

EXPOSIÇÃO

ALA

ÁLVARO

SIZA

EXHIBITION

ÁLVARO

SIZA

WING

AUTO DOS ANFITRIÕES



OBRAS DA COLEÇÃO DA FUNDAÇÃO LEAL RIOS
NA COLEÇÃO DE SERRALVES

SERRALVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, comissariada por Ricardo Nicolau e coordenada por Isabel Braga.

The exhibition is organised by the Serralves Foundation—Museum of Contemporary Art, curated by Ricardo Nicolau and coordinated by Isabel Braga.

ARTISTAS ARTISTS

Christian Andersson, Becky Beasley, Inês Botelho, Fernando Calhau, Luís Paulo Costa, José Escada, Dénes Farkas, Ângela Ferreira, Marcius Galan, John Wood & Paul Harrison, Adelina Lopes, João Louro, Daniel Malhão, Anthony McCall, Susana Mendes Silva, Jonathan Monk, Benoît-Marie Moriceau, Henrique Pavão, Mauro Restiffe, Rui Sanches, Rui Toscano, Francisco Tropa, Lawrence Weiner.

AUTO DOS ANFITRIÕES

OBRA DA COLEÇÃO DA FUNDAÇÃO LEAL RIOS NA COLEÇÃO DE SERRALVES

O Auto chamado dos Anfatriões é uma peça de Luís Vaz de Camões (1524?–1580) inspirada num texto teatral da época romana: *Anfitrião*, de Plauto (230 a.C.–184 a.C.). A trama original foi, entretanto, reescrita várias vezes, em tempos e geografias muito diferentes: depois de Plauto e de Camões, vieram o francês Molière (1622–1673), o inglês John Dryden (1631–1700), os alemães Heinrich von Kleist (1777–1811) e Giseler Klebe (1925–2009), o suíço Jean-Luc Godard (1930–2022), entre tantos outros. Mais recentemente, assinalando os 500 anos do nascimento do poeta português, foi levada à cena no Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa) a peça *Auto das Anftriãs*, de Inês Vaz e Pedro Baptista.

O título desta exposição recupera o nome da peça de Camões — e com ele uma história de derivações, pilhagens e desvios. Evoca imediatamente três das características que a singularizam e aos objetos que apresenta: em primeiro lugar, sublinha a vocação hospitaleira de Serralves, e acrescenta sentido à ideia de que a sua Coleção é uma “coleção de coleções”; por outro lado, defende a confluência de tempos e geografias (fruto das tais “derivações, pilhagens e desvios”) como uma das características partilhadas pela dramaturgia e a arte contemporânea; em último lugar, apela ao teatro, e a certos textos em torno desta disciplina, como forma de iluminar determinados aspetos das práticas artísticas contemporâneas.

Começamos pela “vocação hospitaleira” da Fundação de Serralves, traduzida exemplarmente pela quantidade muito expressiva de depósitos e de doações (de obras, coleções e arquivos) que têm vindo a enriquecer a sua Coleção. É o caso da Coleção Leal Rios, parcialmente depositada em Serralves em 2021. Este conjunto de obras é muito significativo por várias razões: porque representa um verdadeiro pensamento (uma perspetiva muito particular sobre a arte das últimas duas décadas), podendo por isso ser identificado como uma coleção (o que é muito diferente de uma mera reunião de obras); porque traz para Serralves um conjunto de obras de artistas que já integravam a Coleção (fruto de aquisições ou de depósitos anteriores), adicionando aspetos que permitem compreender melhor os seus respetivos percursos e ajudando, desta forma, Serralves a alcançar um dos grandes objetivos do seu labor colecionista, que passa por ter núcleos significativos de obras de determinados artistas [é o caso de Fernando Calhau (Lisboa, 1948–2002), Luís Paulo Costa (Abrantes, 1968), Ângela Ferreira (Maputo, 1958), Adelina Lopes (Braga, 1970), João Louro (Lisboa, 1963), Daniel Malhão (Lisboa, 1971), Anthony McCall (St. Paul’s Cray, Reino Unido, 1946), Susana Mendes Silva (Lisboa, 1972), Rui Sanches (Lisboa, 1954), Francisco Tropa (Lisboa, 1968), Rui Toscano (Lisboa, 1970) e Lawrence Weiner (Nova Iorque, 1941–2022), apenas para referir artistas cujas obras são expostas em *Auto dos Anftriões*]; porque acrescenta à Coleção de Serralves artistas e obras que permitem ampliar e enriquecer as perspetivas sobre a produção artística

de períodos em que ela é porventura menos fértil, nomeadamente os anos 2010; porque ultrapassa largamente a escala doméstica que é inevitável e infelizmente associada a coleções privadas portuguesas — o que é em parte explicável pela constituição de uma Fundação que funcionou paralelamente à coleção e que tem, desde 2011, um espaço físico em Lisboa onde as obras puderam ser expostas, guardadas e conservadas (o que não impede que uma parte significativa das obras apresentadas em *Auto dos Anfitriões*, cuja instalação implica verdadeiras condições museológicas — equipas de montagem e áreas de exposição —, esteja a ser mostrada — ao público, mas também aos próprios compradores — pela primeira vez desde o momento em que foram adquiridas).

A Fundação Leal Rios (FLR), pode ler-se no seu sítio na Internet, “[...] tem como objetivos primordiais a divulgação, manutenção, preservação e promoção das obras e artistas representados na coleção de arte contemporânea, iniciada pelos irmãos Manuel e Miguel Leal Rios, em 2002”. É o irmão Miguel que seleciona as obras a adquirir, sendo simultaneamente responsável pela programação de exposições no espaço físico da FLR, algumas comissariadas por si. Isto equivale a uma acumulação de funções (coleccionador/programador/curador) que está provavelmente na raiz do carácter muito singular desta coleção. Assinale-se que a Fundação organizou, nos seus primeiros anos de atividade, uma série de exposições individuais de artistas cujas obras na Coleção Leal Rios (e nesta exposição) foram adquiridas simultaneamente, ou na sua esteira. São

disso exemplos as mostras de Francisco Tropea (*Stele*, 2012), Becky Beasley (Portsmouth, Reino Unido, 1975; *The Man Nobody Could Lift*, 2012–13), Susana Mendes Silva (*Rectangle Disorder*, 2014) e Luís Paulo Costa (*Part One: One Another* e *Part Two: One and Other*, 2015 e 2016 respetivamente).

O interesse particular de Miguel Leal Rios coleccionador/programador/curador por estes artistas permite, apesar da diversidade das suas práticas, encontrar um denominador comum: a relação destes artistas com a linguagem, a literatura e a história da arte, universos que lhes servem para operar as “derivações, pilhagens e desvios” nos quais se ancoram, em grande medida, os seus trabalhos.

Já dissemos que a maioria das obras integradas na Coleção Leal Rios não tem, longe disso, uma escala doméstica. Na realidade, muitas ocupam integralmente as salas da Ala Álvaro Siza onde foram instaladas [casos dos trabalhos de Christian Andersson (Estocolmo, 1973), Becky Beasley, Inês Botelho (Lisboa, 1977), Luís Paulo Costa, Ângela Ferreira, Marcius Galan (São Paulo, 1972), Anthony McCall, Susana Mendes Silva e Henrique Pavão (Lisboa, 1991)]. Curiosamente, talvez porque as salas da extensão do Museu de Serralves dedicadas a exposições com a Coleção de Serralves se distingam das galerias desenhadas pelo mesmo arquiteto em 1999 justamente pela sua escala mais doméstica, o carácter museológico (antidoméstico, pelo menos) das peças é, neste contexto, ainda mais expressivo. Tentou-se ainda tirar

partido de uma outra característica do edifício, relacionada com o tipo de circulação e de observação que permite (e provoca): ao contrário da percepção imediata das peças oferecida pelas amplas galerias do Museu de Serralves, as obras expostas na Ala Álvaro Siza são descobertas à medida que os visitantes se deslocam no espaço. Além disso, é frequente que o visitante situado numa determinada sala tenha acesso visual (mesmo que parcial, fragmentado e oblíquo) às obras patentes em mais duas ou três — o que, desde que desta característica arquitetónica se tire partido, pode ajudar a confirmar a ideia que associa uma boa exposição a uma sucessão de diálogos/conversas/sinapses, de preferência inusitados e estimulantes, entre as obras que apresenta.

Que a exposição arranque com uma peça que traduz o modo de ver acima descrito (intermitente, parcial, fragmentado), e que faz uma imediata alusão ao teatro, é praticamente um manifesto (como se a peça tinguisse todas quantas encontraremos adiante, inevitavelmente lidas à luz desse primeiro gesto). Trata-se de uma cortina da artista Inês Botelho (*Sem título*, 2003–25), originalmente apresentada na edição do Prémio EDP Novos Artistas que teve lugar, em 2003, no Museu de Serralves. Agora adaptada ao espaço da Ala Álvaro Siza, a obra pode ser vista ainda antes de alcançarmos o espaço da exposição, desde o corredor/ /ponte que une a extensão do museu aberta ao público em 2023 ao edifício inaugurado em 1999. A cortina, que tem um movimento autónomo (motorizado), pode adquirir nove posições, nas quais revela intermitentemente pormenores

do edifício desenhado por Álvaro Siza — nomeadamente o famigerado triângulo e a janela triangular que, verdadeiramente instagramáveis, serão hoje as suas maiores imagens de marca.

Esta grande cortina que se abre e fecha autonomamente evoca (apesar de não ser encarnada) o teatro, e faz equivaler a entrada da exposição a uma boca de cena. Esta ligação ao teatro, recordemos, é reforçada pelo título da exposição. O facto é que intitular uma exposição de arte contemporânea com o nome de uma obra destacada de uma disciplina artística milenar pode, desde logo, querer dizer uma de duas coisas (ou as duas): em primeiro lugar, que as referências da arte dos nossos dias podem estar muito lá atrás, em séculos que inclusive antecedem a arte clássica e moderna; em segundo lugar, que alguns discursos sobre o teatro podem iluminar determinadas facetas da arte contemporânea.

A cortina que abre (literalmente) a exposição tapa e destapa, deixa ver mas por pouco tempo, dá a entrever, vislumbrar, ver parcialmente... Neste sentido, traduz uma modalidade do ato de ver (ou do “querer ver”) que o associa à incompletude, à falta. Se fosse uma figura de estilo, a cortina seria uma sinédoque, representando, de alguma forma, toda a exposição. Como? Para começar, ela representa o ato de ver (e aquilo que vemos, quais são as condições para vermos, o que é afinal ver, são questões que estão no centro das práticas de muitos dos artistas colecionados pelos irmãos Rios — Christian Andersson, Luís Paulo Costa, Marcius Galan, Anthony McCall

e Henrique Pavão são apenas alguns exemplos); depois, ao apontar para o milenar teatro, a cortina aproxima tempos distantes, desta forma ilustrando as “derivações, pilhagens e desvios” em que se ancoram as obras de muitos artistas presentes tanto na coleção quanto na exposição, nomeadamente Becky Beasley, Ângela Ferreira, Susana Mendes Silva, Rui Sanches e Francisco Tropa. A pilhagem a que nos referimos não é mais do que a aparência atemporal, aparentemente pouco ou nada contemporânea, da obra de artistas que trazem para as suas obras referências e matérias de tempos distantes (como Sanches e Tropa), enquanto as derivações e os desvios podem ser traduzidos pela forma como referências ao modernismo (artístico, arquitetónico) servem para problematizar os seus pressupostos, que excluíam questões políticas e sociais (as obras de Ângela Ferreira e Susana Mendes Silva são a este título paradigmáticas).

A exposição apresenta *Die Vlermuys Huis/The Bat House (segundo a casa Die Es desenhada e construída por Gabriël Fagan)*, de 2006. A estrutura desta escultura é baseada numa casa real na Cidade do Cabo. Projetada em meados dos anos 1960 pelo arquiteto sul-africano Gabriël Fagan, a casa combina um forte design modernista com um telhado escultural ondulado. Como em grande parte da sua obra, Ângela Ferreira interessa-se pela interpretação do modernismo fora do cânone ocidental, particularmente nos casos em que a estética modernista foi alterada para se adequar a contextos sociais, políticos ou geográficos específicos. No caso da casa de

Fagan, a onda escultural do telhado foi projetada para refletir a paisagem costeira circundante. A estrutura de Ferreira remove a casa do seu contexto original e suspende-a de cabeça para baixo no teto da galeria, como um morcego. A inversão refere-se à mudança gravitacional do hemisfério norte para o hemisfério sul e reflete a maneira como a transposição de estilos arquitetónicos nunca funciona perfeitamente. A estrutura de Ferreira reduz o projeto de Fagan a contornos e alguns detalhes estruturais essenciais: o telhado, que tem interesse estrutural e escultural para Ferreira; a escada, que é um elemento estrutural central no projeto da casa; e, finalmente, outra forma cônica abstrata na lateral do edifício, que representa a chaminé da casa. A artista decidiu incluir o pormenor da chaminé depois de descobrir que era a parte favorita do arquiteto no edifício, e que terá sido ela, e não o telhado, a influenciar decisivamente todo o projeto da casa (note-se que o edifício se chama “Die Es”, que significa “chaminé” em africâner, a língua materna do arquiteto).

De Susana Mendes Silva apresenta-se *Rectangle Disorder*, obra de 2014 originalmente apresentada na galeria principal da Fundação Leal Rios e que integra uma série de trabalhos sobre a desordem, de que também faz parte *Square Disorder*. Trata-se de interrogar a estabilidade de formas geométricas através de instalações imersivas, no limiar da visibilidade (e que, portanto, desafiam a nossa perceção), compostas por grelhas feitas com fios de cabelo. A associação entre uma matéria orgânica e uma das figuras paradigmáticas do cânone modernista (a grelha), entendida

como universal, assética e apolítica, cria uma tensão (ou uma desordem) no espaço, mas também nas narrativas avançadas pela história da arte.

Na impossibilidade de fazer deste roteiro uma viagem exaustiva pela exposição em que todas as obras fossem identificadas, descritas e analisadas, optámos por apresentar apenas aquelas que têm em comum duas características que consideramos essenciais para perceber o referido “pensamento” que guiará as decisões de Miguel Leal Rios: serem instalações que ocupam integralmente as salas onde estão instaladas; serem obras que desafiam a nossa percepção e que interrogam a fronteira entre visibilidade e invisibilidade. Referimo-nos aos trabalhos de Christian Andersson, Luís Paulo Costa, Anthony McCall e Marcius Galan.

Do artista sueco apresenta-se *F for Fake*, de 2002. O título da obra é roubado ao documentário homónimo de Orson Welles, de 1976. Andersson, cujo trabalho faz recorrentemente uso de ilusões óticas para questionar a noção de realidade, mostra nesta instalação um projetor que ilumina uma das paredes da sala. Surpreendentemente, são projetadas na parede duas sombras do aparelho e do tripé que o sustenta, em diferentes perspetivas, sem que consigamos detetar a(s) fonte(s) lumínica(s) que as produz(em).

De Luís Paulo Costa mostra-se *See and See Not*, de 2005–06. Em 2006, na primeira ocasião em que a obra foi apresentada, em exposição individual do artista numa galeria comercial de Lisboa, analisava-se na folha de sala que a acompanhava: “Numa

parede escreveu-se, recorrendo a fitas de vídeo VHS, a frase *see and see not* — o que equivale a dizer que se garantiu a impossibilidade de ver aquela fita específica enquanto se escrevia com ela. O chão está coberto com mais de quinhentas fitas, que também foram desenroladas e tiradas das respectivas cassetes. Ou seja, o elemento que ocupa mais espaço, que é verdadeiramente escultórico, em que é impossível não reparar imediatamente, é, ao mesmo tempo, aquele que mais fala da impossibilidade de ver, inutilizadas que foram as centenas de cassetes que o constituem.”

De Anthony McCall apresenta-se *Line Describing a Cone 2.0*, de 2010. A obra é originalmente um filme experimental de 1973 que integra a série de Anthony McCall designada por *Solid Light* [Luz sólida]. Este paradoxo está na origem de vários filmes em que o artista explora as qualidades essenciais do meio e a sua relação particular com o espectador. O filme de 30 minutos começa com um simples ponto branco projetado numa superfície negra. Este ponto vai, à medida que o tempo passa, transformar-se numa linha que desenha uma circunferência. Entretanto, partículas de pó revelam o trajeto da luz no espaço entre o projetor e a parede, tornando visível um cone de luz. O espaço em que este filme foi desde o início projetado não contempla cadeiras, convidando os espectadores a interagirem com o feixe de luz que sai do projetor.

Nos anos 1970, o pó e o fumo dos cigarros, habituais nas salas em que o filme era exibido, bastavam para

materializar a luz e criar o referido cone. A partir do momento em que a obra foi vendida a instituições artísticas, e exibida em salas mais asséti­cas, pó e fumo de cigarros foram substituídos por máquinas de fumo, e os projetores de 16 mm passaram a projetores de vídeo. Segundo McCall, nas palavras que escreveu ao júri da quinta edição do International Experimental Film Competition [Concurso internacional do cinema experimental], “Trata-se do próprio feixe de luz projetado, em vez de o tratar como um mero portador de informação codificada, que é decodificada quando atinge uma superfície plana [...]. *Line Describing a Cone* aborda uma das condições irredutíveis e necessárias do cinema: a luz projetada. Trata desse fenômeno diretamente, independentemente de qualquer outra consideração. É o primeiro filme a existir no espaço tridimensional real.”

Finalmente, do artista brasileiro Marcius Galan apresenta-se *Secção diagonal (versão 2)*, de 2010. Trata-se de uma obra cuja simplicidade é inversamente proporcional à sofisticação conceptual. A instalação oferece um obstáculo simbólico, inicialmente intransponível: um vidro que apenas os mais distraídos, ou imprudentes, se arriscam a ultrapassar. O artista propõe aqui um jogo de percepção do espaço em que o objetivo é enganar os sentidos: ao constatarmos que o vidro que víamos nitidamente afinal não existe, a obra parece desmaterializar-se diante dos olhos.

Para rematar com uma última alusão ao teatro, diremos que as obras que acabámos de descrever parecem exclamar: *Ver ou não ver, eis a questão!*

THE ACT OF THE HOSTS WORKS FROM THE FUNDAÇÃO LEAL RIOS COLLECTION IN THE SERRALVES COLLECTION

Auto dos Anfitriões is a play by Luís Vaz de Camões (1524?–1580) inspired by a theatrical text dating from Roman times: *Amphitryon*, by Plautus (230 BC–184 BC). The original plot has, however, been repeatedly rewritten across very different times and places: after Plautus and Camões came the French playwright Molière (1622–1673), the English playwright John Dryden (1631–1700), as well as the Germans Heinrich von Kleist (1777–1811) and Giseler Klebe (1925–2009), and the Swiss Jean-Luc Godard (1930–2022), among many others. More recently, marking the 500th anniversary of the birth of the Portuguese poet, the play *Auto das Anfitriãs*, by Inês Vaz and Pedro Baptista, was staged at the Dona Maria II National Theatre, in Lisbon.

The title of this exhibition recovers the name of Camões' play—and, with it, a history of derivations, plundering and deviations. It immediately invokes three of the characteristics that make the exhibition and the objects it presents unique: firstly, it underlines Serralves' hospitable vocation and adds meaning to the idea that its Collection is a 'collection of collections'; secondly, it asserts the confluence of times and geographies (the result of such 'derivations, plundering and deviations') as one of the characteristics shared by theatrical writing and contemporary art; finally, it appeals to theatre, and to certain texts related to this discipline, as a way of illuminating certain aspects of contemporary artistic practices.

Let us begin with the 'hospitable vocation' of the Serralves Foundation, exemplified by the significant number of deposits and donations (of works, collections and archives) that have enriched its Collection. This is the case with the Leal Rios Collection, which was partially deposited at Serralves in 2021. This assemblage of works is very significant for several reasons. First of all, it represents a genuine way of thinking (a particular perspective on the art of the last two decades), and can therefore be identified as a collection (which is very different from a mere gathering together of works); it also brings to Serralves a series of works by artists who were already included in the Collection (as a result of previous acquisitions or deposits), adding aspects that allow for a better understanding of their respective careers and thus helping Serralves to achieve one of the main objectives of its collecting work, which is to have significant assortments of works by certain artists [such as, for example, Fernando Calhau (Lisbon, 1948–2002), Luís Paulo Costa (Abrantes, 1968), Ângela Ferreira (Maputo, Mozambique, 1958), Adelina Lopes (Braga, 1970), João Louro (Lisbon, 1963), Daniel Malhão (Lisbon, 1971), Anthony McCall (St. Paul's Cray, United Kingdom, 1946), Susana Mendes Silva (Lisbon, 1972), Rui Sanches (Lisbon, 1954), Francisco Tropa (Lisbon, 1968), Rui Toscano (Lisbon, 1970) and Lawrence Weiner (New York, 1941–2022), to mention only those artists whose works are exhibited in *Auto dos Anfitriões*]; it adds artists and works to the Serralves Collection that broaden and enrich our perspective of artistic production from

those periods when it was perhaps less fertile, namely the 2010s; it also goes far beyond the domestic scale that is inevitably and unfortunately associated with Portuguese private collections, a limitation partly explained by the establishment of a Foundation that has operated in parallel with the collection and which, since 2011, has had a physical space in Lisbon where the works could be exhibited, stored and conserved. This does not prevent a significant part of the works presented in *Auto dos Anfiteões* (whose installation requires actual museum conditions—assembly teams and exhibition areas) from being shown, not only to the public, but also to the buyers themselves, for the first time since they were acquired.

As stated on its website, the Leal Rios Foundation '[...] has as its primary objectives the dissemination, maintenance, preservation and promotion of the works and artists that are represented in the contemporary art collection started by brothers Manuel and Miguel Leal Rios in 2002'. Miguel is the brother who selects the works to be acquired, while also being responsible for programming the Foundation's exhibitions, some of which he curates himself. This accumulation of roles (collector/programmer/curator) probably lies at the root of this collection's unique character. It should be noted that, in its early years, the Foundation organised a series of solo exhibitions by artists whose works in the Leal Rios Collection (and in this exhibition) were acquired simultaneously or in their wake. Examples include the exhibitions by Francisco Tropa (*Steie*, 2012),

Becky Beasley (Portsmouth, United Kingdom, 1975; *The Man Nobody Could Lift*, 2012–13), Susana Mendes Silva (*Rectangle Disorder*, 2014) and Luís Paulo Costa (*Part One: One Another* and *Part Two: One and Other*, 2015 and 2016, respectively).

Despite the diversity of their practices, Miguel Leal Rios' particular interest in these artists as a collector/programmer/curator allows us to find a common denominator: these artists' relationship with language, literature and art history, universes that enable them to operate the 'derivations, plundering and deviations' in which their works are largely anchored.

We have already said that most of the works in the Leal Rios Collection are far from domestic in scale. In fact, many occupy entire rooms of the Álvaro Siza Wing where they were installed [such as the works by Christian Andersson (Stockholm, 1973), Becky Beasley, Inês Botelho (Lisbon, 1977), Luís Paulo Costa, Ângela Ferreira, Marcús Galan (São Paulo, Brazil, 1972), Anthony McCall, Susana Mendes Silva and Henrique Pavão (Lisbon, 1991)]. Curiously, perhaps because the rooms in the extension of the Serralves Museum dedicated to exhibitions with the Serralves Collection are distinguished from the galleries designed by the same architect in 1999, precisely because of their more domestic scale, the museological (or at least the anti-domestic) character of the pieces is, in this context, even more expressive. An attempt was also made to take advantage of another feature of the building, related to the

type of circulation and observation it makes possible (and provokes): contrary to the immediate perception of the pieces offered by the Serralves Museum's large and spacious galleries, visitors discover the works exhibited in the Álvaro Siza Wing as they move through the space. Furthermore, in a given room, they often enjoy visual access (albeit partial, fragmented and oblique) to the works on display in two or three other rooms. Provided that this architectural feature is exploited, this can help to confirm the idea that a good exhibition is a succession of dialogues/ /conversations/synapses, preferably unusual and stimulating, between the works it presents.

The fact that the exhibition begins with a piece that reflects the (intermittent, partial and fragmented) way of seeing described above, making an immediate allusion to theatre, is practically a manifesto (as if the piece influenced all those that we will encounter later, and which will inevitably be read in the light of this first gesture). It is a curtain by the artist Inês Botelho (*Untitled*, 2003–25), originally presented at the EDP New Artists Award held at the Serralves Museum in 2003. Now adapted to the Álvaro Siza Wing, the work can be seen, even before we reach the exhibition space, from the corridor/bridge that connects the extension of the museum, opened to the public in 2023, to the building inaugurated in 1999. The curtain, which has an autonomous (motorised) movement, can adopt nine different positions, intermittently revealing details of the building designed by Álvaro Siza, namely the infamous triangle and the

triangular window, which are genuinely Instagrammable features and are now its most recognisable images.

This large curtain, which opens and closes autonomously, evokes the theatre (despite its not being red) and makes the entrance to the exhibition equivalent to a proscenium. This connection to the theatre, let us remember, is reinforced by the title of the exhibition. Naming a contemporary art exhibition after a major work from an ancient artistic discipline can mean one of two things (or both): firstly, that the references of today's art may date from far back in time, originating in centuries that even predate classical and modern art; secondly, that some ancient discourses on theatre can shed light on certain facets of contemporary art.

The curtain that (literally) opens the exhibition covers and uncovers, allows us to see but only for a short time, thus giving us a glimpse, a partial view... In this sense, the curtain expresses a form of the act of seeing (or 'wanting to see') that associates it with incompleteness, with the lack of something. If it were a figure of speech, the curtain would be a synecdoche, in some way representing the entire exhibition. How? To begin with, it represents the act of seeing (and what we see, what the conditions are for seeing, what seeing ultimately is, are questions that lie at the heart of the aesthetic practices of many of the artists collected by the Rios brothers—Christian Andersson, Luís Paulo Costa, Marcius Galan, Anthony McCall and Henrique Pavão are just a few examples); then, by directing our attention to ancient theatre, the curtain brings distant times

closer, thus illustrating the 'derivations, plundering and deviations' in which the works of many of the artists present in both the collection and the exhibition are anchored, namely Becky Beasley, Ângela Ferreira, Susana Mendes Silva, Rui Sanches and Francisco Tropa. The plundering to which we refer is nothing more than the timeless appearance (seemingly not very contemporary at all) of the works of artists (such as Sanches and Tropa) who bring references and materials from distant times to their works, while the derivations and deviations are expressed by the way in which references to (artistic and architectural) modernism serve to problematise its assumptions, which excluded political and social issues (the works of Ângela Ferreira and Susana Mendes Silva are paradigmatic in this regard).

The exhibition features *Die Vlermuis Huis/The Bat House (after the house Die Es designed and built by Gabriël Fagan)*, from 2006. The structure of this sculpture is based on a real house in Cape Town. Designed in the mid-1960s by the South African architect Gabriël Fagan, the house combines a strong modernist design with a sculptural, undulating roof. As in much of her work, Ângela Ferreira is interested in the interpretation of modernism outside the Western canon, particularly in cases where modernist aesthetics have been altered to suit specific social, political or geographical contexts. In the case of Fagan's house, the sculptural undulation of the roof was designed to reflect the surrounding coastal landscape. Ferreira's structure removes the house from its original context

and suspends it upside down from the gallery ceiling, like a bat. The inversion refers to the gravitational shift from the northern hemisphere to the southern hemisphere and reflects the way in which the transposition of architectural styles never works perfectly. Ferreira's structure reduces Fagan's design to its broad outlines and a few essential structural details: the roof, which has structural and sculptural interest for Ferreira; the staircase, which is a central structural element in the house's design; and, finally, another abstract conical form on the side of the building, representing the house's chimney. The artist decided to include the detail of the chimney after discovering that it was the architect's favourite part of the building, and that it was this, rather than the roof, that decisively influenced the entire design of the house (note that the building is called 'Die Es', which means 'chimney' in Afrikaans, the architect's native language).

Susana Mendes Silva is represented in the exhibition with *Rectangle Disorder*, a work from 2014 that was originally presented in the main gallery of the Leal Rios Foundation, and is part of a series of works on disorder, which also includes *Square Disorder*. It questions the stability of geometrical forms through immersive installations on the very edge of visibility (and which therefore challenge our perception), composed of grids made from strands of hair. The association between organic matter and one of the paradigmatic figures of the modernist canon (the grid), understood as universal, aseptic and apolitical, creates tension (or disorder) in the space, but also in the narratives put forward by art history.

Given the impossibility of turning this itinerary into an exhaustive tour of the exhibition, in which all the works would be identified, described and analysed, we have chosen to present only those that share two characteristics which we consider essential to understanding the aforementioned 'thinking' that guides Miguel Leal Rios' decisions: they are installations that occupy the entire rooms where they are installed; they are works that challenge our perception and question the boundary between visibility and invisibility. We are referring here to the works of Christian Andersson, Luís Paulo Costa, Anthony McCall and Marcius Galan.

The Swedish artist presents *F for Fake*, from 2002. The title of the work is borrowed from Orson Welles' 1976 documentary of the same name. Andersson's work repeatedly uses optical illusions to question the notion of reality, and, in this installation, he shows a projector that lights up one of the walls of the room where it is installed. Surprisingly, two shadows of this device and the tripod that supports it are projected onto the wall from different perspectives, without our being able to detect the light source(s) that produce them.

Luís Paulo Costa presents *See and See Not*, from 2005–06. In 2006, when the work was first displayed at the artist's solo exhibition in a commercial gallery in Lisbon, the accompanying exhibition leaflet analysed it as follows: 'The phrase "see and see not" was written on a wall using VHS videotapes, which means that it was impossible to see that specific tape while it was being written with. The floor is covered by

more than five hundred tapes, which have also been unwound and removed from their respective cassettes. In other words, the element that occupies the most space, which is truly sculptural, and which it is impossible to overlook, is, at the same time, the one that most speaks of the impossibility of seeing, since the hundreds of cassettes that constitute it have been rendered useless.'

Anthony McCall presents *Line Describing a Cone 2.0*, from 2010.

The work is originally an experimental film from 1973 that is part of Anthony McCall's series titled *Solid Light*. This paradox lies at the origin of several films in which the artist explores the essential qualities of the medium and its particular relationship with the viewer. The 30-minute film begins with a simple white dot projected onto a black surface. As time passes, this dot is transformed into a line that draws a circle. Meanwhile, dust particles reveal the path of light in the space between the projector and the wall, making a cone of light visible. The space in which this film was originally projected does not include chairs, inviting viewers to interact with the beam of light coming out of the projector.

In the 1970s, the dust and cigarette smoke that were commonly found in the rooms where the film was shown were sufficient to materialise the light and create the aforementioned cone. Once the work was sold to art institutions and shown in more sterile rooms, the dust and cigarette smoke were replaced by smoke machines, and the 16 mm projectors became video projectors. According to McCall, in the statement

that he addressed to the judges of the 5th International Experimental Film Competition, 'It deals with the projected light beam itself, rather than treating the light beam as a mere carrier of coded information, which is decoded when it strikes a flat surface [...]. *Line Describing a Cone* deals with one of the irreducible, necessary conditions of film: projected light. It deals with this phenomenon directly, independently of any other consideration. It is the first film to exist in real, three-dimensional space.'

Finally, the Brazilian artist Marcio Galan presents *Secção diagonal* (version 2), from 2010. This is a work whose simplicity is inversely proportional to its conceptual sophistication. The installation offers a symbolic and initially insurmountable obstacle: a pane of glass that only the most distracted or reckless would dare to pass through. Here, the artist proposes a game of spatial perception, in which the goal is to deceive the senses: when we realise that the glass which we saw so clearly does not actually exist, the work seems to dematerialise before our eyes.

To conclude with one final allusion to theatre, we could say that the works which we have just described seem to cry out: *To see or not to see, that is the question!*

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª 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: INFORMATION 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](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.youtube.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://twitter.com/serralves)

Apoio Institucional
Institutional Support

Mecenas do Museu
Museum Sponsor

