o efeito, instala-se no mosteiro de Himegi onde aprende as técnicas ancestrais de construção de papagaios, executando “D. Sebastião”, o papagaio de quatro metros de comprimento, montado sobre uma estrutura de bambu. A ave voa, libertando-se das leis da gravidade, a propósito de um festival nipónico integrando uma centena de artistas internacionais e que depois percorreria o mundo inserida na mostra itinerante proposta ao Instituto Goethe de Osaka e numa rota que contemplaria Munique,

emerge: the global and the regional. The mind, constantly searching for a frame in which to position itself, therefore opts for one path among thousands, in a world without frontiers, in a real or virtual mobility, where the direction taken by art and the journey are chosen from the unlimited (interior) pathways available to each of us.

Next in the sequence comes his 1985 “Camões”, who is a warrior and adventurer striding out into the world with his sword and adopting the triumphal pose of someone who has taken part in battles and travelled the world. His “Rei D. Sebastião” [King Dom Sebastian] also takes us back to the time of the Discoveries and to the dream of expanding the empire and converting the Moors. This all ended though with the defeat at the Battle of Alcácer Quibir [Ksar-el-Kebir] and the loss of national independence. Emanating a certain bravado, this king is presented to us wearing a crown transformed into a hat with three snake brims, which indicate the temptation of the forbidden fruit – conquest – and the punishment for such an action that will claim the life of the monarch himself.

This period also encompasses his first Asiatic phase at the end of the 1980s. In 1987, the Director of the Goethe Institute in Osaka invited him to create some pieces according to the traditional Japanese paper craft of kite-making. To do this, he went to live in the Himeji Monastery where he learnt the ancestral techniques of kite-making and where he designed and built “D. Sebastião” [Dom Sebastião], a 4-metre long kite mounted on a bamboo structure. Freeing itself from the laws of gravity, the bird flew during a Japanese festival in which over a hundred international artists took part. The kites later toured the world as part of a travelling exhibition that was proposed to the Goethe Institute in Osaka. The

Moscovo, Hamburgo, Berlim, Madrid, Turim, Viena, Zurique, Londres, até encerrar, em 1992, no Museu Guggenheim de Nova Iorque.

O papagaio de papel que voou no Japão, cinco séculos depois da chegada dos portugueses a esse país, constituiu a primeira abordagem de muitas de José de Guimarães em terras nipónicas. De facto, a partir de 1990, o autor efetua diversas viagens ao Japão e à China das quais resultaria a descoberta de uma cultura cuja ancestralidade influenciaria uma nova fase no percurso e nos discursos plásticos do artista: depois de África, da Europa e da América mexicana, era chegada a vez da descoberta asiática.

Não obstante, no início dos anos de 1990 o artista plástico retomaria a temática dos Descobrimentos portugueses através de um conjunto de seis pinturas denominados série *Navegadores e Descobridores*, um tributo à História de Portugal e, ainda, às possessões d' além-mar. São quadros animados por uma estética primitivista que roça a abstração, como é o caso de "Encontros" cujo *dripping* cruza o paralelismo entre dois mundos distintos: o do colono e o do colonizado(a), cristalizando num momento o encontro sangrento e que durou no tempo.

Reiterando o acento na tónica da expansão José de Guimarães criará durante a década de 1990 caixas-relicários que são usadas para evocar, mais uma vez, o passado ultramarino da nação. Inspiradas no culto católico e na fé da missão de evangelizar os "infiéis", as relíquias colecionadas pelos cristãos eram herdeiras dos artefactos rituais africanos, encerrando-se ambas em crenças (sagrada e profana-pagã) na dicotomia simbólica que se sacralizara em práticas intemporais. Um bom exemplo é "Vasco da Gama" de 1991, uma caixa-relicário feita a partir de um caixote de papelão assente num bloco de madeira e que recria a jornada da descoberta do caminho marítimo para a Índia.

show's itinerary included Munich, Moscow, Hamburg, Berlin, Madrid, Turin, Vienna, Zurich and London before closing in 1992 at the Guggenheim Museum in New York.

The paper kite that flew in Japan, five centuries after the arrival of the Portuguese in the country, was the first of many works related to this theme by José de Guimarães in the Land of the Rising Sun. In fact, from 1990 on, the painter made several trips to Japan and China. This resulted in his discovering a culture whose ancestry influenced a new phase in his journey and plastic discourse: after Africa, Europe and Mexico, it was the turn of Asia.

Nevertheless, at the beginning of the 1990s, Guimarães returned to the theme of the Portuguese Discoveries through a series of six paintings called "Navegadores e Descobridores" [Navigators and Discoverers], a tribute to the History of Portugal and to its overseas possessions. The pictures are brought to life by a primitivist aesthetic that borders on abstraction, as in the case of "Encontros" [Encounters] whose dripping technique weaves a parallel between two distinct worlds – that of the colonist and that of the colonised – crystallising in one moment the bloody encounter that lasted for years.

Reiterating his emphasis on the Empire's expansion, during the 1990s Guimarães created reliquary boxes that are used to once again evoke Portugal's overseas past. Inspired by Catholicism and the faith shown in its mission to evangelise the 'heathens', the reliquaries collected by Christians were the heirs to ritual African artefacts. Both these cultures sealed themselves off in beliefs (sacred and profane-pagan) in a symbolic dichotomy that was sacralised in timeless practices. A good example is "Vasco da Gama" [Vasco da Gama] from 1991, a reliquary made out of a cardboard box standing on a block of wood that recreates the discovery of the sea passage to India.

Mostrando uma figura masculina de braços abertos e pernas afastadas sobre um fundo pincelado de cor, a peça contempla alguns objetos colados (pincel, dois papéis de rebuçados e uma casca de lagosta), símbolos dificilmente passíveis de serem associados à náutica quinhentista ou ao próprio Vasco da Gama mas que remetem para a frágil construção de certezas do observador, oferecendo múltiplas interpretações narrativas.

Surge depois a fase mexicana, iniciada em 1994 e cuja coleção de Arte Pré-Colombiana pode ser vista também no CIAJG e que, pela multiplicidade de objetos, oferece um olhar próprio sobre a mobilidade provocada pelos Descobrimentos Ibéricos do século XV e XVI. Mais do que um carácter documental ou histórico, esta coleção oferece uma visão do universo “pré-hispânico e que sobreviveu mesmo após a chegada dos espanhóis, criando-se um complexo sincretismo entre crenças cristãs e antigos ritos andinos”.¹⁸ Porque a verdade é que a interação dos diferentes povos costeiros entre si foi uma constante ao longo do passado, desempenhando um papel fundamental nas dinâmicas culturais que deram forma às artes da região. Mais uma vez, revisita-se o peso da colonização, o papel inibidor da Igreja, prolongado posteriormente pela sociedade conservadora mexicana e pela ditadura de Porfírio Díaz (1830-1915) que, ao censurar a sexualidade, faz com que esta se manifeste e liberte nas diferentes séries *México* que José de Guimarães produzirá ao longo da década de 1990. O seu projeto multicultural de reinterpretação da Festa dos Mortos mexicana e dos rituais pré-colombianos espalha-se por numerosas obras, cujo conteúdo reflète as preocupações do artista-viajante.

The piece portrays a male figure standing with his arms wide open and his legs splayed on a coloured painted background. There are some objects glued to it (a paintbrush, two sweet papers and a lobster shell), symbols that are hard to associate to 16th-century nautical exploits, or to Vasco da Gama himself, but that refer to the observer's fragile construction of certainties offering multiple narrative interpretations.

Then comes his Mexican phase, which started in 1994. His collection of Pre-Columbian Art can be seen in the José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG) and through the multiplicity of objects on show offers its own view of the mobility triggered by the Iberian Discoveries of the 15th and 16th centuries. More than being of a documental or historical nature, this collection offers a view of the “pre-Hispanic [universe] which survived even after the arrival of the Spaniards, with a complex syncretism being created between Christian beliefs and ancient Andean rites” (Díaz, 2012, 67). The truth is that throughout the past there had been constant interaction between the different coastal peoples that played a fundamental role in the cultural dynamics that shaped the arts of the region. Once again, the weight of colonisation is revisited along with the inhibiting role played by the Church that was subsequently prolonged by conservative Mexican society and the dictatorship of Porfírio Díaz (1830-1915). Their censoring of sexuality meant that it manifested itself and was liberated in the different *México* series Guimarães produced during the 1990s. His multicultural project in which he reinterprets the Mexican *Fiesta de los Muertos* (Day of the Dead) and Pre-Columbian rituals spreads over numerous works whose content reflects the concerns of this traveller-artist.



Dentro da reflexão proposta é pertinente mencionar um dos murais projetados pelo autor para a estação de metropolitano de Chabacano intitulado “As Civilizações”. Nele sobressai um fundo azul que representa os oceanos, aludindo às Descobertas Marítimas dos portugueses e determinando ser a via marítima a proporcionar o encontro entre o México e Portugal. Há uma serpente emplumada azul com boca de peixe vermelha e língua bífida verde, metáfora do encontro de civilizações e rodeada de caveiras (duas negras e uma amarela) que celebra o passado mexicano. Mas o simbolismo da obra fixada na estação de metro mexicana fala por si, assim como a do metro de Carnide em Lisboa, também de sua autoria e datada de 1997.

Os néones coloridos do *Mural dos Oceanos* enovelam-se num multicolorido de linhas curvas que tendem a organizar-se

Within the scope of the present study, it is pertinent to mention one of the murals designed by Guimarães for the Chabacano metro station entitled “As Civilizações” [Civilisations].

The blue background representing the oceans stands out clearly. This alludes to the Portuguese maritime discoveries, claiming it was the sea route that effected the meeting between Mexico and Portugal. There is a blue plumed serpent with a red fish mouth and a forked green tongue, a metaphor for the meeting of civilisations, which is surrounded by skulls (two black and one yellow) that celebrate Mexico's past. However, the symbolism of this work on show in the Mexican metro station speaks for itself as does that of another mural by Guimarães dated 1997 in the Carnide metro station in Lisbon.

The coloured neons of the “Mural dos Oceanos” [Mural of the Oceans] are jumbled

em espirais, simbolizando o movimento incessante das ondas do mar. Há ainda o *Mural dos Descobridores*, celebrando, mais uma vez, a História de Portugal.

A segunda parte da sua fase asiática é balizada entre 1997 e 2003, quando se deixa encantar pela poesia e caligrafia chinesas. Neste período, o pintor condensa nas telas um encontro da cultura ocidental com a do Império do Meio, e, por isso, recordando a presença portuguesa no Oriente. Seria a partir de Malaca, em 1511, que o navegante português Jorge Gonçalves chegará a Cantão. Em consequência desta aproximação, nasceu um comércio regular com a China levando D. Manuel I (1469-1521) a enviar uma embaixada em 1517, liderada por Tomé Pires (1465-1540) que se instala depois em Pequim como representante da corte portuguesa na China. Não tardará a serem expulsos de terras do Império Celeste mas com a chegada dos portugueses ao Japão, em 1543, promover-se-á um comércio sino-português que permitirá o estabelecimento dos representantes do soberano português em Macau, em 1557.

É essa história sino-portuguesa que a série *China 1997* de José de Guimarães expressa. O conjunto de trabalhos distingue-se pela sua paleta cromática em tons de vermelho, cinzento e negro, e pela ação a decorrer sobre uma mancha encarnada onde as personagens se encontram envoltas por linhas que as demarcam do fundo informe. Os esquemas compositivos desdobram-se em figurações plenas de significados e de elementos iconográficos que remetem para a ancestral cultura chinesa, por entre jogos de conceitos e símbolos: yin e yang, vazio e cheio, tao e zen, austeridade cromática e caligrafia, numa combinação de infundáveis leituras.

up in a multicoloured tangle of curved lines organised in spirals that symbolise the ceaseless movement of the waves of the sea. On the opposite platform is the “Mural dos Descobridores” [Mural of the Discoveries], once again celebrating the history of Portugal.

The second part of his Asiatic phase takes place between 1997 and 2003 when he fell in love with Chinese poetry and calligraphy. In this period, the painter encapsulates in his canvasses the encounter of western culture with that of the Middle Kingdom, thereby recalling the Portuguese presence in the East. The Portuguese navigator, Jorge Gonçalves, set out from Malacca in 1511 and reached Canton. As a result of this, regular trade with China was born, leading D. Manuel I (1469-1521) to send an embassy headed by Tomé Pires (1465-1540) in 1517. Pires later settled in Peking as the representative of the Portuguese court in China but it was not long before the Portuguese were expelled from the lands of the Celestial Empire. However, with the arrival of the Portuguese in Japan in 1543, trade between China and Portugal was again encouraged, which enabled the representatives of the Portuguese king to settle in Macau in 1557.

Guimarães’ “China 1997” series expresses this Sino-Portuguese history. The works stand out because of the chromatic palette of red, grey and black tones he uses and the action that takes place on top of a red blotch where the figures are heavily outlined to demarcate them from the formless background. The compositional schemes unfold in figurations that are full of meaning and iconographic elements that refer to ancient Chinese culture among which are the concepts and symbols of yin and yang, empty and full, Tao and Zen, chromatic austerity and calligraphy, in a combination with infinite readings.

Convém referir que a coleção de Arte Chinesa reunida no CIAJG caracteriza-se “pela coerência de um critério de recolha que procura conhecer e dar a conhecer (...) a civilização chinesa”¹⁹ para lá da dicotomia redutora Europa-Ásia: o que o acervo mostra é a reunião de um conjunto de objetos em relação e não em comparação mostrando que as preocupações do seu colecionador se encontram em sintonia com os estudos mais recentes e inovadores de historiadores e antropólogos,²⁰ o que não é de estranhar uma vez que o próprio artista assume essa “influência” quando revela:

*Nos últimos anos, tenho passado grande parte do meu tempo a ler os escritos de grandes antropólogos (...) que me enchem de uma vitalidade enorme.*²¹

Acresce aludir a uma obra que, se tornou num símbolo de todo um país que perdura até hoje, mais de duas décadas passadas, uma marca que conglera a história de uma nação que descobriu mundos descobrindo-se outra: o símbolo do Turismo de Portugal.

Guimarães achou importante que o signo representasse Portugal como país atlântico e, mantendo a ideia de uma figura mítica encontrada em fábulas, transformou-a num ser capaz de caminhar sobre as águas do oceano, ligando-se assim à história de navegação e descobertas. Inspirado na bandeira nacional, pintou duas mãos abertas, em vermelho e verde, estendendo-as num corpo cuja cabeça, em forma de sol, representava o calor tanto de um país como das suas gentes. Por fim o tipo de letra apreende o espírito do símbolo original através de uma espiral comum à letra “g” e à onda que a encima.²² Esta configuração de um Portugal frente ao mar,

It is worth mentioning here that the Chinese Art collection at CIAJG is characterised “by the coherence of a collection criteria that seeks to discover and spread knowledge of (...) Chinese civilisation” (Lopes, 2012, 87) beyond the reductive Europe-Asia dichotomy. What the collection reveals is how a group of objects have been brought together in a way that is relational and not comparative, thus showing how the collector’s concerns are in harmony with the most recent and innovative studies by historians and anthropologists.⁷ This is not strange since the artist himself assumes this ‘influence’ when he says:

*In the last few years, I have spent a large part of my time reading the writings of great anthropologists (...) which fill me with an enormous vitality.*⁸

Another work should be mentioned that has become the symbol for an entire country and has lasted for over two decades so far. This is a logo that brings together the history of a nation that discovered other worlds and found herself another – the symbol for *Turismo de Portugal*, the Portuguese tourism board.

Guimarães thought it important for the sign to represent Portugal as an Atlantic nation. Taking the idea of a mythical figure as found in fables, he transformed this figure into a being capable of walking on the waters of the ocean, thereby linking it to the history of navigation and the Discoveries. Inspired by the national flag, he painted two open hands, one red and one green, stretching them out of a body whose head, shaped like the sun, represented the warmth not only of the country but also of its people. Lastly, the type of font he used adopts the spirit of the original symbol through a spiral shared by the letter ‘g’ and the wave that lies above it.⁹ This configuration of a Portugal by the sea, with a sunny climate and waiting with



de clima ensolarado e de braços abertos reitera e sintetiza a posição do artista face ao seu país e à sua história no mundo, posicionando-o como uma nação recetora ao (e do) mundo contemporâneo. Como José-Augusto França referiu numa recensão ao volume publicado pelo ICEP que explica o seu processo de elaboração, este constitui “um álbum que conta uma viagem de realização artística”²³, cuja conceção se apresenta com uma maior complexidade do que à partida se poderia supor.



Na mobilidade contemporânea, em que conceitos como nação e nacionalidade se mostram mais presentes do que nunca,

open arms, reiterates and synthesises the artist’s attitude towards his country and its history in the world, positioning it as a nation receptive to, and of, the contemporary world. As José-Augusto França says in an essay about the volume published by ICEP (Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal) that explains Guimarães’ whole design process, this is “an album that recounts a journey of artistic realisation” (França, 1993, 72), whose conception is much more complex than one would at first suppose.



In contemporary mobility, in which concepts such as nation and nationality are more than ever present, Guimarães’ transcultural

sobressai o seu nomadismo transcultural e “o seu gosto pela humanidade, correndo mundo em busca dela” porque “numa obra de arte o que é importante é a emoção que provoca”.²⁴ E é disso que dá conta a sua última exposição individual em Lisboa “Esconjurações”²⁵, onde as criações expostas revelam o “longo caminho percorrido entre emoções, viagens, encontros com outras civilizações (...) numa vida que é uma soma de diferentes culturas, todas elas concentradas no mundo em que vivemos”.²⁶

Ao tentar compreender a obra de um artista que viajou pelos quatro cantos do mundo numa mobilidade iniciada pelos antepassados navegadores do século XV português, sobressai a inspiração que as culturas perfilhadas ao longo de uma rota pessoal e o modo como foram inscritas no seu discurso estético. A circum-navegação de José de Guimarães foi acompanhada de uma procura de novos materiais e técnicas, conduzindo a inovações plásticas e a uma renovação constante do repertório.

Seja como for, a História de Portugal é constantemente (re)visitada, quer para a questionar, quer para a subverter aos desígnios do artista-viajante: guerra colonial, o 25 de Abril, os Descobrimentos, as figuras míticas da portugalidade que se refaz na história pós-colonial, tornando-o num artista que recupera a memória do mundo.

Numa vertente dicotómica entre a viagem/artista, o próprio José de Guimarães considera que os portugueses, conquanto hajam estado em três continentes e interagido com inúmeros povos, poucas relações estabeleceram com as culturas autóctones, fosse através da assimilação dos seus valores, fosse mediante a transmissão das expressões artísticas nacionais. Ao contrário de outros

nomadism stands out as does “his liking for humanity, travelling all over the world in search of it” because “what is important in a work of art is the emotion it provokes” (Guimarães, 2016, 25-31). This is exactly what “Esconjurações”¹⁰ [Exorcisms], his latest individual exhibition in Lisbon, shows. Here the works exhibited reveal the “long path walked among emotions, journeys, encounters with other civilisations (...) in a life that is the sum of different cultures, all of which are concentrated in the world in which we live” (Idem, 26).

When trying to understand the work of an artist who has travelled to the four corners of the world in a mobility initiated by his 15th century Portuguese navigator ancestors, what primarily comes across is the inspiration of the cultures he espoused along his personal path and the way they have been incorporated in his aesthetic discourse. José de Guimarães’ circumnavigation has been accompanied by a search for new materials and techniques, leading to plastic innovations and a constant renewal of his repertoire.

Be that as it may, he constantly (re)visits the history of Portugal both to question it and to subvert it to his own purpose as an artist-traveller. The colonial war, the 25th April Revolution, the Portuguese Discoveries and the mythical figures of *Portugalidade* that are reconstructed in postcolonial history all make him an artist who retrieves the memory of the world.

From the dichotomous perspective of traveller and artist, José de Guimarães himself considers that the Portuguese, even though they settled on three continents and interacted with countless peoples, did not establish many connections with the indigenous cultures either by assimilating their values or by spreading Portuguese artistic expressions. Unlike other colonial powers, for example the English or the

povos, como os ingleses e os franceses, demonstraram reduzido interesse pela arte dos nativos que colonizaram, “assim se explicando a pobreza das coleções de arte indígena existentes em Portugal, em contraste com o vastíssimo espólio detido pela Inglaterra e pela França”.²⁷ Talvez por essa razão, o artista “resolveu viajar através do mundo”,²⁸ inspirando-se na mundividência de um globo em constante movimento.

Porventura incutida por essa atmosfera viandante, a sua arte tem vindo a revelar uma faceta em relação com o poder, nomeadamente o político. Desde o manifesto “Arte Perturbadora!” que se percebe um certo desejo de intervenção política, como é o caso de *Pátria* de 2000-03 (onde aparece uma imagem de Che Guevara), *A batalha de Cartago* de 2001-02, ou ainda *Bagdad* de 2003, obras reunidas num cortejo pictórico de tragédias que tem vindo a acompanhar os últimos percursos da história mundial. Integradas num ciclo denominado “Impérios do Fim”, estes testemunhos assumem-se como um tipo de intervenção política no âmbito da pintura, atualizando a linguagem plástica em consonância com o momento histórico, num retrato da memória do mundo.

Não se pode esquecer que o início da sua carreira se situa sob o canto do cisne do último império europeu – o português. Pela via plástica, Guimarães desenvolve e difunde uma apologia de mestiçagem, à qual não será alheia a teoria de Claude Lévi-Strauss enunciada em *Tristes Trópicos* onde o autor salienta que não há culturas “puras”, uma vez que todas as sociedades são atravessadas por correntes de trocas culturais e artísticas que as ultrapassam. Por outras palavras, isso significa que a globalização de hoje está longe de ser um dado novo, constituindo antes um

French, the Portuguese showed only minor interest in the native art of the peoples they colonised. This therefore explains “the dearth of indigenous art collections in Portugal in contrast with the huge reserves held by England and France” (Cerqueira, 2010, 75). Perhaps for this very reason, Guimarães “resolved to travel all over the world” (Guimarães, 1997, 12), finding inspiration in the worldview of a world in constant movement.

As his art is infused with this atmosphere of travel, it has perhaps also revealed a facet related to power, political power. Ever since his “Arte Perturbadora!” manifesto, a certain desire for political intervention can be noted as in “Pátria” [Homeland] from 2000-03 (in which the image of Che Guevara appears), the “Batalha de Cartago” [Battle of Carthage] from 2001-02, or even “Bagdad” [Baghdad] from 2003, works brought together in a pictorial procession of tragedies that have accompanied the latest paths trodden by world history. Integrated within a cycle called “Impérios do Fim” [Final Empires], these testimonies are a type of political intervention within the field of painting, updating the plastic language in accordance with the historical moment and portraying the world’s memories.

It cannot be forgotten that the beginning of his career was during the swansong of the last of the European empires – the Portuguese empire. Through the plastic arts, Guimarães develops and defends *mestiçagem*, or interracial breeding, with which Claude Lévi-Strauss and his theory expounded in *Tristes Tropiques* would not disagree. Lévi-Strauss points out that there is no such thing as a ‘pure’ culture since all societies have been infiltrated and overtaken by currents of cultural and artistic exchange. In other words, today’s globalisation is far from being a new phenomenon, but rather

37. Inca, Colômbia
Séc. XIII – Séc. XVI
Latão, 12 x 7,3 x 5,2 cm
coleção José de Guimarães



fator recorrente da vivência humana. Neste contexto há que mencionar a exposição *África: Diálogo Mestiço*, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa em 2009, onde se fez a apologia de que a mestiçagem é a maior riqueza da humanidade e, possivelmente, a sua única esperança. Numa combinação entre culturas, José de Guimarães propõe na sua obra um olhar misto, numa mescla de influências de povos e culturas possíveis capaz de desenhar uma sociedade verdadeiramente multirracial.

Acima de tudo, José de Guimarães soube interpretar a história mítica e real portuguesa e deu-lhe um significado próprio, o que é em si sinal de uma atenção cuidada ao mundo que o rodeia, não esquecendo o seu lugar de português nesse mundo.

Posto isto, é oportuno frisar que “embora marginal a diretas implicações político-ideológicas, a sensibilidade inovadora (de Guimarães) implica a crença messiânica num futuro mundo sem fronteiras nem hierarquias culturais, adverso a nacionalismos e imperialismos”,²⁹ sendo a sua bagagem artística disso exemplo.



Face ao exposto, e tendo em conta a perspetiva viática da obra de José de Guimarães, parece pertinente afirmar que o artista levou o Ocidente para o Oriente e para a América, trazendo na bagagem de regresso, influências de uma cultura plurirracial e mundialista que coloca em evidência uma série de questões estéticas, filosóficas e até mesmo identitárias que se perpetuam nas mobilidades culturais-artísticas atuais. Nascido na Cidade-Berço, seguiu os navegadores e regressou ao Cais da Europa, numa viagem próxima da vivência multicultural e global

a recurrent factor of human experience. In this respect, the exhibition *África: Diálogo Mestiço* [Africa: Mestizo Dialogue] organised by the Lisbon City Council in 2009 should be mentioned as it defended miscegenation as being humanity's greatest wealth and possibly its only hope. By combining cultures in his work, José de Guimarães offers a mixed gaze blending influences from different peoples and cultures, a gaze capable of designing a truly multiracial society.

Above all else, José de Guimarães knew how to interpret both real and mythical Portuguese history, giving it a meaning of its own. This in itself is a sign of an awareness of the world around him, but he has never forgotten his own place as a Portuguese citizen in this world.

Having said this, it now becomes opportune to underline that “although marginal to direct politico-ideological implications, his [Guimarães’] innovative sensibility implies a messianic belief in a future world without borders or cultural hierarchies, and opposed to nationalisms and imperialisms” (Pernes, 2001, 8). His artistic baggage is an example of this.



In the light of what has been said above and taking the travel perspective of José de Guimarães’ work into consideration, it seems pertinent to assert that the artist took the West to the East and to the Americas, but brought back in his own baggage influences from a pluriracial, globalised culture that highlights a series of aesthetic, philosophical and even identity questions perpetuated in current cultural-artistic mobilities. Born in the ‘Cradle of the Portuguese Nation’, Guimarães followed in the steps of the Portuguese navigators and then returned to his home port, Europe, on a journey close to the global

de que o século XXI é sucessor. No seu mundo plástico nada é tão simples quanto aparenta ser, uma vez que a realidade se compõe de camadas sobrepostas, revelado a cada espectador de modo diverso, consoante a sensibilidade e a emoção. Certo é que as obras falam por si numa iconoclastia que resiste desafiante a qualquer ensaio de explicação da obra.

A arte da viagem (criativa e efetiva) tem vindo a constituir a força matriz a partir da qual Guimarães molda uma estética que se sedimenta dentro do mundo global. Sabe-se da importância da deslocação na inspiração artística; sabe-se igualmente da ascendência da arte como motor da jornada; e sabe-se também da relação profícua entre ambas, facto que tem vindo a construir uma genealogia singular dentro da arte contemporânea.

Num último exemplo, “Cinco Esculturas de Viagem”, de 1992, meia dezena de pequenas imagens bifaciais em papel colocadas em suportes de madeira, mostram-se suficientemente práticas o suficiente para levar em viagem e foram criadas com o intuito de viajar para além do autor. “A obra vai, e a obra é que fala”.³⁰ E esta é uma tomada de consciência profundamente atual da criação artística onde o autor se retira da “zona de conforto” do espaço expositivo canónico da galeria ou da Academia para se expor à deambulação do mundo global.

Da coerência da sua obra aquilo que emerge é um autor que tem vindo a construir um corpo de trabalho heterogéneo em sintonia com a realidade em movimento pelas distantes regiões do mundo. Se se olhar para os seus sinais, formas e códigos que constituem a sua obra artística, sobressai a construção de “Alfabetos” que tiveram origem nas suas viagens e no interesse e apropriação de

multicultural experience to which the 21st century is heir. In his plastic world, nothing is as simple as it seems since reality is made up of superimposed layers that are revealed to each spectator in a different way according to their sensibility and emotions. What is certain is that his works speak for themselves in an iconoclastic way that defiantly resists any attempt to explain his work.

The (creative and tangible) art of travel has been the powerful energy source from which Guimarães shapes an aesthetic rooted in the global world. We know how important the act of displacement is for artistic inspiration; we also know that art's ancestry is the driving force behind the journey; and we know too about the fruitful relation existing between them both, a fact that has continued to construct a unique genealogy within contemporary art.

In the last example, “Cinco Esculturas de Viagem” [Five Travel Sculptures] from 1992, five small two-faced images painted on paper and stuck onto wooden supports are shown as being sufficiently practical to carry on a journey and were created for the purpose of travelling without their maker. “It's the work that travels; it's the work that speaks”.¹¹ This is a profoundly topical awareness of artistic creation whereby the author withdraws from the ‘comfort zone’ of the canonical exhibition space in a gallery or Academy in order to be exhibited wandering around the global world.

What emerges from the coherence in his work is an artist who has been building a heterogeneous oeuvre in tune with the reality that moves among the distant regions of the world. If one looks at the signs, forms and codes that make up his artistic work, what stands out is his construction of ‘Alphabets’, whose origins lie in both his travels and his interest and appropriation of elements from other cultures. But the influence of travel appears early on, from the beginning of his

38. México, Mixteca
1200-1518 d.C.
Pedra, 27 x 16 x 14 cm
coleção José de Guimarães



elementos de outras culturas. Mas esta ascendência da Viagem vem detrás, do início da sua formação/mundividência artística, como o próprio refere: “O meu contacto com uma arte moderna que fazia parte da História aconteceu quando comecei a viajar”.³¹

Plural nos formatos e suportes, a natureza do trabalho de José de Guimarães resulta de um sucessivo crescendo do mergulhar em culturas distantes, propondo um cruzamento com civilizações não ocidentais numa plêiade artística fora do comum.

Homem da arte, da viagem e do mundo, José de Guimarães faz das suas deslocações geográficas jornadas interiores e é esse o facto que o coloca entre os artistas mais atentos redimensionando a sua obra. Seja em que registo for – tela, cartão, metal, madeira –, e independentemente de designações rigorosas que nada acrescentam antes afunilam a percepção da própria obra de arte, as cores e a forma com que compõe o seu mundo estético são feitas a partir de uma linguagem universal e dedicação férrea. Mudando de rumo sempre que a maré de um novo impulso o convida, Guimarães procura unir civilizações através da arte, quer seja no interior de um centro expositivo quer seja no espaço público da rua e isso dá à sua obra uma inquestionável dimensão polifónica que se repercute no espectador/público.

Corroborando a ideia de um artista da viagem e do mundo, José de Guimarães defende a ideia de que o museu ideal é “aquele que tem a forma do mundo”³² mostrando o seu “nomadismo cultural”, como Pierre Restany lhe chamou.³³ Aliás, basta ter em atenção a sua coleção de arte africana, pré-colombiana e chinesa para ter a noção concreta de tal universalidade artística.

formative background and artistic worldview, as he himself says: “My contact with a modern art that was part of history happened when I began to travel” (Guimarães, 2016, 70).

The nature of José de Guimarães’ work, with its many different formats and supports, is the result of his ever-increasing immersion in distant cultures, proposing a crossing with non-western civilisations in an unusual artistic cluster.

As an artist, traveller and man of the world, José de Guimarães turns his geographic displacements into interior journeys, which is what puts him among the more aware artists, thereby adding a new dimension to his work. No matter what support is used – canvas, cardboard, metal or wood – and regardless of rigid labels that add nothing but instead narrow the perception of the work of art itself, the colours and the forms with which he composes his aesthetic world are drawn from a universal language and unbending dedication. Changing direction whenever the surge of a new impulse invites him, Guimarães seeks to unite civilisations through art whether it be inside an exhibition centre or in an outdoor public space. This is what gives his work an undeniable polyphonic dimension that affects the viewer, the public.

The idea that he is an artist of both travel and the world is corroborated by Guimarães himself when he defends the notion that the ideal museum is “one which has the form of the world”¹², thereby showing his “cultural nomadism” as Pierre Restany called it.¹³ In fact, it is enough to consider his collection of African, Pre-Colombian and Chinese art to have a concrete idea of such artistic universality.

In an age dominated by globalisation and the increase in migration with the ensuing multiracial societies, the work of José de Guimarães has appropriated testimonies

Num tempo dominado pela globalização e pelo aumento das migrações e subseqüentes sociedades multirraciais, a obra de José de Guimarães tem-se vindo a apropriar de testemunhos (e objetos) que percebe e coleciona fruto das suas inúmeras viagens, criando uma arte miscigenada que possui a sua própria cartografia. Ela convoca um “nomadismo cultural” que começou em Angola mas que tem vindo a ser (re)inventado ao longo da sua mundividência pessoal, dentro de uma itinerância que migra de obra em obra numa trajetória artística que reflete a própria mobilidade contemporânea. No planisfério plástico e viático de José de Guimarães inscreve-se a individualidade, nacionalidade e universalidade num percurso que se constrói sob uma miríade de influências e cruzamentos suficientemente vasto e rico para colocar a sua proposta criativa entre os nomes cimeiros da arte contemporânea no mundo global.

(and objects) that he sees and collects, the fruit of his countless journeys, creating a miscegenated art that enjoys its own cartography. It calls to mind the “cultural nomadism” that began in Angola but has been (re)invented through his personal worldview, within an itinerancy that migrates from work to work, that accompanies the journey and makes the plastic discourse stand out in an artistic trajectory that reflects contemporary mobility itself. On José de Guimarães’ plastic and viatic map is inscribed the individuality, nationality and universality in a path that has been constructed under a myriad of influences and crossings that are both vast and rich enough to place his creative proposal among the leading names of contemporary art in the global world.