

BY/POR JAMES VOORHIES

AMY YOES
AND THE
EXHIBITION

MACHINE

AMY YOES E A
MÁQUINA
DE
EXPOSIÇÕES

CRIADO EM 1997, O MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA, desenhado por Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, é uma construção contígua e de facto integrada no Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, que desde 1989 alberga o Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP). O espólio do Museu Abade Pedrosa inclui peças de pedra, cerâmica, vidro, bronze e ferro, provenientes de escavações na zona. Vestígios do passado, do paleolítico à era moderna, esta coleção em aparência aleatória de objetos traça um retrato surpreendentemente coeso dos primeiros avanços tecnológicos, precursores da ciência e da técnica que permitiram a construção dos instrumentos usados para satisfazer a insaciável sede de navegação e exploração dos portugueses.

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

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

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

THE INTERNATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY SCULPTURE (MIEC), designed by Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura, was built in Santo Tirso in 1997. The museum is adjacent, in fact integrated into, a Benedictine monastery dating back to the tenth century, which has been home to the Abade Pedrosa Municipal Museum (MMAP) since 1989. The Abade Pedrosa is a collection of stone, ceramic, glass, bronze, and iron artifacts – remains of the past, from the Paleolithic to modern ages – excavated from the region. The seemingly random objects provide a surprisingly cohesive portrait of early advances in technology that would later bear fruit in science and tools, the very instruments that would serve an insatiable Portuguese penchant for navigation and exploration. While the Abade Pedrosa collection draws this history into the present, the International Museum of Contemporary Sculpture, located within the same building complex, disperses it from the architecture into the surrounding region. Its sculpture collection is housed not only inside the museum but in public locations spotted throughout Santo Tirso. A 2016 redesign, again by Siza and Souto de Moura, unites the three institutions: the monastery, the archeological collection, and the contemporary museum, tethering their functions by acting as a convener for the collections and the artworks, as well as audiences. The new architecture provides these institutions with a common entrance and thus a thread – a correspondent – between the region’s celebrated histories and its developing participation in the global contemporary arts discourse.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUANDO PELA PRIMEIRA VEZ LI O TÍTULO ESCOLHIDO POR YOES, *Foldings*, lembrei-me da *Économie libidinale*, do prestigioso filósofo francês

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

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

looks like raking light across a factory of sequences that spectators watch advance before them.

And here we are: the exhibition *Correspondências* by Amy Yoes. Here we are in an exhibition where the viewer indeed becomes another cog in the artist's machine-like choreography of visual sequencing and correspondences, where bodies of work situate in relation to bodies at work. Flexible sequences of sounds and objects ricochet off one another in which the situation of exhibition becomes a machine – Amy Yoes's exhibition machine. And while sequences and "correspondences" underline this exhibition, viewers may choose their own path in the playful interplay of interchangeable experiences among the artist's four bodies of work, the archival collections of the Abade Pedrosa, and the architecture, which provides a scenography for the exhibition theater.

WHEN I FIRST SAW YOES'S USE OF THE TERM *FOLDINGS*, I thought of the esteemed French theorist Jean-François Lyotard's *Libidinal Economy*. Written in 1974, Lyotard's book correlates the flow and life of capitalism to Freud's theory of the libido by using the qualities of human skin, with all its folds, crevices, and creases, as a metaphor for capitalism. In doing so, he theorizes a society where capitalism is a vast organism, a skin, and thus inextricably linked to human desire. This society, he proffers, is fueled by systems of production and consumption, a machine where capital nourishes on our desires in order to move itself forward, just as Freud theorized that the sex drive is the underlying pulse of our every decision and action. Lyotard's theory of a libidinal economy is a kind of death-drive critique of capitalism, telling us to abandon the Marxist call for revolution and instead allow desire to move in synchronicity with capital, accepting these conditions as part of society's, and thus humanity's, inescapable impulse for exploitation. In his thesis, Lyotard says, in essence, "let it all go." Don't attempt to overthrow capital; work within it from a renewed contemporary and, one might say, realistic perspective in order to satiate capital with libidinal energies of an innate human character that wants and desires—more.

Whereas the body, particularly the surface of the skin, was vital to Lyotard's critique when he assigned (by way of Freud) a human quality to capitalism, the physical body was also part of another form of critique launched, this time in the 1960s, in the visual arts when figures such as Robert Morris, Yvonne Rainer, Tony Smith, Eva Hesse, Donald Judd, Robert Smithson, and others began to rely

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

the wayfinding devices exhibited in the corridor. There's actually nothing coincidental here: the arrangements are intentional.

In his two-part essay *Notes on Sculpture*, published in *Artforum* in 1966, Robert Morris sought to diffuse the modernistic characteristics so deeply connected to, and thus used to substantiate, sculpture. Instead of keeping in step with the emphasis on material, surface, and color – the optical – he prioritized the situation: space, light, and environment – the sensorial. By gravitating to these forever-changing qualities that impact a totalizing experience of an art object in relation to scale and proportion, he inherently brought in the equally ever-changing variable of sensorial human experience: the body. *Notes on Sculpture* was written around the same time and arose out of the same critical discourse as Fried's *Art and Objecthood*. Morris sought to articulate a distinct set of characteristics freeing sculpture from representation and thus allowing it to be assessed on its own terms. As part of his argument, he talks about the *gestalt*, the experience of a work of art where the mind fills in the missing pieces, makes the correspondences based on lived experience. The *gestalt* is a way in which multiple components are gathered together and perceived complete. In the case of Amy Yoes, the *gestalt* is the exhibition.

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

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

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

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

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

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



A



B



C



D