

ESPAÇO PARA O CORPO

*OBRAS
DA COLEÇÃO
DE SERRALVES*

16.12.24 — 16.03.25
Casa Branca de Gramido, Gondomar

SERRALVES FORA DE PORTAS OUT OF DOORS

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 Magalhães

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Texto Text

Joana Valsassina

Coordenação Coordination

Silvia Sacadura

Edição Copy-editing

Maria João Teles Grilo

Tradução Translation

Martin Dale, John Elliott

Créditos fotográficos Photographic credits

© Filipe Braga, © Ricardo Raminhos, © Daniel Malhão, Fundação de Serralves;
© Hugo Moreira, © Ana Pigosso, cortesia da artista

Agradecimentos Acknowledgements

Hilda de Paulo



ESPAÇO PARA O CORPO

OBRAS DA COLEÇÃO DE SERRALVES

Adelina Lopes
Ana Mendieta
Ângela Ferreira
Anna Bella Geiger
Armanda Duarte
Cristina Mateus
Guerrilla Girls
Hilda de Paulo
Luisa Cunha
Maria José Aguiar
Paulina Olowka
Sanja Iveković
Susana Mendes Silva

CRISTINA MATEUS
Sim-Não, 1996



“O corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço dos nossos projetos.”

Simone de Beauvoir¹

Espaço para o corpo apresenta um conjunto de obras de artistas portuguesas e internacionais que problematizam o corpo enquanto agente criativo e percetivo, explorando a sua relação com o espaço e com a arquitetura, com a identidade e a intimidade. A exposição centra-se no trabalho de mulheres artistas que contribuem para aprofundar uma reflexão em torno do espaço e do corpo e para contestar os seus limites, explorando, por um lado, os contornos formais, fenomenológicos e conceituais desta temática, por outro, as suas implicações pessoais, sociais e políticas.

6

Encarar o corpo enquanto situação, como mediador do mundo e agregador de experiências e memórias, abre terreno para explorar questões de identidade que permeiam o trabalho de diferentes artistas representadas nesta exposição. A mostra é constituída por obras que se relacionam com formas de habitar, criar ou ocupar espaço e por trabalhos de artistas que anulam os limites entre o seu corpo e a sua prática – uma abordagem que ganha maior expressão nas décadas de 1960 e 70. A performance e o vídeo tornam-se meios de eleição neste período pelo seu imediatismo e frontalidade, adaptando-se à postura experimental destas artistas e às práticas de exploração corporal que perseguem. *Espaço para o corpo* reúne trabalhos deste período até à atualidade, abrangendo o arco temporal representativo da Coleção de Serralves.

¹ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (1949), Lisboa: Quetzal Editores, 2015.

As obras de Armanda Duarte (Praia do Ribatejo, 1961), Ângela Ferreira (Maputo, Moçambique, 1958) e Paulina Ołowska (Gdansk, Polónia, 1976) relacionam-se com os espaços que habitamos e construímos. **Armanda Duarte** transporta para o espaço expositivo memórias e vestígios de um outro espaço: o seu atelier, cujo pavimento foi retalhado e acondicionado em *Transporte aos quadradinhos* (2001-05), passando a ser móvel e adaptável a outros lugares. A série “Marquises” de **Ângela Ferreira** parte da investigação realizada pela artista em 1993 na cidade do Porto, nos bairros de Contumil e da Pasteleira e em ilhas da Boavista e da Lapa, durante a qual documentou diferentes tipos de estruturas, frequentemente construídas pelos moradores como forma de ampliar a área habitável dos seus espaços domésticos. Geralmente improvisadas e ilegais, erguidas na tentativa de remediar situações de precariedade habitacional, as marquises marcam a paisagem urbana e suburbana de todo o país. Além das fotografias apresentadas na exposição, a série é constituída por um conjunto de objetos escultóricos produzidos com materiais industriais habitualmente utilizados nestas construções, que seguem, contudo, o rigor construtivo e a depuração formal próprios da linguagem modernista, confrontando a informalidade da construção popular e o purismo da arquitetura moderna.

7

Paulina Ołowska recorre a diversos meios de expressão, da pintura à escultura, ao vídeo e à performance, para explorar relações entre a história da Europa de Leste, a sociedade do consumo, a cultura pop e a identidade de género. A sua obra *Fryzjer* [Cabeleireiro] (2013) consiste na reprodução em cerâmica do edifício de um cabeleireiro localizado no bairro onde a artista residiu, em Raba Nizna, na Polónia, num gesto de celebração da arquitetura local, vernacular e anónima, e de técnicas de olaria tradicionais. Estabelecendo cruzamentos com as obras de Ângela Ferreira, o trabalho de Paulina Ołowska explora relações entre a cultura popular e a arquitetura (real e ideal) numa escala de intimidade.

Apresentada no primeiro piso da Casa Branca de Gramido, a obra de **Cristina Mateus** (Porto, 1968) faz-se anunciar antes de ser vista. A voz de uma mulher profere compassadamente as palavras “sim” e “não”. O som é proveniente de dois monitores dispostos frente a frente que exibem o mesmo rosto. É esta figura que mantém consigo mesma o enigmático diálogo monossilábico. Nos momentos de silêncio parece haver algo que é transmitido pelo olhar frontal deste rosto duplicado, algo que não é vocalizado, não sendo assimilável pelo espectador. O corpo desta mulher está ausente, existindo em seu lugar um vazio que mantém os rostos à sua altura humana. Como acontece em vários trabalhos da artista, é o vazio que dá corpo à obra: o espaço vago que sustenta os monitores, a distância entre os rostos, o silêncio entre respostas, a discrepância entre as duas faces da mesma pessoa. Subvertendo o seu binómio de origem, *Sim-Não* (1996) celebra a ambiguidade, a contradição e a complexidade.

A simplicidade e a economia de meios são características da obra de **Adelina Lopes** (Braga, 1970), que explora as propriedades físicas e alegóricas de materiais como a água, o vidro e, particularmente, o espelho – um objeto repetidamente invocado em reflexões sobre identidade e representação. As potencialidades ilusórias deste dispositivo especular são exploradas na obra *Sem título (2 espelhos partidos)* (2006), na qual Adelina Lopes encena um incidente ocasional de destruição que, na realidade, é minuciosamente controlado pela artista. Os trabalhos de Adelina Lopes e Cristina Mateus criam situações de confronto entre o corpo e a sua imagem rejeitando um entendimento rígido e unívoco da realidade para privilegiar uma visão desta enquanto entidade fragmentada, ambígua e fugaz.

Espaço para o corpo inclui três vídeos históricos de artistas que se afirmaram na década de 1970 explorando contornos pessoais e políticos de questões identitárias. 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, como agente criativo e político. No vídeo *Untitled (Grass Breathing)* [Sem título (A relva a respirar)] de **Ana Mendieta** (Havana, Cuba, 1948 – Nova Iorque, EUA, 1985) vemos algo que se movimenta e rompe a superfície do solo. 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 trabalho icónico de Mendieta. Na obra *Passagens #1* (1974) a artista **Anna Bella Geiger** (Rio de Janeiro, Brasil, 1933), pioneira da vídeo arte no Brasil, ascende por escadas que se sucedem infinitamente, passando de cenário em cenário, sem chegar a lugar algum. No célebre vídeo *Instructions #1* [Instruções #1] (1976) **Sanja Iveković** (Zagreb, Croácia, 1949) retrata-se encarando a câmara com um olhar acutilante enquanto desenha no seu rosto linhas idênticas às que vemos em anúncios de produtos de cosmética e instruções de aplicação, num gesto insubmisso de crítica aos padrões de beleza preconizados pela sociedade de consumo.

À primeira vista, a obra *A amante ideal (Depois de Emília Nadal)* (2021) de **Hilda de Paulo** (Inhumas, Brasil, 1987), recentemente integrada na Coleção de Serralves por doação da artista, apresenta também uma perspetiva crítica sobre os estereótipos perpetuados em produtos de consumo, mas na verdade as suas implicações artísticas, sociais e políticas extravasam em muito esta leitura. A residir no Porto desde 2008, a artista, poeta, investigadora e curadora afirma-se como “travesti

terceiro-mundista defensora do transfeminismo”², propondo na sua prática multidisciplinar a desconstrução de narrativas normativas, cisgéneras e coloniais. Neste trabalho, Hilda de Paulo referencia uma célebre obra de Emília Nadal intitulada *A esposa ideal* (1977), em que Nadal apropria, à semelhança de outros trabalhos do mesmo período, a linguagem publicitária e a forma de embalagens de bens alimentares instantâneos, comentando a ubiquidade e perversidade dos mecanismos de manipulação inerentes à sociedade de consumo. Revisitando esta obra com um olhar crítico, Hilda de Paulo desafia não só os rótulos de “esposa” e “amante” refletidos na sociedade patriarcal, expondo o seu enviesamento sexista e normativo, como denuncia o preconceito, o apagamento e a violência sobre corpos e identidades tidas por dissidentes.

2 Em conversa com a curadora, Hilda de Paulo esclarece: “O termo ‘travesti’ nasceu dentro das ditaduras da América Latina como uma forma pejorativa de chamar as pessoas que não se enquadravam dentro do padrão cisgénero normativo. Hoje, o movimento trans e travesti latino-americano se empodera, ressignificando a palavra ‘travesti’ como um símbolo de força, de unicidade e de revolução. Por isso, não faz sentido traduzir ‘travesti’ para ‘mulher trans’, como erroneamente ocorre em Portugal, porque a palavra por si só carrega toda uma simbologia, uma representação, um papel e um lugar social dentro do contexto latino-americano. Portanto, travesti é uma identidade de gênero feminina latino-americana, sendo que a pessoa nem sempre se identifica de uma forma binária, não sendo ela nem homem e nem necessariamente mulher, apenas a travesti. Já o termo ‘terceiro-mundista’, é emprestado da escritora chicana Gloria Anzaldúa para se referir às travestis e pessoas trans imigrantes que vivem em Portugal e que são constantemente atravessadas pela transfobia, desigualdade e racismo como marcas diárias da vida social. A utilização do termo torna visível a produção de condições de vida características do terceiro mundo no interior dos limites territoriais de um Estado que pertence a um primeiro mundo.” A artista referencia, entre muitos outros textos que informam os estudos trans e queer, a publicação *Transfeminismo* de Letícia Nascimento, na qual a autora refere: “Reitero que qualquer verdade universal sobre os nossos corpos é um entrave para o feminismo. Não é a nossa ‘anatomia biológica’ que produz o gênero, mas o gênero, como indica Butler (2017), é o próprio processo pelo qual os corpos se tornam matéria. Afinal, nós não somos nossos corpos, nós fazemos nossos corpos. (...) Se, enquanto mulheres transexuais e travestis, interessamo-nos por uma vinculação ao feminismo, é porque compreendemos que nossas identidades dentro das mulheridades e/ou das feminilidades possuem conexões com as construções identitárias coletivas dentro do feminismo.” (São Paulo: Jandaíra, 2021, pp. 40, 43). Para saber mais sobre a obra e o pensamento de Hilda de Paulo consultar: ciaexcessos.com.br/hilda-de-paulo/. Para uma leitura aprofundada acerca da utilização da palavra “travesti” consultar: Camila Sosa Villada, *As Malditas*, Lisboa: BCF Editores, 2022.

Desde a sua criação em 1985, o grupo anónimo de artistas feministas **Guerrilla Girls** (Nova Iorque, EUA) tem-se dedicado à denúncia de desigualdades de gênero e raça no mundo da arte. O seu trabalho, emblemático pela formulação de interrogações provocatórias e pela utilização de máscaras que conferem ao grupo o anonimato e a unidade identitária pretendidas, é distribuído massivamente sob a forma de materiais publicitários como cartazes e autocolantes, assumindo uma linguagem artística radical e democrática, intimamente associada ao ativismo político.

As obras de Maria José Aguiar (Barcelos, 1948) e Susana Mendes Silva (Lisboa, 1972) apresentadas na exposição celebram a sexualidade e o prazer femininos com humor e ironia. A prática de **Maria José Aguiar**, centrada na pintura, é marcada pela expressão livre do desejo e do impulso erótico da mulher. Se em séries anteriores explorou a estilização e seriação iconográfica dos órgãos sexuais, na série “Dobble” privilegia a ambiguidade das formas, a sensualidade dos tons e a materialidade da pintura. **Susana Mendes Silva**, que tem construído um discurso no feminino, investigando questões relacionadas com a representação, a perceção e a desconstrução de estereótipos de gênero, sacraliza um conjunto de objetos funcionais e lúdicos que cobre de pelúcia e folha de ouro e apelida de *Jóias Íntimas*.

Na peça de som *Words for Gardens* (2006-07), **Luisa Cunha** (Lisboa, 1949) partilha com o visitante um conjunto de instruções simples para desenhar um jardim. Partindo dos elementos fundamentais do desenho, o ponto e a linha, a artista delega no público a criação de uma paisagem abstrata que ganha forma no confronto com a envolvente natural. Através da linguagem, Luisa Cunha estabelece uma relação de cumplicidade entre artista e espectador, espaço real e espaço imaginado. De regresso ao início, é neste diálogo entre o universo interior e exterior, pessoal e político, formal e social, que as artistas representadas nesta exposição criam espaço para o corpo.

HILDA DE PAULO
A amante ideal (Depois de Emília Nadal), 2021





ADELINA LOPES

Sem título (2 espelhos partidos), 2006

Espelhos. Ed. única

Dimensões variáveis

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2009



ÂNGELA FERREIRA

Sem título (da série "Marquises"), 1993

Fotografia a cores montada sobre alumínio (3 elementos)

Cópias de exposição

50 x 75 cm (cada)

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1996

14



ANA MENDIETA

Untitled (Grass Breathing), 1975

Vídeo, cor, sem som, 4:3, PAL, 3'08"

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

15



ANNA BELLA GEIGER

Passagens #1, 1974

Vídeo, p/b, som, 4:3, PAL, 9'50"

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



ARMANDA DUARTE

Transporte aos quadradinhos, 2001-05

Alcatifa, pingos de tinta

Dimensões variáveis

Col. Ivo Martins, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2010



GUERRILLA GIRLS

When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth?, 1989

Cartaz (impressão offset sobre papel)

Cópia de exposição

43 x 56 cm



CRISTINA MATEUS

Sim-Não, 1996

Instalação vídeo de dois canais (cor, som, 4'56"), televisores, leitores vídeo, prateleiras de madeira

Dimensões variáveis

Col. Ivo Martins, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000



HILDA DE PAULO

A amante ideal (Depois de Emília Nadal), 2021

Impressão sobre embalagem de cartão, couro, plástico

30 x 16 cm Ø

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação da artista em 2023



LUISA CUNHA

Words for Gardens, 2006-07

Voz gravada (5'42", loop)

Dimensões variáveis

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2009



PAULINA OLOWSKA

Fryzjer, 2013

Cerâmica vidrada

35 x 27 x 23 cm

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2013

18



MARIA JOSÉ AGUIAR

Dobble, 1985-86

Esmalte acrílico sobre tela

140 x 180,5 cm

Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na
Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Depósito em 1990

19



SANJA IVEKOVIĆ

Instructions #1, 1976

Vídeo, p/b, sem som, 4:3, 6'03"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2010



SUSANA MENDES SILVA

Joias íntimas, 1996

Quatro objetos em técnica mista

Dimensões variáveis

Col. Ivo Martins, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2003

'The body is not a thing, it is a situation:
it is our grasp on the world and our sketch of our project.'

Simone de Beauvoir¹

Space for the Body presents a group of works by Portuguese and international women artists that focus on the body as a creative and perceptive agent, exploring its relationship with space, architecture, identity, and intimacy. The exhibition focuses on the works of women artists who have deepened a reflection about space and the body, challenging its limits. While some artists explore the formal, phenomenological, and conceptual outlines of this theme, others delve into its personal, social, and political implications.

Positing the body as a situation, as a mediator of the world and as an aggregator of experiences and memories, opens paths of investigation into questions of identity that run across the works of different artists represented in the show. The exhibition brings together works that relate to ways of inhabiting, creating, and occupying space, as well as works by artists that dissolve the limits between their body and their artistic practice—an approach which gained expression in the 1960s and 1970s. Performance and video became important artistic media during this period due to their immediacy and straightforwardness, conforming to the experimental outlook of these artists and to their focus on the body. *Space for the Body* brings together works from this period to the present day, covering the representative time span of the Serralves Collection.

The works of Armanda Duarte (Praia do Ribatejo, Portugal, 1961), Ângela Ferreira (Maputo, Mozambique, 1958) and Paulina Ołowska (Gdansk, Poland, 1976) are related with the spaces we inhabit and construct. **Armanda Duarte** brings to

the exhibition space memories and traces of another place: her studio, whose floor was dismantled and packed away in *Transporte aos quadradinhos* [Transport in Small Squares] (2001-05), thus being made mobile and adaptable to other places. The series 'Marquises' [Sunroom Balconies] by **Ângela Ferreira** springs from the research the artist undertook in 1993 in the city of Porto, in the neighbourhoods of Contumil and Pasteleira and in the low-cost housing clusters ('ilhas') of Boavista and Lapa, during which she documented different types of structures, frequently built by the residents themselves as a way of enlarging the inhabitable area of their domestic spaces. Usually improvised and illegal, erected in an attempt to remedy precarious housing conditions, the 'marquises' speck the urban and suburban landscape throughout Portugal. Besides the photographs displayed in the exhibition, the series consists of a group of sculptural objects produced with industrial materials that are normally used in these constructions, which, instead, follow the constructive rigour and formal purity typical of modernist language, contrasting the informality of popular building methods with the purism of modern architecture.

Paulina Ołowska makes use of a wide variety of artistic media, from painting to sculpture, video and performance, to explore relationships between Eastern European history, consumer society, pop culture and gender identity. The work *Fryzjer* [Hairdresser] (2013) consists of the ceramic reproduction of a hairdresser's building located in the artist's neighbourhood in Raba Nizna, Poland, celebrating forms of vernacular and anonymous architecture, and of traditional pottery techniques. Establishing intersections with the works of Ângela Ferreira, Ołowska's piece explores relationships between popular culture and architecture (real and ideal), at an intimate scale.

¹ *Le Deuxième Sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

Presented on the first floor of the Casa Branca de Gramido, the work by **Cristina Mateus** (Porto, Portugal, 1968) is heard before being seen. A woman's voice steadily utters the words 'yes' and 'no'. The sound comes from two opposing monitors that show the same female face. This figure maintains an enigmatic monosyllabic dialogue with herself. In the moments of silence, there seems to be something conveyed by the direct gaze of this duplicated face that is not vocalised and thus indecipherable by the viewer. The woman's body is absent. In its place there is a void which maintains the faces at her human height. As in many of Cristina Mateus' works, it is the void that endows body to the work: the vacant space that supports the monitors, the distance between the faces, the silence between replies, the discrepancy between two sides of the same person. Subverting its original binomial, *Sim-Não* [Yes-No] (1996) celebrates ambiguity, contradiction, and complexity.

24

Simplicity and economy of means are also characteristic of the work of **Adelina Lopes** (Braga, Portugal, 1970), who explores the physical and allegorical properties of materials such as water, glass and, in particular, the mirror—an object repeatedly invoked in reflections on identity and representation. The illusory possibilities of this specular device are explored in the work *Sem título (2 espelhos partidos)* [Untitled (2 broken mirrors)] (2006) where Adelina Lopes stages an occasional incident of destruction which, in reality, is meticulously controlled by her. The works by Adelina Lopes and Cristina Mateus create situations of confrontation between the body and its image—either the viewer's or the artist's—rejecting a rigid and univocal understanding of reality and envisioning it as a fragmented, ambiguous, and fleeting entity.

Space for the body includes three other historical videos by artists who began working in the 1970s, exploring personal and political contours of identity issues. 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 a means of artistic expression and as a political agent. In *Untitled (Grass Breathing)* by **Ana Mendieta** (Havana, Cuba, 1948–New York, USA, 1985) it is the artist's body we see breaking through the ground's surface, emerging from the earth that seems to pulsate seeking space to exist, in a ritualistic process of rebirth and spiritual connection with nature that permeates Mendieta's iconic work. In the work *Passagens #1* [Passages #1] (1974), the artist **Anna Bella Geiger** (Rio de Janeiro, Brazil, 1933), a pioneer of video art in Brazil, walks up a never-ending flight of stairs, moving from one set to another, without ever getting anywhere. In the famous video *Instructions #1* (1976), **Sanja Iveković** (Zagreb, Croatia, 1949) portrays herself facing the camera with a piercing gaze as she draws lines on her face, identical to those seen in advertisements and application instructions of cosmetic products, in an irreverent gesture of criticism of the beauty standards promoted by mass media in the consumer society.

25

At first glance, the work *A amante ideal* (Depois de Emília Nadal) [The Ideal Lover (After Emília Nadal)] (2021) by **Hilda de Paulo** (Inhumas, Brazil, 1987), recently donated by the artist to the Serralves Collection, also seems to present a critical perspective on the stereotypes perpetuated in consumer products; but in truth, its artistic, social and political implications reach far beyond this reading. Living in Porto since 2008, the artist, poet, researcher, and curator defined herself as a 'third-world

travesti and proponent of transfeminism², proposing in her multidisciplinary practice the deconstruction of normative, cisgender and colonial narratives. In this work, Hilda de Paulo refers to a famous work by Emília Nadal entitled *A esposa ideal* [The Ideal Wife] (1977), in which Nadal appropriates, as in other works from that period, the language of advertising and the form of instant food packages, commenting on the ubiquity and perversity of the manipulation mechanisms inherent in consumer society. Revisiting this work from a critical standpoint, Hilda de Paulo challenges not only the labels of 'wife' and 'mistress' reflected in patriarchal society, exposing its sexist and normative bias, but also denounces the prejudice, erasure and violence against bodies and identities considered dissident.

Since it was formed in 1985, the anonymous group of feminist artists **Guerrilla Girls** (New York, USA) has focused on

26

² In conversation with the curator, Hilda de Paulo explains this terminology: 'The term "travesti" was born within the Latin American dictatorships as a derogatory term referring to people who did not fit within the normative cisgender standard. Today, the Latin American trans and *travesti* movement empowers itself by resignifying the word "travesti" as a symbol of strength, unity and revolution. Therefore, it does not make sense to translate "travesti" to "trans woman", as it incorrectly occurs in Portugal, because the word itself carries a whole symbolism, a representation, a role, and a social place within the Latin American context. Therefore, *travesti* is a Latin American female gender identity, while people not always identify themselves within the normative binary, not being neither a man nor necessarily a woman, just a *travesti*. The term "third-worlder" is borrowed from the Chicana writer Gloria Anzaldúa to refer to *travestis* and trans immigrant people living in Portugal who are constantly impacted by transphobia, inequality and racism as daily marks of social life. The use of the term makes visible the production of life conditions characteristic of the third world within the territorial limits of a state that belongs to a first world.' The artist references, among other texts that inform trans and queer studies, the publication *Transfeminism* by Letícia Nascimento, in which the author states: 'I reiterate that any universal truth about our bodies is an obstacle for feminism. It is not our "biological anatomy" that produces gender, but, as Butler (2017) indicates, gender is the very process whereby our bodies become matter. After all, we are not our bodies, we make our bodies. (...) If, as transsexual women and *travestis*, we are interested in establishing a bond with feminism, it is because we understand that our identities within the realms of womanhood and/or femininities have connections with the collective identity constructions inside feminism.' For more on the work and thought of Hilda de Paulo see: ciaexcessos.com.br/hilda-de-paulo/. For further reading on the use of the word 'travesti' see: Camila Sosa Villada, *Bad Girls*, New York: Other Press, 2022.

denouncing gender and racial inequalities in the art world. Their work, emblematic for their provocative questions and for the use of gorilla masks that give the group the desired anonymity and identity, is massively distributed in the form of advertising materials such as posters and stickers, assuming a radical and democratic artistic approach intimately associated with political activism.

The works by Maria José Aguiar (Barcelos, Portugal, 1948) and Susana Mendes Silva (Lisbon, Portugal, 1972) presented in the show celebrate female sexuality and pleasure with humour and irony. **Maria José Aguiar's** practice is centred on painting and is marked by the free expression of the woman's desire and erotic impulse. If, in previous series, she explored the stylisation and iconographic serialisation of sexual organs, in the series 'Dobble', the artist favours the ambiguity of forms, the sensuality of the different tones and the material quality of painting. **Susana Mendes Silva**, who has constructed a feminist discourse, investigating issues related to representation, perception and the deconstruction of gender stereotypes, sacralises a group of functional and recreational objects that she covers with plush and gold leaf and calls *Jóias íntimas* [Intimate Jewels].

27

In the sound installation *Words for Gardens* (2006-07), **Luisa Cunha** (Lisbon, Portugal, 1949) shares with the viewer a set of simple instructions to create a garden. Starting with the fundamental elements of drawing—point and line—the artist delegates to the public the creation of an abstract landscape which takes shape through the confrontation with the natural surroundings. Using language, Luisa Cunha establishes a complicit relationship between the artist and the viewer, and between real and imagined spaces. Returning to the beginning, it is through this dialogue between an inner and outer realm, between the personal and the political, the formal and the social, that the artists represented in this exhibition create space for the body.

PAULINA OLOWSKA
Fryzjer, 2013



LER READ

Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (1949), Lisboa: Quetzal Editores, 2015
 Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Publicações INII, 1966
 Natália Correia, *A Madona*, Lisboa: Presença, 1968
 Linda Nochlin, "Why Are There No Great Women Artists?", *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, Nova Iorque: Basic Books, 1971
 Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nova Iorque: E.P. Dutton, 1976
 bell hooks, *Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press. 1981
 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres: Routledge, 1988
 Angela Davis, *Women, Culture, and Politics*, Nova Iorque: Random House, 1989
 WACK!: *Art and the Feminist Revolution*, cat. exp., Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007
Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, cat. exp., Los Angeles: Hammer Museum, 2017
 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres: Bloomsbury Academic, 2017
 Camila Sosa Villada, *As Malditas*, Lisboa: BCF Editores, 2022

VER SEE

Simone Forti, *Five Dance Constructions and Some Other Things*, 1961
 Yvonne Rainer, *Trio A*, 1966
 Martha Rosler, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1977
 Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1977
 Agnès Varda, *One Sings, the Other Doesn't*, 1977
 Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-79
 Patrícia Rozema, *I've Heard the Mermaids Singing*, 1987
 Sally Potter, *Orlando*, 1993
 Filipa César, Marco Martins, *Insert*, 2010
 Ana Vieira, *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, 2014
 Deniz Gamze Ergüven, *Mustang*, 2015

OUVIR LISTEN

Clara Schumann, *Trio para piano em sol menor, opus 17*, 1846
 Johanna Beyer, *Music of the Spheres*, 1938
 Nina Simone, *Feeling Good*, 1965
 Yoko Ono, *Sisters o Sisters*, 1972
 Alice Coltrane, *Transcendence*, 1977
 Joan Jett, *Bad Reputation*, 1980
 Laurie Anderson, *Born, Never Asked*, 1981
 Pauline Oliveros, *Big Mother is Watching You*, 1997
 Rita Lee, *Pagu*, 2000
 Capicua, *Vayorken*, 2008
 Sophie, *Bipp*, 2013
 Luisa Cunha, *Artista à procura de si própria*, 2015
 Odete, *Início de amarração*, 2018
 Juliana Huxtable, *Liminal Crisis*, 2019

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 a partir desse 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.

Space for the Body 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.



***Espaço para o corpo* apresenta um conjunto de obras de artistas portuguesas e internacionais que problematizam o corpo enquanto agente criativo e percetivo, explorando a sua relação com o espaço e com a arquitetura, com a identidade e a intimidade. A exposição centra-se no trabalho de mulheres artistas que contribuem para aprofundar uma reflexão em torno do espaço e do corpo e para contestar os seus limites, explorando, por um lado, os contornos formais, fenomenológicos e conceptuais desta temática, por outro, as suas implicações pessoais, sociais e políticas.**

Space for the Body presents a set of works by Portuguese and international artists that focus on the body as a creative and perceptive agent, exploring its relationship with space, architecture, identity, and intimacy. The exhibition focuses on the work of women artists who have deepened a reflection about space and the body, challenging its limits. While some artists explore the formal, phenomenological, and conceptual outlines of this theme, others delve into its personal, social, and political implications.

www.serralves.pt



CASA BRANCA DE GRAMIDO

Travessa Convenção de Gramido 41, 4420-416 Valbom

CONTACTOS CONTACTS

+351 224 664 310 / cultura@cm-gondomar.pt

HORÁRIO SCHEDULE

Terça a Sábado Tuesday to Saturday 09h00-12h30 e and 14h00-17h30

Apoio Institucional
Institutional Support

