

EXPOSIÇÃO

CASA

VILLA

EXHIBITION

JOAN MIRÓ
+
**COLEÇÃO
SERRÁLVES**
AFINIDADES ELETIVAS

SERRÁLVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

EXPOSIÇÃO **EXHIBITION**

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, tem a curadoria de Robert Lubar Messeri, coordenação de Isabel Braga e apresenta obras da Coleção Miró do Estado Português, cedida ao Município do Porto e depositada na Fundação de Serralves, e da Coleção de Serralves.

The exhibition is organised by the Serralves Foundation—Museum of Contemporary Art, curated by Robert Lubar Messeri, coordinated by Isabel Braga, and displays works from the Miró Collection of the Portuguese State, given to the Municipality of Porto and deposited at the Serralves Foundation, and from the Serralves Collection.

ARTISTAS **ARTISTS**

Rui Aguiar, Helena Almeida, Armando Alves, Giovanni Anselmo, Michael Biberstein, Wang Bing, Marcel Broodthaers, Pedro Calapez, Luisa Cunha, António Júlio Duarte, Josep Guinovart, Ana Hatherly, Jörg Immendorf, Asger Jorn, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Barry Le Va, Julie Mehretu, Joan Miró, Robert Morris, Blinky Palermo, A.R. Penck, Graça Pereira Coutinho, Júlio Pomar, Dieter Roth, Agostinho Santos, Julião Sarmento, Thomas Schütte, António Sena, Nikias Skapinakis, Susana Solano, Ângelo de Sousa, Pedro Sousa Vieira, Antoni Tàpies, Christopher Wool.

AFINIDADES ELETIVAS: JOAN MIRÓ E A ARTE CONTEMPORÂNEA NA COLEÇÃO DE SERRALVES

Robert Lubar Messeri

Em 1974, teve lugar no Grand Palais, em Paris, uma grande retrospectiva dedicada a Miró. A exposição, apresentada numa cidade que fomentara o seu desenvolvimento artístico ao longo de mais de cinquenta anos, constituiu um momento decisivo na sua carreira. Os preparativos haviam começado em 1968, ano em que Miró fora distinguido com outra exposição retrospectiva em Barcelona, sua cidade natal. Quando as autoridades francesas apresentaram a Miró a proposta de Paris, o artista catalão aceitou-a de imediato, com uma condição: a retrospectiva seria organizada em ordem inversa, partindo da obra mais recente e recuando progressivamente no tempo, a fim de dar a ver a sua evolução artística. Dessa forma, afirmava-se não só como grande mestre moderno, mas também como artista contemporâneo cuja obra estava em sintonia com as dinâmicas emergentes no mundo da arte.

O título *Afinidades eletivas* pretende assinalar a relação de Miró com a arte contemporânea enquanto encontro dinâmico. A expressão, empregue por Goethe na obra homónima de 1809, tem origem no campo da química, onde designa a compatibilidade natural entre determinados compostos. Goethe apropriou-se do conceito para sublinhar as ligações emocionais e as relações afetivas entre pessoas, coisas ou ideias que, mais do que impostas, são instintivas e escolhidas. No contexto

da exposição, a expressão “afinidades eletivas” parte dessas associações, enfatizando o diálogo visual e conceptual, mais do que as relações formais ou as lógicas de influência direta. A seleção toma como ponto de partida a obra de Miró das décadas de 1960 e 1970, com incursões pontuais por obras anteriores, apresentando vinte e quatro obras de Miró — pinturas, desenhos, esculturas e objetos têxteis — em diálogo com cinquenta e três obras de artistas alemães, gregos, americanos, espanhóis, portugueses, belgas, chineses, italianos, suíços, catalães e dinamarqueses, cujas práticas vão da pintura e da escultura à colagem, à instalação, à fotografia, ao vídeo e às obras multimédia, da Process Art à Arte Povera, e das desconstruções visuais dos códigos pictóricos ao Neoexpressionismo e ao questionamento da linguagem. Em cada um destes cruzamentos, a obra de Miró mantém-se pertinente, abordando iniciativas e valores culturais partilhados pelos artistas contemporâneos.

No átrio inferior e na escadaria, em jeito de preâmbulo, a exposição convida o visitante a refletir sobre uma série de relações visuais. Uma obra de 1974 do artista alemão Anselm Kiefer (n. 1945) é apresentada em conjunto com uma pequena paisagem de Miró de 1970. Enquanto, em Kiefer, a rede de setas que se estende sobre a vista bucólica montanhosa sugere a existência de forças subterrâneas num cenário aparentemente banal, a paisagem de Miró transforma elementos naturais em signos de ar e vento que competem com outros corpos celestes e terrestres. Noutro ponto, uma escultura de Ângelo

de Sousa (1938–2001) surge ao lado de um *Sobreteixim-Sac* [Sobreteixim-saco] de Miró, de 1973. O recurso de Ângelo de Sousa a materiais industriais e a formas geométricas depuradas contrasta com a resoluta materialidade de Miró e com a sua incorporação de objetos encontrados; ainda assim, ao substituírem a noção de volume e matéria plana pela de massa e núcleo central, ambos os artistas exploram novas possibilidades de disposição espacial na escultura. A encerrar esta breve introdução, uma serigrafia de Christopher Wool (n. 1955), do início da década de 1990, é apresentada em conjunto com *Personnage* [Personagem], de Miró, de 27 de janeiro de 1960. A obra de Wool assenta essencialmente na linguagem, desde as pinturas com palavras do final da década de 1980 à interrogação da própria linguagem da pintura. Nas serigrafias, o artista fragmenta digitalmente, recompõe e transfere fotografias de pinturas abstratas anteriores para um novo meio. As aplicações gestuais do pincel nos materiais de origem transformam-se numa matriz regular de pontos na serigrafia, assinalando o espaço intermédio entre pintura e gravura, entre o gesto espontâneo e a reprodução mecânica. A abordagem de Miró à figuração, por sua vez, parece inteiramente gestual, embora em *Personnage* se reconheça igualmente um trabalho de estratificação estruturada. As manchas na tela, produzidas no ato de limpar o pincel ou passar um pano sobre a superfície, constituem terreno fértil para uma figura imaginária cujo semblante oscila entre a legibilidade e o seu contrário. As linhas

orgânicas negras que dão forma à figura competem com uma estrutura em grelha subjacente e indócil, num movimento entre figura e fundo, superfície e estrutura, presença e ausência.

Após o preâmbulo, a exposição organiza-se em nove secções, cada qual propondo uma perspetiva temática de leitura: 1. Process Art; 2. Paisagem, memória e matéria; 3. Pintura *en abîme*; 4. Antimonumentos; 5. Linguagem; 6. O Expressionismo revisitado; 7. O desenho como prática; 8. Colagem e vida moderna; e 9. Lugar/Não lugar. Estas categorias são deliberadamente provisórias e permeáveis. O recurso de Dieter Roth (1930–1998) a materiais biodegradáveis situa a sua prática artística no campo da Process Art; neste contexto, contudo, também ele explora a clivagem entre gesto e reprodução mecânica. A obra de Ana Hatherly (1929–2015) poderia naturalmente integrar a secção dedicada à linguagem; no entanto, nesta exposição, surge em diálogo com a colagem e com a exploração da experiência moderna e urbana. Já o olhar fotográfico descentralizado de António Júlio Duarte (n. 1965) poderia ser pensado sob a rubrica "Lugar/Não lugar".

ELECTIVE AFFINITIES: JOAN MIRÓ AND CONTEMPORARY ART FROM THE SERRALVES COLLECTION

Robert Lubar Messeri

In 1974, Joan Miró celebrated a large retrospective at the Grand Palais in Paris. The exhibition represented a defining moment in Miró's career, staged in a city that had nurtured his artistic development for over fifty years. Preparations for the show had been in the works since 1968, the year Miró was honoured with another retrospective exhibition in his native city of Barcelona. When French authorities approached Miró with the Paris project, the Catalan artist eagerly agreed to participate, with one stipulation: the retrospective would be organised in reverse order, with Miró's most recent work tracing the trajectory of his artistic development backwards in time. In this way, Miró insisted that he was not only a modern Old Master, but a contemporary practitioner whose work was aligned with recent developments in the art world.

The title *Elective Affinities* is meant to suggest Miró's relationship with contemporary art as a dynamic encounter. The term, repurposed by Goethe in an eponymous text of 1809, is derived from the field of chemistry to denote the natural compatibility of certain compounds. Goethe, in turn, seized upon this concept to emphasise human emotional bonds and affective relations among people, things or ideas that are instinctive and chosen rather than imposed. In its current application, the phrase 'elective affinities' builds upon these

associations, with an emphasis on visual and conceptual dialogues rather than formal relationships and influences. The exhibition takes as its starting point Miró's work of the 1960s and 1970s, with occasional excursions into his earlier practices. Twenty-four paintings, drawings, sculptures and woven objects by Miró are poised in dialogue with fifty-three works by German, Greek, American, Spanish, Portuguese, Belgian, Chinese, Italian, Swiss, Catalan and Danish artists, whose practices range from painting and sculpture to collage, installation, photography, video and multimedia works; from Process Art to Arte Povera; and from visual interventions into established codes for painting to Neo-Expressionism and the interrogation of language. At each of these junctures, Miró's work remains relevant, addressing shared cultural values and initiatives among contemporary artists.

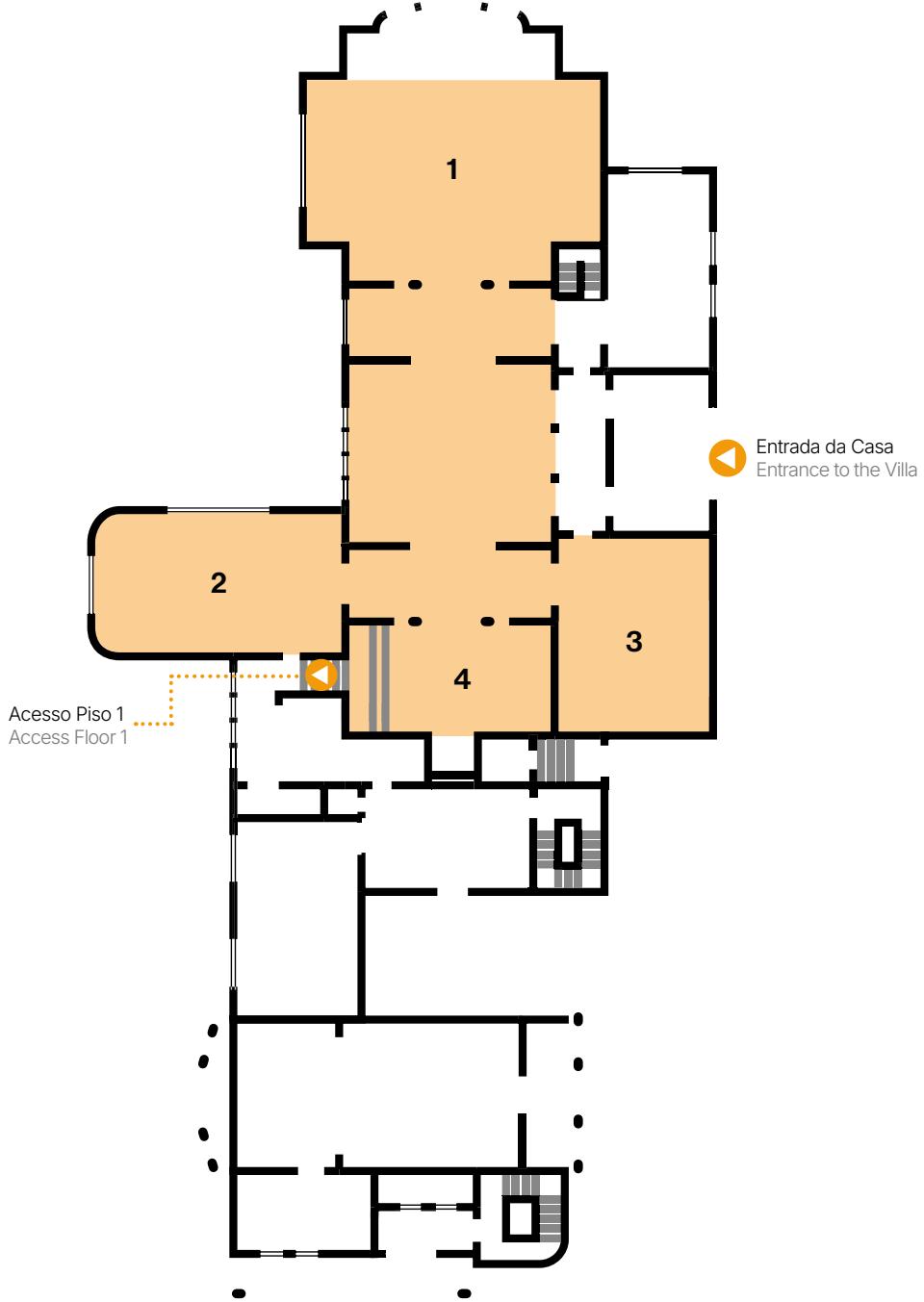
A preamble to the exhibition, staged in the lower atrium and stair hall, presents a series of visual relationships for the viewer to consider. A work of 1974 by German artist Anselm Kiefer (b. 1945) is paired with a small landscape by Miró (1970). A network of arrows spreads across the bucolic alpine vista by Kiefer, suggesting deeper forces at work beneath the surface of this otherwise unremarkable scene. Miró's 1970 landscape, in turn, transforms natural elements into signs for air and wind that compete with other celestial and earthly bodies. Elsewhere, a sculpture by Ângelo de Sousa (1938–2001) takes its place beside one of Miró's *Sobreteixim-Sacks* (1973). De Sousa's use of simplified geometric forms contrasts

with Miró's resolute materiality and his incorporation of found objects, yet both artists consider new possibilities for the spatial disposition of sculpture by substituting mass and a central core for volume and planarity. Capping off this brief introduction, one of Christopher Wool's (b. 1955) silkscreen prints of the early 1990s is paired with Miró's *Personnage* of 27 January 1960. Wool's work is a language-based practice, from his word paintings of the late 1980s to his interrogation of the languages of painting itself. In the silkscreen prints, the artist has digitally cut up, reassembled and transferred photographs of his previous abstract paintings to a new medium. The gestural applications of the brush in the original source materials morph into a regular dot matrix in the silkscreen, marking the space between painting and printmaking, the spontaneous gesture and mechanical reproduction. Miró's approach to figuration, in contrast, appears all gesture, but there is still a sense of structured layering at work in *Personnage*. Stains on the canvas, made from wiping his brush or a rag on the surface provide the germinating ground for an imaginary figure whose countenance seems to move in and out of legibility. The organic black lines that form the figure compete with a misbehaving gridded structure below, enacting a movement between figure and ground, surface and structure, and presence and absence.

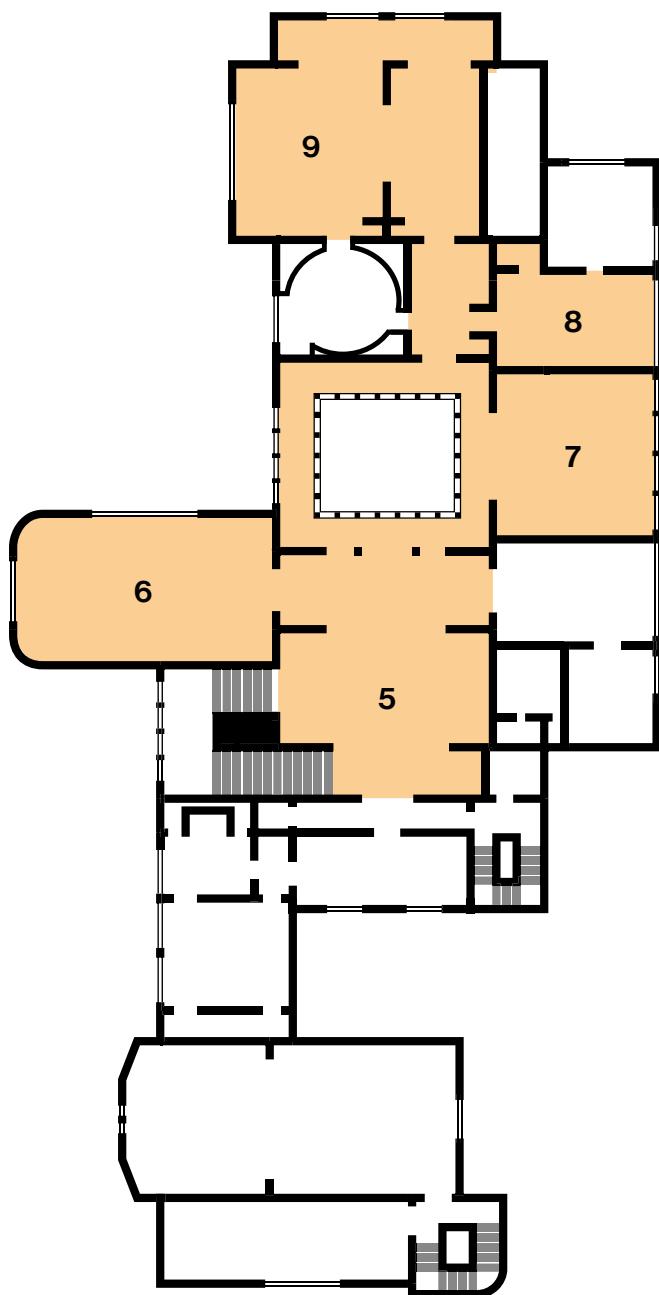
Following the preamble, the exhibition is divided into nine sections, each proposing a thematic lens through which to view the works: 1. Process Art;

2. Landscape, Memory and Matter; 3. Painting *en abîme*; 4. Anti-Monuments; 5. Language; 6. Expressionism Re-Imagined; 7. Drawing as Practice; 8. Collage and Modern Life; and 9. Place/No Place. These categories are provisional and permeable. Dieter Roth's (1930–1998) use of biodegradable materials locates his artistic practice within the orbit of Process Art, but here he, too, explores the divide between gesture and mechanical reproduction. Ana Hatherly's (1929–2015) art would be at home in the section dedicated to language, but her work in the exhibition is placed in dialogue with collage and the exploration of modern, urban experience. António Júlio Duarte's (b. 1965) decentered photographic gaze might be considered under the heading 'Place/No Place'.

Piso 0 Ground Floor



Piso 1 Floor 1



1. PROCESS ART

Os *Sobreteixims* (1973) de Miró documentam o próprio processo de realização. Em *Sobreteixim 12*, baldes de tinta e pedaços de feltro encontram-se cosidos a um suporte de tecido preparado pelo jovem artista catalão Josep Royo, com quem Miró colaborou nesta série. A presença material destes objetos contrasta com as linhas brancas do artista, definindo uma zona intermédia entre a arte e a condição de objeto. Aqui e ali, faixas de feltro pendem dos baldes de acrílico, mimetizando os efeitos da tinta liquefeita, enquanto outros materiais utilizados na construção dos *Sobreteixims* — panos de limpeza, vassouras mergulhadas em tinta, cordas, sacos industriais para cereais, entre outros — passam a integrar o teatro da representação.

O processo e a manipulação quase alquímica da matéria são igualmente fundamentais na obra do artista italiano Giovanni Anselmo (1934–2023), fortemente ligado ao movimento Arte Povera. Em *Senza titolo (Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta)* [Sem título (O algodão molhado é lançado contra o vidro e aí permanece)] (1968), porções de algodão molhado parecem ser transferidas de um balde de água para uma superfície de vidro, onde ficam a secar. O excesso de água é também absorvido pela serradura que ali se encontra. Através do processo temporal de evaporação, o algodão — num gesto que evoca a obra de Joseph Beuys — sofre uma transformação misteriosa.

As propriedades físicas dos materiais são igualmente centrais no trabalho de Robert Morris (1931–2018) e Barry Le Va (1941–2021). Morris rejeita a lógica formal em *Sem título* (1969), composto por feltro de uso industrial cortado e fendido. Talvez o verbo “compor” não seja o termo mais apropriado, uma vez que é o próprio material — o seu peso e a sua densidade, a sua extensão no espaço e a forma como cede à gravidade — que determina a forma do objeto. Quaisquer associações ao gesto e ao corpo humano — a pregas e carne flácida — serão ilusórias. A materialidade do feltro impõe-se com tal intensidade que, diante dela, a metáfora e a referência caem por terra. De modo semelhante, o carácter contingente das peças de chão de Barry Le Va é uma condição do seu próprio modo de produção. Em *Sem título* (1996), o artista sugere que um gesto simples, como deixar cair materiais no chão, pode constituir a base de um novo paradigma de composição. No entanto, a ação de Le Va é uma forma de caos controlado. Por mais informes que aparentem ser, as suas composições são cuidadosamente organizadas — talvez numa resposta irónica ao célebre *Collages Arranged According to the Laws of Chance* [Colagens dispostas segundo as leis do acaso] do artista dadaísta Jean Arp.

2. PAISAGEM, MEMÓRIA E MATÉRIA

A paisagem é tanto uma ideia como um espaço físico, uma cena ou um lugar. Encontra-se ligada à experiência humana enquanto *lieu de mémoire*: a paisagem como palco de acontecimentos públicos e privados, de memórias e associações. Nas pinturas sobre masonite (1936), Miró concebe a paisagem como um espaço contraditório, simultaneamente propício ao encontro amoroso e à ameaça iminente. Pintada nos primeiros meses da Guerra Civil Espanhola, esta série denota uma agressividade latente. Os signos familiares de Miró surgem de forma sumária, como se prestes a desintegrar-se. As incrustações de areia, alcatrão e outros materiais conferem à superfície das placas de masonite um carácter agreste do ponto de vista tátil e físico. A força com que Miró aplica a matéria remete para uma paisagem em crise — um território sitiado, em que o ciclo da fertilidade, da reprodução e da unidade orgânica (evocado por seios desincorporados e uma imagética fálica) se vê interrompido.

A experiência do conflito social está também presente em *Auf Wiedersehen [Adeus]* (1981), do artista alemão Thomas Schütte (n. 1954). Nos nove elementos que compõem este ciclo de pinturas, estão inscritas expressões correntes em alemão — como “boa sorte”, “até breve” ou “vai-te embora”. Essas expressões aparentemente inócuas adquirem um sentido inquietante quando articuladas com os *bunkers* e abrigos que pontuam as paisagens representadas: refúgios temporários face à constante ameaça

de aniquilação nuclear que pairou sobre a Alemanha no período da Guerra Fria.

Para o cineasta documental chinês Wang Bing (n. 1967), a paisagem exibe as marcas de um passado revolucionário: dos campos de trabalho e reeducação maoistas, das transformações rurais e industriais e da violência promovida pelo Estado. Estes espaços frequentemente ignorados ou despojados são registados pelo artista com uma objetividade quase clínica, numa escavação do tempo e da memória que procura resgatar as vozes esquecidas da história.

A fotografia está igualmente no cerne da obra de António Júlio Duarte e de Graça Pereira Coutinho (n. 1949). *Against the Day [Contra o dia]*, de António Júlio Duarte, é um conjunto de fotografias tiradas nos Estados Unidos entre 2009 e 2018. Trata-se de uma cartografia de coisas vistas pelo fotógrafo que, nas suas palavras, podem parecer meras “trivialidades urbanas”, mas que, ainda assim, permanecem no imaginário coletivo: pessoas e interiores, as fundações carbonizadas de uma casa incendiada, rodeadas de forma incongruente por palmeiras — um instante de um paraíso desconchavado, captado em fotografia. Graça Pereira Coutinho, por sua vez, constrói um mapa conceptual da paisagem através de vinte e quatro registos fotográficos. Contudo, ao contrário de um mapa topográfico, em que a lógica da quadrícula racionaliza o espaço, as suas imagens remetem para sonhos perdidos e vidas passadas que marcam a paisagem pela ausência.

3. PINTURA EN ABÍME

Na década de 1960, os artistas europeus e americanos afastaram-se progressivamente da abstração e das estéticas formalistas. A arte conceptual, o Minimalismo, a Process Art, a instalação, a performance e as primeiras experiências de Land Art vieram gradualmente substituir a pintura de cavalete enquanto paradigma dominante da arte ocidental. Ao longo destas transformações, a ideia da morte da pintura tornou-se um *leitmotiv* tanto na crítica contemporânea como na prática artística. Em 1968, Helena Almeida (1934–2018) empreendeu uma análise crítica das condições que regem o suporte da pintura, entendida simultaneamente como superfície física e como proscénio ou janela para o mundo. Nos seus *object paintings* do início da década de 1970, Armando Alves (n. 1935) sublinhou o carácter material do suporte da tela, enquanto Miró, em cinco telas queimadas de dezembro de 1973, manteve literalmente viva a chama da pintura, ao deixar que o fogo consumisse partes da tela e das traves, num gesto de destruição controlada. Em *Sem título (Hidden Painting)* [Pintura escondida] (1971), o artista alemão Blinky Palermo (1943–1977) recorre à instalação para subverter as expectativas do observador. Uma “janela pictórica” tapada, emoldurada e feita de vidro é colocada junto a uma pintura executada sobre papel, sugerindo que esta terá migrado para fora da moldura. A moldura, a janela e a cena estabelecem uma relação estreita com quem observa, sublinhando que toda a experiência de visão é temporária

e contingente. Em *Sem título* (1988), Michael Biberstein (1948–2013) alude à visão binocular através do formato de diptico. Um dos painéis evoca as modalidades da pintura de paisagem pelo carácter sugestivo da sua superfície; o outro, um painel monocromático de algodão preto, nega qualquer possibilidade de imersão contemplativa. O observador é assim forçado a distinguir entre proximidade e distância, entre projeção imaginativa e uma superfície inerte que repele, em vez de absorver, o olhar.

4. ANTIMONUMENTOS

A tradição escultórica ocidental assenta na ideia de monumentalidade e na noção de que a escultura possui um núcleo central. Com o advento do Cubismo, Picasso veio desafiar essa autoridade, desmaterializando a massa nas suas construções de *Guitarra* (1912–1914) e inaugurando um novo regime escultórico para a arte do século xx. O seu uso pouco ortodoxo de materiais, tanto nas colagens como nas construções desse período, ampliou igualmente as bases materiais da escultura, o que veio a ter implicações decisivas para uma nova geração de artistas. De Kurt Schwitters a Joan Miró, a própria ideia de composição — de dar forma — foi repensada como um ato de *bricolage*, de reunião de objetos produzidos em série e de materiais provenientes do mundo vivido. *Personnage* (1967), de Miró, é disso um exemplo claro. A escultura é composta por materiais descartados: um tubo dobrado, uma placa metálica oriunda do universo industrial, um objeto agrícola que lembra um pente de aço e uma pequena esfera. Miró reuniu estes elementos para formar uma figura composta, que posteriormente fundiu em bronze e pintou. Ao atribuir novas identidades a objetos familiares, o artista inscreveu a sua escultura no domínio da linguagem e da metáfora.

O artista português Rui Aguiar prolonga estas possibilidades, reutilizando elementos do quotidiano. Com um piscar de olho ao Novo Realismo francês, Aguiar apropria-se de objetos encontrados, como frascos de vidro e latas de conserva, pinta-os de branco para lhes retirar o valor de uso e monta-os a fim de criar figuras

insólitas e objetos irónicos. Em *Inclinado III* (1971), um tinteiro invertido é fixado à extremidade de uma haste ou vara que se prolonga, como um membro, até ao vértice da escultura. O frasco encontra-se num equilíbrio precário, dando a impressão de que a tinta negra se derrama pela abertura e escorre ao longo da haste. A sugestão de movimento — de uma força exterior que atua sobre as coisas e determina a sua aparência — situa *Inclinado III* no campo alargado da Process Art; ainda assim, a interrogação formal do objeto e da identidade aproxima-se mais dos bronzes pintados de Miró.

5. LINGUAGEM

A relação entre arte e linguagem constitui um *leitmotiv* do pensamento modernista, desde a poesia simbolista, os jogos verbais do Cubismo e do Futurismo, e as revoluções dadaísta e surrealista, até ao Lettrismo francês de meados do século xx e à Arte Conceptual dos anos 1960. A partir de meados da década de 1920, Miró desenvolveu um novo vocabulário de signos visuais através do qual procurou renovar a pintura moderna. Das primeiras imagens pictográficas aos trabalhos gestuais de uma fase posterior, a sua abordagem ao signo visual foi alvo de constante reformulação. Nos anos 1960, esse vocabulário formal tornou-se particularmente elástico, conforme Miró aprofundava a sua análise da natureza multifacetada do signo visual. Em *Écriture sur fond rouge* [Escrita sobre fundo vermelho] (1960), por exemplo, os signos de Miró são decididamente ambíguos: parecem encontrar-se em processo de formação, convergindo em unidades linguísticas ainda indecifráveis. Por sua vez, a abordagem de Nikias Skapinakis (1931–2020) ao signo visual em *Rio serpenteando na Amazónia* (1989) é mais claramente referencial: o curso sinuoso do rio Amazonas assume a forma de uma serpente, opondo-se à flora e à fauna negras da região. Em ambos os artistas, o recurso a uma linguagem visual mais direta e simplificada sugere a influência da arte rupestre e dos primeiros pictogramas, referências que estabelecem uma linha temporal que vai da pré-história à era moderna.

Nesta pintura, António Sena (1941–2024) situa a linguagem no espaço entre a galeria e a rua. Tal como Hatherly, o uso de tinta de spray industrial em *Sem título* (1967) evoca o graffiti urbano. Na sua abordagem, a marca urbana oscila entre a expressão individual e a coletiva. Sena utiliza uma escrita que não obedece a registos espaciais claros, combinando apagamentos caóticos com signos parcialmente ocultos. Deste modo, imagina a tela — à semelhança dos muros da cidade — como um lugar de inúmeras intervenções linguísticas ao longo do tempo. Para o artista belga Marcel Broodthaers (1924–1976), a linguagem é fundamentalmente intertextual. Artista, poeta e cineasta, a sua prática estendeu-se da fotografia à instalação, operando nas margens das categorias e dos objetos e subvertendo, nesse processo, a lógica da representação linguística: as palavras tornam-se coisas, os livros transformam-se em objetos opacos, e os espaços expositivos, da galeria ao museu, são objeto de crítica institucional. Em *Étagère jaune avec lettres de l'alphabet, chiffres en terre glaise* [Prateleira amarela com letras do alfabeto, algarismos de argila] (1968), letras, números e sinais de pontuação são moldados em barro e dispostos, como pães ou objetos numa vitrina, sobre três prateleiras. A linguagem e a escrita são aqui literalmente objetificadas, ao mesmo tempo que se põem em causa a estrutura tabular e os códigos simbólicos que as regem.

6. O EXPRESSIONISMO REVISITADO

Há muito que o Expressionismo na pintura e na escultura marca presença na arte moderna. Dos expressionistas alemães dos movimentos Die Brücke e Der Blaue Reiter ao grupo CoBrA, a meio do século, e ao surgimento do Neoexpressionismo nos anos 1980, a natureza complexa da subjetividade humana em crise tem sido marcada por estados psicológicos exacerbados, uma angústia emocional e uma dissonância formal. As modalidades visuais do Expressionismo derivam de um vasto conjunto de referências: a subjetividade dilacerada de Van Gogh e a estética simbolista de Edvard Munch; a pintura rupestre pré-histórica e a arte das crianças, dos autodidatas e dos doentes mentais; os gestos anónimos do graffiti urbano (ao qual a obra do artista catalão Antoni Tàpies constitui uma resposta fundamental) e a caricatura. Um tom confessional caracteriza o Expressionismo nas suas muitas manifestações, da experiência autêntica à emoção forjada. As figuras esquemáticas de A. R. Penck (1939–2021), da série “Standart” (termo que designa uma bandeira ou estandarte militar, mas que também remete para norma, cânone ou conjunto de regras), são respostas irônicas à imposição da ordem social. *Chien [Cão]* (1975), de Miró, e *Refrega* (1982), de Julião Sarmento (1948–2021), trazem uma nota de humor à economia visual do Expressionismo, enquanto a pintura de 1958 do artista dinamarquês Asger Jorn (1914–1973) lança um olhar retrospectivo sobre a arte bruta e a arte *outsider* da década anterior.

7. O DESENHO COMO PRÁTICA

A arte moderna converteu o desenho em atividade autónoma, retirando-lhe a condição de instrumento preparatório. A secção “O desenho como prática” centra-se em artistas para quem o desenho foi uma preocupação central. Após cerca de década e meia a trabalhar em formatos de série nas décadas de 1920 e 1930 — período em que produziu vários estudos preparatórios para as suas pinturas —, Miró voltou-se progressivamente para o desenho como meio de expressão em si. Essa mudança viria a tornar-se evidente na sua obra das décadas de 1950 e 1960. Enquanto desenhador, Miró produziu conjuntos específicos de imagens através dos quais explorava a mesma ideia visual ou técnica até esgotar as suas possibilidades. Num conjunto de trinta e dois desenhos a tinta da China sobre papel japonês, datados de 1966, Miró reduziu o seu vocabulário visual ao que se poderia designar “protossignos”: marcas delicadas e económicas pontuam a superfície da página, configurando um espaço virtual que funciona como um meio de formação do signo. À medida que o pincel e a pena respondem à pressão da mão do artista, Miró, inspirando-se na caligrafia japonesa, constrói uma narrativa visual complexa recorrendo aos meios mais económicos.

Em *Pinselaktionen* [Ações do pincel] (1977), um portefólio de trinta impressões offset, Dieter Roth testa a fronteira que separa o gesto individual da reprodução mecânica. Se nos desenhos de Miró é constante a referência ao próprio trabalho gráfico,

Roth empreende um ato literal de tradução visual entre meios.

Para Pedro Sousa Vieira (n. 1963), o desenho tem sido uma atividade quase obsessiva; a produção do artista conta-se em dezenas de milhares.

Executados a carvão, os seus desenhos registam a atividade da mão conforme esta é guiada pela intuição, mais do que pela razão ou por conceções formais pré-estabelecidas. Para Sousa Vieira, o desenho é um processo autográfico: as linhas vagueiam, enrolam-se e criam laços no espaço. Por vezes, parece emergir uma figuração rudimentar, mas logo se dissipar na densa materialidade do carvão. Aqui, a representação não é mais do que uma sugestão de coisas, um vislumbre fugidio.

A artista norte-americana Julie Mehretu (n. 1970), nascida na Etiópia, transporta o desenho para o domínio social. A sua imagética deriva de gráficos, símbolos topográficos, modelos arquitetónicos e padrões meteorológicos e de tráfego. Ao insistir nas redes de informação como metáforas de conhecimento e de poder, Mehretu explora o condicionamento das tecnologias e dos sistemas avançados nos humanos.

8. COLAGEM E VIDA MODERNA

A secção dedicada à colagem está intimamente ligada aos termos em que Miró e Aguiar conceberam as suas esculturas-objeto. A colagem é aqui entendida não como um género artístico, mas como uma tecnologia capaz de criar pontes entre objetos dispare. Se o jornal constituiu o suporte inicial de muitas das primeiras experiências de Picasso com o *papier collé*, assume funções inteiramente distintas nas obras de Luisa Cunha (n. 1949), do artista grego-italiano Jannis Kounellis (1936–2017) e da artista portuguesa Ana Hatherly.

Sem título (1993), de Luisa Cunha, vai muito além dos limites estéticos da colagem inicial. Embora o jornal constitua literalmente a base da obra — com títulos e imagens que remetem para a natureza e a tecnologia —, o objeto integra também areia, jornal, dois altifalantes, um leitor de CD, um amplificador e uma voz gravada num *loop* de 61'6". A instalação é apresentada no chão. Na estética de sistemas da artista, o som é simultaneamente tátil, físico e visual. O seu trabalho inscreve-se no campo alargado da instalação e tem sido apresentado em espaços não convencionais, como escolas, estufas e fábricas abandonadas.

Jannis Kounellis é conhecido pelas suas instalações de meios mistos que integram um conjunto eclético de elementos — do fogo e do carvão à carne, ao ouro e à terra. Associado ao movimento Arte Povera, teorizado pelo crítico Germano Celant, Kounellis

participou, em 1987, num conjunto de gravuras dedicado a Joseph Beuys e publicado pela Edizione Notturna. O conjunto reunia obras de A. R. Penck, Sandro Chia, Richard Long, Robert Longo e Christo, entre outros. O jornal italiano *Corriere della sera* constitui o suporte de *Para Joseph Beuys*, ao qual o artista acrescenta duas litografias. Parte do jornal surge rasgada, numa sugestão ao poder transformador dos materiais — um motivo recorrente também na obra de Beuys.

Ana Hatherly centra-se na intersecção de arte e escrita, atravessando territórios que vão do graffiti urbano à poesia visual e aos ideogramas chineses. Embora as obras presentes na exposição não sejam, em sentido estrito, colagens, a forma como a artista justapõe signos provenientes do espaço urbano e da cultura de massas, criando camadas de significado, situa o seu trabalho dentro desses parâmetros conceptuais. Em *Objet Trouvé — Cascais* (2002), da série “Neograffiti”, a tinta de spray industrial e a caneta de feltro mimetizam os efeitos do graffiti urbano enquanto sistema estratificado de signos e superfícies geralmente anônimo, mas marcado pela intervenção humana no espaço da cidade.

9. LUGAR/NÃO LUGAR

A secção final da exposição diz respeito à ideia de deslocação — de pessoas, de coisas e até de experiências. Em *Le Petit village* [A pequena aldeia] (1938), Miró representa um conjunto de casas rudimentares a flutuar numa paisagem noturna. Partindo de desenhos realizados pela sua filha María Dolores, então com oito anos, Miró subverte a lógica das coordenadas originalmente organizadas em grelha, criando um espaço onírico em que a aldeia é mais uma ideia de lugar do que um local físico.

O artista alemão Jörg Immendorff (1945–2007) debruça-se sobre o conceito de utopia social, que o filósofo Ernst Bloch considerava provisória — um processo de emancipação social motivado pela esperança e projetado no tempo, e não no espaço. Em 1968, Immendorff colaborou com a performer Chris Reinecke (n. 1936) numa série de eventos a que chamaram LIDL. Realizadas na parte antiga de Düsseldorf, estas intervenções evocavam ações dadaísticas anteriores e visavam desafiar as normas culturais burguesas. *Lidl-Stadtmodell* [Lidl: Modelo da cidade] (1969–70) — um lugar imaginário para as atividades LIDL — é composto por casas feitas de papel pardo, instaladas sobre uma base pintada que sugere uma praça ou um espaço comum. As estruturas estão identificadas de acordo com as suas funções: uma *Casa para duas pessoas que queiram viver durante uma semana na cidade LIDL*; uma *Casa de lavagem*; uma *Casa para armazenar*

alimentos, entre outras. Na projeção de uma utopia futura, Immendorff propõe um novo tipo de espaço social, assente numa comunidade orgânica e numa organização coletiva.

A secção encerra com uma instalação de Pedro Calapez (n. 1953), *Labirinto deslocado* (2021). Partindo, de forma nominal, de uma pintura de 1982 da artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992), a instalação de Calapez é composta por dezasseis elementos que formam um labirinto. Tradicionalmente, o labirinto é um lugar sem progressão racional nem limites claros. Na mitologia grega, representa um espaço de ameaça e terror, um lugar sem luz nem ordem, um abismo insondável. Ao deslocar o labirinto para o espaço da galeria, Calapez põe em causa as estruturas taxonómicas e a lógica espacial do museu enquanto enquadramento institucional.

1. PROCESS ART

Miró's *Sobreteixims* (1973) document the process of their own making. In *Sobreteixim 12*, paint buckets and pieces of felt were stitched onto a woven support prepared by the young Catalan artist Josep Royo, with whom Miró collaborated on the series. The material presence of these objects contrasts with the artist's white lines, establishing a way station between art and objecthood. In several instances swathes of felt hang from acrylic buckets, mimicking the effects of liquefied paint, while other materials used in constructing the *Sobreteixims*—wiping cloths, brooms dipped in paint, rope, industrial bags for grain, etc.—are now incorporated into the theatre of representation.

Process and the quasi-alchemical manipulation of matter are foundational to the work of Italian artist Giovanni Anselmo (1934–2023), who was closely associated with the Arte Povera movement. In *Senza titolo (Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta)* [Untitled (The Wet Cotton Is Thrown at the Glass and Remains There)] (1968), swathes of wet cotton appear to be transferred from a bucket of water to the glass surface, where they are left to dry. Sawdust is also provided to absorb excess water. Through the time-based process of evaporation the cotton, in a gesture that recalls the work of Joseph Beuys, is mysteriously transformed.

The physical properties of materials are also central to the work of artists Robert Morris (1931–2018) and Barry

Le Va (1941–2021). Morris eschews formal logic in his *Untitled* (1969), composed of industrial-grade felt that has been cut and sliced. 'Compose' is perhaps not the correct term here, as it is the material itself—its weight and density, its extension in space and the way it succumbs to the forces of gravity that determines the form of the object. Associations with gesture and the human body—with folds and sagging flesh—remain, but they are illusory. The materiality of the felt manifests such a strong presence that metaphor and reference collapse in its presence. Similarly, the contingent character of Barry Le Va's floor pieces is a condition of their manufacture. In *Untitled* (1996) the artist suggests that a simple act like dropping materials onto the floor can provide the basis for a new compositional paradigm. But Le Va's action is one of controlled chaos. As *informe* as they appear, Le Va's compositions are carefully arranged—a witty riposte, perhaps, to Dada artist Jean Arp's *Collages Arranged According to the Laws of Chance*.

2. LANDSCAPE, MEMORY AND MATTER

Landscape is as much an idea as it is a physical space, scene or location. It is connected to human experience as a *lieu de mémoire*: landscape as the site of public and private events, memories and associations. In his paintings on Masonite (1936), Miró conceived of the landscape as a contradictory space for both amorous encounters and imminent threat. Painted during the early months of the Spanish Civil War, the series is marked by aggression. Miró's familiar signs appear cursory, on the verge of collapse. Encrustations of sand, tar and other materials render the surface of the Masonite boards tactile and physically challenging. The force with which Miró applies matter points to a landscape in crisis, an embattled space in which the cycle of fertility, reproduction and organic unity (signified by disembodied breasts and phallic imagery) is disrupted.

The experience of social conflict also informs German artist Thomas Schütte's (b. 1954) *Auf Wiedersehen* [Goodbye] (1981). The nine elements that comprise the cycle of paintings are inscribed with German phrases like 'good luck', 'see you soon', 'get lost', etc. These innocuous terms assume a more terrifying meaning when placed in the context of the bunkers and shelters that dot the landscapes, temporary refuges from the constant threat of nuclear annihilation that hung over Germany during the Cold War.

For Chinese documentary filmmaker Wang Bing (b. 1967), landscape bears

the scars of the revolutionary past, of Maoist labour and re-education camps, of rural and industrial transformation and of state-sponsored violence. These often ignored or dispossessed spaces are recorded by the artist with almost clinical objectivity as he excavates time and memory to redeem the forgotten voices of history.

Photography also informs the practices of António Júlio Duarte and Graça Pereira Coutinho (b. 1949). Duarte's *Against the Day* is a portfolio of photographs made in the United States between 2009 and 2018. It is a map of things seen by the photographer that may appear, in his words, as little more than 'urban trivialities' but which, nonetheless, linger in the collective imagination: people and interiors, the charred foundations of a burned house incongruously surrounded by palm trees—a snapshot of paradise gone awry. In contrast, Graça Pereira Coutinho creates a conceptual map of the landscape in twenty-four photographic registers. But, unlike a geographical survey map, in which the logic of the grid rationalizes space, Coutinho's imagery points to lost dreams and past lives that mark the landscape through absence.

3. PAINTING EN ABÎME

In the 1960s, artists in Europe and America increasingly turned away from abstraction and formalist aesthetics. Conceptual art, Minimalism, Process Art, installation, performance and the first experiments in Earth Art gradually replaced easel painting as the standards of Western art. Over the course of these transformations, the idea of painting's demise was a *leitmotif* of both contemporary criticism and artistic practice. In 1968, Helena Almeida (1934–2018) engaged in a critical analysis of the conditions that govern the medium of painting as both a physical surface and as a proscenium or window onto the world. In his object paintings of the early 1970s, Armando Alves (b. 1935) emphasised the material character of the canvas support, while Miró, in five burned canvases of December 1973, literally took a torch to painting, allowing fire to consume parts of the canvas and stretcher bars in a controlled act of destruction. In his Untitled (*Hidden Painting*) of 1971, German artist Blinky Palermo (1943–1977) uses installation to upend the viewer's expectations. An occluded 'picture window', framed and made of glass, is placed adjacent to a separate painting executed on paper, implying that it has migrated from the frame. The frame, window, and scene interact closely with whoever is looking, highlighting that all viewing experiences are temporary and contingent. In Untitled (1988), Michael Biberstein (1948–2013) alludes to binocular vision by employing a diptych format. One side evokes the modalities of landscape painting through its evocative surface, while the other, a monochromatic black

cotton panel, denies contemplative immersion. The viewer is forced to distinguish between proximity and distance, between imaginative projection and an inert surface that repels rather than absorbs vision.

4. ANTI-MONUMENTS

Western sculptural tradition insists on the idea of monumentality, of sculpture having a central core. With the advent of Cubism, Picasso challenged this authority, dematerialising mass in his *Guitar* constructions of 1912–1914 and inaugurating a new sculptural regime for 20th-century art. His unorthodox use of materials in both his collages and constructions of this period also expanded the material basis for sculpture, a practice that had enormous implications for a new generation of artists. From Kurt Schwitters to Joan Miró, the idea of composition—of forming—was reimagined as an act of *bricolage*, of bringing together mass-produced objects and materials from the lived world. Miró's *Personnage* (1967) is a case in point. The sculpture is composed of materials that have been discarded: a bent pipe; a metallic plaque that has migrated from the industrial world; an agricultural object that resembles a steel comb; and a small sphere. Miró assembled these objects to form the figure, which he subsequently cast in bronze and painted. In this way, Miró subverted the associations of things, assigning new identities to familiar objects that located his sculpture along the register of language and metaphor.

Portuguese artist Rui Aguiar builds upon these possibilities, recycling elements from daily life. With a nod to French Nouveau réalisme, Aguiar takes found elements like glass jars and food tins, paints them white to deny their use-value, and assembles them to create uncanny figures and ironic objects.

In *Inclinado III* [Inclined III] (1971), an inverted ink bottle has been attached to one end of a rod or pole that extends, like a limb, to the apex of the sculpture. The bottle is precariously balanced, such that black ink appears to spill from its opening, dripping down the length of the pole. The implication of movement here, of an external force acting upon and determining the appearance of things, locates *Inclinado III* within the extended field of Process Art, but Aguiar's formal interrogation of object and identity perhaps remains closest to Miró's painted bronzes.

5. LANGUAGE

The relationship between art and language has been a leitmotif of modernist thought, from Symbolist poetry, Cubist and Futurist wordplay, and the Dada and Surrealist revolutions, to French *Lettrisme* at mid-century and Conceptual Art in the 1960s. Beginning in the mid-1920s, Miró developed a new vocabulary of visual signs with which he sought to renew modern painting. From his early pictographic imagery to his later gestural work, his approach to the visual sign was under constant revision. By the 1960s, his formal vocabulary had become notably elastic as Miró expanded his analysis of the multivalent nature of the visual sign. In *Écriture sur fond rouge* [Writing on Red Background] (1960), for example, Miró's signs are decidedly ambiguous. They appear to be in a process of formation, coming together to form linguistic units that are as yet undecipherable. In contrast, Nikias Skapinakis's (1931–2020) approach to the visual sign in *Rio serpenteando na Amazônia* [River Winding the Amazon] (1989) is more clearly referential: the winding course of the Amazon River is signified by a snake-like configuration that plays off against the black flora and fauna of the region. For both artists recourse to a more direct and simplified visual language suggests the influence of cave art and early pictographs, tracing a temporal arc in their work from prehistory to the modern era.

In this painting, António Sena (1941–2024) locates language in the space between the gallery and the street. Like Hatherly, his application of industrial

spray paint in Untitled (1967) calls to mind urban graffiti. In Sena's approach, urban mark-making straddles the divide between individual and collective expression. The artist uses a script that is not bound by clear spatial registers, mixing chaotic erasures with partially occluded ciphers. In this way he imagines the canvas, like the city wall, to be a site of multiple linguistic interventions through time.

For Belgian artist Marcel Broodthaers (1924–1976) language is fundamentally intertextual. Broodthaers was an artist, poet and filmmaker whose practice ranged from photography to installation. He works along the margins of categories and objects, undermining the logic of linguistic representation in the process: words become things; books become opaque objects; and exhibition spaces, from the gallery to the museum, are held up to institutional critique. In *Étagère jaune avec lettres de l'alphabet, chiffres en terre glaise* [Yellow Shelf With Alphabet Letters, Clay Numbers] (1968), letters, numbers and signs for punctuation are fashioned from potter's clay and placed, like loaves of bread or objects in a display case, on three shelves. Language and writing are literally objectified here, just as both its tabular structure and the system of meaning that governs it are called into question.

6. EXPRESSIONISM RE-IMAGINED

Expressionism in painting and sculpture has a long history in modern art. From the German Expressionists of Die Brücke and Der Blaue Reiter to the CoBrA group at mid-century and the advent of Neo-Expressionism in the 1980s, heightened psychological states, emotional angst and formal dissonance have reflected the complex nature of human subjectivity in crisis. The visual modalities of Expressionism have numerous sources: the tortured subjectivity of Van Gogh and the Symbolist aesthetics of Edvard Munch; prehistoric cave painting and the art of children, the untutored and the insane; the anonymous gestures of urban graffiti (the work of Catalan artist Antoni Tàpies is a key response) and caricature. The autographic gesture and a self-confessional tone characterise Expressionism in its many iterations, from authentic experience to ersatz emotion. A. R. Penck's (1939–2021) stick figures from the Standart series (the term signifies a flag or a military banner, but it also refers to a standard, canon or set of rules) are ironic responses to the imposition of social order. Miró's *Chien* [Dog] (1975) and Julião Sarmento's (1948–2021) *Refrega* (1982) bring humour to the visual economy of Expressionism, while Danish artist Asger Jorn's (1914–1973) Untitled (1958) casts an eye back to art brut and outsider art of the previous decade.

7. DRAWING AS PRACTICE

Modern art transformed drawing from a preparatory tool to an independent activity. 'Drawing as Practice' focuses on artists for whom drawing has been a central preoccupation. After a decade and a half working in a serial format during the 1920s and 1930s, during which time he produced numerous preparatory studies for his paintings, Miró increasingly turned to drawing as an autonomous means of expression. This would become evident in his work of the 1950s and 1960s. In his practice as a draughtsman, Miró produced individual suites of images through which he would explore a single visual idea or technique until he exhausted its possibilities. In one group of thirty-two India ink drawings on Japanese paper, dated 1966, Miró told a complex visual story with a reductive vocabulary of proto-signs: his delicate and economical marks inflect the surface of the page, configuring a virtual space that is a kind of medium for sign formation. As the brush and quill respond to the pressure of the artist's hand Miró, with an eye on Japanese calligraphy, tells a complex visual story employing the most economical means.

In *Pinselaktionen* [Brush Actions] (1977), a portfolio of thirty offset prints, Dieter Roth tests the divide that separates the autographic gesture from mechanical reproduction. Whereas Miró continually referenced his graphic work in his drawing practice, Roth engages in a literal act of visual translation between media.

For Pedro Sousa Vieira (b. 1963), drawing has been an almost obsessive

activity; the artist's production of works on paper numbers in the tens of thousands. Executed in charcoal, Sousa Vieira's drawings record the activity of his hand as it is guided by intuition rather than reason or *a priori* conceptions of form. Drawing for Sousa Vieira is an autographic process: his lines meander, circle back and create loops in space. At times, a rudimentary figuration appears to emerge, but it immediately collapses into the dense materiality of the charcoal medium. Here, representation is little more than a suggestion of things, a furtive glimpse.

Julie Mehretu, an American artist born in Ethiopia (b. 1970), brings her drawing practice into the social domain. Her imagery is derived from graphs, topographical symbols, architectural models, and weather and traffic patterns, from which she extrapolates her forms. Insisting on information networks as metaphors for knowledge and power, Mehretu identifies her work as a social practice, an exploration of the ways in which human subjects are conditioned by advanced technologies and systems.

8. COLLAGE AND MODERN LIFE

The section dedicated to collage is closely related to the terms with which Miró and Aguiar conceived their object-sculptures. Collage is understood here not as an artistic genre but as a technology for bridging the space between disparate objects. If newspaper was the initial ground for many of Picasso's early experiments in *papier collé*, it functions in entirely different ways for Luisa Cunha (b. 1949), Greek-Italian artist Jannis Kounellis (1936–2017), and Portuguese artist Ana Hatherly.

Luisa Cunha's Untitled (1993) moves far beyond the aesthetic boundaries of early collage. Although newspaper literally forms the ground of the piece, with headlines and images that refer to nature and technology, the object itself incorporates sand, newspaper, two loudspeakers, a CD player, an amplifier, and a voice recorded on a 61'6" loop. It is installed on the floor. In Cunha's systems-based aesthetic sound is at once tactile, physical and visual. Her work exists in the expanded field of installation art and has been exhibited in unorthodox spaces like schools, greenhouses and abandoned factories.

Jannis Kounellis is known for his mixed-media installations incorporating an eclectic range of elements, from fire and coal to meat, gold and earth. Associated with critic Germano Celant's movement Arte Povera, in 1987 Kounellis contributed to a print portfolio dedicated to Joseph Beuys and published by Edizione Notturna. The portfolio included works by A. R. Penck,

Sandro Chia, Richard Long, Robert Longo and Christo, among others. The Italian newspaper *Corriere della sera* forms the ground of Kounellis's *For Joseph Beuys*, to which the artist adds two lithographs. Part of the newspaper is torn, suggesting the transformative power of materials that was a leitmotif of Beuys's practice.

Ana Hatherly works at the intersection of art and writing, from street graffiti and visual poetry to Chinese ideograms. Although her works in the exhibition are not technically speaking collages, the ways in which she juxtaposes signs from the urban environment and mass culture to create layers of meaning locates her work in its conceptual parameters. In *Objet trouvé—Cascais* (2002), from her 'Neograffiti' series, industrial spray paint and a felt-tip pen mimic the effects of urban graffiti as a multi-layered system of signs and surfaces that are largely anonymous but bear the marks of human interventions into urban space.

9. PLACE/NO PLACE

The final section of the exhibition is about displacement—of people, things, and even experiences. In *Le Petit village* [The Small Village] (1938) Miró depicts a group of rudimentary houses floating in a nocturnal landscape. Basing his composition on drawings executed by his eight-year-old daughter María Dolores, Miró undermines the logic of her originally gridded coordinates to create an oniric space in which the village is more an idea of place than it is a physical location.

German artist Jörg Immendorff (1945–2007) engages with the concept of social utopia, which philosopher Ernst Bloch understood to be always provisional, a process of social emancipation driven by hope, a projection in time not place. In 1968 Immendorff collaborated with performance artist Chris Reinecke (b. 1936) on a series of events which they called LIDL. Staged in the Old Town of Düsseldorf, these interventions recalled earlier Dada actions and were intended to challenge bourgeois cultural norms. *Lidl-Stadtmodell* [Lidl: City model] (1969–70)—an imaginary place for LIDL activities—is composed of houses made of brown paper and installed on a painted board that suggests a town square or common. The structures are labelled to identify their functions: a *House for 2 People Who Want to Live for One Week in the LIDLcity*; a *Washing House*; a *House for Storing Food*, etc. In his projection of a future utopia, Immendorff proposes a new kind of social space based on organic community and collective organisation.

The section concludes with an installation by Pedro Calapez (b. 1953), *Labirinto deslocado* [Displaced Labyrinth] (2021). Nominally based on a 1982 painting by Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992), Calapez's installation is composed of sixteen elements that form a maze. Traditionally, a labyrinth is a place that lacks rational progression or clearly defined boundaries. In Greek mythology it is a site of threat and terror, a space without light or order, an unfathomable abyss. Displacing the labyrinth to the gallery, Calapez calls into question the taxonomical structures and spatial logic through which the museum as an institutional frame operates.

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2^a a 6^a feira, 10h – 13h e 14h30 – 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact
(Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel. (linha direta direct line): 226 156 546

Tel: 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt

www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa, acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATIONS AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.
Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Apoio Institucional
Institutional Support



Porto.