

Exposições Itinerantes
Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea

A Minha Casa é a Tua Casa

Núcleo de Arte da
Oliva Creative Factory
S. João da Madeira

Imagens do Doméstico e do Urbano
na Coleção de Serralves

11.08'16

-26.02'17

A Coleção de Serralves integra atualmente para cima de 4300 obras, das quais mais de 1700 são propriedade da Fundação de Serralves e as restantes 2600, provenientes de várias coleções privadas e públicas, foram objeto de depósito de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o desenvolvimento da Coleção de Serralves contam-se a coleção da Secretaria de Estado da Cultura e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD). A Coleção de Serralves inclui ainda cerca de 5000 livros e edições de artistas. Informação pormenorizada sobre este acervo pode ser consultada em <http://biblioteca.serralves.pt/>.

O núcleo da Coleção de Serralves é a arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade. Arte produzida antes de 1960 pode também ser considerada em função da sua relevância para a Coleção e os artistas nela representados. “Circa 1968”, a exposição inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 1999, deu particular destaque às décadas seminais de 1960 e 1970, período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário, que assistiu à emergência de novos paradigmas do fazer artístico e ao nascimento da era pós-moderna.

Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves pretende distinguir-se por uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado. Embora repercutindo a arte e as ideias do nosso passado recente, a Coleção tem como objetivo refletir sobre o modo como a arte de hoje também antecipa o seu futuro.

O título desta exposição corresponde à expressão com que asseguramos a alguém que a nossa hospitalidade é sincera; também institui a casa enquanto centro de uma relação entre duas ou mais pessoas—dialética que pode sintetizar a dinâmica entre artista e espectadores: as casas imaginadas por artistas serão temporariamente a nossa casa.

É, de facto, muito considerável a quantidade de artistas para quem a casa é tema e pretexto. Os artistas e as obras da Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves presentes nesta exposição colocam o doméstico e o quotidiano no centro das suas preocupações, propondo diferentes interpretações daquilo que se entende por casa. Para alguns, como Patrícia Garrido e Pedro Cabrita Reis, ela é abrigo, lugar protetor de espera, evocador de estados e sentimentos como a solidão e a melancolia; para outros, casos de Ana Vieira, Juan Muñoz, Bruce Nauman e Gil Heitor Cortesão, ela é o local ideal para, através de um escalpelo analítico, identificar e falar de neuroses, de repressões; para outros ainda—Martha Rosler é exemplo paradigmático—, a casa, mais concretamente a cozinha, é símbolo da condição feminina e portanto cenário e objeto das mais ferozes críticas ao papel tradicional da mulher.

Independentemente do ângulo adotado, a casa parece sempre encetar um jogo subtil entre o privado e o público. Talvez por isso alguns dos artistas presentes em “A Minha Casa é a Tua Casa” sublinhem a relação da casa com a rua e com a cidade, dedicando-se a pensar questões eminentemente urbanísticas—casos de Ângela Ferreira, Gordon Matta-Clark e Luís Palma.

Aos ideais utópicos e de libertação do homem que estiveram na base da arquitetura e do urbanismo modernistas, estes artistas contrapõem modelos vernaculares de ampliação de casas (as marquises) ou um território desordenado em que se mesclam organismos urbanos e rurais, outrora coerentes e estanques.

As casas destes artistas são a nossa casa.



Patrícia Garrido
Período Azul, 1999

Patrícia Garrido (Lisboa, 1963) está representada na exposição com a obra Período Azul (1999), que consiste em pedaços de mobílias pintados com tinta de esmalte.

Trabalhando a partir dos espaços interiores que habita, a artista utiliza frequentemente, nomeadamente nas peças escultóricas, mobiliário que secciona em pequenas peças, numa ação que já foi descrita como destruição do doméstico.

1. Pedro Cabrita Reis em entrevista a Adrian Searle, "Uma conversa com Pedro Cabrita Reis", in Pedro Cabrita Reis, cat. exp., Lisboa: Ministério da Cultura Português; Porto: Fundação de Serralves; Ostfildern: Hatje Cantz, 2003, pp. 59-118 (p. 67).

Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956), de quem se apresenta a escultura Um quarto dentro da parede (1989), é porventura o artista mais associado à ideia de casa. É o próprio quem afirma: "Suponho que se pode dizer que tudo o que fiz é sobre o território. Que tudo são casas e a forma como estas definem a geografia do território. Que é tudo sobre construção e a maneira como cada um pode entender um lugar só seu, através do ato de medição"¹.

As suas palavras também denunciam a importância que o artista atribui à relação entre a arte e o quotidiano: "o dia-a-dia é uma das formas mais complexas da eternidade"².

2. Ibid., p. 73.

Miguel Ângelo Rocha (Lisboa, 1964) é um escultor que trabalha frequentemente com objetos encontrados, com os quais se limita a fazer novas associações que os libertam de qualquer propósito utilitário. Em Crash and Camouflage [Choque e camuflagem] (1999), o artista associa duas ideias que tendemos a perceber como antagónicas, ou que se excluem mutuamente: acidente e proteção. Um objeto que lembra uma tenda—símbolo de abrigo e de amparo—é apresentado num canto, desconchavado e sem porta que nos permita protegemo-nos de uma qualquer ameaça. Versão precária da casa, a tenda insinua uma inquietante dúvida sobre a inexpugnabilidade do lar.

3. Jorge Silva Melo, "Memorando agora para uma casa desconhecida", in Ana Vieira: Casa Desabitada, cat. exp., Lisboa: Artistas Unidos, 2004, n.p.

A casa tem sido para Ana Vieira (Coimbra, 1940—Lisboa, 2016) fonte permanente de inspiração, em particular a relação de transfusão entre interior e exterior que a caracteriza. Sobre a Mesa-paisagem (1973) agora apresentada, em que a um dos maiores símbolos da domesticidade e do enraizamento—a mesa—se contrapõem signos da viagem, da migração, já alguém escreveu que uma "mesa pode ser teatro"³.

A mesa está também presente na peça de Martha Rosler (Nova Iorque, 1943) integrada na exposição. Semiotics of the Kitchen [Semiótica da cozinha] (1975) é um vídeo que documenta uma performance já descrita como paródia feminista. Este trabalho,

considerado uma das mais eficazes críticas ao papel tradicional da mulher, mostra a artista por trás de uma mesa de cozinha apresentando produtos e utensílios culinários, mas associando-os a usos bizarros, violentos, não-produtivos.

Rosler sempre quis que o vídeo fosse apresentado num monitor, talvez por pretender que ele se relacionasse diretamente com programas de televisão que perpetuam a imagem da mulher como prendada fada do lar. A sua performance deve corresponder à da perfeita anti-Julia Child ou, traduzindo para o contexto português, de uma perfeita anti-Maria de Lourdes Modesto.

Sem sair da cozinha, apenas passando da mesa para a máquina de lavar louça: Christopher Williams (Los Angeles, 1956), um dos nomes mais representativos da fotografia pós-conceptual, produziu há mais de uma década um tríptico fotográfico que apresenta louça a sair reluzente de uma máquina de lavar louça. Esta obra, que formalmente se assemelha a tentadoras fotografias publicitárias prometendo a libertação do trabalho doméstico, é a prova de que nem sempre a iconografia revela a intenção do artista. Senão vejamos o processo que deu origem à peça.

Em 2000, para produzir AGFA Color, Kodak Color e Fuji Color Williams contratou um profissional ligado à indústria de Hollywood, alguém cujo trabalho é procurar e adquirir produtos que tornem credíveis os cenários dos filmes, particularmente dos filmes de época. Pediu-lhe que comprasse objetos que se aproximassem, em termos cromáticos, dos logotipos das três maiores empresas produtoras de película fotográfica, a AGFA, a Kodak e a Fuji. Williams pediu-lhe que encontrasse peças de louça que correspondessem às cores que identificam cada marca—nove pratos amarelos e dois vermelhos representam a Kodak, por exemplo. Cada conjunto de pratos foi colocado dentro de uma máquina de lavar e fotografado usando película, químicos e papel fotográfico produzidos pela empresa respetiva. Para o efeito, Williams contratou um fotógrafo comercial profissional, especialista em manipulação da cor.

Do também norte-americano Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, EUA, 1941) mostra-se Violent Incident [Incidente violento] (1986), peça que marca o regresso ao vídeo deste artista justamente celebrizado pelo uso desse meio em obras dos anos 1960 que documentavam performances por si protagonizadas.

Neste trabalho Nauman usa atores pela primeira vez. O cenário é uma mesa de jantar posta, onde, além da comida, se podem ver flores e cocktails. As cadeiras serão, como veremos, um elemento

central para esta obra, que vive da tensão permanente entre humor e crueldade. O vídeo começa com aquilo que é, supostamente, uma piada, cruel e de gosto discutível: no exato momento em que alguém se prepara para se sentar, uma outra pessoa puxa-lhe a cadeira, provocando-lhe a queda. Na primeira sequência de Violent Incident é um homem quem provoca esta queda embaraçosa, quem grita com uma mulher, quem a esbofeteia. A mulher contra-ataca, primeiro atirando-lhe o conteúdo de um copo de cocktail, depois através de uma joelhada estratégica. Esta ação, que dura 18 segundos, termina com o casal no chão, a lutar de forma violenta.

As imagens são hostis, os personagens são fisicamente agressivos, a linguagem é abusiva. Domiciliar parece compreender obrigatoriamente proteção, acordo e paz; mas a casa também é palco para agressões, para os mais cruéis exercícios de domínio. O inferno são os outros e os outros podem ser os que nos estão mais próximos.

4. Ver “A Conversation, New York, 22 January 1995”, Juan Muñoz em conversa com James Lingwood, Parkett, n.º 43, 1995, pp. 42-47 (p. 45).

Do artista Juan Muñoz (Madrid, 1953—Ibiza, 2001), mais conhecido como protagonista do chamado regresso à escultura figurativa ocorrida nos anos 1980 (nomeadamente com os seus agrupamentos de figuras orientais), apresentam-se duas obras que convocam a presença humana apesar da sua ausência: El Pasamanos (1986), um corrimão que potencialmente auxilia a deslocação no espaço mas que esconde um perigo eminente (uma navalha), e um desenho sobre tela, Mobiliario XX (1996), em que de um fundo negro se destacam peças de mobiliário. Ambas patenteiam a atenção de Muñoz à vida quotidiana com o intuito de alterar a nossa perceção do mundo. Para este artista um quarto normal ou uma pilha de comum mobiliário são tão ou mais inquietantes do que uma situação abertamente bizarra, já que nos deixa na contínua expectativa de que alguma coisa aconteça. Segundo o artista, a sua obsessão com móveis relaciona-se diretamente com experiências da sua infância: não era raro regressar da escola e constatar que, durante a sua ausência, a mãe tinha mudado a mobília de lugar ou, ainda mais inquietante, que o seu quarto tinha passado a ocupar outra divisão da casa⁴.

5. Leonor Nazaré, “Arder na cor a pintura de Gil Heitor Cortesão”, in Gil Heitor Cortesão, Lisboa: ADIAC Portugal e Assírio & Alvim, 2010, pp. 5-48 (p. 9).

Nas pinturas de Gil Heitor Cortesão (Lisboa, 1967), “a casa é, desde o início, um lugar em perigo (...). É a partir dela que [o artista] convoca o caos, o informe, a lama, as misturas e a desordem, trazendo para as imagens o seu início ou o seu fim, mas nunca o seu equilíbrio”⁵.

Este artista é conhecido pelas suas pinturas de interiores domésticos. O facto de pintar a óleo sobre vidro acrílico complexifica, através dos inevitáveis reflexos da superfície, a relação entre

exterior e interior. Inquietantes são também os borrões de tinta que, em nada contribuindo para a representação, acabam por a subalternizar.

Nesta pintura Gil Heitor Cortesão serviu-se de revistas e livros das décadas de 1960 e 70, quando a arquitetura e o design de interiores estavam intimamente ligados a ideais utópicos e progressistas (entretanto frustrados) para a essa iconografia retirar quaisquer clareza e luminosidade.

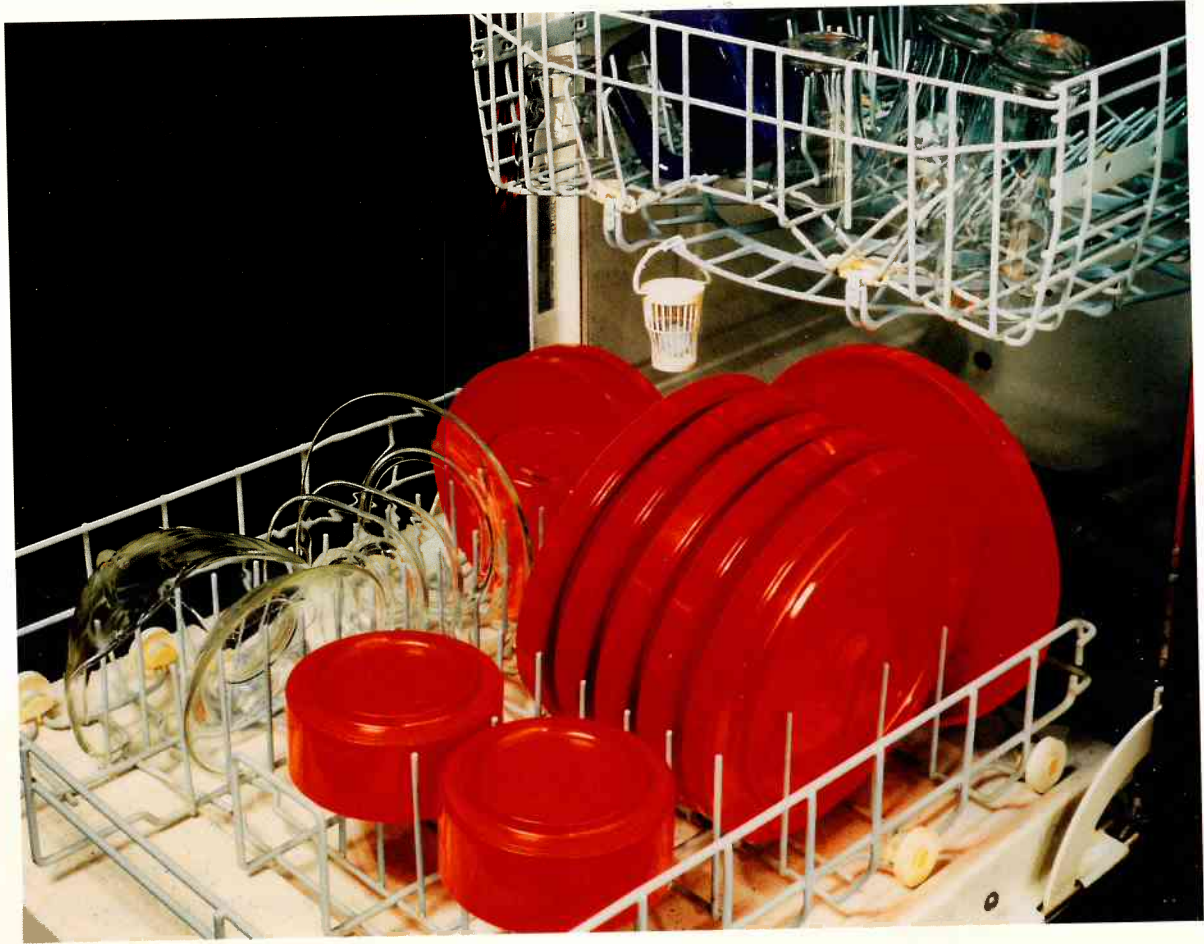
Tony Cragg (Liverpool, Reino Unido, 1949) é outro artista para quem o conhecimento do mundo se deve antes de mais basear no estudo da relação entre as pessoas e o mundo físico. A escultura de sua autoria que integra esta exposição, e que apresenta materiais e objetos não transformados—nomeadamente cadeiras e pedra—, denuncia um entendimento taxionómico do mundo e a convicção de que a matéria constitui a base fundamental de qualquer experiência.

Já Luís Palma (Porto, 1960) entende a fotografia como modo privilegiado do conhecimento do mundo, mais do que da sua mera descrição. Trabalhando em séries, este fotógrafo tem-se dedicado—como no projeto Paisagens Periféricas (1998) de que esta exposição apresenta duas fotografias—a encontrar territórios urbanística e territorialmente desordenados (no caso a periferia da cidade do Porto) que nos falam tanto sobre a cidade como sobre o campo—mostrando, em última análise, que estas duas categorias perderam a estabilidade suficiente para nos fazerem compreender o mundo contemporâneo.

Ângela Ferreira (Maputo, 1958) também se interessou pela desordem urbanística que caracteriza a maioria das cidades nos nossos dias, mais concretamente pelos acrescentos das casas, feitos pelos proprietários ou pelos arrendatários, que marcam de forma decisiva a paisagem urbana de cidades como o Porto: as marquises. A artista viu nesta “arquitetura” vernacular pontos de contacto, de um ponto de vista estritamente formal, com projetos que marcaram os ideais emancipadores da modernidade, traduzindo-os em objetos que adquirem a forma de esculturas modernistas, executadas com um rigor perfeccionista. A obra apresentada nesta exposição, da série “Marquises” (1993) estabelece uma surpreendente ligação entre o objetivo utópico da emancipação do homem e os esconsos acrescentos arquitetónicos que, de certa forma, assinalam o seu fracasso.



Ângela Ferreira
Sem título (da série
"Marquises"), 1993



Christopher Williams
AGFA Color
(Oversaturated), 2000

O trabalho de Fernanda Fragateiro (Montijo, 1962) Casa com Pátio (1997-98) é exemplar do cruzamento entre design, arquitetura, escultura e paisagem que caracteriza a obra desta artista. Fragateiro repensa modelos e práticas modernistas através de peças escultóricas em que alia à austeridade e ao rigor que associamos ao minimalismo e ao concetualismo um lado sensório que apela à participação do espectador. Esta peça de chão, que junta relva, bancos e uma reprodução da obra New York City III de Piet Mondrian, associa as aspirações da modernidade—representadas pelo artista que pintava a velocidade, o progresso—à necessidade, que associamos à domesticidade, de abrandar, assentar, contemplar, cuidar (a relva, para se manter viçosa, requer atenção e solicitude permanentes).

Também Gordon Matta-Clark (Nova Iorque, 1945—Nova Iorque, 1978), na sua curta mas intensa vida artística interrompida por uma morte prematura, propôs novas formas de conceber o contexto urbano e arquitetónico.

Convencido de que a cidade e o urbanismo são simultaneamente metáfora e realidade da condição humana, Matta-Clark tentou aproximar-se da arquitetura de uma forma criativa, interativa e vitalista. Contrariando a ideia de que os edifícios são entidades fixas, imutáveis, o artista dedicou-se a denunciar o seu carácter mutável, instável e polimorfo, nomeadamente através dos seus famosos cortes em casas e prédios prontos a ser demolidos.

Nesta exposição apresenta-se uma série de filmes 16 mm e Super 8 transferidos para vídeo que documentam as suas pesquisas “arqueológicas” urbanas, as suas críticas ao modernismo arquitetónico e as suas surpreendentes intervenções em edifícios.

Automation House (1972), filme situado no edifício homónimo do Upper East Side de Manhattan, oferece uma perspetiva crítica da arquitetura moderna. Matta-Clark filma o que parecem ser as movimentações normais dos utilizadores do edifício nas escadas e nas salas de receção, mas através da utilização de vidros, espelhos e painéis opacos, cria uma série de paradoxos visuais, em que figuras desaparecem ou surgem do nada.

Clockshower (1973) documenta uma performance no alto da Clocktower, um edifício histórico da zona sul de Manhattan. Em plena luz do dia, o artista, vestido com um fato impermeável, executa uma sucessão de rituais da higiene diária: lavar os dentes, desfazer a barba, tomar duche (em torno deste último gira o jogo de palavras do título).

Em City Slivers [Estilhaços da cidade] (1976) Matta-Clark intercala espaços negros para segmentar o fotograma em estreitas

tiras verticais que reforçam a silhueta estilizada de Manhattan. Dinâmica sinfonia urbana, a obra denuncia o ritmo frenético e fragmentado da vida metropolitana.

Splitting [Cisão] (1974) é um filme que condensa dois meses de trabalho durante a primavera de 1973. Documenta uma das peças de corte mais emblemáticas de Matta-Clark, resultante da exaustiva tarefa de partir verticalmente uma típica casa residencial de Englewood. Uma vez suprimido o mobiliário interior, o artista executou dois cortes paralelos que atravessavam todas as superfícies estruturais. A transformação produz uma série de imagens fantasmagóricas.

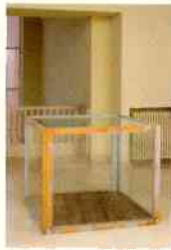
Para Bingo X Ninths (1974) Matta-Clark trabalhou em contrarelógio na parede posterior de uma casa de Niagara Falls, Nova Iorque, que estava prestes a ser demolida. Depois de dividir a fachada de madeira em nove quadrados, o artista começou a retirar os segmentos deixando intacta a parte central da retícula, que estava ainda no seu lugar quando chegou a retroescavadora.

Substrait: Underground Dailies [Substrato: Diários subterrâneos] (1976) documenta as sucessivas expedições que Matta-Clark fez, sozinho ou acompanhado por amigos, pelas artérias subterrâneas de Manhattan, percorrendo carris ferroviários, esgotos, criptas e longos túneis. No decurso de uma dessas sortidas, o artista desmente humoristicamente a mítica existência de caimões nos esgotos da cidade.

Fernando Brito (Pampilhosa da Serra, 1958) é mais reconhecido enquanto membro de projetos coletivos como os Homeoestéticos (1982-87), os Ases da Paleta (1989) e os Orgasmo Carlos (ativo desde 2003) do que enquanto artista individual. No entanto, mesmo quando trabalha e expõe em seu nome, o trabalho de Brito caracteriza-se por um ecletismo que contraria a constante necessidade de reconhecermos nas obras de qualquer artista uma forte marca autoral.

Esta obra parodia o minimalismo, as consequências e seriedade deste influente movimento artístico, associando a uma das formas que mais facilmente o caracterizam—o cubo—a materiais comuns, gastos, obsoletos. Os vidros e o soalho que constituem cada uma das faces do cubo foram resgatados do lixo por Fernando Brito ao perceber que haviam pertencido ao edifício da sua antiga escola, da sua primeira segunda-casa.

Fora indicação contrária todas as obras pertencem à Coleção da Fundação de Serralves—Museu de Arte Contemporânea, Porto



Fernando Brito
Sem título, 2006
Vidro, madeira e soalho
108 x 125 x 125 cm



Gil Heitor Cortesão
Sem título, 2009
Óleo sobre vidro acrílico
135 x 190 cm



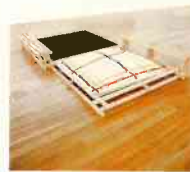
Tony Cragg
Sem título, 1982
Madeira e pedra
c. 85 x 130 x 135 cm
Col. particular em depósito na
Fundação de Serralves—Museu
de Arte Contemporânea, Porto



Ângela Ferreira
Sem título (da série
"Marquises"), 1993
Ferro, acrílico, PVC
180 x 170 x 172 cm



Ângela Ferreira
Sem título (da série
"Marquises"), 1993
Fotografia a cores montada
em alumínio (5 elementos)
40 x 50 cm (cada)



Fernanda Fragateiro
Casa com pátio, 1997-98
Madeira, tecido, terra,
relva, água
60 x 350 x 520 cm



Patrícia Garrido
Período azul, 1999
Pintura sobre madeira
(13 elementos)
80 x 220 x 1635 cm
Col. Banco Privado Português, S.A.
—em liquidação, em depósito na
Fundação de Serralves—Museu
de Arte Contemporânea, Porto



Gordon Matta-Clark
Automation House, 1971
Clockshower, 1973
City Slivers, 1976
Filmes de 16 mm e Super 8
transferidos para vídeo, p/b
e cor, som e sem som, 4:3,
PAL, 60'50"



Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974
Bingo/Ninths, 1974
Substrait (Underground Dailies), 1976
Filmes 16 mm e Super 8 mm transferidos para vídeo, cor e p/b, som e sem som . 50'30"



Juan Muñoz
El Pasamanos, 1986
Madeira e ferro
14 x 200 x 16 cm
Col. particular em depósito na Fundação de Serralves—Museu de Arte Contemporânea, Porto



Juan Muñoz
Mobiliario XX, 1996
Tinta acrílica e carvão sobre tela
120 x 160 cm
Col. particular em depósito na Fundação de Serralves—Museu de Arte Contemporânea, Porto



Bruce Nauman
Violent Incident: Man-Woman Segment, 1986
Vídeo (Betacam), cor, som, 30'
Ed. 150/200



Luís Palma
Paisagens Periféricas: Porto #1, 1998
Fotografia a cores montada sobre PVC
Ed. 1/3 + 1 P.A.
180 x 120 cm

Luís Palma
Paisagens Periféricas: Porto #2, 1998
Fotografia a cores montada sobre PVC
Ed. 1/3 + 1 P.A.
180 x 120 cm



Pedro Cabrita Reis
Um quarto dentro da parede, 1989
Madeira pintada
200 x 240 x 3,5 cm
Col. Peter Meeker em depósito na Fundação de Serralves—Museu de Arte Contemporânea, Porto



Miguel Ângelo Rocha
Crash and Camouflage, 1999
Esmalte sobre tecido, madeira, cabo de aço, lona e plástico
193 x 455 x 13,5 cm
Col. Banco Privado Português, S.A. —em liquidação, em depósito na Fundação de Serralves—Museu de Arte Contemporânea, Porto



Martha Rosler
Semiotics of the Kitchen, 1975
Video, p/b, som. 4:3, PAL. 6'



Ana Vieira
Mesa-Paisagem, 1973
Madeira, pintura em spray
sobre tecido e objetos
94 x 110 Ø cm



Christopher Williams
KODAK Color, 2000
Fotografia a cores
28 x 35,5 cm

Christopher Williams
FUJI Color, 2000
Fotografia a cores
28 x 35,5 cm

Christopher Williams
AGFA Color
(Oversaturated), 2000
Fotografia a cores
28 x 35,5 cm

The Serralves Foundation currently holds over 4300 works in its collection, of which more than 1700 belong to Serralves with a further 2600 works from various private and public collections on long-term deposit. Deposits that have served as points of reference for the development of the collection include the Collection of the Portuguese Secretariat of State for Culture and the Collection of the Luso-American Development Foundation (FLAD). The Serralves Collection also includes approximately 5000 artists' books and editions. Details of this collection can be accessed at <http://biblioteca.serralves.pt/>.

The focus of the Serralves Collection is contemporary art produced from the 1960s to the present day. Art produced before 1960 may also be considered in relation to its relevance to the Collection and artists represented therein. The inaugural exhibition of the Serralves Museum of Contemporary Art in 1999, 'Circa 1968', served to highlight the 1960s and 1970s, a historic period of political, social and cultural change that took place around the world, as seminal decades out of which emerged new paradigms in art making and the beginning of the post-modern era.

As part of a continued research and development of the Collection in the twenty-first century, the Serralves Collection aspires to further distinguish itself through its focus on contemporary art's relationship to performance, architecture and contemporaneity in relation to a post-colonial and globalized present. While resonating with the art and ideas of our recent past, the Collection aims to reflect on how the art of today also anticipates its future.

The title of this exhibition comes from the expression we use to convince someone that our offer of hospitality is sincere. It also establishes the home as the centre of a relationship between two or more people: a dialectic that can synthesize the dynamic between artist and audience. The houses imagined by these artists will be our temporary home.

The home is, in fact, used by a considerable number of artists as a theme and pretext. In this exhibition, the artists and works from the Serralves Museum of Contemporary Art Collection place the domestic and the everyday at the centre of their concerns, proposing different interpretations of what is meant by home. For some, like Patrícia Garrido and Pedro Cabrita Reis, home is shelter, a protective waiting place, evoking states and feelings such as loneliness and melancholy. For others, such as Ana Vieira, Juan Muñoz, Bruce Nauman and Gil Heitor Cortesão, it is the ideal place for identifying and talking about neuroses and repression through an analytical scalpel. In the eyes of others—and Martha Rosler is a paradigmatic example—the home, and specifically the kitchen, is the symbol of the female condition and, therefore, the setting and target of the fiercest criticism of women's traditional role.

Whatever angle is adopted, the home always seems to stimulate subtle interplay between the private and the public. Perhaps that's why some of the artists featured in 'My House is your House' stress the house's relationship with the street and the city, and focus—like Angela Ferreira, Gordon Matta-Clark and Luís Palma—on predominantly urban issues.

In contrast to the ideas of utopia and freedom that laid the foundations of modernist architecture and urbanism, these artists have produced vernacular models of home extension (closed balconies) or a disordered territory that mixes the formerly coherent and enclosed urban and rural entities.

We should make ourselves at home in these artists' houses.

Patrícia Garrido (Lisbon, 1963) is represented in the exhibition by Período Azul [Blue Period] (1999), in which pieces of furniture have been coated with enamel paint. Working with the interior spaces she lives in, the artist often uses, particularly in her sculptural pieces, furniture which she cuts into small pieces, an act that has been described as the destruction of the domestic.

Pedro Cabrita Reis (Lisbon, 1956), whose sculpture Um quarto dentro da parede [A Room Inside the Wall] (1989) is presented here, is perhaps the artist most closely associated with the idea of home. He has said that: 'I guess you can say that everything I have done is about territory. It is all houses and how they define a geography of the territory. It is all about constructing, and how to perceive a place of it's own, through the act of measuring'.¹

He has also stressed the importance he gives to the relation between art and daily life: 'the everyday is one of the most complex forms of eternity'.²

Miguel Ângelo Rocha (Lisbon, 1964) is a sculptor who often works with found objects, simply making new associations that release them from any utilitarian purpose. In Crash and Camouflage (1999), Rocha connects two ideas that we tend to see as antagonistic, or mutually exclusive: accident and protection. An object reminiscent of a tent—symbol of shelter and defence—is exhibited in a corner, rather rickety with no door allowing us to protect ourselves from any threat. A precarious version of the house, the tent raises disquieting doubts about the impregnability of home.

The house has been a constant source of inspiration for Ana Vieira (Coimbra, 1940—Lisbon, 2016) especially regarding the transfusion between its interior and exterior that characterizes it. Concerning Mesa-paisagem [Table-landscape] (1973) featured in this exhibition, and in which one of the major symbols of domesticity and rootedness—the table—goes against signs of travel and migration, it has been written that a 'table can be theatre'.³

1. Pedro Cabrita Reis in an interview with Adrian Searle, 'A conversation with Pedro Cabrita Reis', in Pedro Cabrita Reis, exh. cat., Lisbon: Portuguese Ministry of Culture; Porto: Fundação de Serralves; Ostfildern: Hatje Cantz, 2003, pp. 59-118 (p. 67).

2. *Ibid.*, p. 73.

3. Jorge Silva Melo, 'Memoranda agora para uma casa desconhecida', in Ana Vieira: Casa Desabitada, exh. cat., Lisbon: Artistas Unidos, 2004, n.p.

The table also appears in the work of Martha Rosler (New York, 1943). Semiotics of the Kitchen (1975) is a video documenting a performance that has been described as a feminist parody. Considered one of the most effective criticisms made of the traditional role of women, the work shows the artist behind a kitchen table presenting culinary products and utensils, but associating them with bizarre, violent and non-productive uses.

Rosler has always wanted the video to be shown on a monitor, perhaps to relate it directly to the television programmes that perpetuate the image of the woman as an accomplished, consummate housewife. Her performance is that of a perfect anti-Julia Child, in Portuguese terms, a perfect anti-Maria de Lourdes Modesto.

Without leaving the kitchen, and moving from the table to the dishwasher, we come to the piece by Christopher Williams (Los Angeles, 1956). One of the most important names in post-conceptual photography, Williams produced, over a decade ago, a photographic triptych that features gleaming plates coming out of a dishwasher. This work, which formally resembles the tempting advertising photographs promising freedom from domestic chores, is proof that the iconography used does not always reveal the artist's intention. Let's consider the process that produced the piece.

In 2000, so as to produce AGFA Color, Kodak Color and Fuji Color, Williams hired a professional connected to the Hollywood industry, whose job was to look for and acquire objects that made film scenes more believable, particularly period films. He asked him to buy objects that corresponded to the colours used in the logos of the three largest producers of photographic film, AGFA, Kodak and Fuji. Williams asked him to find crockery in the colours identifying each brand—nine yellow and two red plates represented Kodak, for example. Each set of plates was put inside a washing machine and photographed using film, photographic paper and chemicals produced by the respective company. To this end, Williams hired a professional commercial photographer who specialised in colour manipulation.

Williams' fellow American, Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, USA, 1941) has Violent Incident (1986) on show. This piece marked the return to video of an artist rightly celebrated for his use of the medium in the 1960s in works documenting his own performances.

In this piece, Nauman used actors for the first time. The setting is a table laid for dinner, where, as well as food, we can see flowers and cocktails. As we shall see, the chairs will be a central feature in the work, which grows out of the constant tension between humour and cruelty. The video begins with what is supposed to be a joke. It's a rather cruel one and in dubious taste: just as someone is going to sit down, somebody else pulls the chair away and they fall over. In the first sequence of Violent Incident, the man who causes this embarrassing fall is shouting at a woman and slapping her. The woman counterattacks by first throwing the contents of her cocktail at him, and then by kneeling him strategically. This action, lasting 18 seconds, ends with the couple fighting savagely on the floor.

The images are hostile, the characters physically aggressive, the language abusive. Home seems necessarily to imply protection, agreement and peace but it is also a stage for aggression, for the cruellest exercises of dominance. Hell is other people and those others might be the ones we are closest to.

Best known as the protagonist of the return to figurative sculpture, as it was called, in the 1980s (especially with his groups of oriental figures), Juan Muñoz (Madrid, 1953—Ibiza, 2001) has two works on show here. These pieces invoke human presence through its absence: in El Pasamanos (1986), a handrail that potentially helps in moving around hides an imminent danger (a razor); and in a drawing on canvas, Mobiliario XX [Furniture XX] (1996), pieces of furniture stand out against a black background. Both clearly show Muñoz's attention to everyday life in order to alter our perception of the world. For this artist, a normal room or a stack of ordinary furniture are just as or more disturbing than an overtly bizarre situation, since it puts us in the situation of constantly waiting

for something to happen. According to Muñoz, his obsession with furniture is directly linked to his childhood experiences: it was not uncommon for him to come back from school and find that, during his absence, his mother had moved the furniture around or, even more disturbingly, that his bedroom was now in different room.⁴

In the paintings of Gil Heitor Cortesão (Lisbon, 1967), 'the house is, from the outset, a place in danger (...). It is what [the artist] draws on to invoke chaos, formlessness, mud, mixtures and disorder, bringing its beginning or ending to the images, but never its balance'.⁵

Cortesão is known for his paintings of domestic interiors. The fact that he paints in oil on acrylic glass makes the relationship between exterior and interior more complex through the inevitable surface reflections. The inkblots are also disturbing as, without adding a thing to the representation, they end up putting it in a subaltern position.

In this painting, Gil Heitor Cortesão has used magazines and books from the 1960s and 70s, when architecture and interior design were closely connected to utopian and progressive (though frustrated) ideas, to remove any clarity and brightness from that iconography.

Tony Cragg (Liverpool, United Kingdom, 1949) is another artist for whom knowledge of the world must primarily be based on the study of people's relationships with the physical world. His sculpture in this exhibition, which presents unprocessed materials and objects—including chairs and stone—shows a taxonomic understanding of the world and the conviction that matter is the fundamental basis of any experience.

Luís Palma (Porto, 1960) sees photography as a privileged way of understanding the world, rather than merely describing it. Working in series, this photographer has focussed on—as in Paisagens Periféricas [Peripheral Landscapes] (1998), a project that provides two photographs for the exhibition—finding territorially disordered urban spaces (in this case, the outskirts of Porto) that tell us as much about the city as the countryside. What is ultimately

shown is that these two categories have lost the stability needed to make us understand the contemporary world. Ângela Ferreira (Maputo, 1958) is also interested in the urbanistic disorder characterising most contemporary cities, more specifically by the addition of houses, made by the owners or tenants, decisively marking the urban landscape of cities like Oporto: Marquises [Closed Balconies] (1993). Ferreira saw, in strictly formal terms, points of contact between this vernacular 'architecture' and projects that marked the emancipatory ideals of modernity, translating them into objects that take the form of modernist sculptures, executed with perfectionist rigour. The work presented in this exhibition, from the Marquises series, establishes a surprising connection between the utopian goal of human emancipation and architectonic cubby hole additions that, to some degree, mark their failure.

Casa com Pátio [House with Courtyard] (1997-98) by Fernanda Fragateiro (Montijo, 1962) exemplifies the intersection between design, architecture, sculpture and landscape that characterizes her work. Fragateiro rethinks modernist models and practices through sculptural pieces in which a sensory side calling for the viewer's involvement is allied to the austerity and rigour we associate with minimalism and conceptualism. This floor piece, which brings grass, benches and a reproduction of Piet Mondrian's New York City III together, links aspirations of modernity—represented by the artist who painted speed and progress—to the need, which we associate with domesticity, for easing off, settling down, contemplating and caring (the grass requires constant care and attention to keep lush).

In his brief but intense artistic life, cut short by his premature death, Gordon Matta-Clark (New York, 1945—New York, 1978) also proposed new ways of conceiving the urban and architectonic context.

Convinced that the city and urbanism were simultaneously both metaphor and reality of the human condition, Matta-Clark approached architecture from a creative, interactive and vitalist perspective. Contrary to the idea that buildings

4. See 'A Conversation, New York, 22 January 1995', Juan Muñoz talking to James Lingwood, Parkett, no. 43, 1995, pp. 42-47 (p. 45).

5. Leonor Nazaré, 'Arder na cor a pintura de Gil Heitor Cortesão', in Gil Heitor Cortesão, Lisbon: ADIAC Portugal and Assírio & Alvim, 2010, pp. 5-48 (p. 9).

are fixed, immutable entities, the artist concentrated on revealing their changeable, unstable and polymorphic character, particularly through his famous sections in houses and buildings ready to be demolished.

This exhibition will show a series of 16 mm and Super 8 films transferred to video, which document his 'archaeological' urban research, his criticism of architectonic modernism and his surprising interventions on buildings.

Automation House (1972), a film set in the eponymous building on the Upper East Side of Manhattan, provides a critical perspective on modern architecture. Matta-Clark films what seem to be the everyday movements of people in the building on the stairs and in the reception rooms. Through the use of panes, mirrors and opaque panels, however, he creates a series of visual paradoxes, in which figures disappear or come out of nowhere.

Clockshower (1973) documents a performance on the lofty Clocktower, a historic building in south Manhattan. In the full light of day, the artist, wearing a raincoat, carries out a succession of daily hygiene rituals: he cleans his teeth, shaves and has a shower (this is the basis for the pun in the title).

In City Slivers (1976), Matta-Clark intersperses black spaces to segment the frame into narrow vertical strips that reinforce the stylized Manhattan skyline. A dynamic urban symphony, the work explores the frenetic and fragmented rhythm of metropolitan life.

Splitting (1974) is a film that condenses two months of work during the spring of 1973. It records one of the Matta-Clark's most iconic pieces of cutting: the exhausting task of vertically slicing a typical residential house in Englewood.

Once the interior furnishings had been removed, the artist performed two parallel cuts across all structural surfaces. The transformation produced a series of phantasmagorical images.

For Bingo X Ninths (1974), Matta-Clark worked against the clock on the back wall of a house in Niagara Falls, New York, that was ready to be demolished. After dividing the wooden facade into nine squares, the artist began to remove segments leaving the centre of the grid intact. It was still in place when the bulldozer arrived.

Substrait: Underground Dailies (1976) documents the successive expeditions that Matta-Clark undertook, alone or with friends, through the subterranean arteries of Manhattan, following railway tracks, exploring sewers, crypts and long tunnels. During one of these 'dailies', the artist humorously exposed the myth of caimans living in the city sewers mythical.

Fernando Brito (Pampilhosa da Serra, 1958) is better known as a member of collective projects such as Homeoestéticos (1982-87), the Ases da Paleta (1989) and Orgasmo Carlos (active since 2003) than as an individual artist. Nonetheless, even when working and exhibiting on his own, Brito's work is characterized by an eclecticism which contradicts the constant need for a highly distinctive mark in the work of any artist.

This piece parodies minimalism—the consequences and seriousness of this influential artistic movement—, associating one of the forms that most easily characterises it—the cube—with ordinary, waste and obsolete materials. The glass and floorboards used for each face of the cube were rescued from rubbish by Fernando Brito as soon as he realised they had once been part of his former school building, his first second-home.

Ler/Read

Ferdinand de Saussure, Curso de Linguística Geral, Lisboa: D. Quixote, 1999.
Pedro Cabrita Reis, cat. exp., Lisboa: Ministério da Cultura Português; Porto: Fundação de Serralves; Ostfildern: Hatje Kantz, 2003.
Gordon Matta-Clark, cat. exp., Madrid: Reina Sofía, 2006.
Jürgen Bock (org.), Ângela Ferreira: Maison Tropicale, cat. exp., Lisboa: Instituto das Artes / Ministério da Cultura, 2007.
Virginia Wolf, Um quarto só para si, Lisboa: Relógio de Água, 2007.
Juan Muñoz: Uma Retrospectiva, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2009.
Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Novas Cartas Portuguesas, Lisboa: D. Quixote, 2010.
Fernando Brito: Ich bin ein Baixinher, cat. exp., Lisboa: Culturgest, 2010.
Gil Heitor Cortesão, cat. exp., Lisboa: ADIAC Portugal e Assírio & Alvim, 2010.
Paulo Pires do Vale (ed.), Ver através dos muros, Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores/Direcção Regional da Cultura/Museu Machado de Castro e Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
Patrick Elliot, Tony Cragg: Sculptures and Drawings, New Haven: Yale University Press, 2012.
Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (eds), Martha Rosler: The Culture Class, e-flux journal, Berlim: Sternberg Press, 2013.
Helena de Freitas e Ulrich Loock, Patrícia Garrido: Peças Mais ou Menos Recentes, Porto: Fundação EDP, 2013.

Ver/See

Buster Keaton, One Week [Uma Semana], 1920
Buster Keaton, The Boat [O Barco], 1921
Jean Luc Godard, Masculin Féminin [Masculino Feminino], 1966
Jacques Tati, Playtime [Vida Moderna], 1967
Andrzej Wajda, Wesele [A Boda], 1973
Danny de Vito, The War of Roses [A Guerra das Rosas], 1989
Manel Arranz e Anna Solana, Juan Muñoz, El Poeta del Espacio, 2001
Manoel de Oliveira, Je rentre à la maison [Vou para casa], 2001
Teresa Villaverde, Pedro Cabrita Reis: A favor da claridade, 2003
Bruno de Almeida, 6=0 Homeostética, 2008
Heinz Peter Schwerfel, Make Me Think: Bruce Nauman, 2008
Jorge Silva Melo, Ana Vieira: E o que não é visto, 2011

Ouvir/Listen

Amália Rodrigues, Uma Casa Portuguesa, 1953
Madness, Our House, 1982
Talking Heads, Burning Down the House, 1983
Ena Pá 2000, 2001 Odisseia no Chaço, 1999
Ana da Silva, The Lighthouse, 2005

SERRAVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Exposição

Conceção do programa de itinerâncias:
Marta Moreira de Almeida
e Ricardo Nicolau
Curadoria: Paula Fernandes
Organização: Fundação de Serralves

Publicação

Texto: Ricardo Nicolau
Conceção gráfica: Maria João Macedo
Coordenação: Maria Burmester
Tradução: Michael Greer
Edição: Paul Buck, Maria Ramos
Créditos fotográficos: Filipe Braga,
© Fundação de Serralves, Porto
Exceto: Florian Kleinfenn (p. 6)
Impressão: Gráfica Diário do Porto

Apoio institucional



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210.
4150-417 Porto

www.serralves.pt
serralves@serralves.pt
Informações: 808 200 543



SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL



S. João da Madeira
Câmara Municipal

Núcleo de Arte da Oliva Creative Factory
Rua da Fundação, 240
3700-119 S. João da Madeira

Contactos:
256 004 190
nucleoarteoliva@cm-sjm.pt
www.olivacreativefactory.com

Horário da exposição:
Ter-Dom: 10h30-18h00