

MATÉRIA / AÇÃO

*ESCULTURA E
VÍDEO DOS ANOS
1960 E 1970*

14.02 — 14.05.23
Museu dos Terceiros, Ponte de Lima

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation

Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Curadoria Curator

Joana Valsassina

Produção e Assistência Curatorial Production and Curatorial Assistant

Carlos Pinto

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Texto Text

Joana Valsassina

Coordenação Coordination

Gisela Leal, Carlos Pinto

Tradução Translation

Martin Dale, John Elliott

Créditos fotográficos Photographic credits

© Filipe Braga, © Ricardo Raminhos, © Fundação de Serralves

MATÉRIA / AÇÃO

ESCULTURA E VÍDEO DOS ANOS 1960 E 1970

Alfredo Queiroz Ribeiro
Ana Mendieta
Ângelo de Sousa
Armando Alves
Bruce Nauman
Charlotte Posenenske
Hannah Wilke
Joan Jonas
Reiner Ruthenbeck
Richard Serra
Yvonne Rainer
Zulmiro de Carvalho

CHARLOTTE POSENENSKE
Prototype Series B Relief, 1967



As décadas de 1960 e 1970 foram palco de desenvolvimentos determinantes no mundo da arte, marcando o início da era contemporânea. As experiências internacionais deste período vieram revolucionar o campo da escultura, rejeitando a tradição figurativa e simbólica para abraçarem questões intrínsecas à prática escultórica, como a exploração da forma e composição tridimensional e a relação com o contexto envolvente, com o espaço e com o movimento do corpo.

Em paralelo, a performance e o vídeo tornam-se meios de eleição pelo seu imediatismo e frontalidade, adaptando-se à postura experimental de vários artistas que procuram novas formas de criação para além da produção de objetos artísticos e que esbatem as fronteiras entre o seu quotidiano, o seu corpo e a sua prática.

Esta exposição reúne um conjunto de esculturas das décadas de 1960 e 1970 que permite reconhecer aspetos centrais às práticas artísticas associadas à escultura abstrata britânica, ao minimalismo norte-americano e, sobretudo, ao pós-minimalismo e à arte processual que marcaram o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, com profundas consequências para as gerações seguintes. As obras escultóricas são apresentadas em diálogo com trabalhos em vídeo do mesmo período, evidenciando pontos de contacto e interferências entre os dois campos de criação que se desenvolveram, em grande medida, a par e par, por influência mútua e por contraste.

Matéria / Ação cruza trabalhos de figuras incontornáveis no panorama artístico internacional, como Richard Serra (São Francisco, EUA, 1938), Yvonne Rainer (São Francisco, EUA, 1936) e Bruce Nauman (Fort Wayne, EUA, 1941), e importantes obras de artistas portugueses como Ângelo de Sousa (Maputo, Moçambique, 1938 - Porto, 2011), Zulmiro de Carvalho (Gondomar, 1940), Armando Alves (Estremoz, 1935) e Alfredo Queiroz Ribeiro (Beira, Moçambique, 1939 - Porto, 1974), cujas práticas se desenvolveram neste período em total

sintonia com as experiências pioneiras que emergiam no contexto internacional.

As obras mais antigas que integram esta exposição são da autoria de Yvonne Rainer e Charlotte Posenenske (Wiesbaden, 1930 - Frankfurt am Main, Alemanha, 1985) — duas artistas ativamente envolvidas na transformação de paradigma que as artes visuais e performativas sofreram no início dos anos 1960. Em reação à emotividade do expressionismo abstrato, da escultura figurativa e da dança moderna preconizada até então, estas artistas e os seus pares rejeitam a gestualidade, a narrativa e a representação, procurando estabelecer uma relação franca, física e imediata com o espaço e com o corpo. Escultura e dança desenvolvem-se em paralelo, partilhando um conjunto de preocupações fenomenológicas que interligam o objeto artístico, o espectador e o mundo real.

Yvonne Rainer, bailarina, coreógrafa, cineasta e escritora, é uma das figuras mais influentes da dança pós-moderna e uma das principais artistas a clarificar as afinidades entre as tendências da dança e da escultura deste período. Num célebre ensaio escrito em 1966¹, Rainer equipara um conjunto de aspetos que são “eliminados ou minimizados” na escultura minimalista e na dança sua contemporânea, como a “mão do artista” e o encadeamento harmonioso de movimentos; a figuração e a personagem; o ilusionismo da forma escultórica e o artifício da performance teatral; a monumentalidade e o virtuosismo. Estes aspetos são então substituídos, no caso de cada disciplina, pela produção em massa e pela integração de movimentos “encontrados”, ou seja, retirados do quotidiano; pela modularidade das formas e pela igualdade energética entre movimentos; e, em ambos os casos, pela ênfase na escala humana.

¹ O referido ensaio, intitulado “A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A” foi publicado dois anos depois na publicação antológica: Gregory Battcock (ed.) *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nova Iorque: Dutton, 1968, pp. 263-273.

A formulação destes paralelismos e afinidades entre disciplinas surge no contexto multidisciplinar da vibrante comunidade artística baseada em Nova Iorque durante este período, que esteve na origem de inúmeros projetos colaborativos, reunindo performers, artistas, músicos e compositores como Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton (figuras centrais do revolucionário Judson Dance Theater²), Robert Morris, Simone Forti, Joan Jonas, Philip Glass, Carolee Schneemann, Donald Judd, Sol LeWitt³, entre muitos outros.

Rainer concebe o seu primeiro filme, *Hand Movie* [Filme de mão], em 1966, quando está internada depois de uma intervenção cirúrgica que a impede de dançar. O filme retrata a mão da artista que se estende, contrai e aponta, ensaiando o tipo de movimentos quotidianos que caracterizam a sua prática performativa. Nos filmes *Volleyball (Foot Film)* [Voleibol (Filme de pé)] (1967), *Trio Film* [Filme em trio] (1968) e *Line* [Linha] (1969) a artista explora as potencialidades de enquadramento do suporte fílmico, registando fragmentos de ações simples, nomeadamente, a manipulação de objetos por um ou mais performers que executam movimentos neutros e sequenciais, extravasando os planos fixos da câmara. A partir de 1969 a artista começa a afastar-se da rigidez formal que estrutura os seus projetos iniciais, interessando-se progressivamente pelas possibilidades associadas à integração do comportamento espontâneo dos performers e pela progressão de uma peça ao longo dos seus vários estágios de ensaio — ou seja, privilegiando o processo criativo em detrimento do objeto artístico,

² Grupo de coreógrafos, artistas visuais, compositores e cineastas que, entre 1962 e 1964, se reunia regularmente na Judson Memorial Church, em Nova Iorque, realizando um conjunto de workshops e performances experimentais que vieram redefinir os limites da dança, lançando os princípios fundadores da dança pós-moderna.

³ Trisha Brown (Aberdeen, 1936 - San Antonio, EUA, 2017); Steve Paxton (Phoenix, EUA, 1939); Robert Morris (Kansas City, 1931 - Kingston, EUA, 2018); Simone Forti (Florença, Itália, 1935); Joan Jonas (Nova Iorque, EUA, 1936); Philip Glass (Baltimore, EUA, 1937); Carolee Schneemann (Fox Chase, 1939 - Nova Iorque, EUA, 2019); Donald Judd (Excelsior Springs, 1928 - Nova Iorque, EUA, 1994); Sol LeWitt (Hartford, 1928 - Nova Iorque, EUA, 2007).

postura que marca profundamente as práticas artísticas a partir do final desta década, como veremos adiante.

Durante os anos 1960 o trabalho de Charlotte Posenenske foi exposto lado a lado com o de consagrados artistas minimalistas americanos, como Donald Judd, Sol LeWitt e Carl Andre (Quincy, EUA, 1935)⁴, com quem partilhava o interesse pela serialidade e pela depuração formal, por processos de produção industrial e pela estreita relação com a envolvente espacial. No entanto, o trabalho da artista alemã desde logo se destacou pela sua radical resistência ao conceito de autoria e ao sistema de valor estabelecido pelo mercado da arte. Posenenske concebe a sua prática enquanto processo em aberto, desenvolvendo séries escultóricas de produção ilimitada e económica que podem assumir diferentes combinações, sendo a criação compositiva deixada ao critério de quem as expõe. A obra *Prototype Series B Relief* [Protótipo Série B Relevô] (1967) consiste num protótipo de uma destas séries que a artista concebeu entre 1966 e 1968, definidas pela composição variável de elementos com contornos geométricos regulares e cores primárias. Apesar das suas preocupações sociais e políticas a terem levado a afastar-se da atividade artística após este período para se dedicar à sociologia, as suas séries escultóricas continuam em produção, mesmo após a sua morte, dando continuidade a um corpo de trabalho singular alicerçado no seu entendimento democrático da arte.

No contexto português, a geração de Ângelo de Sousa, Zulmiro de Carvalho, Armando Alves e Alfredo Queiroz Ribeiro empenhou-se no questionamento da tradição escultórica nacional, desencadeando um movimento de renovação da escultura e emancipando-a da estatuária comemorativa. Neste período as práticas artísticas no país são marcadas pela crescente influência de correntes artísticas anglo-saxónicas em detrimento

⁴ Alexis Lowry, Jessica Morgan (ed.), *Charlotte Posenenske: Work in Progress*, Nova Iorque: Dia Art Foundation, 2019, pp. 41-43.

das referências francófonas que vingavam até então. Ângelo, Zulmiro e Queiroz Ribeiro fizeram parte do grupo de jovens artistas portugueses que tiveram oportunidade de desenvolver os seus estudos em Londres, concretamente na conceituada Saint Martin's School of Art, sob a alçada de Anthony Caro (New Malden, 1924 - Londres, Reino Unido, 2013), artista britânico que teve um papel fundamental na redefinição da escultura contemporânea e na formação de várias gerações de artistas.

As esculturas abstratas de Queiroz Ribeiro, construídas através da articulação tridimensional de diversos elementos planos e tubulares, definem composições formais variáveis que se revelam e transformam consoante a proximidade e a perspetiva de observação. Fiel aos preceitos minimalistas, a escultura liberta-se da teatralidade do plinto e apodera-se do chão, afirmando a sua presença no mundo real, em pé de igualdade com o espectador. *Numa semana só* (1971) constitui um exemplo paradigmático do trabalho deste artista cujo prometedor percurso artístico foi encurtado pelo seu desaparecimento prematuro. A importância dada ao movimento do espectador e à passagem do tempo é patente nos títulos das suas obras que procuram dilatar a perceção visual, física e conceptual do seu trabalho.

Formado em pintura na Escola de Belas Artes do Porto, Armando Alves constitui, juntamente com os colegas de curso Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro (Coimbra, 1931) e José Rodrigues (Luanda, Angola, 1936 - Porto, 2016) o célebre grupo *Os Quatro Vintes* — alusão irónica à nota de final de curso que todos obtiveram e a uma marca de cigarros da época, Três Vintes. Nas exposições que o grupo realiza entre 1968 e 1971 no Porto, em Lisboa e em Paris, Armando Alves apresenta um corpo de trabalho escultórico inédito: um conjunto de “objetos-esculturas” monocromáticos, de superfícies polidas, montados na parede ou simplesmente pousados no chão, no qual se insere a obra *Objecto* (1969-1990). A pureza formal que caracteriza a escultura minimalista é posta em causa nestas obras

de Armando Alves, que se destacam pela presença de subtis deformações como pregas, dobras e torções, contrariando a rigidez da matéria e acentuando o brilho da superfície.

O rigor formal, a sobriedade volumétrica, a experimentação cromática e o recurso a sistemas modulares são aspetos centrais à prática de Zulmiro de Carvalho. *Escultura* (1967), uma das primeiras obras do artista, evidencia desde logo no seu título (utilizado repetidamente por Zulmiro e também pelos seus contemporâneos, como Ângelo) a vontade de afirmação de um novo cânone escultórico — despojado, alicerçado na composição de formas simples e numa relação frontal com o espectador. A obra *Curvatura* (1970) situa-se exemplarmente no limiar entre uma escultura minimalista — de geometria modular, cor pura e superfície lisa — e uma obra de índole processual — frágil, instável, contingente — uma vez que a forma sinuosa de cada um dos seus módulos não é rígida nem permanente, resultando antes da inflexão de uma chapa de alumínio plana tensionada por cabos de aço que lhe conferem a sua distintiva curvatura. Quando não está em exposição, *Curvatura* retoma então a sua original forma plana. Numa obra posterior, *Sistema H* (1973), o artista desenvolve o carácter variável que distingue a sua obra da rigidez minimalista, explorando, tal como Posenenske, as potencialidades da modularidade geométrica ao considerar dezenas de possibilidades de apresentação para a mesma peça.

Ângelo de Sousa irá ainda mais longe na exploração das potencialidades materiais, processuais e técnicas de diversas disciplinas, desde a pintura, do desenho e da escultura, à fotografia, ao filme e à instalação. Nesta exposição são apresentadas duas esculturas do artista que partem, como as performances seminais de Yvonne Rainer, de gestos simples e mundanos, como cortar, dobrar, atar e suspender.

ALFREDO QUEIROZ RIBEIRO
Numa semana só, 1971



Ângelo enquadra este corpo de trabalho no conceito de “action-sculpture” [escultura-ação], precisamente por revelar o seu processo de execução elementar. As características físicas dos materiais que utiliza ditam a configuração de cada obra, também ela simples, flexível, variável.

Paralelamente, o seu filme *Flores Vermelhas* (1974), pertencente ao conjunto de trabalhos experimentais em película conhecidos como “filmes de chão”, regista as variações de cor, luz e definição captadas pela câmara apontada para o solo durante uma deambulação do artista pela natureza. Os atributos essenciais do suporte fílmico, como o enquadramento, a focagem, e a velocidade da ação, convergem na exploração das potencialidades pictóricas da imagem em movimento. É fundamental notar como os trabalhos de Ângelo se alimentam desta contaminação entre disciplinas: a linha e o plano que materializam a escultura, a cor e a mancha que dão corpo ao filme, a ação performativa do artista que anima toda a sua obra.

O termo “action-sculpture” utilizado por Ângelo é habitualmente empregue para descrever os trabalhos iniciais de um dos mais célebres artistas pós-minimalistas, Richard Serra. A sua icónica obra *Verb List* [Lista de verbos] (1967-68) lista uma série de verbos transitivos como rolar, curvar, torcer, levantar — ações que o artista procurou materializar em esculturas realizadas com materiais como a borracha e o chumbo. A dimensão performativa das suas operações escultóricas — assim como dos vídeos que realiza neste período, como *Hands Scraping* [Mãos a raspar] (1968) e *Anxious Automation* [Automação ansiosa] (1971) — revela a afinidade criativa e afetiva que mantém com figuras centrais da dança pós-moderna e da performance, como Yvonne Rainer, Simone Forti e Joan Jonas. A obra *Wood-Lead Prop* [Apoio de madeira e chumbo] (1969) pertence a uma série de esculturas centrada no verbo “sustentar” [“to prop”] na qual o artista explora relações de tensão e equilíbrio entre elementos que se suportam mutuamente apenas pelo seu peso, pela ação

da gravidade e pelo encontro com os limites do espaço, parede e pavimento. Interessava-lhe, como a Ângelo, investigar o comportamento dos materiais face a um conjunto simples de ações, sendo a obra mera consequência da interação entre as forças inerentes à matéria e à ação do artista.

Também a obra do artista alemão Reiner Ruthenbeck (Velbert, 1937 - Ratingen, Alemanha, 2016) se constitui a partir de relações de contraste e de precários equilíbrios de forças. Um dos seus icónicos montes de cinza, *Aschehaufen I — mit Latten* [Monte de cinzas I — com ripas] (1968) revela este interesse do artista pela criação de situações de confronto de polaridades, neste caso, entre a instabilidade do monte de gravilha e a rigidez das ripas de madeira que nele se sustentam. A obra assume uma posição central no espaço expositivo, implicando o movimento do espectador no reconhecimento do seu volume e dos seus contornos obtusos, da sua materialidade e da sua impermanência. A força da obra prende-se com a iminente ameaça do seu colapso.

O binómio *Matéria / Ação* é particularmente expressivo nos trabalhos em vídeo das artistas Hannah Wilke (Nova Iorque, 1940 - Houston, Texas, EUA, 1993) e Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948 - Nova Iorque, EUA, 1985). Em *Gestures* [Gestos] (1974), Wilke encara diretamente o espectador enquanto manipula o seu próprio rosto, assumindo simultaneamente o papel de sujeito e objeto artístico. Rejeitando a iconografia canónica do corpo feminino, perpetuamente objetificado e subjugado pelo olhar masculino, estas artistas reclamam para si o poder de representação e ativação do seu corpo como meio de expressão artística e como agente político.

O filme de Ana Mendieta *Blood Sign #2* [Sinal de sangue #2] (1974), pertencente à célebre série “Body Tracks” [Rastos de um corpo], retrata a ação da artista que, de costas voltadas para a câmara, arrasta os braços cobertos de sangue pela parede, num

lento movimento descendente. Resta ao espectador o confronto com os assombrosos vestígios de sangue deixados na superfície branca da parede. O desarmante gesto de Mendieta denuncia, como grande parte do seu trabalho, persistentes formas de violência sobre a mulher. Em *Untitled (Grass breathing)* [Sem título (Relva a respirar)] (1975) há algo que destabiliza a superfície do solo e o rompe. Trata-se do corpo da artista que procura espaço para existir, emergindo da terra que parece pulsar, num processo ritualístico de renascimento e ligação espiritual com a natureza que permeia o seu trabalho icónico.

Bruce Nauman, um dos artistas mais influentes desta geração, é representado na exposição com um dos seus pioneiros trabalhos em vídeo, *Wall-Floor Positions* [Posições parede-chão] (1968). Em linha com as explorações em torno dos gestos rotineiros referidas anteriormente, Nauman institui que toda a atividade que desenvolve no seu ateliê é arte, concebendo neste espaço uma série de performances que contemplam a repetição de um conjunto de ações predefinidas que regista em vídeo. Em *Wall-Floor Positions* o artista ensaia, tal como acontece nas primeiras *Prop Pieces* [Peças de apoio] de Serra, um conjunto de posições confinadas ao espaço intersticial entre os planos da parede e do chão. Nauman explora também as possibilidades da matéria, sendo que no seu caso a matéria em questão é o seu próprio corpo. O artista movimenta os seus membros e tronco, contraindo, expandido e distorcendo os limites da sua forma humana num exercício ineficaz de medição, acomodação e apropriação do espaço.

A obra que inicia e encerra *Materia / Ação, Songdelay* [Canção em atraso] (1973) de Joan Jonas, agrega alguns dos principais aspetos das práticas retratadas ao longo da exposição, expandindo também os seus limites. Formada em história de arte e escultura, Jonas estudou também dança com Trisha Brown e trabalhou com Yvonne Rainer e Steve Paxton, tornando-se uma figura central do movimento de arte performativa da década

de 1960. Para além de incorporar vocabulário proveniente das artes visuais e da dança, a artista integra na sua obra aspetos que recupera do teatro moderno ocidental e da tradição Noh e Kabuki do teatro japonês. Em *Songdelay* Jonas explora fenómenos de perceção visual e espacial, (des)associando distância, tempo, movimento e som. A artista coreografa o movimento dessincronizado dos performers, a manipulação de adereços lúdicos, o desfasamento entre som e imagem e as alterações de profundidade de campo, tirando partido das potencialidades do corpo, do objeto, do som e da imagem em movimento. É precisamente a vontade de implicar o corpo na perceção e construção do mundo — enquanto matéria e ação — que anima as experiências pioneiras destes artistas ao longo das vibrantes décadas de 1960 e 1970.



ÂNGELO DE SOUSA
Flores Vermelhas (stills), 1974



YVONNE RAINER

Hand Movie, 1966

Volleyball (Foot Film), 1967

Trio Film, 1968

Line, 1969

Filme de 8 e 16mm transferido para vídeo, p/b, sem som, 35'16"
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2011

20



CHARLOTTE POSENENSKÉ

Prototype Series B Relief, 1967

Alumínio côncavo, pintado de azul (2 elementos)

100 x 50 x 14 cm (cada)

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2013



ZULMIRO DE CARVALHO

Escultura, 1967

Ferro pintado
252 x 144 x 100 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2019

21



RICHARD SERRA

Hands Scraping, 1968

Filme de 16mm transferido para vídeo, p/b, sem som, 3'

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2011



ÂNGELO DE SOUSA

Sem Título, 1968

Alumínio

82,5 x 200 x 136 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2002



BRUCE NAUMAN

Wall-Floor Positions, 1968

Vídeo, p/b, som, 4:3, PAL, 60'

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2011

22



ÂNGELO DE SOUSA

Sem Título, 1968

Aço inoxidável

Dimensões variáveis

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,
em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte
Contemporânea, Porto. Depósito em 1999



REINER RUTHENBECK

Aschehaufen I — Mit Latten, 1968

Gravilha siliciosa negra, madeira, resina

106 x 300 x 300 cm aprox.

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1998

23



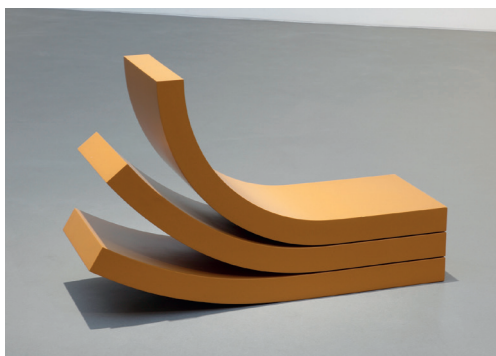
RICHARD SERRA

Wood-Lead Prop, 1969

Madeira, chumbo
46 x 185 x 18 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 1999

24



ARMANDO ALVES

Objecto, 1969-1990

Tinta sintética sobre madeira
63 x 100,5 x 34 cm

Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves —
Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2002



ZULMIRO DE CARVALHO

Curvatura, 1970

Chapas de alumínio pintado (3 elementos)
100 x 300 x 200 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2001



ALFREDO QUEIROZ RIBEIRO

Numa semana só, 1971

Ferro pintado
204 x 177 x 127 cm

Col. Museu Nacional de Soares dos Reis, em depósito na
Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 1990

25



JOAN JONAS

Songdelay, 1973

Filme de 16mm transcrito para vídeo, p/b, som, 4:3, PAL, 18'35"

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999



HANNAH WILKE

Gestures, 1974

Vídeo, p/b, som, 4:3, PAL, 35'30"

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999

26



ÂNGELO DE SOUSA

Flores Vermelhas, 1974

Filme Super 8 transferido para DVD, cor, sem som, 11'58"

Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000



ANA MENDIETA

Blood Sign #2, 1974

Untitled (Grass Breathing), 1975

Vídeo, p/b e cor, sem som, 4:3, PAL, 4'17"

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999

27

REINER RUTHENBECK
Aschehaufen I — mit Latten, 1968



The 1960s and 1970s saw decisive developments in the art world, marking the beginning of the contemporary era. The international experiences of this period revolutionised the field of sculpture, rejecting the figurative and symbolic tradition that had dominated the canon until that moment and embracing issues intrinsic to the practice of sculpture, such as the exploration of three-dimensional form and composition and the relation with the surrounding context, with space and with the movement of the body.

At the same time, performance and video became important artistic media: their immediacy and straightforwardness made them particularly adaptable to the experimental outlook of several artists who sought out new forms of creation beyond the production of artistic objects, blurring the boundaries between their daily life, their body and their practice.

This exhibition presents a group of sculptures from the 1960s and 1970s that reveal core aspects of artistic practices associated with British abstract sculpture, American minimalism and, particularly, post-minimalism and process art which marked the late 1960s and early 1970s, with profound consequences for subsequent generations. The sculptural works are presented in dialogue with video works from the same period, highlighting various points of contact and interference between the two fields that were largely developed in tandem, by mutual influence and contrast.

Matter / Action intersects works by key figures from the international art scene, such as Richard Serra (San Francisco, USA, 1938), Yvonne Rainer (San Francisco, USA, 1936) and Bruce Nauman (Fort Wayne, USA, 1941), with works by important Portuguese artists such as Ângelo de Sousa (Maputo, Mozambique, 1938–Porto, Portugal, 2011), Zulmiro de Carvalho (Gondomar, Portugal, 1940) and Alfredo Queiroz Ribeiro (Beira, Mozambique, 1939–Porto, Portugal, 1974), whose practices were developed in full

alignment with the ground-breaking experiences that were emerging in the international context.

The earlier works in this exhibition are authored by Yvonne Rainer and Charlotte Posenenske (Wiesbaden, 1930–Frankfurt am Main, Germany, 1985) who were actively involved in the paradigm shift that occurred in the visual and performing arts in the early 1960s. Reacting to the emotivity of abstract expressionism, figurative sculpture and modern dance advocated until then, these artists and their peers turned away from expressive gesture, narrative and representation, and sought to establish a frank, physical and immediate relationship with the space and the body. Sculpture and dance developed in parallel, sharing a set of phenomenological concerns that interconnect the artistic object, the spectator, and real world.

Yvonne Rainer — dancer, choreographer, filmmaker, and writer — is one of the most influential figures in postmodern dance and one of the key artists to clarify the affinities between the trends in dance and sculpture during this period. In a famous essay written in 1966¹, Rainer equated a set of aspects that are 'eliminated or minimised' in minimalist sculpture and in contemporary dance, such as the 'artist's hand' and the expressive transition between movements; figuration and character; the illusionism of sculptural form and the artifice of theatrical performance; monumentality and virtuosity. In each discipline, these aspects are replaced by mass production and the integration of 'found' movements, i.e. those taken from everyday life; by the modularity of forms and the energetic equality between movements; and, in both cases, by the emphasis placed on the human scale.

¹ The essay, 'A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A' was published two years later, in the anthology, Gregory Battcock (ed.) *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1968, pp. 263-273.

The articulation of these parallels and affinities between disciplines arises in the multidisciplinary context of the vibrant artistic community based in New York during this period, which spurred numerous collaborative projects involving performers, artists, musicians and composers, such as Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton (all key members of the ground-breaking Judson Dance Theater²), Robert Morris, Simone Forti, Richard Serra, Joan Jonas, Philip Glass, Carolee Schneemann, Donald Judd, Sol LeWitt,³ among many others.

Rainer conceived her first film, *Hand Movie*, in 1966, while confined to a hospital bed after a major surgical operation that prevented her from dancing. The film portrays the artist's hand as it stretches, contracts and points, rehearsing the kind of everyday movements that characterise her performative practice. In her films *Volleyball (Foot Film)* (1967), *Trio Film* (1968), and *Line* (1969), the artist explores film's possibilities of framing, recording fragments of simple actions, namely the manipulation of objects by one or more performers who execute neutral and sequential movements beyond the camera's fixed shots. From 1969 onwards, Rainer began to move away from the formal strictness that underpinned her initial projects and became progressively interested in the possibilities associated with the integration of the performers' spontaneous behaviour and the progression of a piece through its various rehearsal stages — i.e. focusing on the creative process rather than on the artistic object — a mindset that profoundly marked the artistic practices from the end of the 1960s onwards, as we will see ahead.

² A group of choreographers, visual artists, composers, and filmmakers that, between 1962 and 1964, met regularly at the Judson Memorial Church, in New York, conducting a series of workshops and experimental performances that redefined the limits of dance, launching the founding principles of postmodern dance.

³ Trisha Brown (Aberdeen, 1936-San Antonio, USA, 2017); Steve Paxton (Phoenix, USA, 1939); Robert Morris (Kansas City, 1931-Kingston, USA, 2018); Simone Forti (Florence, Italy, 1935); Joan Jonas (New York, USA, 1936); Philip Glass (Baltimore, USA, 1937); Carolee Schneemann (Fox Chase, 1939-New York, USA, 2019); Donald Judd (Excelsior Springs, 1928-New York, USA, 1994); Sol LeWitt (Hartford, 1928-New York, USA, 2007).

During the 1960s, the work of the German artist Charlotte Posenenske was exhibited alongside that of established American minimalist artists, such as Donald Judd, Sol Lewitt and Carl Andre (Quincy, USA, 1935)⁴, with whom she shared an interest in seriality and formal purity, in industrial production processes and in creating an intimate relationship with the spatial environment. However, her work immediately stood out through its radical resistance to the concept of authorship and to the value system established by the art market. Posenenske conceives her practice as an open process, developing unlimited and relatively inexpensive sculptural series, that can assume different combinations.

The compositional creation is left to the discretion of those who exhibit these works. *Prototype Series B Relief* (1967) is a prototype of one of these series that the artist conceived between 1966 and 1968, defined by the variable composition of elements with regular geometric contours and primary colours. Her social and political concerns subsequently led her to move away from artistic activity to devote herself to sociology. Nonetheless, Posenenske's sculpture series are still in production, even after her death, preserving a unique body of work based on the artist's democratic understanding of art.

In the Portuguese context, the generation of Ângelo de Sousa, Zulmiro de Carvalho and Alfredo Queiroz Ribeiro was engaged in questioning the sculptural tradition, triggering a movement of renewal of sculpture and emancipating it from commemorative statuary. In this period, artistic practices in Portugal were marked by the growing influence of Anglo-Saxon artistic currents, rather than the francophone references that had prevailed thus far. Ângelo, Zulmiro and Queiroz Ribeiro were part of the group of young Portuguese artists who had the opportunity to study in London, specifically at the renowned Saint Martin's School of

⁴ Alexis Lowry, Jessica Morgan (ed.), *Charlotte Posenenske: Work in Progress*, New York: Dia Art Foundation, 2019, pp. 41-43.

Art, under Anthony Caro (New Malden, 1924-London, UK, 2013), a British artist who played a key role in redefining contemporary sculpture and training several generations of artists.

Queiroz Ribeiro's abstract sculptures, built through the three dimensional articulation of various flat and tubular elements, define variable formal compositions that are revealed and transformed in function of proximity and observational perspective. True to minimalist precepts, his sculptures free themselves from the theatrical staging of the plinth and instead occupy the ground, asserting their presence in the real world, on an equal footing with the spectator. *Numa semana só* [In a single week] (1971) is a paradigmatic example of the work of this artist whose promising artistic career was cut short by his untimely death. The importance placed on the spectator's movement and the passage of time is evident in the titles of his works, that seek to expand the visual, physical, and conceptual perception of his work.

34

After completing his studies in painting at the Porto School of Fine Art, Armando Alves formed, together with his fellow students Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro (Coimbra, Portugal, 1931) and José Rodrigues (Luanda, Angola, 1936-Porto, Portugal, 2016) the famous *Quatro Vintes* [Four Twenties] group — an ironic allusion to the final mark that they all obtained at the end of their degree and a popular brand of cigarettes from that time, known as *Três Vintes*. For the exhibitions that the group organised in Porto, Lisbon and Paris between 1968 and 1971, Armando Alves presented a new body of sculptural work: a group of monochromatic 'objects-sculptures', with polished surfaces, mounted on the wall or simply placed on the floor, which included the work *Objecto* [Object] (1969-1990). The formal purity that characterises minimalist sculpture is called into question in these works, which stand out due to the presence of subtle deformations, such as pleats, folds and twists, contradicting the rigidity of the material and accentuating the luster of their surface.

Formal rigour, volumetric sobriety, chromatic experimentation and the use of modular systems are central aspects of Zulmiro de Carvalho's practice. *Escultura* [Sculpture] (1967), one of his first, immediately speaks of Zulmiro's will to affirm a new, streamlined sculptural canon based on the composition of simple forms and a frontal relationship with the viewer. The work *Curvatura* [Curve] (1970) stands on the threshold between a minimalist sculpture — of modular geometry, pure colour, and smooth surface — and a process-based work — fragile, unstable, contingent. The sinuous form of each of its modules is neither rigid nor permanent, resulting instead from the inflection of a flat aluminium plate arched by steel cables, which give it its distinctive curvature. When not on display, *Curvatura* returns to its original flat shape. True to minimalist precepts, the sculpture frees itself from the theatricality of the plinth and takes possession of the floor, affirming its presence in the real world, on an equal footing with its spectator. In a later work, *Sistema H* [System H] (1973), the artist expands the variable character that distinguishes his work from minimalist inflexibility, exploring, like Posenenske, the potential of geometric modular structures by considering dozens of possibilities of presentation for the same work.

35

Ângelo de Sousa has gone even further in exploring the material, procedural, and technical potential of various disciplines — from painting, drawing, and sculpture, to photography, film, and installation. This exhibition includes two sculptures by the artist that, similarly to Yvonne Rainer's seminal performances, are based on simple and mundane gestures, such as cutting, folding, fastening, and suspending. Ângelo frames this body of work into the concept of 'action-sculpture', precisely because it reveals its elementary creation process. The physical qualities of the materials used dictate the configuration of each work: simple, flexible, and variable.

Ângelo's film *Flores Vermelhas* [Red Flowers] (1974) belongs to the group of experimental films known as 'floor films'. It captures the variations in colour, light, and definition recorded by a camera pointed at the ground as the artist wanders through nature. Essential attributes of the film medium, such as framing, focus, and camera speed, converge in the exploration of the pictorial potential of the moving image. It is essential to note how Ângelo's works feed on this contamination between disciplines: line and plane materialise the sculpture; colour and shape unravel the film; while the artist's performative action animates his entire oeuvre.

The term 'action-sculpture' used by Ângelo is commonly associated with the early works of one of the most famous post-minimalist artists, Richard Serra. Serra's famous work *Verb List* (1967-68) lists a series of transitive verbs — such as rolling, bending, twisting, lifting — which the artist sought to materialise in sculptures using materials like rubber and lead. The performative dimension of his sculptural operations — as well as of the videos he made during this period, such as *Hands Scraping* (1968) and *Anxious Automation* (1971) — reveals the creative and affective affinity he maintains with key figures from the worlds of postmodern dance and performance, such as Yvonne Rainer, Simone Forti and Joan Jonas. *Wood-Lead Prop* (1969) belongs to a series of sculptures centred on the verb 'to prop', in which the artist explores relations of tension and balance between elements that support each other solely by their weight, by the action of gravity and by the encounter with the limits of the space — wall and floor. Like Ângelo, Serra was interested in investigating the behaviour of materials under the influence of a simple set of actions, the work being a mere consequence of the interaction between the forces inherent to the material and to the artist's action.

The work of German artist Reiner Ruthenbeck (Velbert, 1937-Ratingen, Germany, 2016) is also founded on relations of

contrast and on precarious balances of forces. One of his iconic 'ash heaps', *Aschehaufen I — mit Latten* [Ash Heap I — with slats] (1968), reveals this interest in creating situations that confront polarities, in this case, the instability of the gravel heap and the rigidity of the wooden slats sustained by it. The work takes up a central position in the exhibition space, implicating the spectator's movement in the perception of its volume and its obtuse contours, its materiality and impermanence. The strength of the work lies in the imminent threat of its collapse.

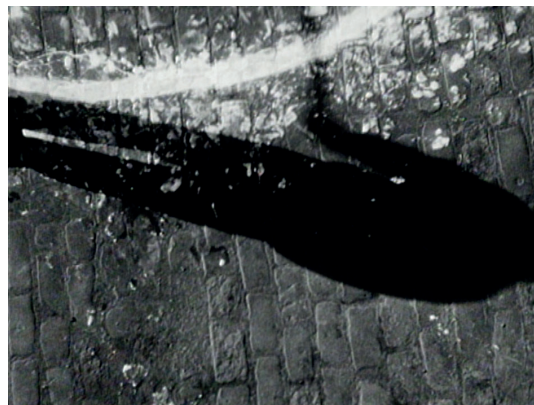
The binomial *Matter / Action* is particularly expressive in the video works of artists Hannah Wilke (New York, 1940-Houston, Texas, USA, 1993) and Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948-New York, USA, 1985). Wilke faces the viewer directly while manipulating her face, simultaneously assuming the role of artistic subject and object. Rejecting the canonical iconography of the female body, perpetually objectified and subjugated by the male gaze, these artists claim for themselves the power of representation and the activation of their body as means of artistic expression and as a political agent.

Ana Mendieta's film *Blood Sign #2* (1974), part of her famous 'Body Tracks' series, portrays the action of the artist, who, with her back to the camera, drags her blood-covered arms over a wall in a slow, downward movement, confronting the spectator with the haunting traces of blood left on the wall's white surface. Like much of her work, Mendieta's disarming gesture denounces persistent forms of violence against women. In *Untitled (Grass breathing)* (1975), there is something that destabilises the ground and breaks through it. It is the artist's body that tries to find space to exist, emerging from the earth, which seems to be pulsating, in a ritualistic process of rebirth and spiritual connection with nature that permeates her iconic body of work.

Bruce Nauman, one of the most influential artists of his generation, is represented in the exhibition with one of his pioneering

video works, *Wall-Floor Positions* (1968). In line with the experiences with routine gestures mentioned before, Nauman stipulates that all the activity he develops in his studio constitutes art. As so, he conceives a series of performances in this space that contemplate the repetition of a set of predefined actions that he records on video. Similarly to what Serra was doing in his earlier *Prop Pieces*, Nauman tries out in this video work different positions while confined in the interstitial space between the planes of the wall and the floor. Nauman is also exploring the possibilities of matter, although, in his case, the matter at stake is his own body. The artist moves his limbs and torso, contracting, expanding, and distorting the limits of his human form in an ineffective exercise of measuring, accommodating and appropriating space.

The work that starts and closes the exhibition, *Songdelay* (1973) by Joan Jonas, brings together some of the main aspects of the practices portrayed throughout the exhibition, while also expanding its limits. Trained in art history and sculpture, Jonas also studied dance with Trisha Brown and worked with Yvonne Rainer and Steve Paxton, becoming a central figure in the performing arts movement of the 1960s. Besides incorporating vocabulary from the visual arts and dance, the artist integrates in her work various aspects recovered from western modern theatre and from Japanese theatre's Noh and Kabuki traditions. In *Songdelay* Jonas explores phenomena of visual and spatial perception, (dis)associating distance, time, movement, and sound. She choreographs the non-synchronised movements of the performers, the manipulation of playful props, the time-lag between sound and image and changes to the depth of field, drawing on synergies between body, object, sound and moving image. It was precisely the desire to involve the body in the perception and construction of the world — as matter and as action — that animated the pioneering experiences of these artists throughout the vibrant decades of the 1960s and 1970s.



JOAN JONAS
Songdelay (stills), 1973

LER READ

- Yvonne Rainer, *No Manifesto*, 1965
- Donald Judd, "Specific Objects", in *Arts Yearbook 8: Contemporary Sculpture*, 1965
- The New Generation: 1965*, cat. exp., Londres: The White Chapel Gallery, 1965
- Susan Sontag, *Against Interpretation, and Other Essays*, Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1966
- Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, cat. exp., Nova Iorque: Jewish Museum, 1966
- Robert Morris, "Anti Form", *Artforum*, vol. 6, n. 8 (april), pp. 33-35, 1968
- Live In Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, cat. exp., Berna: Kunsthalle Bern, 1969
- Anti-illusion: procedures/materials*, cat. exp., Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1969
- Willoughby Sharp, Liza Béar, *Avalanche*, n. 1-13, 1970-76
- Circa 1968*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 1999
- Ângelo de Sousa: *Sem Prata*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2001
- Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2001
- Escultura abstracta nas décadas de 1960-1970: Coleção Fundação de Serralves*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2009
- Where Sculpture & Dance Meet: Minimalism 1961-1979*, cat. exp., Nova Iorque: Loretta Howard Gallery, 2015

VER SEE

- Simone Forti, *Slant Board*, 1961
- Robert Morris, *Site*, 1964
- Yvonne Rainer, *The Mind Is a Muscle*, 1966-68
- Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68
- Richard Serra, *Anxious Automation*, 1971
- Joan Jonas, *Left Side Right Side*, 1972
- Trisha Brown, *Group Primary Accumulation*, 1973
- Ângelo de Sousa, *A mão*, 1976
- Philip Glass, *Einstein on the Beach*, 1976
- Lucinda Childs, *Dance*, 1979

OUVIR LISTEN

- Johann Sebastian Bach, *Variações Goldberg, BWV 988*, 1741
- Clara Schumann, *Trio para piano em sol menor, opus 17*, 1846
- Johanna Beyer, *Music of the Spheres*, 1938
- John Cage, *4'33"*, 1952
- Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961
- La Monte Young, *The Well-Tuned Piano*, 1964
- Filipe Pires, *Figurations III*, 1969
- Carlos Paredes, *Movimento perpétuo*, 1971
- Philip Glass, *Music in Twelve Parts*, 1976
- Laurie Anderson, *O Superman*, 1982
- Telectu, *Belzebu*, 1985
- Éliane Radigue, *OEuvres Électroniques*, 2018

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida desde esse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém 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.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves, especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection.

Matter / Action is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the collection accessible to the public across all regions in the country.

SERRALVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A exposição *Matéria / Ação* reúne um conjunto de esculturas das décadas de 1960 e 1970 que permite reconhecer aspetos centrais às práticas artísticas associadas à escultura abstrata britânica, ao minimalismo norte-americano e, sobretudo, ao pós-minimalismo e à arte processual que marcaram o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, com profundas consequências para as gerações seguintes. As obras escultóricas são apresentadas em diálogo com trabalhos em vídeo do mesmo período, evidenciando pontos de contacto e interferências entre os dois campos de criação que se desenvolveram, em grande medida, a par e por, por influência mútua e por contraste.

The exhibition *Matter / Action* presents a group of sculptures from the 1960s and 1970s that reveal core aspects of artistic practices associated with British abstract sculpture, American minimalism and, particularly, post-minimalism and process art which marked the late 1960s and early 1970s, with profound consequences for subsequent generations. The sculptural works are presented in dialogue with video works from the same period, highlighting various points of contact and interference between the two fields that were largely developed in tandem, by mutual influence and contrast.

www.serralves.pt



MUSEU DOS TERCEIROS

Av. 5 de Outubro, 4990-028 Ponte de Lima

CONTACTOS/CONTACTS

+351 258 240220 | mute.geral@museuspontedelima.com | www.museuspontedelima.com

HORÁRIO/SCHEDULE

Terça a Domingo Tuesday to Sunday: 10h00 – 12h30 e and 14h00 – 17h30



Apoio Institucional
Institutional Support

