



Universidade do Porto

**FBAUP** Faculdade de  
Belas Artes

# Espaço de exposição como espaço de (re)criação

---

Exposições para a Casa de Serralves

Teresa Azevedo

Orientador: Professora Doutora Lúcia Almeida Matos

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos,  
Especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais

Porto, 2008

## **Agradecimentos**

---

À minha orientadora, Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, pela constante motivação, apoio e incentivo, desafiando-me a ir mais longe em todas as fases deste projecto;

À Fundação de Serralves, nomeadamente, Dr.ª Marta Almeida, Dr.ª Sónia Oliveira, Dr.ª Isabel Kohler e Dr.ª Sandra Olim, pela rapidez e simpatia com que responderam a todas as minhas solicitações;

Aos artistas Antoni Muntadas, pela cedência de imagens; Gerardo Burmester, pela rapidez com que respondeu às minhas questões e Luísa Cunha pelo empenho e interesse demonstrado com a sua preciosa contribuição;

Às colegas de Mestrado, por todas as trocas de ideias e confidências;

À minha família e ao Marco, por compreenderem as minhas ausências, pela paciência e apoio constante;

A todos o meu muito obrigada.

## **Nota Prévia**

---

Todas as citações feitas ao longo deste trabalho foram mantidas na língua original do documento de onde foram transcritas.

As referências bibliográficas foram feitas segundo a Norma Portuguesa 405: NP 405-1 para documentos impressos; NP 405-2 para materiais não-livro; e NP 405-4 para documentos electrónicos.

Para tornar as referências mais claras, as imagens nos Anexos seguem a numeração das imagens inseridas no corpo de trabalho.

Os Anexos (em volume separado) foram divididos em quatro partes correspondentes a cada um dos subcapítulos do ponto 2, inserindo-se em cada uma delas as fichas das exposições analisadas como casos de estudo.

## Resumo

---

Reunindo num mesmo trabalho um conjunto de noções que se constituem como pistas para uma série de outras reflexões possíveis, pretende-se com esta tese reflectir sobre o espaço museológico enquanto potenciador de novas leituras, não só da arte que nele se expõe, mas também, e sobretudo, dele próprio.

Tendo em conta que esta reflexão constitui apenas uma das muitas possíveis em torno da aproximação ao espaço de exposição tomado como espaço de (re)criação artística, pretende demonstrar-se que as exposições *site-specific* podem ser efectivamente uma boa aposta para uma renovação que se pensa essencial e urgente no modo como os museus, sobretudo os de arte contemporânea, são entendidos e vividos. Procurou-se assim analisar, através de um conjunto de exemplos realizados por iniciativa de um museu português contemporâneo – a Fundação de Serralves, e mais precisamente a Casa de Serralves – novos pontos de partida para se pensar o espaço museológico como local privilegiado de criação e (re)criação artística, num constante e enriquecedor desafio às suas práticas e métodos expositivos.

## **Abstract**

---

Congregating in this same work a set of ideas that constitute some clues for other possible reflections, with this thesis I intended to think about the museum space as a potential place for new readings, not only of the art in display, but also, and over all, of itself.

Having in account that this reflection constitutes only one of the many possible ones about the exhibition space as a place for artistic (re)creation, I intended to demonstrate that site-specific exhibitions can effectively be a good practice for an essential and urgent renewal on the way contemporary museums are understood and lived. Therefore, I intended to analyze, through a set of case studies realized for a contemporary portuguese museum - the Serralves Foundation, and more specifically for Casa de Serralves - new ways to think about the exhibition space as a privileged place for artistic creation and (re)creation in a constant and rich challenge to its traditional practices and exhibition methods.

## Índice

---

Agradecimentos .....	1
Nota Prévia .....	2
Resumo .....	3
Abstract .....	4
Introdução .....	6
1. A Casa de Serralves .....	11
1.1 As vidas da Casa .....	14
2. Diferentes aproximações ao espaço .....	24
2.1 A Casa: espaço físico e espaço simbólico .....	29
2.1.1. Na Casa: Luc Tuymans – <i>Dusk</i> .....	36
2.1.2. Na Casa: <i>Luísa Cunha</i> .....	40
2.1.3. Na Casa: Richard Tuttle – <i>Memento</i> .....	44
2.2 A Casa: habitação e museu/ espaço privado e espaço público .....	48
2.2.1. Na Casa: Antoni Muntadas – <i>Intervenções:                 a propósito do público e do privado</i> .....	57
2.2.2. Na Casa: James Lee Byars – <i>The Palace of Perfect</i> .....	62
2.3 A Casa e o Jardim: espaço interior e espaço exterior .....	65
2.3.1. Na Casa e no Jardim: Mario Merz – <i>A Casa Fibonacci</i> .....	74
2.3.2. Na Casa e no Jardim: <i>Limiares: dez escultores americanos</i> .....	77
2.4 A Casa: museu como atelier do artista .....	81
2.4.1. Na Casa: <i>Gerardo Burmester</i> .....	89
Conclusão: o espaço de exposição como espaço de (re)criação .....	92
Bibliografia .....	95
Anexos	

## Introdução

O interesse em pensar as questões do espaço enquanto local de apresentação de obras de arte, de exposições, procurando perceber quais os diversos tipos de relação que estabelecem com ele artistas, comissários e instituições, foi o ponto de partida para o desenvolvimento desta tese.

Um trabalho realizado durante o ano curricular do Mestrado deixou perceber a pertinência museológica da exploração do espaço do museu por algumas práticas artísticas contemporâneas. Decidiu-se assim dar continuidade a uma investigação centrada nesta reflexão, situando-a no contexto das diversas noções de *site-specificity*, relacionando-as com exposições pensadas para um espaço museológico específico.

Nesta sequência de ideias, a escolha da Casa de Serralves como o lugar de exposição pareceu uma opção natural. Inserida num conjunto com características que o distinguem de muitos museus de arte contemporânea, e funcionando efectivamente como complemento e extensão do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS), a sua programação contempla o convite a artistas para a realização de exposições especificamente pensadas para os seus espaços. Sendo um exercício cada vez mais comum em instituições dedicadas à arte contemporânea, e nomeadamente em museus, a realização de projectos artísticos *site-specific*, cedo a programação de exposições da Fundação de Serralves decidiu aproveitar as potencialidades físicas e simbólicas do conjunto Casa/ Jardim, de modo a potenciar novos modos de diálogo com os seus espaços, propondo este tipo de abordagem a alguns dos artistas convidados a lá expor.

Tendo em conta que esta reflexão constitui apenas uma das muitas possíveis em torno da aproximação ao espaço de exposição tomado como local privilegiado de (re)criação artística, definiram-se assim os objectivos principais deste trabalho:

- Reflectir sobre aspectos da *site-specificity* – a evolução da concepção de espaço nas práticas artísticas contemporâneas e a relação dos artistas, obras e exposições com o espaço expositivo;
- Compreender o espaço expositivo como potenciador de diversas manifestações e criações;
- Analisar diferentes aproximações à exploração do espaço usando exposições realizadas para a Casa de Serralves como exemplos demonstrativos;
- Compreender quais os objectivos e o papel de uma instituição como a Fundação de Serralves no desenvolvimento de projectos *site-specific* deste tipo.

A questão da arte *site-specific* tem merecido a atenção de vários autores, especialmente nos últimos dez anos. *One place after another. Site-specific art and locational identity* (2002), de Miwon Kwon, traça uma história crítica e uma importante genealogia da *site-specificity*, apresentando o seu desenvolvimento e diferentes configurações a partir dos finais dos anos 60, tanto na arte pública como no âmbito das diversas instituições artísticas. Este ponto é importante, visto que na maior parte das publicações sobre arte *site-specific*, a incidência faz-se quase exclusivamente em trabalhos de arte pública, e por isso o termo *site-specific* encontra-se muitas vezes relacionado com o exterior. Tentando clarificar a designação do termo, Kwon aponta também as diferentes configurações que esta prática artística foi sofrendo ao longo do tempo, desenvolvendo-se de uma aproximação apenas às características físicas de um dado local ou espaço, para se relacionar, posteriormente, com outras variáveis intrínsecas a ele – a sua história, a sua simbologia, etc. Ainda sobre o mesmo tema, um outro texto de Miwon Kwon – *The Wrong Place* (2002) – deixa já antever muito daquilo que a autora desenvolverá na publicação acima mencionada. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (2000), editado por Erika Suderburg, reúne um conjunto considerável de textos sobre vários temas relacionados com instalações e obras *site-specific*, revelando-se de especial interesse, para este trabalho, a introdução, onde se estabelece uma distinção e definição dos termos instalação e *site-specific*, e o texto de James Meyer, *The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity*, que directamente se relaciona com uma expansão da noção de lugar. Outros trabalhos, como *Site-specific art: Performance, place and documentation* (2000), de Nick Kaye, ou *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (2000), editado por Alex Coles, apresentam também diferentes hipóteses de aproximação à noção de *site-specificity* segundo diferentes perspectivas e aplicadas a diversos casos de estudo. Alguns textos de vários autores, reunidos por Suzanne MacLeod em *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions* (2005) abordam ainda a questão do espaço museológico segundo várias perspectivas, apesar de não se focarem particularmente em exposições ou obras *site-specific*. No entanto, o pensar sobre o espaço do museu e sobre as suas possibilidades e novas abordagens, nomeadamente no artigo de Jon Wood que se centra no museu como atelier e espaço de criação do artista, revela-se importante para a tese a desenvolver. Complementarmente, o livro de Brian O’Doherty, *Inside de White Cube. The ideology of the gallery space*, foi uma base para o estudo do espaço museológico em si, e a sua evolução de acordo com as diferentes técnicas e práticas artísticas.

Em Portugal pouco se tem escrito sobre o tema da arte *site-specific* relacionada essencialmente com a instituição, com o museu. Com este trabalho pretende-se assim contribuir para preencher essa lacuna, através da análise de exemplos concretos realizados no

nosso país, e por iniciativa de um museu português. De ressaltar aqui que, de facto, e ao contrário das intervenções no museu efectuadas por alguns artistas enquanto proposta individual, as exposições analisadas neste trabalho partiram sempre de uma iniciativa do próprio museu, aberto depois à exploração individual de cada artista.

Do cruzamento das leituras efectuadas com as informações recolhidas dos catálogos e fotografias das exposições, foi possível identificar quatro pontos de análise onde se inseriram as exposições tomadas como casos de estudo. De um conjunto abrangente de exposições realizadas para a Casa de Serralves, foram então seleccionadas oito que mais claramente demonstrassem as diferentes aproximações à noção de *site-specificity* em análise. Recolhido o maior número de informações sobre cada exposição – imagens, press releases, recortes de imprensa, etc. – elaboraram-se “fichas de exposição”, organizadas numa espécie de dossier que constitui o volume de Anexos deste trabalho. Uma parte importante destas “fichas” seriam entrevistas realizadas com artistas, comissários ou responsáveis da instituição. Por razões de diversa ordem apenas se conseguiram duas entrevistas, pelo que, por uma razão de coerência, foi decidido não as usar na íntegra, apesar de terem sido elementos fundamentais na análise das exposições em causa. De facto, os contactos estabelecidos com artistas, comissários e instituição, ainda que em alguns casos não se tenham concretizado aqui em informação específica, deixaram em aberto uma possibilidade de continuidade de investigação e análise que não se pretende esgotada com este trabalho.

Numa segunda fase foi consultada bibliografia sobre a história da Casa de Serralves procurando-se entender os principais momentos para a definição e re-definição dos seus espaços ao longo do tempo.

Assim, num primeiro capítulo a referência àquilo que se chamou “as vidas da Casa” revelou-se essencial, apresentando-se os diferentes momentos da Casa de Serralves, com todos os aspectos considerados relevantes para enquadrar e perceber as exposições estudadas nos pontos seguintes. Em vez de um aprofundado estudo sobre a história da Casa desde a sua construção como residência particular, até à sua aquisição para sede da Fundação de Serralves e posterior utilização como extensão do Museu propriamente dito, o que se pretendeu foi antes um encadear de momentos-chave da vivência dos seus espaços, momentos esses que seriam posteriormente resgatados como motivadores para a realização de exposições e/ou obras específicas. Deste modo, sendo a Casa/Jardins de Serralves o espaço expositivo comum a todas as exposições estudadas, o primeiro capítulo instaura-se como o enquadramento necessário onde se encontram pistas para uma melhor compreensão das mesmas.

No segundo capítulo, depois de uma breve referência às definições de *site-specificity* propostas por diversos autores, estabeleceram-se então os quatro pontos de análise nos quais foram inseridos os diferentes casos de estudo, de acordo com o modo como, em cada um deles, foi feita a exploração do espaço da Casa. Deve ressaltar-se aqui que esta divisão não é, obviamente, estanque e fechada em si mesma, e muitas vezes os vários pontos cruzam-se e confluem numa mesma exposição. O que se pretendeu foi simplesmente evidenciar um aspecto da relação com a Casa que, numa dada exposição, foi mais claramente explorado, e que mais se evidenciava de acordo com a reflexão aqui explorada.

O primeiro subcapítulo diz assim respeito à relação entre espaço físico e espaço simbólico. A escolha deste ponto como primeiro na análise elaborada, teve como objectivo demonstrar a expansão da noção de *site-specificity* de uma aproximação apenas física e formal ao espaço, para uma exploração que pode também ter em conta uma variedade de factores simbólicos, históricos, funcionais, etc., que também definem um dado lugar. Como exemplos demonstrativos inseriram-se neste ponto as exposições *Dusk*, de Luc Tuymans; *Luisa Cunha*; e *Memento*, de Richard Tuttle.

No segundo ponto de análise procurou-se explorar a dicotomia privado/público inerente aos espaços da Casa de Serralves na sua passagem de habitação a museu. Aqui inserem-se as exposições *Intervenções: a propósito do público e do privado*, de Antoni Muntadas, e *The Palace of Perfect*, de James Lee Byars.

De seguida foram analisadas as relações entre espaço interior e espaço exterior, relacionando-as com esta característica inerente à configuração dos espaços da Casa e Jardins de Serralves. Os exemplos são *A Casa Fibonacci*, de Mario Merz, e *Limiares: dez escultores americanos*.

Por fim, foi explorada a ideia de museu como extensão do atelier do artista. Em certa medida, todas as exposições referidas atrás poderiam ser analisadas segundo esta noção, visto que na maior parte delas a presença do artista na montagem e configuração da exposição transformou o espaço do museu no espaço privilegiado de criação artística. Neste ponto foi analisada a exposição de Gerardo Burmester, pensada e concebida pelo artista especificamente para a Casa de Serralves.

Em jeito de conclusão analisam-se as principais questões levantadas em torno da realização de exposições e obras *site-specific* no espaço do museu e qual a sua pertinência para os museus de arte contemporânea. Especificamente no caso da Fundação de Serralves, pretende-se perceber em que medida os casos analisados ao longo do trabalho se inserem no objectivo de Serralves em se instaurar como uma “instituição cultural de âmbito europeu ao

serviço da comunidade nacional”<sup>1</sup>, constituindo-se como um fórum de discussão, aberto a novas potencialidades no âmbito da arte contemporânea.

Tomando-se o espaço de exposição como espaço de (re)criação, e reunindo num mesmo trabalho um conjunto de noções que se constituem como pistas para uma série de outras reflexões possíveis, pretende-se assim que este projecto sirva de ponto de partida para se pensar o espaço de exposições como potenciador de novas leituras, não só da arte que nele se expõe, mas também dele próprio. E assim talvez se possa concluir, como Reesa Greenberg: “[...] the meaning of all exhibitions are more site-specific than is generally acknowledged.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> In <http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=45>

<sup>2</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy [ed. lit.] – **Thinking about exhibitions**. London and New York: Routledge, 2005. p.350

## 1. A Casa de Serralves

“Uma casa é uma casa, não só pela sua arquitectura ou pelo seu mobiliário, mas sobretudo por aquilo que nela acontece, por quem nela vive, por quem a visita ou por ela passa, ou seja, por quem dela sabe. A Casa de Serralves já foi uma casa e hoje é um lugar onde acontecem exposições.”<sup>3</sup>

A Casa de Serralves, originariamente concebida como residência particular, é um exemplar único em Portugal de uma arquitectura que, partindo da *Art Déco*, evoluiu para o Modernismo. Juntamente com todo o parque que a envolve, no qual se insere o edifício do Museu de Arte Contemporânea, forma um conjunto harmonioso constituindo-se como um dos mais notáveis lugares dentro da cidade do Porto.

De facto, num mesmo local estão reunidos variados tipos de espaços com características bastante distintas – Casa, Jardins, Quinta, Museu – que, ao contrário de se fecharem sobre si mesmos dialogam numa intrínseca e agradável relação de interdependência. Esta variedade de espaços dentro de um mesmo local permite à Fundação de Serralves enormes possibilidades de exploração no âmbito da arte contemporânea, instituindo-se assim como um local de discussão, de experimentação – um fórum dinâmico, como pretendem ser muitos dos museus de arte contemporânea. “O museu tem características muito próprias, como a configuração do espaço, o facto de estar onde está, mas em termos de critérios de programação e colecção acho que podia estar em qualquer parte do mundo.”<sup>4</sup>

Tratando-se de uma instituição que privilegia a arte contemporânea, nas suas mais variadas manifestações e numa relação directa com a Natureza, os espaços de Serralves distinguem-se, em certa medida, de muitos dos museus contemporâneos internacionais surgidos a partir de meados dos anos 80. Isto porque, se muitos museus de arte contemporânea construídos de raiz, ou adaptados de grandes edifícios industriais – como por exemplo o Guggenheim, de Bilbao, ou a Tate Modern, em Londres – por arquitectos de renome internacional, ostentam uma arquitectura espectacular e de grandes dimensões que vale por si só, muitas vezes sem qualquer passado histórico que possa interferir com a arte apresentada, em Serralves todos os espaços se articulam com uma harmonia entre o seu passado histórico preservado na Casa e Jardins e um presente contemporâneo ao qual se pretende dar continuidade através do Museu e de toda a sua programação.

Podem encontrar-se aqui alguns pontos em comum com outras instituições artísticas contemporâneas que apostaram numa aproximação mais invulgar, mas no entanto eficaz,

---

<sup>3</sup> FERNANDES, João – *Ali vai a Luísa...* In BURMESTER, Maria; WANDSCHNEIDER, Miguel [ed. lit.] – **Luísa Cunha**. Porto: Fundação de Serralves, 2007. p.15

<sup>4</sup> Entrevista de Cristina Lima a João Fernandes. In **Expresso**, Lisboa, 24 de Agosto de 2002, p.5

como refere Reesa Greenberg<sup>5</sup>, dos seus espaços arquitectónicos às especificidades do local onde se inserem, assim como às especificidades da sua colecção e programação artísticas. Tanto o MOCA (Museum of Contemporary Art) de Los Angeles, como a Menil Collection, em Houston, ou o Abteiberg Museum, em Mönchengladbach, Alemanha (exemplos citados por Reesa Greenberg<sup>6</sup>), por exemplo, encontram-se organizados espacialmente em diferentes zonas arquitectónicas, de acordo com diferentes edifícios que respeitam e chamam a atenção para as características do local onde se inserem<sup>7</sup>. Assim como em Serralves, a visita a estes museus implica uma passagem através dos diversos locais e espaços que os definem e que são explorados de acordo com as diversas manifestações artísticas neles apresentadas. Em todos estes exemplos, assim como acontece também em Serralves, um arquitecto de renome internacional foi convidado a projectar um museu de arte contemporânea<sup>8</sup> que correspondesse às especificidades do local, e que, sem no entanto deixar de se instaurar como um exemplo da arquitectura contemporânea de museus, não se impusesse sobre os espaços já existentes, mas que antes estabelecesse um diálogo coerente com todo o conjunto.

Serralves – todo o “conjunto Serralves” – conseguiu de facto projectar-se como exemplo de uma instituição cultural efectivamente contemporânea; como um lugar que, através de todas as especificidades que o caracterizam, soube impor-se como espaço privilegiado para novas possibilidades de exploração artística.

“O topónimo do lugar conquistou o espaço dos jardins e da quinta, absorveu a casa e prolongou-se no Museu de Arte Contemporânea [...]”<sup>9</sup>, e se actualmente o nome Serralves é principalmente associado ao Museu de Arte Contemporânea, este, por sua vez, “[...] permite hoje o usufruto público do conjunto.”<sup>10</sup>

No centro desse conjunto encontra-se inevitavelmente a Casa, através da qual, e em diálogo com a qual, se projectam os jardins que a envolvem. “As suas dimensões e a força da

<sup>5</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy [ed. lit.] – Op. cit. p.364

<sup>6</sup> Idem, *Ibidem*. pp.362-364

<sup>7</sup> Para mais informações sobre estas instituições, V.:

<http://www.museum-abteiberg.de/index.php> (Abteiberg Museum, Mönchengladbach)

<http://www.moca.org/> (MOCA, Los Angeles)

<http://www.menil.org/background.html> (Menil Collection, Houston)

<sup>8</sup> **Arata Isozaki** projectou o edifício principal do MOCA, Los Angeles, depois de **Frank Gehry** ter renovado subtilmente o edifício provisório, *The Geffen Contemporary* (anteriormente *The Temporary Contemporary*), um armazém e garagem da polícia, que acabaria por se manter como espaço de exposições do MOCA; **Renzo Piano**, projectou tanto o museu de arte contemporânea como a galeria de Cy Twombly, ambos inseridos no complexo pertencente à Menil Collection; e **Hans Hollein** projectou o Abteiberg Museum. Por sua vez, e como é sabido, **Siza Vieira** foi o arquitecto convidado a projectar o Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

<sup>9</sup> TAVARES, André – **Os Fantasmas de Serralves**. Porto: Dafne Editora, 2007. p.23

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*

sua forma condicionam a percepção das diferentes áreas dos jardins onde, ainda que nem sempre visível, não deixam de ser um elemento presente.”<sup>11</sup>

E se “A Casa de Serralves já foi uma casa e hoje é um lugar onde acontecem exposições.”<sup>12</sup>, importa aqui reflectir sobre quais foram os momentos essenciais da sua existência ao longo do tempo que permitiram actualmente a diferentes artistas e comissários explorar os seus espaços segundo diferentes perspectivas. É o que se pretende no ponto seguinte.

---

<sup>11</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.23

<sup>12</sup> FERNANDES, João – *Ali vai a Luísa...* In BURMESTER, Maria; WANDSCHNEIDER, Miguel [ed. lit.] – Op. cit. p.15

## 1.1 As Vidas da Casa

“Serralves e aqueles que a conceberam, e aqueles que a construíram e aqueles que a viveram e aqueles que a possuíram foram-nos deixando um crescente desafio. De um lugar de poucos para um lugar de muitos...”<sup>13</sup>

A Casa de Serralves, apesar de ser hoje de imediato associada a um museu de arte contemporânea funcionando efectivamente como uma importante extensão do Museu propriamente dito, nem sempre foi assim. Desde 1986, data em que a propriedade foi adquirida pela Secretaria de Estado da Cultura, com o objectivo de aí ser criado um Museu de Arte Moderna, até 1999, data de abertura do Museu de Arte Contemporânea, todas as exposições programadas tinham como espaço de apresentação necessariamente apenas a Casa e os seus jardins. Mas se se recuar mais, encontra-se, desde 1944, o 2º Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral, instalado definitivamente na sua Casa de Serralves, que vinha construindo e alterando desde 1925, a quem se sucedeu o industrial Delfim Ferreira como proprietário da Casa.

Puderam então ser identificados três momentos essenciais na vida da Casa de Serralves, momentos esses que, se de um modo geral denunciam a sua passagem de um espaço privado para um espaço público, revelam ainda algumas pistas para se perceber as aproximações que a ela fizeram os vários comissários e artistas convidados a nela expor: o projecto arquitectónico e efectiva construção e decoração seguido pela sua vivência enquanto espaço doméstico de habitação de dois sucessivos proprietários; a sua aquisição para sede da Fundação de Serralves e único espaço para exposições; a Casa funcionando como espaço complementar ao Museu de Arte Contemporânea. Procurou-se deste modo estabelecer uma linha contínua de vivências que se, por um lado, permitiram à Casa de Serralves e seus Jardins envolveres permanecerem ao longo do tempo sem grandes alterações formais, por outro lado dão conta das sucessivas utilizações que os seus espaços conheceram, contribuindo para a valorização da sua história.

O primeiro momento identificado como concorrente para a compreensão do que a Casa de Serralves é hoje, diz respeito à sua construção e utilização enquanto espaço privado doméstico, de habitação, já com uma forma muito próxima da actual. Já muito se escreveu sobre Serralves e o longo processo de construção da Casa, com momentos difíceis de encadear

---

<sup>13</sup> ANDRESEN, Teresa – O Parque de Serralves. In AAVV - **Casa de Serralves. Retrato de uma época**. 2ª ed. Porto: Casa de Serralves, 2001. p.57

devido a lacunas na documentação que chegou até hoje<sup>14</sup>. Para esta análise e, de acordo com os dados recolhidos nos estudos de António Cardoso e André Tavares, delimitou-se este primeiro “momento” entre as datas de 1925 e 1986, correspondentes ao período de construção da casa e jardim e posterior ocupação pelos seus proprietários. Não se pretendendo aqui uma análise exaustiva de todos os planos que levaram à construção da Casa e Jardins de Serralves como hoje se conhecem, devem, no entanto, salientar-se alguns elementos essenciais para a definição dos espaços da casa e do jardim e sua posterior vivência.

Carlos Alberto Cabral<sup>15</sup>, o 2º Conde de Vizela, herdara de seu pai, para além da indústria têxtil que o fizera prosperar como um industrial de sucesso, uma quinta com casa de habitação tipicamente portuense<sup>16</sup>, na altura denominada Quinta do Lordelo. A partir de 1925, com o apoio do arquitecto Marques da Silva, inicia uma série de transformações na casa, primeiro reconstruindo-a (entre 1925 e 1927), e depois procurando a sua ampliação.

Marques da Silva seria, de facto, uma figura chave ao longo do projecto e construção da Casa de Serralves, estando sempre presente numa empenhada e rápida “resposta às solicitações do projecto”<sup>17</sup> através de um diálogo à distância com todos os principais intervenientes. Como refere António Cardoso, “Não construirá Marques da Silva, então, o aprofundado modelo teórico do projecto, mas elaborará modelos remissivos e referenciais como instrumentos de manipulação do projecto, [...]”<sup>18</sup>

“Carlos Alberto Cabral, Conde de Vizela, teria herdado compromisso e destino, como acontece com todos nós; no entanto, a eles associaria responsabilidade e uma preocupação outra: a beleza como companheira inseparável [...]”<sup>19</sup>. De facto, era um homem apaixonado pela cultura, pelas artes, viajando frequentemente para o estrangeiro, nomeadamente para Paris, onde certamente entraria em contacto com o que de mais avançado se fazia na arquitectura e nas artes decorativas. Tendo casado com uma modelo parisiense, Blanche Daubin, que tráz para viver consigo em Portugal<sup>20</sup>, Carlos Alberto Cabral soube rodear-se de

---

<sup>14</sup> De salientar aqui o estudo, no âmbito da obra de Marques da Silva, realizado pelo Professor António Cardoso (1997), e mais recentemente o de André Tavares (2007), inteiramente dedicado à Casa de Serralves.

<sup>15</sup> Para mais informações acerca da sua biografia V. SALGADO, José – *Carlos Alberto Cabral. Fragmentos de uma Biografia Inacabada*. In TAVARES, André – Op. cit. pp.7-22

<sup>16</sup> Casa essa que em muito pouco se identificava com a que existe actualmente, e junto da qual a sua avó havia mandado erigir uma capela, em 1882, um elemento estrutural determinante em torno do qual se viria a desenvolver todo o projecto. V. TAVARES, André – Op. cit. pp.191-193

<sup>17</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.26

<sup>18</sup> CARDOSO, António – O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do século XX (2ª ed). Porto: FAUP, 1997. p.558

<sup>19</sup> CABRAL, Filomena – *Serralves: genealogias*. In AAVV - *Casa de Serralves...* (op. cit.). p.37

<sup>20</sup> Isto seria depois explorado na aproximação de Richard Tuttle aos espaços da Casa de Serralves, tomada enquanto registo de um momento, de uma homenagem de Carlos Alberto Cabral à sua esposa francesa. V. pp.42-45 deste trabalho.

importantes figuras internacionais nas áreas da arquitectura e artes decorativas<sup>21</sup>, figuras essas que durante os longos anos de construção da Casa e Jardins de Serralves fariam a sua contribuição na definição daquilo que conhecemos hoje como Serralves. O ponto de partida para esta colaboração nem sempre clara entre os vários intervenientes terá sido a visita conjunta de Carlos Alberto Cabral e do arquitecto Marques da Silva à exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris de 1925, onde o Conde terá estabelecido alguns contactos que se manteriam e revelariam essenciais para o futuro da Casa de Serralves. “As reacções dos dois visitantes eram previsíveis, na certeza das aproximações de gosto, ambos interessados na Arquitectura e mesmamente sensíveis às Artes Decorativas.”<sup>22</sup> Ao arquitecto Marques da Silva, esta visita proporcionou uma actualização da linguagem formal, ao revelar, em termos arquitectónicos, o estilo *Art Déco*, perceptível num racionalismo e depuração através do uso de formas geométricas simples. O Conde de Vizela ficaria fascinado pelo luxo do mobiliário e decoração de interiores, mantendo então referências para futuras encomendas de objectos decorativos e peças de mobiliário. “O neoclassicismo ou as suas máscaras são a dominante da exposição e a indústria de luxo triunfa sobre a Arte, em propostas elitistas, com personalidades ricas ou célebres, com banqueiros, industriais, colecionadores, novos-ricos e mecenas.”<sup>23</sup>

Neste primeiro momento de projecto, construção e decoração da Casa e Jardins de Serralves, que corresponde à definição dos seus espaços físicos deve ressaltar-se o papel fundamental de Carlos Alberto Cabral que se manteve o elo principal entre todos os intervenientes no projecto para a Casa e Jardins: “[...] as soluções de projecto eram respostas pragmáticas às ambições, nem sempre claras, de Carlos Alberto Cabral e [...], essas respostas, não eram reflexo de uma concepção totalizante da obra mas sim fruto de associações, combinações, faseamentos, e evoluções maturadas ao longo do tempo.”<sup>24</sup>, demonstrando claramente “[...] o modo como determinadas aspirações e ideias que flutuam na esfera social [...] se transferem e contaminam o campo disciplinar específico da arquitectura, [...]. No caso de Serralves essa demonstração torna-se ainda mais contundente porque se trata de compreender como determinadas expressões arquitectónicas são, simultaneamente, resultado de aspirações sociais e comportamentos da intimidade.”<sup>25</sup>

Assim, no seguimento dos contactos estabelecidos pelo Conde de Vizela, entre 1925 e

---

<sup>21</sup> Nomeadamente, o decorador Jacques Émile-Ruhlmann; o arquitecto paisagista Jacques Gréber; e o arquitecto e decorador Charles Siclis, entre outras essenciais contribuições de Edgar Brandt, René Lalique, Alfred Porteneuve, Leleu, Huet. Para mais informações V. TAVARES, André – Op. cit.

<sup>22</sup> CARDOSO, António – Op. cit. p.548

<sup>23</sup> CARDOSO; António – Op. cit. p.553

<sup>24</sup> TAVARES, André – Op. cit. pp.26-27

<sup>25</sup> TAVARES, André – Op. cit. pp.27-28

1944 confluíram para Serralves nomes como os de Ruhlmann, que concebeu a decoração de alguns espaços interiores da casa; Edgar Brandt, autor do portão de ferro forjado que separa a zona comum das anteriores áreas privadas; René Lalique, responsável pela clarabóia do tecto do 1º andar; Charles Siclis, cujos desenhos e projectos terão sido decisivos para o traçado geral da casa; Porteneuve, que definiria a cor usada na pintura exterior; e Jacques Gréber que seria o arquitecto paisagista responsável pela configuração dos Jardins<sup>26</sup>, entre outros.

Apesar dessas várias contribuições, nem sempre facilmente delimitadas, André Tavares denota que durante o projecto para a Casa e Jardim de Serralves, alguns elementos se mantiveram constantes. Um deles terá sido a dinâmica relação que desde o início se procurou estabelecer entre o interior e o exterior da Casa, uma relação ainda hoje impossível de ignorar<sup>27</sup>. “A fluidez controlada a partir do conflito entre a composição axial e o somatório das peças prolonga-se do interior para o exterior, onde o desenho do jardim assume características equivalentes ao desenho da casa [...]. Não só se prolongam os eixos como os elementos construídos tendem a ser contínuos e a influência de cada um na configuração do desenho a ser recíproca.”<sup>28</sup> Esta relação acentua-se ainda, em termos formais, pelo contraste e prolongamento entre as cores da casa – onde também a qualidade de acabamentos e materiais foi tida em conta desde o início do projecto – e os tons do jardim<sup>29</sup>. Este jardim, da autoria de Jacques Gréber, difere dos jardins tradicionais do Porto, na medida em que se constrói por linhas bem definidas, através de extensos canteiros dominados por bosques, num diálogo formal entre a sua configuração e a disposição dos espaços interiores da Casa.

Em Julho de 1940<sup>30</sup>, depois de um atribulado processo de projecto e construção dá-se a conclusão da Casa e Jardins de Serralves. A partir de 1944, segundo informa António Cardoso<sup>31</sup>, Carlos Alberto Cabral instala-se definitivamente em Serralves para onde seriam ainda enviadas do estrangeiro, durante os anos seguintes, algumas peças de decoração e mobiliário<sup>32</sup>, que encheriam a casa de luxo e modernidade, num estilo coerente com a arquitectura dos espaços interiores.

---

<sup>26</sup> Segundo André Tavares, a atribuição do projecto dos Jardins de Serralves a Gréber não é polémica, ao contrário da autoria do projecto da Casa, pois “[...] existe um conjunto de desenhos de sua autoria que correspondem com rigor à obra efectivamente construída.” In TAVARES, André – Op. cit. p.249

<sup>27</sup> Relação essa resgatada nas exposições *A Casa Fibonacci*, de Mario Merz e *Limiars: dez escultores americanos*. V. pp.72-78 deste trabalho

<sup>28</sup> TAVARES, André – Op. cit. pp.223-225

<sup>29</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.225. O tom rosa das paredes exteriores da Casa prolonga-se para o solo dos pátios exteriores que a rodeiam, e o interior claro em pedra lioz contrasta com os verdes do jardim.

<sup>30</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.307

<sup>31</sup> CARDOSO, António – Op. cit. p.557

<sup>32</sup> A eclosão da II Guerra Mundial atrasou necessariamente toda a correspondência mantida entre o Conde e os seus colaboradores, bem como os envios de peças de decoração e mobiliário. V. CARDOSO, António – Op. cit. pp.556-557

A partir de 1944, com Carlos Alberto Cabral e Blanche Daubin já instalados na sua nova habitação, cumpre-se assim a função principal do edifício – a Casa e os Jardins de Serralves como espaço doméstico, de habitação. Sendo esta, afinal, a função principal para a qual a Casa foi construída, é interessante notar que, como refere André Tavares, em nenhum momento do projecto os problemas e os temas de desenho têm a ver directamente com um “conceito de habitar subjacente à Casa de Serralves. [...] o seu conceito de habitar é exclusivamente de ordem representativa: não havia questões orgânicas do funcionamento da casa em debate no momento do projecto. [...] Este projecto é, sobretudo, o projecto dos espaços colectivos da casa elaborados de modo a serem vistos e experimentados socialmente, relegando para segundo plano as questões da intimidade doméstica.”<sup>33</sup> Pode encontrar-se aqui uma pista que deixa perceber, em certa medida, a adequação da Casa de Serralves, na fase posterior na qual hoje se encontra, a projectos artísticos, como se verá adiante.

Sobre o modo como a Casa foi habitada e vivenciada por Carlos Alberto Cabral e Blanche Daubin pouco se sabe. Algumas fotografias<sup>34</sup> daqueles tempos permitem tirar breves conclusões sobre o modo de vida daquele casal de gostos e hábitos burgueses. Imagens de Blanche no interior da sua Casa, do Conde junto do seu automóvel, ou das festas organizadas nos jardins, mostram os hábitos de vida que a riqueza desse industrial podia proporcionar dentro de uma sociedade portuense que certamente não partilharia, em grande parte, das mesmas vivências. Mostram também, em certa medida, o desejo de “representação” de um homem que certamente “possuía uma consciência e convicção singulares sobre a importância cultural desta sua obra [...] a par da ilimitada satisfação e orgulho.”<sup>35</sup> Assim, apesar de proporcionar uma vivência íntima e privada para os seus moradores – trata-se, afinal, e antes de mais, de uma habitação –, a Casa de Serralves impunha-se também como um edifício que representava algo de inacessível para muitos. De facto, “[...] poucas pessoas, para além de familiares e amigos, sobretudo da colónia francesa no Porto, frequentavam Casa e Jardins de Serralves, [...]”<sup>36</sup>. Neste contexto de vida privada à qual apenas alguns, poucos, teriam acesso, Manuel Mendes aponta a dupla simbologia do muro que envolve toda a quinta como “sinal de território proibido, à margem da morfologia citadina, à margem da vida e da cultura colectivas; simultaneamente, [...] imagem ou sugestão bastante da desejável modernidade que se queria

---

<sup>33</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.225

<sup>34</sup> Pertencentes ao Acervo Carlos Alberto Cabral do arquivo fotográfico da Fundação de Serralves. Disponível em <http://www.serralves.pt/gca/?id=65>

<sup>35</sup> DINIZ, Victor Beiramar – *E o jardim, como tudo o resto, estava deserto*. Cit. por TAVARES, André – Op. cit. p.225

<sup>36</sup> CABRAL, Filomena – *Serralves: genealogias*. In AAVV - **Casa de Serralves...** (op. cit.). p.38

presente na evolução do tempo e dos homens.”<sup>37</sup> E ainda neste sentido, pode afirmar-se, como André Tavares, que “Suburbana e não rural, casa e não quinta, Serralves deslocou-se da cultura portuense do final do século XIX para ser expressão de uma nova época”<sup>38</sup>. Uma nova época que aqui se adivinhava pela ideia de qualidade de vida presente naquilo que se imagina ter sido a vivência privada na Casa e Jardins de Serralves.

Mas Serralves não se manteria muito tempo como habitação de Carlos Alberto Cabral. Após cerca de vinte anos de construção, a vida familiar do Conde na Casa de Serralves teve curta duração. Depois da guerra terminar, a indústria, outrora bastante rentável, de Carlos Alberto Cabral começa a dar sinais de fraqueza, e para tentar salvá-la acaba por vender a Casa de Serralves a um outro industrial, Delfim Ferreira, em 1953. Este industrial manteria a Casa como a adquiriu, realizando apenas algumas intervenções pontuais nos Jardins, que seriam invertidas após a sua compra pelo Estado, com as intervenções de restauro levadas a cabo em 1987-88 e mais recentemente em 2002, num projecto de recuperação da paisagem<sup>39</sup>.

Mantendo-se como residência privada da família deste também próspero industrial, Serralves acabaria por ser vendida pelos seus herdeiros ao Estado português em 1986.

As características de espaço privado ficariam para sempre associadas à Casa de Serralves, talvez apenas por ser *a Casa* de Serralves, ou talvez por ser a expressão não só de um desejo individual de modernidade, mas sobretudo das vontades e acções de um homem que a idealizou, habitou, e deixou para ser usufruída.

Um segundo momento definido nesta linha geral das “vidas” da Casa de Serralves inicia-se precisamente em 1986, data em que o Estado português comprou a Casa e os Jardins de Serralves com o intuito principal de aí instaurar um futuro Museu de Arte Moderna. Nesta perspectiva, pode facilmente perceber-se as alterações, sobretudo simbólicas, que a partir de então se começam a processar nos espaços de Serralves. Concebidos originalmente como privados, a partir de então Casa e Jardins de Serralves passariam a ser de âmbito público, com uma missão muito específica, que começou a ser definida com a criação da Fundação de Serralves, em 1989<sup>40</sup>.

É a partir de 29 de Maio de 1987, data em que a Casa e os Jardins de Serralves são abertos ao público, que Serralves em todo o seu conjunto se começa a definir como “[...] um

---

<sup>37</sup> MENDES, Manuel – Casa de Serralves. Anos 30, o tempo: arquitecto, construtor da modernidade. In AAVV - **Casa de Serralves...** (op. cit.) p.33

<sup>38</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.196

<sup>39</sup> TAVARES, André – Op. cit. p.245

<sup>40</sup> Um exemplo pioneiro e inovador de parceria entre o Estado e cerca de 50 entidades públicas e privadas, representantes da sociedade civil. Para mais informações sobre a história, missão, estatutos, fundadores e mecenas da Fundação de Serralves. V. <http://www.serralves.pt/gca/?id=45>

lugar de poucos para um lugar de muitos...”<sup>41</sup>. Se, como indica Alexandre Alves Costa, “O seu encanto residiu, durante muitos anos, na sua inacessibilidade, no mistério daqueles muros, nas copas das árvores que faziam adivinhar o parque, na límpida fachada para a rua e na torre da sua unsuspeitada capela.”<sup>42</sup>, a partir do momento em que se tornou acessível a todos, o seu “encanto” teria de ser transferido dessa inacessibilidade para uma adequação e exploração devida dos seus espaços agora acessíveis a todos.

Lugar de características únicas na cidade do Porto, Serralves foi então o local escolhido para a criação de um futuro Museu Nacional de Arte Moderna, procurando-se assim colmatar uma lacuna existente no país com a falta de um espaço de apresentação, colecção e salvaguarda das práticas artísticas mais recentes.

Tratando-se, no entanto, de um edifício concebido como espaço de habitação, algumas adaptações tiveram necessariamente de ser feitas para possibilitar a exposição de obras de arte nos primeiros tempos da Casa de Serralves como sede e único espaço expositivo da Fundação com o mesmo nome. Foram então instalados painéis de madeira ao longo dos espaços mais amplos da Casa, que funcionavam como paredes falsas, de modo a tentar aproxima-la a um espaço museológico mais neutro. Esses painéis, que durante alguns anos lhe cobriram paredes e janelas, alterando a configuração de todo o conjunto espacial e interrompendo o diálogo com o Jardim envolvente, tinham assim o objectivo de mais facilmente permitir a apresentação de pinturas e esculturas, num espaço que em muitos aspectos se distanciava do espaço mais característico dos museus de arte moderna ou contemporânea. Este momento coincide com a direcção de Fernando Pernes, cujo conceito museológico mais se aproximaria da noção modernista do *white cube*: um espaço intimista, neutro, com o mínimo de “interferências” exteriores na observação de uma obra de arte. Foi a um espaço deste tipo que se tentou adaptar o interior da Casa.

Se muitas das exposições apresentadas na Casa de Serralves a partir de 1987<sup>43</sup> tinham um carácter mais tradicional, sendo apresentações sobretudo de obras de pintura, escultura ou fotografia, algumas excepções deixam perceber que as especificidades de um espaço como a Casa de Serralves podiam no entanto proporcionar outro tipo de aproximações e explorações, contribuindo assim para o objectivo da Fundação de Serralves em se estabelecer

---

<sup>41</sup> ANDRESEN, Teresa – *O Parque de Serralves*. In AAVV - *Casa de Serralves...* (op. cit). p.57

<sup>42</sup> COSTA, Alexandre Alves – *Leituras de Serralves em tempos diferentes*. In NEVES, José Manuel das [coord.] – **Serralves. A Fundação. A Casa e o Parque. O Museu. O Arquitecto. A Colecção. A Paisagem**. Porto: Asa Editores e Fundação de Serralves, 2002. p. 27.

<sup>43</sup> Uma das primeiras exposições realizadas na Casa, logo em 1987, foi *Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna*, em Maio/Junho. Nesse mesmo ano foram realizadas cerca de 7 exposições na Casa, o que logo à partida denota a dinâmica que se pretendia instaurar com uma Fundação inteiramente criada ao serviço da arte contemporânea.

também como um fórum de discussão e debate no âmbito das mais recentes manifestações artísticas.

Em 1991, e seguindo o estabelecido desde o início nos estatutos da Fundação de Serralves<sup>44</sup>, foi assinado o contrato com o arquitecto Álvaro Siza Vieira para a construção do novo Museu de Arte Contemporânea (inicialmente designado como Museu Nacional de Arte Contemporânea), instalado no Parque de Serralves. Iniciava-se então uma nova fase para a Fundação de Serralves, que via assim ampliado o seu conjunto, abrindo-se a novas oportunidades de cumprimento da sua missão enquanto instituição dedicada inteiramente à arte contemporânea e valorização do ambiente.

Esta aposta na valorização do ambiente merece aqui uma referência. Trata-se, de facto, de uma estratégia que coloca Serralves numa posição inovadora de relação entre arte contemporânea e sensibilização para a preservação do ambiente, através de inúmeras actividades educativas e formativas. E esta intensa relação entre o museu e a sua envolvente natural encontra a sua origem nos tempos em que Serralves era ainda uma residência privada, rodeada por um parque constituído por uma variedade de formas e elementos, que ainda hoje se mantêm: o Jardim modernista de Jacques Gréber; um núcleo agrícola mais distanciado da Casa; um lago romântico; o roseiral; a mata; a plantação de ervas aromáticas; a que se junta o mais recente jardim junto ao MACS.

A Casa de Serralves vive um terceiro momento com a vinda de Vicente Todolí para a direcção do Museu, em 1996, e a construção do MACS já em vista. As opções de Todolí para a Casa demonstram uma concepção de espaço museológico diferente da explorada até então por Fernando Pernes. De facto, foi ainda antes da existência do Museu (inaugurado em 1999) que as paredes falsas da Casa foram retiradas, mostrando-a como ela é, sem tentativas de aproximação a um espaço de exposições neutro, que a Casa nunca será, tanto pela sua configuração arquitectónica, como pela história que carrega consigo. Os objectivos programáticos para os espaços da Casa enquanto local de apresentação de exposições foram então definidos mais claramente de acordo com a visão de Vicente Todolí de museu enquanto espaço aberto a novas leituras e possibilidades, distante do *white cube* modernista. A opção de retirar os painéis que cobriam as paredes e algumas janelas da Casa e mostrá-la na sua essência arquitectónica deixou perceber as potencialidades que um espaço como a Casa de Serralves em conjunto com o seu Jardim, podia oferecer para a realização de exposições menos convencionais. Refere Vicente Todolí,

---

<sup>44</sup> Para mais informações V. <http://www.serralves.pt/gca/?id=46>

“Quando decidimos restaurar a Casa de Serralves na sua essência arquitectónica, escolheu-se um programa que pudesse reflectir e jogar com tal condição. [...], com esta busca de um espírito do lugar, numa simbiose entre o espaço e a criação que pudesse configurar a casa como um lugar de celebração por excelência. Esta simbiose adivinhava-se nas dúvidas e ambiguidades de um espaço que não era propriamente nem uma casa, nem um palácio, nem um museu, num estilo de arquitectura e decoração que começou como *art déco* mas evoluiu em direcção ao modernismo. A beleza do lugar impunha-se como uma constatação banal que se tornava imperioso agitar, definindo-lhe novos limiares, um diferente sentido de equilíbrio, como se o projecto da exposição se convertesse numa travessia da casa, (...).”<sup>45</sup>

A partir de então foi possível pensar novos modos de exploração dos espaços da Casa, não apenas em termos formais, mas também simbólicos, históricos, funcionais; a Casa apresentava-se agora como *a casa*, sem nada que a tentasse aproximar de um espaço museológico, a não ser a arte aí criada e exposta. E assim vários artistas foram convidados a explorar os seus espaços, alguns até a criar peças específicas para eles, num diálogo que se pretendia enriquecedor e dinamizador da Casa de Serralves.

A partir da inauguração do MACS, em 1999, como um espaço expositivo mais versátil e de maiores dimensões, possibilitando a realização de exposições de maior escala, a Casa ficaria reservada para projectos expositivos mais específicos. Quando em 2003 João Fernandes assume a direcção do Museu, reafirma que “Os artistas convidados a expor na Casa de Serralves são-no porque nas suas obras se encontram as razões para o desafio de um confronto com a natureza dos espaços e das memórias de uma casa.”<sup>46</sup>

Se, como se viu atrás, na base da construção da Casa de Serralves esteve um desejo de representação por parte do seu proprietário, e se, como refere João Fernandes, “Uma exposição também nunca deixa de ser um exercício de representação”<sup>47</sup>, a Fundação de Serralves encontra aqui uma justificação que lhe permite tomar a Casa de Serralves ao longo de todas as suas “vidas”, e abri-la, descomplexadamente, à exploração por parte de artistas contemporâneos, através de projectos *site-specific*.

Por outro lado, ao usar a Casa para uma grande variedade de actividades e eventos que vão desde colóquios, cursos e conferências até à organização de jantares ou festas, a Fundação de Serralves resgata também esse desejo de “representação” que assim continua a definir as vivências dos seus espaços.

---

<sup>45</sup> TODOLÍ, Vicente – *Da Casa de Serralves a “The Palace of Perfect”*. Introdução. In RAMOS, Maria [coord.] – **James Lee Byars: The Palace of Perfect**. Porto: Fundação de Serralves, 1997. p.16

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*

<sup>47</sup> FERNANDES, João – *Ali vai a Luísa...* In WANDSCHNEIDER, Miguel, BURMESTER, Maria [ed. lit.] – Op. cit. p.15

De habitação a museu, de museu à memória de uma habitação; assim se abre hoje a Casa de Serralves à exploração por parte de artistas, comissários, e todos aqueles que, livremente, podem ultrapassar o muro que a rodeia e experimentar todas as vidas de que foi palco ao longo da sua história. “De um lugar de poucos, para um lugar de muitos...”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> ANDRESEN, Teresa – *O Parque de Serralves*. In AAVV - **Casa de Serralves...** (op. cit.). p.57

## 2. Diferentes aproximações ao espaço

“Space is not there for the eye only: it is not a picture; one wants to live in it... We reject space as a painted coffin for our living bodies.”

El Lissitzky<sup>49</sup>

“Space now is not just where things happen; things make space happen.”

Brian O’Doherty<sup>50</sup>

Se se considerar que o espaço já não é apenas onde as coisas acontecem, mas que as coisas fazem o espaço acontecer e existir, como é que actualmente, as instituições, comissários e artistas fazem a sua aproximação ao espaço expositivo, explorando-o de modo a fazê-lo “acontecer” de modo diferente em cada exposição?

Esta é a questão que se pretende explorar neste ponto, referindo não uma história cronológica do termo *site-specific*, mas antes as diferentes aproximações que a ele podem ser feitas no âmbito do espaço museológico.

Apesar de actualmente ser comum ouvir-se falar de projectos *site-specific*, *site-oriented* ou *site-related*, talvez nem sempre seja clara a definição de lugar – *site* – a que esses projectos se reportam. Isto porque o termo *site-specific* se relaciona com uma enorme variedade de manifestações artísticas, como *instalações*, *performances*, *ambientes*, confundindo-se muitas vezes os diferentes termos. “Seemingly inexhaustible numbers of objects, environments, landscapes, cityscapes, mindscapes, and interventions could be filed under the terms of *site specific* and *installation*, terms that have an equally complex history.”<sup>51</sup>

Partindo da definição dada por Erika Suderburg, o termo *site-specific* deriva do reconhecimento, sobretudo através das obras minimais e da Land Art dos artistas das décadas de 1960 e 1970, que o local – *site* – é em si uma parte inerente à experiência da obra de arte. “Content could be space, space could be content, as sculpture was extrapolated into and upon its site.”<sup>52</sup> Ao reclamarem para si esta especificidade com o local onde eram apresentadas, estas primeiras manifestações da arte *site-specific* reclamavam também uma nova relação com o corpo do visitante, que assim tomava consciência do espaço onde se encontrava, partilhado agora com as obras de arte. Como refere Douglas Crimp, “During the 1960s, minimal sculpture launched an attack on the prestige of both artist and artwork, granting that prestige instead to the situated spectator, whose self-conscious perception of the minimal object in relation to

<sup>49</sup> El Lissitzky – *Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923*. Cit. por BISHOP, Claire – **Installation Art. A Critical History**. Londres: Tate Publishing, 2005. p.48

<sup>50</sup> O’DOHERTY, Brian - **Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999. p.39

<sup>51</sup> SUDERBURG, Erika – *Introduction: On Installation and Site Specificity*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – **Space, Site, Intervention. Situating Installation Art**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002. pp.3-4

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*. p.4

the site of its installation produced the work's meaning.”<sup>53</sup> Ainda de acordo com Crimp, foi essa condição de recepção da obra de arte em função da sua relação com o espaço de exposição que ficaria conhecida como *site-specificity*, “[...] whose radicalism thus lay not only in the displacement of the artist-subject by the spectator-subject but in securing that displacement through the wedding of the art-work to a particular environment.”<sup>54</sup>

Nick Kaye refere também essa relação recíproca e dinâmica entre a obra de arte e os locais/espacos onde ganha significado, como um simples ponto de partida para a definição de *site-specificity*: “If one accepts the proposition that the meanings of utterances, actions and events are affected by their ‘local position’, by the *situation* of which they are a part, then a work of art, too, will be defined in relation to its place and position.”<sup>55</sup> Assim, ainda segundo este autor, um trabalho *site-specific* será então definido através das relações específicas que estabelece com o lugar/espaco que ocupa, e que lhe dá significado<sup>56</sup>.

Ainda na tentativa de uma definição do termo *site-specific*, Reese Greenberg refere que este é normalmente usado para descrever projectos artísticos individuais nos quais a localização da obra, o espaco onde ela é instalada, é uma variável indispensável para o seu significado. Indo para além das origens do termo nas obras minimalistas, a autora refere ainda: “Since the eighties, “site-specific” also has been applied to exhibitions including a number of artists whose works reference or are inspired by the site where they are shown. Preferred venues include buildings not associated with art or locations out of doors. With both individual projects and exhibitions, site-specificity connotes the inseparability of location in relation to signification.”<sup>57</sup>

Ao elaborar uma genealogia da *site-specificity*, Miwon Kwon enumera quatro principais factores que teriam levado a uma tomada de consciência do espaco real onde se encontrava a obra de arte, como integrante na sua definição<sup>58</sup>:

1. A necessidade, por parte da vanguarda artística, de ir mais além dos limites impostos pelos meios tradicionais (pintura e escultura), bem como dos locais convencionais de exposição;
2. O desafio em transpor o significado do objecto artístico para o contexto onde ele se inseria;
3. A reestruturação do sujeito enquanto ser capaz de uma relação e experiência real e física

<sup>53</sup> CRIMP, Douglas – *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993. pp.16-17

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*, p.17

<sup>55</sup> KAYE, Nick – *Site-specific art. Performance, place and documentation*. London and New York: Routledge, 2000. p.1

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*

<sup>57</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.364 [NdA]

<sup>58</sup> KWON, Miwon – *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002. p.12

com a obra de arte no espaço onde ambos se encontram;

4. E a vontade consciente, por parte dos artistas de vanguarda, em resistir ao sistema convencional de circulação de obras de arte como produtos transportáveis e meramente comerciais.

E isto não é mais do que uma tentativa de romper com o idealismo da arte modernista, segundo o qual o objecto artístico teria um significado fixo, definido segundo as relações internas em si mesmo, e não com o espaço onde se encontrava. Na verdade, a obra de arte modernista não pertencia especificamente a nenhum espaço; podia circular e ser exposta livremente sem riscos de perder ou alterar o seu significado. A *site-specificity* opôs-se, assim, a esse idealismo modernista através da sua pertença a um lugar específico, recusando e de certa maneira criticando também a mobilidade que permitia a circulação dos objectos artísticos como produtos comerciais<sup>59</sup>.

No entanto, Douglas Crimp defende que apenas quando o lugar – *site* – for reconhecido e aceite como “*socially specific*”, e não apenas como uma extensão estética, física, das obras de arte (como com o Minimalismo ou Land Art), se fará efectivamente uma ruptura com o idealismo modernista, caminhando-se então na direcção do pós-modernismo<sup>60</sup>, que a *site-specificity* parece indicar.

Longe de se pretender fazer aqui uma análise das relações entre modernismo e pós-modernismo<sup>61</sup>, esta referência à noção de “*socially specific*” lançada por Crimp pareceu essencial na tentativa de se demonstrar uma expansão da noção de lugar – *site* – na definição e nas práticas artísticas *site-specific* mais recentes. Reportando-se a uma grande variedade de manifestações, o lugar específico de uma obra pode agora não ser apenas o espaço físico e real onde ela se encontra, mas sim um lugar virtual (uma ideia, um debate, uma manifestação, etc.).

Neste sentido, Miwon Kwon refere termos como “*site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related.*”<sup>62</sup>, usados cada vez com mais frequência nos últimos anos, de modo a distinguir as actuais práticas artísticas *site-specific* das do passado, bem como as variadas formas que estas podem tomar. De facto, como refere a autora, actualmente o termo *site-specific* é aplicado a uma variedade de projectos bastante distintos entre si: “[...] it is applied rather indiscriminately to art works, museum exhibitions, public art projects, city arts festivals, architectural installations; and it is embraced as an

<sup>59</sup> CRIMP, Douglas – Op. cit. p.17

<sup>60</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>61</sup> Uma oposição, aliás, muito explorada por Douglas Crimp.

<sup>62</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.1

automatic signature of “criticality” or “progressivity” by artists, architects, dealers, curators, critics, arts administrators, and funding organizations.”<sup>63</sup> Indo para além dos limites conceptuais de modelos *site-specific* já existentes e estabelecidos – nos quais a relação com o espaço físico seria imprescindível para o significado e configuração final da obra –, muitos artistas, comissários, ou críticos de arte, procuram novas formulações de modo a demonstrar as novas potencialidades que uma relação *art-site* pode explorar. Ou seja, através de termos como “[...] context-specific, debate-specific, audience-specific, community-specific, project-based.”<sup>64</sup>, muitas vezes coexistentes num mesmo projecto, pretende demonstrar-se que a própria noção de lugar – *site* – não é estanque, e que a definição de *site-specificity* deve ser expandida de modo a abarcar a relação da obra de arte com uma variedade de espaços/locais já não definidos apenas em termos reais, físicos, mas através de um conjunto de factores formais, sociais, históricos, funcionais, políticos, entre outros, que cada artista escolhe explorar, ou não, no seu trabalho *site-specific*.

Tomando a noção de *site-specificity* enquanto manifestação da relação de reciprocidade e interdependência entre a obra de arte e o espaço para onde foi criada, ou onde foi exposta, e tendo em mente que essa relação pode ser explorada não só em termos formais, mas numa variedade de vectores que contribuem para a definição das características específicas desse mesmo espaço, procurou-se então perceber de que modo este conceito pode ser explorado no espaço museológico.

Abrindo os seus espaços para a realização de obras *site-specific*, o museu confirma assim a sua tentativa de aproximação à arte de vanguarda, demonstrando também que já não pode ser visto apenas como um espaço neutro – o *white cube* – mas que, pelo contrário, é necessária uma redefinição do seu papel enquanto principal propulsor do que mais recente se faz no meio artístico. Porque afinal, como se verá ao longo deste capítulo, muitos dos trabalhos e exposições *site-specific* impulsionam uma nova relação e hierarquia de papéis e funções no interior do museu, que deve constituir-se agora como um fórum de discussão e experimentação de novas potencialidades artísticas e museológicas.

“Gradually, the gallery was infiltrated with consciousness. Its walls became ground, its floor a pedestal, its corners vortices, its ceiling a frozen sky. The white cube became art-in-potency, its enclosed space an alchemical medium. [...] the gallery becomes a zero space, infinitely mutable.”<sup>65</sup>

E assim o museu torna-se um diferente tipo de espaço a explorar.

<sup>63</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.1

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*. p.2

<sup>65</sup> O'DOHERTY, Brian – Op. cit. p.87

A questão lançada no início deste capítulo mantém-se, mas agora para o espaço específico da Casa de Serralves: como é que instituição, comissários e artistas fazem a sua aproximação ao espaço expositivo, explorando-o de modo a fazê-lo “acontecer” de modo diferente a cada exposição?

## 2.1 A Casa: espaço físico e espaço simbólico

“[...] site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features and so forth.”<sup>66</sup>

Pode dizer-se que a noção de *site specificity* foi introduzida no contexto da arte contemporânea com o Minimalismo. De facto, ao transferirem a reflexão sobre o objecto artístico das suas características materiais, das suas qualidades tácteis e visuais, para o espaço onde este era apresentado, para as condições perceptuais da sua apresentação, os artistas minimalistas deram a ver também o espaço onde apresentavam as suas obras. Ou seja, através do modo como apresentavam as suas obras no espaço, os artistas minimalistas chamavam a atenção não só para elas, mas para esse mesmo espaço, para o *white cube* que pretendiam assim “agitar” com a presença dos visitantes, que para apreenderem as suas obras tinham de circular pelo espaço; “[...] a spectatorship that unfold in real place and time”<sup>67</sup>. Como refere Douglas Crimp, com o Minimalismo, as coordenadas de percepção foram estabelecidas como uma relação já não apenas entre o espectador e a obra, mas entre o espectador, a obra, e o lugar habitado por ambos.<sup>68</sup>

No entanto, as lições do Minimalismo apenas deixaram perceber o espaço sobretudo de acordo com os seus atributos e características físicas: a obra seria criada ou instalada num determinado local, tendo em conta o conjunto de características físicas que o definiam. De um modo geral, a arquitectura, ou a natureza, serviam como espécie de cenário para a instalação das obras de arte, que a ele se adaptariam. “Site was understood as specific only in a formal sense; it was thus abstracted, aestheticized.”<sup>69</sup>

A esta compreensão fenomenológica ou experiencial do lugar – “[...] the demand for the experience of ‘being there’.”<sup>70</sup> – James Meyer chamou de *literal site*. Segundo esta noção de lugar, o aspecto final da obra é determinado pelo espaço físico onde ela se insere, e dele passa a fazer parte, por uma compreensão do mesmo como efectivamente real. A intervenção do artista é assim determinada pelas condições físicas do local onde se insere a sua obra,

---

<sup>66</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.11

<sup>67</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.26

<sup>68</sup> CRIMP, Douglas – Op. cit. p.154

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*. pp.154-155

<sup>70</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.26

sendo por isso dele indissociável. “Reflecting a perception of the site as unique, the work is itself ‘unique’.”<sup>71</sup>

Um exemplo citado pela maior parte dos autores no que refere às questões da *site specificity*, é o caso de Richard Serra. A noção de *site specificity* defendida por Serra nas suas obras – e sobretudo em toda a discussão à volta da remoção de *Tilted Arc* do local para onde foi criado – insere-se nesta compreensão fenomenológica, literal, do lugar.

“[...] *Tilted Arc* was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be ‘site-adjusted’ or... ‘relocated’. Site-specific works deal with the environmental components of given spaces. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.”<sup>72</sup>

Compreende-se assim a aproximação de Richard Serra ao lugar como conjunto de características físicas e porque é que, para ele, remover a obra é destruí-la. Tendo sido uma obra – por exemplo *Tilted Arc*, no âmbito da arte pública – construída e pensada de acordo com um conjunto de vectores formais que definiam o espaço onde seria apresentada, para Serra ela não faria qualquer sentido se apresentada em qualquer outro local, cujas características físicas seriam necessariamente diferentes.

Carl Andre, um artista que se insere na estética do Minimalismo, tem uma visão menos radical. Apesar de declarar que a escultura devia então ser equacionada com o lugar, e já não apenas em função da sua própria forma e estrutura, quando questionado sobre a apresentação dos seus trabalhos em diferentes locais, responde: “I don’t feel myself obsessed with the singularity of places. I don’t think places are that singular. I think there are generic classes of spaces which you work for and toward. So it’s not really a problem where a work is going to be in particular.”<sup>73</sup>

As obras de Land Art são também um bom exemplo desta noção de *literal site*. Criadas especificamente para um espaço natural único, só aí fazem sentido ser apreendidas. Como refere Claire Bishop, “[...] in most cases, you had to be there.”<sup>74</sup> Sendo criadas especificamente de acordo com as características físicas de um local, se estas se alterarem, a obra também sofre necessariamente uma alteração. “[...] the work belonged to its site; if its site were to

---

<sup>71</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.24

<sup>72</sup> SERRA, Richard – *Tilted Arc destroyed*. Cit. por KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.12

<sup>73</sup> ANDRE, Carl Cit. por CRIMP, Douglas – Op. cit. p.155

<sup>74</sup> BISHOP, Claire – **Installation Art ...** (op. cit.). p.10

change, so would the interrelationship of object, context, and viewer.”<sup>75</sup> O seu carácter é assim efémero e temporário, contrapondo-se à ideologia modernista de obras intemporais, permanentes.

Deste modo, o espaço da arte – e para a arte – passou a ser percebido não como um lugar neutro e estático – como o *white cube* modernista, de que fala Brian O’Doherty<sup>76</sup> – mas sim como um espaço físico real, composto por uma variedade de vectores formais que o artista passa agora a considerar para a criação das suas obras.

Assim, e segundo Miwon Kwon, nas suas primeiras manifestações no âmbito da arte contemporânea, as obras *site-specific* “[...] focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site, and demanded the physical presence of the viewer for the work’s completion.”<sup>77</sup> Kwon considera este como um dos paradigmas da *site specificity*: fenomenológico ou experiencial.

Se com o Minimalismo a noção de *site specificity* se centrou sobretudo numa crítica e numa recusa das manifestações artísticas modernistas, onde o objecto artístico era tido como um conjunto de elementos internos, e por isso hermético e autónomo, possível de ser exposto em qualquer local sem perder o seu significado, as manifestações artísticas que se lhe seguiram foram ainda mais longe nessa crítica.

Tomando como ponto de partida as lições deixadas pelos artistas minimalistas ao tomarem o espaço de apresentação das suas obras como intrínseco à percepção das mesmas, variadas formas daquilo a que se chamou “crítica institucional” começaram, nos anos seguintes à década de 1960, a desenvolver uma diferente noção de *site specificity* que, como refere Miwon Kwon, desafiou a “inocência” do espaço assim como a suposta existência de um “observador universal”, como era pressuposto no modelo fenomenológico de aproximação ao espaço.<sup>78</sup>

Procurando ir mais além na crítica à institucionalização da arte e ao sistema artístico ideológico e hermético, muitos artistas questionaram o próprio espaço de exposição – galeria ou museu – mostrando-o, através de obras *site-specific*, como uma entidade já não definida apenas em termos formais e físicos, mas constituída por uma variedade de processos sociais, económicos e políticos. “The modern gallery/ museum space [...] with its stark walls, artificial lighting (no windows), controlled climate, and pristine architectonics, was perceived not only in terms of basic dimensions and proportion but as an institutional disguise, a normative

---

<sup>75</sup> CRIMP, Douglas – Op. cit. p.154

<sup>76</sup> O’DOHERTY, Brian – Op. cit.

<sup>77</sup> KWON, Miwon – One place after another. Site-specific art and... (op. cit.). pp.11-12

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*. p.13

exhibition convention serving an ideological function.”<sup>79</sup> Ou seja, através das investigações de alguns artistas subsequentes ao Minimalismo, a noção de lugar – site – é reconfigurada como uma associação e intersecção de espaços e economias interligados entre si. A noção de *site specificity* expande-se assim de uma aproximação apenas física e formal do espaço, do lugar, para uma exploração do mesmo enquanto local de variadas vivências e simbologias, para cuja configuração concorrem factores sociais, políticos, económicos e históricos. “[...] place could not be purely experienced (like the literal site of minimalism or Richard Serra), but was itself a social and discursive entity.”<sup>80</sup>

Ultrapassando as fronteiras físicas do espaço de um dado local, diversos modos de aproximação ao mesmo puderam começar então a ser explorados: o seu passado histórico e as suas vivências sociais, a sua funcionalidade ao longo do tempo, as questões políticas e económicas inerentes à sua utilização, a sua simbologia. Se estes factores se tornam evidentes em alguns espaços alternativos – não institucionalizados do meio artístico – no âmbito do museu e outras instituições artísticas, essas primeiras manifestações *site-specific* da crítica institucional prendiam-se com a crítica ao próprio funcionamento interno dos museus e galerias.

Assim, seguindo o objectivo da prática dos artistas minimalistas, a crítica institucional foi mais além do que apenas expor o *white cube* como um espaço fenomenológico – ou literal, segundo James Meyer – para revelar criticamente a instituição artística no geral, através de variadas obras *site-specific*. O trabalho de Hans Haacke, explorando e criticando o sistema de relações sócio-económicas dentro das quais a arte e a sua programação institucional encontram as suas possibilidades de existir, constitui aqui um exemplo. Em 1972 e 1973 realizou trabalhos *site-specific* para a Galeria John Weber, cuja especificidade residia num registo das condições de recepção dessa mesma exposição, através de questionários feitos aos visitantes sobre as suas condições sociais e opiniões sobre assuntos relacionados com a arte. Ao longo da exposição os resultados dessa pesquisa iam sendo expostos como parte do trabalho<sup>81</sup>. Também a obra de Michael Asher, por exemplo, com os seus projectos de deslocamentos (apresentando uma mesma obra num mesmo local, mas em tempos diferenciados), se insere nesta crítica à institucionalização da arte, através de uma exploração da instituição museológica enquanto moldura social, económica, política e histórica da arte que apresenta no seu interior.

---

<sup>79</sup> KWON, Miwon – One place after another. Site-specific art and... (op. cit.). p.13

<sup>80</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.29

<sup>81</sup> Para uma análise mais completa das noções de *site-specificity* no trabalho de Hans Haacke V. KAYE, Nick – Op. cit. pp.192-198

A esta percepção do espaço expositivo não apenas como um lugar definido por características físicas, mas constituído também através de processos sociais, económicos, políticos e/ou históricos, Miwon Kwon associou um segundo paradigma da *site-specificity*: social ou institucional, correspondente à noção de *critical site* referida por James Meyer<sup>82</sup>.

Deste modo, e apesar de nas primeiras manifestações da crítica institucional as condições físicas do espaço expositivo constituírem ainda o ponto de partida para a especificidade das obras, a exploração do lugar – site – começa a divergir de uma aproximação literal, apenas formal, para uma exploração das técnicas usadas pelas instituições artísticas para delimitar a definição, produção, apresentação e circulação da arte, como os “espaços” específicos da intervenção crítica. “The ‘work’ no longer seeks to be a noun/ object but a verb/ process, provoking the viewer’s *critical* (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of their viewing.”<sup>83</sup>

Compreende-se então, que, e de um modo geral, partindo do Minimalismo e passando pela “crítica institucional”, a noção de lugar – site – se expandiu para abranger variadas formas de exploração, implicando que uma relação específica entre uma obra de arte e o espaço onde ela se insere – e para onde eventualmente foi criada – pode ter como ponto de partida uma variedade de aproximações. Partindo da sua concepção como uma adequação a um conjunto de vectores simplesmente formais, a evolução do termo *site-specific* acompanhou uma “desmaterialização” da própria noção de lugar.

Esta “desmaterialização” da noção de lugar levou a uma redefinição da concepção do próprio conceito. Ou seja, muitas das práticas *site-specific* mais recentes distinguem-se das anteriores pois tomam como específico um lugar “discursivo”, um terceiro paradigma da *site specificity*, como refere Miwon Kwon. “[...] the art work’s relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinated to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate.”<sup>84</sup>

Este lugar discursivo corresponde à noção de *functional site* proposta por James Meyer. “[...] Site as unique, demarcated place available to perceptual experience alone – the phenomenological site of Serra or the critical site of institutional critique – becomes a network of sites referring to an *elsewhere*.”<sup>85</sup> James Meyer propõe esta noção de *functional site* para

---

<sup>82</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.30

<sup>83</sup> KWON, Miwon – One place after another. *Site-specific art and...* (op. cit.). p.24

<sup>84</sup> Idem, *ibidem*. p.26

<sup>85</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.30

distinguir as práticas *site-specific* mais recentes das que as lhes antecederam e que tomaram o lugar como espaço físico – *literal site* – ou social/ institucional – *critical site*. De facto, segundo esta definição “[...] the functional site may or may not incorporate a physical place. It certainly does not *privilege* this place. Instead, it is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them (the artist’s above all). It is an informational site, [...] the functional work refuses the intransigence of literal site specificity. It is a temporary thing, a movement, a chain of meanings and embricated histories: a place marked and swiftly abandoned. [...]”<sup>86</sup> Esta nova expansão da noção de lugar corresponde a uma expansão do próprio lugar; “[...] the ‘art world’, in this activity, has become a site within a network of sites, an institution among institutions. [...] it may engage several sites, institutions, and collaborators at once.”<sup>87</sup> O lugar pode agora ser tão variado como uma página de revista ou de internet, um conceito teórico, um problema político ou social, um debate cultural, uma instituição que não apenas cultural, um bairro, uma qualquer celebração, um acontecimento histórico, etc. Como refere Miwon Kwon, o lugar passa a ser estruturado “(inter)textualmente” em vez de espacialmente ou fisicamente, tornando-se uma sequência de eventos e acções *através* dos lugares. “[...] this transformation of the site textualizes spaces and spacializes discourses.”<sup>88</sup>

Este alargamento da noção de lugar não implica que as características físicas ou simbólicas de um dado espaço não sejam tidas em conta, pois as práticas *site-specific* mais actuais continuam necessariamente a considerar as especificidades formais e institucionais do lugar. No entanto, essas especificidades podem já não ser o ponto de partida mais determinante para a criação de obras *site-specific*.

Se nos últimos anos nas práticas artísticas *site-specific* a definição de lugar sofreu uma transformação de uma noção apenas física e formal para uma concepção discursiva e virtual, e tendo este alargamento do conceito sido mais ou menos cronológico, isso não significa que estes diferentes modos de aproximação ao espaço, ao lugar, sejam rigidamente lineares e estáticos. Pelo contrário, são definições flexíveis na sua prática, podendo muitas vezes sobrepor-se e cruzar-se em várias práticas artísticas contemporâneas, ou até mesmo na obra de um mesmo artista.

Tendo em conta estas diferentes noções de lugar do espaço físico para o espaço simbólico – *literal site*, *critical site*, *functional site* – e percebendo que elas não são na prática

---

<sup>86</sup> MEYER, James – *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.25

<sup>87</sup> Idem, *ibidem*. p.27

<sup>88</sup> KWON, Miwon – One place after another. Site-specific art and ... (op. cit.). p.29

estáticas nem fechadas em si mesmas, apresentam-se três casos de estudo onde se encontraram pontos em comum com as definições referidas atrás.

A primeira exposição apresentada é *Dusk*, de Luc Tuymans, realizada para a Casa de Serralves em 2006. Se as obras de Luc Tuymans podem ser vistas sem perder qualquer significado em outros espaços distintos, o modo como foram expostas foi específico desta exposição na Casa de Serralves, e por isso se refere este caso como exemplo de uma compreensão experiencial e fenomenológica do lugar.

As seguintes exposições tocam aspectos relacionados tanto com uma aproximação ao espaço enquanto lugar de crítica institucional como uma noção de *functional site*.

Luísa Cunha, para a exposição que apresentou na Casa de Serralves em 2007, também não criou obras específicas. O objectivo era apresentar de modo geral o percurso artístico da artista, mas tendo em conta o carácter da sua obra, que questiona os lugares e modos convencionais de apresentação artística, o lugar escolhido para essa apresentação foi a Casa de Serralves, e não o Museu.

Por sua vez, a aproximação ao espaço da Casa feita por Richard Tuttle em *Memento*, em 2002, foi bem diferente dos outros dois artistas. Tuttle criou uma exposição pensada especificamente para a Casa de Serralves, mas inspirado pela história e simbologia por detrás da sua construção. Se se tiver em conta que *Memento* foi uma exposição pensada como simultânea e complementar a uma exposição específica para o Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, facilmente se encontra neste exemplo uma aproximação ao *functional site* de que fala James Meyer.

Estão lançadas assim as principais questões que levaram a seleccionar estas exposições como casos de estudo para este ponto: perceber o lugar de exposições como espaço físico mas também como espaço simbólico, definido por uma enorme variedade de características que cabe aos artistas e comissários explorar e dar a ver.

### 2.1.1 Na Casa: Luc Tuymans – *Dusk*

“[...] uma construção fílmica localizada num espaço que é já uma representação de um lugar. É por isso que o fiz na casa e não no museu, que é demasiado neutral para isso.”<sup>89</sup>



**Imagem 1.** Vista da exposição *Dusk*, Luc Tuymans, Casa de Serralves, 2006  
Fotografia: Rita Burmester  
Cortesia Fundação de Serralves

A exposição de Luc Tuymans realizada na Casa de Serralves em 2006 constituiu um retorno do artista a um espaço onde havia já, juntamente com Miroslaw Balka, apresentado o seu trabalho em 1998 (numa data em que o MACS não tinha ainda inaugurado). Em 2006, o projecto da exposição de Luc Tymans foi inicialmente pensado para o Museu. Contudo, segundo informa Bruno Marchand, a opção em apresentar *Dusk* na Casa de Serralves partiu do próprio artista, que teria ficado marcado, desde 1998, por uma “experiência expositiva pouco habitual no seu percurso.”<sup>90</sup> De facto, Luc Tuymans tem visto a sua obra exposta em importantes museus por todo o mundo, a maior parte deles com características muito comuns

<sup>89</sup> Entrevista de Celso Martins a Luc Tuymans. In **Expresso**, Suplemento Actual, 22 de Julho de 2006, pp.38-39. V. Anexo A1, p.xi

<sup>90</sup> MARCHAND, Bruno – **Entre a experiência e a prática curatorial: uma introdução à especificidade da curadoria**. Dissertação apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa para obtenção do grau de mestre em Estudos Curatoriais. Orient. Cristina Tavares. Co-orient. Delfim Sardo. Lisboa: FBAUL, 2006. p.256

entre si. A oportunidade de expor num espaço diferente e com características invulgares para um museu de arte contemporânea, terá assim suscitado um desafio ao próprio artista, que poderia deste modo explorar novas potencialidades expositivas para a sua obra. Por outro lado, os espaços da Casa de Serralves revelavam-se também mais adequados para aquilo que se pretendia com *Dusk*. A exposição teve como ponto de partida um projecto em editar um livro sobre Luc Tuymans, em forma de uma entrevista entre o artista e Hans Rudolf Reust, livro esse que teria como complemento uma exposição onde se apresentassem, para além das obras, algumas referências e trabalhos preparatórios de Luc Tuymans. Ou seja, o objectivo principal desse projecto seria “mapear o espaço mental/intelectual do artista”<sup>91</sup>, mostrando o seu processo de trabalho juntamente com algumas obras finais. Algumas dificuldades terão levado a que se optasse antes em realizar apenas a exposição, embora num formato mais abrangente do que o previsto inicialmente. E se nessa fase inicial Luc Tuymans terá afirmado que “não se sentiria capaz de ser o comissário da sua própria mente”<sup>92</sup>, a verdade é que muitas das soluções expositivas foram encontradas por ele.

Tomando a Casa de Serralves como o espaço onde apresentar esse percurso mental do artista desde as referências que recolhe e usa, até às obras finais, não foram criadas peças especificamente para o espaço. No entanto, toda a configuração da exposição teve em conta os espaços arquitectónicos da Casa, adaptando-se a montagem às suas características formais. A dimensão cénica da Casa enquanto tal foi tida em conta na concepção da exposição e, neste sentido, pode encontrar-se aqui também uma exploração do conceito de representação inerente aos seus espaços. “[...] Parece que tudo pertence ao espaço... o museu é um espaço menos vivido, é um edifício feito para o seu próprio propósito; no caso da Casa essa situação é pouco clara; um facto que abre uma interessante categoria de imperativos imaginários.”<sup>93</sup>, refere Luc Tuymans.

Explorando a Casa como cenário de uma ideia de representação – representação, aqui, do processo mental de trabalho de Luc Tuymans; representação imaginária do seu atelier<sup>94</sup> - o artista optou então por ocupar e preencher os seus espaços, mas não as suas paredes<sup>95</sup>. Para esse efeito, foram construídas estruturas arquitectónicas que, criando novas paredes colocadas nas diversas divisões da casa, talhavam a sua arquitectura, obrigando a uma diferente circulação entre os espaços, por parte dos visitantes. Como se nessa circulação se

---

<sup>91</sup> MARCHAND, Bruno – Op. cit. p.255

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*. pp.255-256

<sup>93</sup> Cit. por MARCHAND, Bruno – Op. cit. p.256

<sup>94</sup> Encontra-se aqui uma noção explorada no ponto 2.4 deste trabalho, onde de facto esta exposição também poderia ser inserida. V. p.79-87

<sup>95</sup> A única obra apresentada nas paredes da Casa foi, simbolicamente, *Petrus & Paulus*, a única obra presente na exposição que pertence à colecção da Fundação de Serralves.

encontrasse um equivalente aos processos criativos de Luc Tuymans. Estas falsas paredes construídas propositadamente para esta exposição, comprovam a tentativa de uma aproximação ao espaço físico da Casa, sem no entanto interferirem na sua estrutura. Num processo elaborado juntamente com o arquitecto da exposição, essas estruturas foram pintadas da mesma cor das paredes interiores; em algumas delas eram visíveis as nervuras reproduzidas de acordo com as que se encontram na estrutura da Casa e nelas foi ainda inserido um rodapé exactamente igual ao usado nas paredes interiores. De facto, segundo informa o arquitecto da exposição, Luís Pereira<sup>96</sup>, Luc Tuymans pretendia efectivamente um elemento arquitectónico para expor algumas peças e documentos, tendo o arquitecto proposto uma “lógica de mobiliário” para essas estruturas, adaptando-as assim à arquitectura interior da Casa. Nessas estruturas eram então apresentados, de um lado, materiais diversos usados pelo artista para a realização da obra final, que por sua vez era exposta do outro lado da mesma parede.

O modo específico como esta exposição foi pensada de acordo com a estrutura formal da Casa de Serralves destaca-se das exposições habituais de Luc Tuymans noutros espaços museológicos. Deste modo, ainda que não tenham sido criadas obras especificamente para esta exposição, podem encontrar-se aqui, de certa maneira, algumas aproximações à noção de *literal site*, como se viu atrás. Toda a concepção e distribuição das obras e outros materiais pelo espaço tiveram em conta a sua configuração física, tentando que, através das opções do próprio artista para o contexto específico da Casa de Serralves, o seu processo mental de trabalho e criação fosse dado a conhecer e explorar.

Tratando, de facto, de uma exposição pensada de um modo muito pessoal pelo próprio artista, num espaço por si só bastante peculiar enquanto local de exposições, um primeiro momento de *Dusk* deixava de certa maneira adivinhar a especificidade de todo este processo. Conforme refere Bruno Marchand, “A biblioteca da Casa será, porventura, o primeiro momento em que o projecto curatorial ganha alguma transparência. O conjunto de referências literárias que se oferecem neste espaço, e a feliz localização no lugar de uma “antecâmara” expositiva, transformam este espaço no cérebro da exposição, e no seu manifesto. [...] a criação de um ambiente que define um tom que informa toda a exposição.”<sup>97</sup> No antigo espaço da biblioteca da Casa de Serralves, juntamente com a apresentação de livros de referência para Luc Tuymans, e de trechos dos mesmos através de um sistema de som, eram também apresentadas fotografias daquele espaço quando era ainda um lugar de habitação, doméstico e privado. Estas fotografias estabelecem logo à partida um diálogo que

---

<sup>96</sup> Informações obtidas em conversa informal com o arquitecto Luís Pereira em Serralves, a 17 de Abril de 2008.

<sup>97</sup> MARCHAND, Bruno – Op. cit. p.259

se pode considerar ir mais longe do que apenas formal, com os espaços da Casa, outrora habitados. Luc Tuymans assume assim a sua “representação” num espaço que terá sido já de “representação” para outros.

Optando-se por um espaço expositivo onde obviamente as condições de conservação não são as mesmas que no Museu, as persianas da Casa tiveram de ser descidas, de modo a não deixar entrar a luz directamente do exterior, e assim criar melhores condições de conservação para as pinturas expostas. Luc Tuymans pretendia de facto uma condição de penumbra, e esta condição criada na Casa pela ausência da luz do exterior, para além de reconfigurar a própria relação dos espaços interiores com o Jardim exterior, é uma condição essencial da obra de Luc Tuymans. “No que respeita ao trabalho de Tuymans, a penumbra criada pela exclusão da Luz solar não tem a ver com um dado estado de espírito, mas sim como uma condição, a condição fundamental da obra deste artista.”<sup>98</sup> E *Penumbra* estabeleceu-se assim como o título da exposição, remetendo, numa coincidência impossível de ignorar, para uma condição essencial da obra de Luc Tuymans, uma condição que na Casa de Serralves se transpôs para a condição física de exposição dos seus trabalhos.

### Catálogo

Diferindo dos catálogos mais convencionais onde se apresenta num livro o percurso do artista e as suas obras tendo como base a exposição em causa, aqui o catálogo apresenta-se em forma de dossier com a reprodução de materiais originais inéditos. Conforme refere Bruno Marchand, “[...] todo o catálogo parece querer centrar a tónica desta exposição na viagem ao atelier de Tuymans que ele próprio encena.”<sup>99</sup> Assim, ao contrário de constituir apenas uma documentação da exposição, o catálogo de *Dusk*, que se assemelha a uma pasta de arquivo, serve de complemento à mesma, contribuindo, através de toda a documentação nele contida, para melhor se perceber o objectivo que esteve na base de todo o projecto. O espaço mental de Luc Tuymans, traçado ao longo dos espaços da Casa de Serralves, transpõe-se por fim para este catálogo que se instaura assim como um objecto em si mesmo, como um novo espaço explorado pelo artista de modo a dar a ver o seu processo criativo.

---

<sup>98</sup> FERNANDES, João (texto para o catálogo), In RAMOS, Maria; BUCK, Paul [ed.lit.] - **Luc Tuymans: Dusk/ Penumbra**. Porto: Fundação de Serralves, 2006

<sup>99</sup> MARCHAND, Bruno – Op. cit. p.290

### 2.1.2 Na Casa: *Luísa Cunha*

“[...] um espaço que eu venero e me eleva.”<sup>100</sup>



**Imagem 2.** Vista da exposição *Luísa Cunha* (instalação no quarto de banho), Casa de Serralves, 2007

No seguimento do que foi referido atrás, seleccionou-se a exposição de Luísa Cunha, realizada para a Casa de Serralves em 2007, como exemplificativa de uma aproximação ao espaço de exposição que, em certos aspectos, se insere na noção de *critical site* explorada por James Meyer, como se viu.

Com uma carreira artística iniciada tardiamente (em 1987, aos 37 anos, altura em que ingressa na escola Ar.Co, em Lisboa, para levar mais longe o seu interesse pela arte) e com um percurso desenvolvido, em certa medida por opção, à margem dos meios mais institucionalizados da arte, o convite feito por Serralves para expor no espaço da Casa seria a primeira oportunidade de Luísa Cunha de realizar uma exposição antológica do seu trabalho. No entanto, devido às características discretas do seu percurso enquanto artista, “Contrariamente às expectativas que normalmente rodeiam uma exposição antológica do

---

<sup>100</sup> Conversa por email realizada a 30 de Agosto de 2008

trabalho de um artista, esta exposição corresponde, para a maior parte do público que a visita, mais a um momento de revelação do que de revisitação e releitura da obra de Luísa Cunha.”<sup>101</sup>

Resistindo a qualquer convenção expositiva, Luísa Cunha expõe habitualmente em espaços não institucionais do meio artístico, como “[...] escolas, casas de banho, estufas, fábricas abandonadas, claustros de igrejas, jardins.”<sup>102</sup> Deste modo, quando surgiu a possibilidade de realizar, em Serralves, uma exposição antológica do seu trabalho, a Casa de Serralves impôs-se imediatamente como o espaço privilegiado para esse encontro com as obras de Luísa Cunha. Refere João Fernandes: “[...] Na Casa, seria possível reconstituir e adaptar toda uma série de projectos anteriores, realizados para contextos específicos, que perderiam uma grande parte da sua eficácia ou impossíveis se revelariam de apresentar nas galerias mais neutras do Museu.”<sup>103</sup>

Se em qualquer exposição antológica o momento de apresentação da maior parte das obras é vivido pelo menos duas vezes (ou o número de vezes que essa obra foi exibida), nesta exposição de Luísa Cunha tanto o *tempo* como o *espaço* de apresentação resultaram de uma “[...] operação de transferência entre lugares e tempos diferenciados, [...]. Não só uma obra anterior poderá encontrar agora um outro espaço e um outro tempo, como inclusivamente a mesma obra pode nela ser apresentada no mesmo espaço em que foi realizada, sendo no entanto percebida numa temporalidade e num contexto diferenciados em relação à sua apresentação original.”<sup>104</sup>

Esta estratégia de apresentação no mesmo espaço, mas em tempos diferentes, de uma mesma obra, insere-se na interrogação das questões de apresentação das obras de arte, realizada pela crítica institucional de alguns artistas que exploraram aquela noção de *critical site*, como por exemplo Michael Asher. Neste sentido, as duas peças que Luísa Cunha apresenta na Capela de Serralves<sup>105</sup> – *B.C. e 3, 2, 1* –, exactamente no mesmo espaço, e com o mesmo esquema de montagem, onde as havia apresentado nove anos antes, na sua primeira exposição individual, inserem-se nessa exploração do espaço enquanto local de interrogação da apresentação das obras de arte. Para a artista, o retorno daquelas duas peças ao seu local de origem, permitiu perceber-las não como duas obras distintas das apresentadas nove anos antes, mas sim como efectivamente pertencentes àquele espaço: “O facto de me ter confrontado em 2007 com a re-instalação daquelas duas peças, passado nove anos, deu-me a

<sup>101</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel – *O “eu” reflexivo: notas sobre o trabalho de Luísa Cunha*. In BURMESTER, Maria; WANDSCHNEIDER, Miguel [ed. lit.] – Op. cit. p.29

<sup>102</sup> FERNANDES, João – *Ali vai a Luísa...* In, BURMESTER, Maria, WANDSCHNEIDER, Miguel [ed. lit.] – Op. cit. p.15

<sup>103</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>104</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>105</sup> Imagens 16 e 17, Anexo A2, p.iv

certeza que tinham sido trabalhos muito bem afinados, desbastados. Aquele confronto apagou nove anos. O *BC* e o *3, 2, 1* ficaram na Capela e eu tinha ido apenas ali perto beber um café.”<sup>106</sup>

Nos espaços da Casa, por sua vez, a artista apresentou projectos criados anteriormente para outros espaços específicos. A aproximação que Luísa Cunha fez aos espaços da casa foi um processo muito pessoal, na medida em que não procurou nem uma adequação simplesmente formal, decorativa, aos espaços, nem uma exploração da sua simbologia enquanto espaço de habitação. Para a artista, “[...] esta Casa possui a genialidade de uma arquitectura que não permite essa dicotomia. As obras foram instaladas, e obras e Casa dialogaram sem se sobreporem.”<sup>107</sup> E de facto, a Casa continuou a Casa, e ao percorre-la o visitante ia sendo surpreendido, através dos diversos meios usados pela artista (som, texto, fotografia, entre outros), pela ironia que as suas obras muitas vezes carregam consigo, ironia essa decorrente de uma sensação da presença anterior da artista, e completada com a presença actual do visitante.

Esta exposição é assim exemplificativa de uma aproximação muito pessoal ao espaço, por parte da artista. De características arquitectónicas muito distintas e impossíveis de ignorar, mas com a capacidade de facilmente transformar o seu conteúdo em mera decoração, a Casa de Serralves manteve-se igual a si mesma durante a exposição de Luísa Cunha. Assim como as obras expostas, de características muito particulares mas que facilmente dialogaram com todo o espaço, sem no entanto se sobreporem a ele. “Foi só percorrer a Casa e as peças desta exposição parece que se dirigiam para os seus respectivos lugares.”<sup>108</sup>

### Catálogo

De formato mais ou menos tradicional, o catálogo da exposição de Luísa Cunha possui a particularidade de apresentar algumas fotografias da exposição a que se refere. Logo nas páginas iniciais se mostram imagens de uma das peças instalada pela segunda vez na capela.

Contribuindo para uma melhor compreensão do conjunto da obra da artista, e em particular das suas opções para a Casa de Serralves, apresentam-se também imagens de algumas das peças instaladas noutros locais, juntamente com fotografias da sua instalação em Serralves. Por exemplo, *Straight to the Point*, 1993<sup>109</sup> é apresentada instalada no pátio da Escola Ar.Co, e, na contracapa do catálogo encontra-se a mesma peça instalada junto à Casa de Serralves. Este contraponto entre dois momentos e locais expositivos de uma mesma peça, para além de ir de encontro ao explorado efectivamente na exposição, como se viu, pode

<sup>106</sup> Entrevista em formato de email realizada entre 10 de Julho e 31 de Agosto de 2008.

<sup>107</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>108</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>109</sup> Imagem 26, Anexo A2, p.viii

fornecer novas pistas na leitura da obra da artista, revelando-se também essencial enquanto documentação.

### 2.1.3 Na Casa: Richard Tuttle – *Memento*

“Abraçando polaridades entre cidades, espaços e obras [...] Tuttle cria uma arte intensamente visual e transformadora, num espaço definido pela vontade do espectador de ver e pelo compromisso do artista para com a humanidade.”<sup>110</sup>



**Imagem 3.** Vista da exposição *Memento*, Richard Tuttle, Casa de Serralves, 2002  
Fotografia: Attilio Maranzano  
Cortesia Fundação de Serralves

Tendo em conta que em muitas das práticas *site-specific* actuais o lugar é considerado não apenas como um conjunto de vectores formais, mas também definido por uma variedade de histórias, vivências e simbologias, a exposição *Memento*, de Richard Tuttle, realizada para a Casa de Serralves em 2002, talvez seja o exemplo que mais se aproxima da noção de *functional site* proposta por James Meyer. Isto torna-se ainda mais evidente ao perceber-se que, simultaneamente a *Memento*, Tuttle criou uma outra exposição, *cENTER*, no Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) em Santiago de Compostela, que pretendia ser complementar à

<sup>110</sup> Susan Harris (texto da folha de sala da exposição). Documentação consultada na Biblioteca de Serralves. Capa **Material de apoio à exposição**. V. Anexo A3, p.v-vi

exposição de Serralves, editando-se um catálogo em conjunto e comum às duas exposições.

Através de duas exposições criadas em dois locais distintos, mas pensadas como complementares entre si, como partes integrantes de um todo, Tuttle estabeleceu uma ligação entre esses dois locais, “[...] numa espécie invulgar de colaboração e desdobramento entre espaços, instituições, simbolismos.”<sup>111</sup> É segundo esta perspectiva de sucessão de lugares que se encadeiam como partes de um conjunto mais vasto que se pode entender esta exposição de Richard Tuttle para a Casa de Serralves como exemplificativa de uma exploração discursiva do lugar. “Sem restrições de qualquer ordem – estéticas, arquitectónicas, municipais, nacionais –, a concepção do artista coincide com a experiência do espectador em circunstâncias únicas que transcendem as coordenadas temporais e espaciais de uma exposição.”<sup>112</sup>

Em *Memento* para além de uma secção onde eram apresentados trabalhos anteriores do artista, Tuttle criou uma nova obra especificamente para a Casa de Serralves. Quando visitou a Casa e foi informado da história por detrás da sua construção enquanto espaço doméstico dedicado a uma vida de cultura e beleza, Tuttle seria inspirado a tomar o edifício enquanto entidade escultórica, explorando não apenas os seus espaços físicos, mas toda a simbologia que estava por detrás da sua configuração. Como refere a comissária da exposição, Susan Harris, “Richard Tuttle apaixonou-se completamente por este edifício” [...] “A concepção deste projecto reflecte, precisamente, esse amor à primeira vista”<sup>113</sup>.

Na sua obra, usando materiais comuns como madeiras, tecidos, papel de bolhas, linhas, etc., Tuttle procura uma aproximação entre a arte e a vida, assim ultrapassando as fronteiras entre as definições artísticas das práticas mais convencionais (desenho, escultura, pintura). Na Casa de Serralves, Tuttle terá encontrado um local privilegiado onde explorar os limites que separam uma obra de arte do seu espaço envolvente.

*Memento* surgiu da inspiração na Casa tomada como homenagem de um homem à sua esposa francesa. Como informa Susan Harris, “*Memento* é específico de uma localização (site-specific) na medida em que responde a atributos particulares das divisões da Casa de Serralves, mas Tuttle concebeu a obra inspirado pela ideia da casa enquanto ninho de amor.”<sup>114</sup> Explorando o espaço segundo essas duas vertentes – física, mas também simbólica

---

<sup>111</sup> FERNÁNDEZ-CID, Miguel; TODOLÍ, Vicente (texto de apresentação da exposição). In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] - **Richard Tuttle**. Santiago de Compostela; Porto: Xunta de Galicia; Fundação de Serralves, 2002. p.17

<sup>112</sup> HARRIS, Susan – *Uma história de amor e peregrinação*. In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] – Op. cit. p.20

<sup>113</sup> Cit. por Anastácio Neto In **O Comércio do Porto**, Porto, 29 de Junho de 2002, p.21. V. Anexo A3, p.xiii

<sup>114</sup> HARRIS, Susan – *Uma história de amor e peregrinação*. In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] – Op. cit. p.20

de um momento preciso - o artista criou uma escultura serpenteante, composta por nove partes dispersas e suspensas pelas divisões e que, no seu conjunto, reforçassem a visão da Casa enquanto *Memento* (recordação, objecto eventualmente escultórico). “Apesar de ser impossível apreende-los todos de uma vez, os diferentes elementos podem ser experimentados como partes de um todo, ou apreendidos na generalidade pela memória e imaginação.”<sup>115</sup>

*Memento* é assim não só o título da exposição, como também o título da “escultura” que se articula com os espaços da Casa, unidos entre si pela forma e a cor.

As formas essenciais a partir das quais foi concebida toda a escultura assemelham-se a “almofadas” em forma de losangos fabricados com tecidos coloridos. A estrutura de madeira destas formas é perceptível através dos tecidos, e mesmo os fios de suspensão destes elementos foram deixados à vista, como que preenchendo o espaço aéreo de algumas divisões. Estas seriam as formas usadas quer no átrio exterior, quer no interior da Casa, algumas mantendo-se encostadas às paredes, outras suspensas no meio das salas, como se de certa maneira referissem as vidas suspensas daqueles espaços, outrora habitados por vidas reais.

Um pormenor que demonstra a preocupação em estabelecer, para além de uma aproximação simbólica, uma adequação também ao espaço físico da Casa é dado pelas intersecções dos fios de sustentação dos dois losangos (um grande, cinzento, e outro mais pequeno, amarelo) suspensos na antiga sala de visitas do rés-do-chão - *Memento, five, grey and yellow* [Imagem 3] – que formam cruces brancas que, segundo Susan Harris, seguem o padrão do chão de madeira da mesma divisão. Também a peça criada e instalada na antiga sala de jantar da Casa, no rés-do-chão, remete, simbólica e formalmente, para a sua anterior utilização e vivência enquanto espaço de habitação. *Memento, seven, chandelier*<sup>116</sup>, assemelha-se a um candeeiro pendurado no centro da sala, onde foram colocadas flores de camélia em plástico, remetendo assim para pormenores decorativos usados por Ruhlmann.

É nesta simbologia explorada por Tuttle que o artista encontra um modo de aproximar a sua arte da vida, e especificamente da vida que a Casa de Serralves outrora conhecera e que servira de inspiração para a criação de *Memento*, uma obra e uma exposição que expande “[...] literal e filosoficamente os parâmetros da arte para abraçar a vida.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> HARRIS, Susan – *Uma história de amor e peregrinação*. In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] – Op. cit. p.28

<sup>116</sup> Esta peça pertence actualmente à colecção da Fundação de Serralves. Colecção online, disponível em <http://www.serralves.pt/gca/?id=65>. V. Imagens 39 e 40, Anexo A3, p.ix

<sup>117</sup> HARRIS, Susan – *Uma história de amor e peregrinação*. In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] – Op. cit. p.19

Pensada, como se viu, em complemento com *cENTER*, Tuttle procurou então estabelecer um ponto de ligação entre as duas exposições. No centro do grande rés-do-chão da Casa erguia-se a partir do chão uma grande forma inclinada, de tecido verde, que se unia ao vértice duma pirâmide invertida colocada no centro da balaustrada superior<sup>118</sup>. Através do tecido cinzento que formava essa pirâmide foram cosidos fios brancos, que caíam para o espaço inferior. “Estas cordas balouçantes são o ponto culminante de *Memento* e o ponto de partida para *cENTER* [...]”<sup>119</sup>, onde, em complemento às formas e cores que serviram como eixo para a exposição em Serralves, é a linha que se instaura como elemento unificador.

Com *Memento* e *cENTER*, Richard Tuttle estabeleceu assim uma espécie de percurso simbólico, mas frágil, quase que prestes a fragmentar-se, e que por sua vez “[...] gera uma interacção activa entre arte, espectador e arquitectura. [...]”<sup>120</sup>.

### Catálogo

O catálogo de grandes dimensões (um quadrado de 39cm de lado) que acompanha ambas as exposições reforça essa ideia de continuidade entre dois espaços distintos explorados por Tuttle. Editado em parceria entre o MACS e o CGAC, o catálogo – comum às duas exposições – institui-se como um livro de artista cujos textos são essenciais para se perceber a inspiração que esteve por detrás da criação de *Memento*. A publicação das imagens das maquetas criadas por Tuttle permite dar a ver a adequação que o artista pretendeu aos diferentes espaços da Casa. Se junto a estas imagens fossem simultaneamente apresentadas fotografias da instalação efectiva na Casa, talvez a leitura fosse mais completa.

Pelas suas características que o distinguem de um catálogo mais convencional, este livro-objecto constitui-se assim como uma parte complementar às duas exposições, como se se tratasse de mais uma das formas criadas por Tuttle.

---

<sup>118</sup> Imagens 35 e 36, Anexo A3, p.vii

<sup>119</sup> HARRIS, Susan – *Uma história de amor e peregrinação*. In FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit] – Op. cit. p.30

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*. p.21

## 2.2 A Casa: habitação e museu/ espaço privado e espaço público

Seguindo as noções de *site specificity* lançadas no ponto anterior, de uma aproximação apenas física para uma exploração “discursiva” do lugar, pode agora avançar-se com um outro modo de exploração do espaço que, de certo modo, segue também uma linha cronológica – mas não estática – e por vezes com alguns avanços, recuos e sobreposições.

Expandida a noção de *site-specific* para um conjunto variável de espaços e lugares não necessariamente físicos, pode aqui fazer-se uma exploração do termo enquanto aproximação ao espaço público *versus* espaço privado. Esta abordagem ao lugar tem necessariamente de ter em conta as características formais que o definem, mas também obviamente todo um conjunto de vivências – sociais, económicas, políticas, culturais – e funcionalidades que permitem fazer uma distinção entre um espaço privado, como uma casa, e um espaço público, como um museu.

“(...) factories and forests, slaughterhouses and opera houses, churches and psychiatric hospital and private homes, all have recently been opened up as spaces for a new kind of artistic collaboration or intervention.”<sup>121</sup>

Num lugar como a Casa de Serralves – construída e pensada como espaço de habitação, doméstico, e posteriormente adaptada a espaço de exposições – é automaticamente perceptível, pela sua arquitectura e pela história que dela se conhece, uma intrínseca relação entre espaço privado e espaço público. De facto, como refere Johanne Lamoureux<sup>122</sup> os dois conceitos – público e privado – não são incompatíveis, e podem na verdade ser complementares mesmo no âmbito do Museu. E esta interrelação é claramente visível num lugar como a Casa de Serralves.

No entanto, a Casa de Serralves pode ser considerada um exemplo à parte, na medida em que não se tratando, na sua origem e nas suas características, de um espaço museológico, nunca foi também um espaço alternativo para a exposição de obras de arte. A sua passagem de um “lugar de poucos”, privado e doméstico, para um “lugar de muitos”<sup>123</sup>, público e institucional, foi instantânea, sem que nessa alteração tenha havido uma exploração do lugar enquanto espaço alternativo para a criação artística, como aconteceu com alguns dos espaços alternativos surgidos a partir da década de 1960.

Como refere Reesa Greenberg, entre 1960 e 1990 deu-se uma importante alteração no

---

<sup>121</sup> Cit. por MORRIS, Nina J.; CANT, Sarah G. - *Engaging with place: artists, site-specificity and the Hebden Bridge Sculpture Trail*. In **Social & Cultural Geography**, Vol. 7, No. 6, Routledge, Taylor & Francis: December 2006. p.864

<sup>122</sup> LAMOUREUX, Johanne – *The Museum Flat*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.]- Op. cit. p. 116-117

<sup>123</sup> ANDRESEN, Teresa – *O Parque de Serralves*. In AAVV - **Casa de Serralves...** (op. cit.). p.57

tipo de espaços usados para a exposição de obras de arte contemporâneas, caracterizada pelo afastamento de estruturas tipo domésticas para edifícios associados ao comércio ou à indústria. “The preferred place for exhibitions of contemporary art is no longer the house or apartment turned into a gallery but a former factory or warehouse.”<sup>124</sup>

No entanto, pode dizer-se que alguns museus partilham ainda a convicção de que o modelo de espaço privado oferece as condições ideais para exposições – o *white cube* persiste ainda como uma espécie de ideal para os museus, com as suas noções de isolamento e concentração para uma perfeita experiência estética diante da obra de arte, sem qualquer interferência exterior. Assim, assemelhando-se na sua configuração a um espaço doméstico, de habitação, o museu, apesar de ser um espaço público, associar-se-ia a um espaço privado, onde as obras de arte se apresentariam quase como “ornamentos” independentes entre si, e do espaço que as continha.

Quando alguns artistas, como se viu, começaram a tomar o espaço como elemento integrante das suas obras, muitas delas, pelas suas dimensões ou características, não podiam ser exibidas em espaços convencionais, como o museu ou galerias, implicando por vezes alterações físicas no próprio espaço, o que ia contra as restrições próprias de um museu. Para além disso, pela mesma altura a crítica ao espaço institucional das galerias e dos museus – contra a suposta neutralidade do *white cube*; contra todas as políticas inerentes à apresentação e circulação das obras de arte – começava a ganhar forma. E como refere Reesa Greenberg, entre as décadas de 1960 e 1970, a obra de arte começa a ser cada vez mais vista como um *processo*, e já não tanto como um produto final e acabado. E se esse *processo* não tinha possibilidade de ser dado a ver dentro do museu ou galerias, os artistas começaram a procurar outros espaços onde tivessem mais liberdade para apresentar os seus trabalhos.

Assim, procurando afastar-se da ideia de museu semelhante a uma casa, como se se tratasse de um espaço privado, íntimo, caracterizado por uma sucessão de pequenas divisões com as suas paredes pintadas de cores claras, de aspecto limpo, muitos artistas começaram a ocupar espaços com características exactamente opostas. Muitas vezes situados fora dos circuitos culturais mais significativos, começaram então a surgir espaços alternativos para exposições e para trabalhos mais específicos. Muitos desses espaços eram antigas fábricas ou armazéns fora de uso, por vezes abandonados e por isso com aspecto rude e escuro, com espaços amplos: mas era precisamente o que se pretendia. Nesses locais, a liberdade dos artistas era total; qualquer tipo de intervenção física no espaço podia ser feita, ao mesmo tempo que o próprio espaço constituía um desafio para os artistas, na medida em que muitos

---

<sup>124</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.350

deles nunca teriam, em locais mais convencionais, a possibilidade de levar ao limite a sua própria criação artística. Para além de todas estas novas possibilidades de exploração, este alterar dos locais e do modo de expor obras de arte, era também indicativo, como refere Reesa Greenberg<sup>125</sup>, de que a arte podia existir numa maior variedade de contextos sociais, e que podia ainda ter outros significados e objectivos que não apenas monetários. “Alternative spaces were not in the business of selling art and because they did not have permanent collections, they could be free of the weight of art history. They could also provide a physical alternative to the pristine conditions of a museum or gallery space.”<sup>126</sup>

Este “alargamento social” do contexto de apresentação e criação de obras de arte, foi assim iniciado por parte sobretudo dos artistas que, querendo desenvolver os seus trabalhos *site-specific*, encontravam nos museus e galerias restrições de vários níveis. Desenvolvendo o seu trabalho em espaços alternativos e não institucionais, teriam uma maior liberdade de criação, e podiam ainda alcançar novos visitantes, sobretudo de estatutos sociais diferentes dos que até então tinham “acesso” aos meios culturais e artísticos.

E se esta procura de novos espaços de exposição e criação artística foi iniciada por artistas, ela foi logo seguida pelas galerias de arte, que encontravam nesses novos lugares alternativos e periféricos, rendas mais baixas e mais espaço disponível para se manterem actualizados com o que de mais recente se fazia no meio artístico, podendo assim apresentar obras *site-specific* sem constrangimentos. Começaram a multiplicar-se assim os espaços alternativos, alguns tendo como responsáveis os próprios artistas que neles trabalhavam.

Por altura da exposição inaugural do P.S.1<sup>127</sup>, em 1976, Alanna Heiss, responsável pelo espaço, refere:

“[...] many artists today do not make self-contained masterpieces; do not want to and do not try to. Nor, are they for the most part interested in neutral spaces. Rather, their work includes the space it's in; embraces it, uses it. Viewing space becomes not frame but material. And that makes it hard to exhibit... Art changes. The ways of exhibiting must change too.”<sup>128</sup>

O espaço procurado já não era o do museu tradicional, com a sua configuração assemelhada a uma casa, a um lugar privado, mas sim um espaço amplo, de grandes divisões, com janelas que se pudessem abrir para o exterior, e com o qual o artista pudesse trabalhar

<sup>125</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.350

<sup>126</sup> REISS, Julie H. – **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001. p.112

<sup>127</sup> Inaugurado em 1976, em Nova Iorque, como espaço alternativo, o P.S.1 convidou 78 artistas para a sua exposição de abertura, *Rooms (P.S.1)*, uma exposição *site-specific*.

<sup>128</sup> Cit. por REISS, Julie H. – Op. cit. p.126

como “matéria”, usando-o como mais um elemento para a criação da sua obra.

E estas características menos formais e rígidas das novas zonas artísticas – onde as obras de arte eram criadas para serem experienciadas, e não apenas visitadas – foram de imediato associadas a uma vanguarda e a um “impulso democrático”, na medida em que de certo modo com a sua localização e especificidades se alargava o público da arte.

Contudo, já nos finais dos anos 70 muitas galerias comerciais começaram a alterar os seus interiores, num sentido que deixava adivinhar uma posterior “institucionalização” da *site-specificity*. Alguns elementos que as distinguiam como espaços alternativos, como o chão em cimento, por exemplo, eram mantidos, mas outros aspectos mais “rudes” iam sendo gradualmente camuflados. “The non-style of the alternative space rapidly became an official unofficial style, repeated over and over.”<sup>129</sup>

E se durante os anos 80 alguns desses espaços alternativos ocupados por galerias de arte se aproximavam em alguns aspectos do *white cube* nos seus interiores, nos anos 90 muitos galeristas começaram a “embelezar” os seus espaços com materiais mais caros, trabalhando com arquitectos para lhes dar uma aparência mais polida e acabada, oposta ao que neles era inicialmente procurado.

Assim, se o desenvolvimento de obras *site-specific* foi simultâneo de um alargamento dos locais – e dos modelos – de exposição para espaços alternativos, para espaços públicos na sua funcionalidade e nas suas características formais, esta expansão levaria a uma uniformização gradual desses mesmos espaços.

Por sua vez, como se viu no ponto anterior, muita da prática daquilo a que se chamou “crítica institucional” teve lugar no espaço do museu, usando-o para criticar o modo como este expunha e institucionalizava a arte e os próprios artistas. Cedendo às pressões de vários grupos de artistas que se começaram a formar nos finais dos anos 60, alguns museus compreenderam a necessidade de receber esses artistas que publicamente os criticavam. Ao abrir-se às vanguardas representadas por esses grupos, convidando-os a realizar obras *site-specific* para os seus espaços, o museu cumpria a sua missão enquanto local privilegiado de apresentação artística, mesmo se as características dessas obras exigiam a revisão dos seus procedimentos. De facto, se muitas obras *site-specific* desafiavam, como refere Julie Heiss<sup>130</sup> o sistema de mercado artístico, revelando-se como um protesto contra as políticas das instituições museológicas, a sua inserção no espaço do museu impunha um desafio às práticas tradicionais de colecção e preservação de obras de arte.

---

<sup>129</sup> DAVIES, Douglas – *The Museum Transformed*. Cit. por GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.356

<sup>130</sup> REISS, Julie H. – Op. cit. p.77

Um primeiro exemplo desta tentativa de assimilação, por parte dos museus, da arte de vanguarda, pode ser encontrado na exposição *Spaces*, realizada no MoMA, Nova Iorque, entre Dezembro de 1969 e Março de 1970. Julie Reiss refere que esta pode ser considerada a primeira exposição do MoMA inteiramente dedicada à Instalação enquanto meio artístico. Deste modo, permitindo aos artistas criar obras específicas para os seus espaços, o museu cedia às pressões políticas que vinham do exterior, por parte de vários grupos de artistas. Esta foi, assim, uma exposição claramente pensada como *site-specific*: “The works included in *Spaces* were installed directly in the galleries, tailored to the configuration of the spaces they occupied, and were dismantled following the exhibition.”<sup>131</sup> E segundo a comissária da exposição, Jennifer Licht, o museu demarcava-se assim da política das galerias de arte, mostrando-se receptivo aos aspectos não tradicionais da arte de vanguarda, e aceitando os desafios por ela propostos. Se o objectivo principal de uma galeria de arte era vender obras de arte, e se muita da mais recente criação artística *site-specific* tinha um carácter efémero, estas novas criações não podiam ser vendidas como uma pintura ou escultura, por exemplo. Deste modo, sendo uma instituição pública, ao serviço da comunidade, o museu podia aceitar a responsabilidade de expor o que de mais recente se fazia no mundo da arte<sup>132</sup>. No entanto, este exemplo, ainda que inovador do ponto de vista do museu, não teria muitas repercussões num futuro próximo.

Seria a partir de meados dos anos 80 que vários museus de arte contemporânea começariam a ser construídos de raiz e em grande escala, de modo a tentarem adaptar-se às novas manifestações artísticas. Arquitectos de renome internacional começaram então a ser convidados a criar novos museus, em edifícios que partilhavam com aqueles espaços alternativos referidos atrás a intenção de fugir à regularidade mais intimista do *white cube*. Este fenómeno, como refere Reesa Greenberg é característico de uma geral “museu-mania” do período pós-moderno, “[...] with art museums of every kind refurbishing, adding wings, converting non-museum buildings, or building anew in styles that were spectacular in their massiveness or extensive use of glass.”<sup>133</sup> E de facto, muitos dos novos museus de arte contemporânea, construídos de raiz – como o Guggenheim de Bilbao, por exemplo – ou adaptados de edifícios anteriores – como a Tate Modern, em Londres – ostentam uma arquitectura espectacular, fugindo da noção de museu semelhante a um espaço privado, para se assemelharem a grandes e amplos espaços públicos, que valem por si só enquanto obras de arquitectura. Várias formas são possíveis, mas sempre com uma arquitectura baseada num

<sup>131</sup> REISS, Julie H. – Op. cit. p.88

<sup>132</sup> Idem, *ibidem*. pp.94-95

<sup>133</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.362

espectáculo, “(...) where not just the art is on view but those who view the art as well.”<sup>134</sup> Segundo Rosalind Krauss, este tipo de arquitectura de museus pós-modernos é caracterizado como “um museu sem paredes”<sup>135</sup>, e espacialmente é organizado de modo a encorajar um olhar comparativo e de conjunto, em vez de individualizado, como acontece em museus cujo interior se assemelha a um espaço privado e íntimo.

Este novo tipo de configuração dos espaços do museu permitiu, sobretudo a partir da década de 1990, um novo aproximar entre as práticas *site-specific* e a instituição museológica. Com os seus novos edifícios de maiores dimensões, alguns desses museus mais recentes assumiram como estratégia convidar artistas para realizar obras especificamente para os seus espaços, institucionalizando assim uma prática que durante algum tempo se manifestou principalmente em espaços alternativos.

Esta institucionalização das práticas artísticas *site-specific* por parte dos museus de arte contemporânea, assumidos como um novo tipo de espaços públicos, fez com que o uso de espaços domésticos para exposições *site-specific* se tornasse uma prática opcional assumidamente táctica. Estes espaços domésticos, e por isso privados, deixam de ser meros “cenários” e assumem-se agora como um novo modelo de espaços alternativos para exposições e obras *site-specific*. De facto, como aponta Reesa Greenberg<sup>136</sup>, quando artistas contemporâneos escolhem e usam a casa como o lugar de exposição, fazem-no para indicar que a casa como lugar para a arte, ou como arte, se relaciona directamente com uma experiência real e vivida, tentando deste modo aproximar a arte da vida do dia-a-dia (afinal uma aproximação que muitos artistas sempre procuraram).

Um exemplo paradigmático, citado por vários autores, é a exposição *Chambres d’Amis*, realizada em Ghent, em 1986. Para esta exposição, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Ghent, e comissariada por Jan Hoet, cinquenta artistas foram convidados a realizar trabalhos especificamente para cinquenta quartos ou apartamentos privados espalhados por toda a cidade. Sendo oferecidos por voluntários, todos os apartamentos tinham por isso um carácter claramente privado, e o facto de a exposição ter sido organizada por uma instituição pública – o museu de arte contemporânea da cidade – permite perceber a relação que se quis enfatizar entre espaços públicos e privados. Deste modo, a tensão entre a exibição pública de obras de arte, e o carácter privado dos lugares de exposição tornou-se o tema central da exposição. Esta exposição exemplifica, assim, uma hipótese de relação entre espaço público e espaço privado, que agora se institui como um espaço alternativo para a

<sup>134</sup> GREENBERG, Reesa – *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Nancy [ed. lit.] – Op. cit. p.362

<sup>135</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*. p.351

realização de obras *site-specific*.

Esta breve referência que aqui se fez aos espaços institucionais e alternativos pretendeu servir de base para se perceber o caso específico da Casa de Serralves. Situada num contexto (geográfico, político, social e cultural) evidentemente bastante distinto tanto do resto dos países europeus como dos Estados Unidos, onde a propagação de locais alternativos para exposições de arte se fez em grande escala, talvez se possa traçar para a Casa e todo o espaço da Fundação de Serralves, uma evolução que em alguns pontos toca o referido atrás. Para além disso, pretendeu-se também perceber os diferentes modos de transição entre um espaço público e um espaço privado, de que modo um espaço inicialmente privado se pode tornar público, e vice-versa, e quais as implicações e potencialidades que essa transição pode ter para obras *site-specific*.

Como se viu, a Casa de Serralves viveu três momentos essenciais ao longo da sua existência, momentos esses que de um modo geral se referem à sua passagem de um espaço privado para um espaço público. O projecto de arquitectura e a efectiva construção da Casa e dos Jardins, seguida da sua utilização enquanto residência, é claramente um momento de uma vivência privada, doméstica. Quando a Casa e todo o jardim envolvente foram adquiridos para sede da Fundação de Serralves, que pretendia ali criar um museu de arte moderna, a sua utilização passou para o âmbito público. No entanto, pela sua configuração arquitectónica, e pela sua utilização real enquanto espaço de habitação, os traços da sua vivência enquanto espaço privado nunca desaparecerão. Procurando aproximar as suas divisões a um espaço museológico, a Fundação de Serralves fechou o acesso a algumas delas, e nos mais amplos foram colocados painéis brancos, que serviam para a exibição de pinturas, numa tentativa de aproximação à neutralidade que supostamente um museu deveria ter no seu interior. No entanto, a Casa de Serralves nunca seria um *white cube* neutro, e percebendo que as suas potencialidades como espaço de exposição residiam efectivamente na sua configuração arquitectónica (relacionada com toda a sua história anterior), e na sua abertura para o espaço exterior envolvente, a Fundação decidiu então retirar os painéis que tapavam as amplas janelas e camuflavam as divisões da casa. Mostrando e aceitando assim todo o espaço como ele era na sua origem, com todas as suas características de espaço privado, novas potencialidades expositivas podiam ser exploradas. No entanto, tratando-se de um espaço privado convertido num espaço público e institucionalizado, e não um espaço alternativo como os referidos atrás, algumas restrições inerentes ao funcionamento de um museu, e à preservação de um edifício histórico estão sempre presentes.

Com a construção do Museu de Arte Contemporânea expandiu-se a visão da Fundação de Serralves enquanto espaço público. Com características que se situam entre a neutralidade do *white cube* – pelas paredes pintadas de branco, e salas com luz indirecta – e a arquitectura mais espectacular dos novos museus pós-modernistas – pelas suas amplas janelas que ligam o interior e o exterior, e pela diversidade arquitectónica das suas várias salas – o novo museu da Fundação de Serralves está assim preparado a receber exposições de outra dimensão, impossíveis de ser apresentadas na Casa. A partir de então, talvez se possa dizer que a Casa de Serralves funciona como uma espécie de espaço alternativo “institucionalizado”, dentro da Fundação de Serralves. E de facto, começam a ser assumidas pela Fundação novas potencialidades para o uso da Casa de Serralves, que pode ser utilizada para exposições temporárias de carácter *site-specific*, num diálogo que se pretende estabelecer entre os seus espaços e no que neles é apresentado.

Assim, neste ponto foram inseridos dois casos de estudo onde se encontrou uma aproximação mais clara ao espaço da Casa de Serralves explorando essa ambiguidade entre público e privado.

A primeira exposição apresentada é *Intervenções: a propósito do público e do privado*, de Antoni Muntadas, realizada para a Casa de Serralves em 1992. Convidado a realizar uma exposição especificamente para a Casa de Serralves, Muntadas elaborou um projecto que, como o próprio título da exposição indica, tinha como objectivo confrontar a utilização da Casa enquanto lugar de exposições, e por isso público, com a sua função inicial enquanto habitação, e por isso espaço privado.

Na segunda exposição apresentada talvez essa relação não seja tão óbvia. James Lee Byars, convidado também a elaborar uma exposição específica para a Casa de Serralves, apresentou *The Palace of Perfect*, em 1997. Devido ao seu precário estado de saúde, Byars não teve oportunidade de criar obras especificamente para a Casa. No entanto, toda a configuração da instalação das peças no espaço foi feita segundo as suas indicações. Esta exposição foi coincidente com a decisão, por parte da Fundação, em dar a ver os espaços da casa enquanto tal, acentuando assim a relação entre a sua utilização privada – enquanto “palácio” de um industrial abastado – e a sua funcionalidade pública – enquanto espaço pertencente a um museu, onde supostamente se apresentam as obras de arte tidas como a “perfeição” criada pelo homem.

Outras exposições poderiam ser também inseridas neste parâmetro, na medida em que, assumindo-se o espaço da Casa como ele é, e convidando vários artistas a realizar um diálogo com as suas características, quer seja na montagem da exposição ou na criação de obras *site-specific*, a relação entre a antiga e a actual utilização da casa – entre as suas funções

privadas e públicas – está de certa maneira sempre presente. No entanto, as exposições seleccionadas como casos de estudo foram-no porque nelas se encontrou uma mais clara exploração dessa relação entre as duas vivências da Casa de Serralves.

### 2.2.1 Na Casa: Antoni Muntadas – *Intervenções: a propósito do público e do privado*

“O espaço de Serralves interessou-me, quando o vi, por ser um espaço na sua origem privado, mas que ao longo da sua história foi sujeito a uma série de transformações, relacionáveis com as transformações do país, de tipo económico e social, acabando por se tornar num espaço público, dedicado a uma actividade cultural.”<sup>137</sup>



**Imagem 4.** Vista da exposição *Intervenções: a propósito do público e do privado*, (sala de exposições 2/ antigo salão de bilhar), Antoni Muntadas, Casa de Serralves, 1992

Fotografia: Cortesia Fundação de Serralves

Quando Muntadas foi convidado a realizar uma exposição para a Casa de Serralves, em 1992, esta era ainda o único espaço da Fundação para a realização de exposições. Como se viu no Capítulo 1, esta fase corresponde à direcção cultural de Fernando Pernes, durante a qual foram construídos painéis no interior da Casa, de modo a tentar aproxima-la o mais possível a um espaço museológico, de acordo com uma perspectiva modernista de museu.

A Casa e Jardins de Serralves tinham aberto as suas portas ao público em 1987, e na altura do convite feito a Muntadas<sup>138</sup> para expor na Casa, as memórias da mesma enquanto espaço de habitação, e portanto inacessível, estariam ainda nas lembranças de muitos. Como facilmente se percebe pelo título da exposição, Muntadas propôs-se então explorar a dicotomia público/privado no âmbito da Casa de Serralves, uma dicotomia que obviamente os seus espaços domésticos convertidos em espaços de exposição deixavam adivinhar. Esta

<sup>137</sup> Antoni Muntadas em entrevista com Miguel von Hafe Pérez. In PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – **Antoni Muntadas, Intervenções: a propósito do público e do privado. Jornal da exposição.** Porto: Fundação de Serralves, 1992. p.5

<sup>138</sup> Segundo informa o próprio artista, a discussão deste projecto para a Casa de Serralves teria início três anos antes da exposição, por volta de 1989. V. PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – Op. cit. p.3

proposta, para além de encontrar na Casa um espaço privilegiado, situava-se também na linha de outros projectos anteriores de Muntadas<sup>139</sup>, onde o artista procurava, através das suas intervenções, questionar a alteração de funções nos espaços, de privados a públicos e vice-versa, assim como as vivências sociais, políticas, históricas inerentes a elas.

O artista entende os seus projectos como intervenções. “Nos últimos anos é o conceito de intervenção que me interessa sobretudo aplicar ao meu trabalho.”<sup>140</sup> E por vezes essa intervenção assume uma expressão visualmente simples e mínima, pois em vez de criar novos objectos, prefere pontuar ou agir sobre algo que já exista, proporcionando assim uma diferente leitura e aproximação ao espaço onde intervém.

“São, no fundo, intervenções que apelam à memória dos lugares, são trabalhos quase de acunpuntura sobre as células nervosas destes edifícios, sobre as suas funções e os seus sistemas de memórias e signos.”<sup>141</sup>

É nesta linha que se insere o projecto elaborado para a Casa de Serralves, o primeiro trabalho específico realizado por Muntadas em Portugal<sup>142</sup>.

Depois de um longo processo de investigação e pesquisa sobre o passado da Casa de Serralves enquanto residência privada, e a sua posterior passagem para espaço cultural público, Muntadas realizou uma intervenção “num máximo de simplicidade expressiva que adensa a complexidade significativa” do que pretende explorar.<sup>143</sup> De modo a acentuar a dicotomia entre espaço privado e público, a exposição de Muntadas foi desde o início pensada de modo a passar por duas fases distintas.

Na primeira fase, o artista deixou todos os espaços da Casa vazios, pontuando-os apenas com tabelas metálicas onde identificava, através de uma fotografia antiga devidamente legendada, a antiga utilização daquela divisão enquanto espaço privado e doméstico. Quem entrava, por exemplo, no hall principal da Casa encontrava aquele espaço vazio, apenas com uma pequena placa de metal pendurada na parede falsa, onde se podia ver uma fotografia do hall mobilado, no tempo em que era ainda uma habitação, ao lado da qual estava escrita a anterior designação dessa mesma divisão da Casa (Hall Principal)<sup>144</sup>; na porta

---

<sup>139</sup> Segundo o próprio artista, a análise sobre o carácter público ou privado dos espaços tem vindo a ser desenvolvida desde meados dos anos 70. Por exemplo, em 1978, fez uma exposição para o P.S.1, Nova Iorque – *Yesterday, Today, Tomorrow* – onde estabelecia também uma relação entre as funções antigas e actuais daquele espaço, uma antiga escola convertida em espaço de exposições alternativo.

<sup>140</sup> Antoni Muntadas em entrevista com Miguel von Hafe Pérez. In PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – Op. cit. p.3

<sup>141</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>142</sup> Entrevista ao Jornal Público. In **Público**, 1 de Maio de 1992, p.28. V. Anexo B1, p.5.

<sup>143</sup> PERNES, Fernando (texto de apresentação). In PERNES, Fernando, [et. al.] – **Muntadas: a propósito do público e do privado**. Porto: Fundação de Serralves, 1992. p.5

<sup>144</sup> Imagem 51, Anexo B1, p.vi

de entrada da livraria da Fundação, a placa apresentava uma fotografia desse espaço enquanto era ainda a biblioteca dos proprietários, e ao seu lado podia ler-se “Biblioteca”. E o mesmo acontecia em todas as outras divisões da Casa, que, enquanto espaço museológico tinham adquirido novas funções, e que viam assim resgatada a memória da sua anterior utilização privada. Todos os espaços da Casa, incluindo os do piso inferior, de acesso reservado aos funcionários do museu, foram abertos ao público. Muntadas pretendia assim proporcionar uma reflexão sobre o que a Casa havia sido enquanto residência privada, o que era naquele momento presente, e as potencialidades para o futuro dos seus espaços.

“[...] nem sequer é o passado que me interessa recuperar. Estes espaços vazios obrigam o espectador a pensar, não de uma maneira nostálgica, mas sim de um modo perceptivo, funcionando as placas como catalizadoras deste processo. Estes espaços transformam-se, assim, em espaços de reflexão, de memória perceptiva [...]”<sup>145</sup>

A simplicidade da intervenção de Muntadas na Casa de Serralves fez com que muitos dos visitantes não dessem conta das tabelas identificativas, suscitando por vezes um sentimento de frustração perante a visita a um espaço museológico “vazio”<sup>146</sup>. Mas aqui pode encontrar-se uma outra característica da intervenção de Muntadas, que se prende com as noções de obra de arte e os convencionalismos da sua apresentação, bem como com o papel do espectador neste processo.

“O papel do espectador é primordial, pois uma coisa são as minhas propostas, que se estabelecem por via de uma reflexão pessoal, e outra é o público que é uma peça vital na recomposição destes puzzles que eu vou construindo. [...] creio que da parte do espectador também tem de existir um certo esforço de compreensão daquilo que à primeira vista não está ao seu alcance.”<sup>147</sup>

Para além da relação entre as funções privadas e públicas do espaço, a exposição de Muntadas questionava também as próprias características dos espaços da Casa de Serralves enquanto local de exposições. Daí que, ao visita-la, muitos esperassem encontrar “obras de arte” no seu interior, tendo, pelo contrário, encontrado os seus espaços vazios, abertos a uma reflexão individual de cada visitante, suscitada pelas tabelas enquanto pontos de referência.

Numa segunda fase, e seguindo a programação normal da Fundação, as placas de Muntadas conviveram com uma exposição retrospectiva de Julião Sarmento, que deste modo

---

<sup>145</sup> Antoni Muntadas em entrevista com Miguel von Hafe Pérez. In PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – Op. cit. p.4

<sup>146</sup> Segundo informação dada pela Dr.ª Marta Almeida, coordenadora do Serviço de Exposições da Fundação de Serralves, em conversa informal a 5 de Março de 2008. V. também **O Independente, Suplemento Vida 3**, 15 de Maio de 1992, p.12. Anexo B1, p.xiv

<sup>147</sup> Antoni Muntadas em entrevista com Miguel von Hafe Pérez. In PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – Op. cit. p.4

aceitou participar no projecto de Muntadas. As pinturas de Julião Sarmento, expostas nos painéis existentes na Casa para o efeito, juntamente com as tabelas identificativas de cada divisão, pretendiam acentuar a dicotomia público/privado que esteve na base de todo o projecto. Ao fazer coexistir a sua intervenção com uma exposição de pintura, Muntadas reforçava assim a reflexão sobre a actual função da Casa de Serralves, em contraponto com a memória dos seus espaços anteriormente privados.

“[...] o facto de ter sido necessário pôr painéis para possibilitar a colocação de quadros inutilizou o uso de algumas janelas, querendo isto dizer que se fizeram uma série de transformações arquitectónicas no momento em que foi preciso deixar de pensar nas necessidades privadas, para se ter em atenção as necessidades públicas. Nesta reciclagem ou reutilização do espaço, com o intuito de o tornar público, acabou por se neutralizar o espaço anteriormente privado.”<sup>148</sup>

Muntadas apresentou ainda um tapete integrante do seu *The CEE Project*, iniciado em 1989<sup>149</sup>. A instalação do tapete no espaço museológico da Casa de Serralves, prolonga a pesquisa de Muntadas sobre o estatuto da obra de arte, e sobre o modo como ele lhe é conferido institucionalmente. Exposto no chão, no lugar funcional de um tapete, reforça essa ambiguidade entre um objecto artístico e um objecto utilitário e funcional, reforçando simultaneamente o sentido do projecto criado especificamente para a Casa.

Finalmente, esta exposição permitiu também à própria Fundação de Serralves expor-se na sua especificidade – e na especificidade dos seus espaços – abrindo-se a uma reflexão sobre a sua identidade enquanto instituição cultural dedicada à arte contemporânea.

“É útil e produtivo passar pela experiência de um espaço vazio, aberto, arejado, pontuado por pequenas marcas despoletadoras de uma memória afectuosa. Para apreender a multiplicidade de estratos de vivências e a disponibilidade para acolher transformações. Para sair dos hábitos codificados de visita a uma exposição num espaço de exposição normalizado. [...] A opção pela arte contemporânea não implica que Serralves tenha de adoptar o modelo padrão do centro internacional de arte e perca a sua especificidade enquanto espaço ou as virtualidades da sua implantação privilegiada na cidade do Porto. Pelo contrário, e a exposição de Muntadas aponta nesse sentido, é possível e necessário, no interior de uma atitude contemporânea, preservar e valorizar a sua especificidade.”<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Antoni Muntadas em entrevista com Miguel von Hafe Pérez. In PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – Op. cit. p.5

<sup>149</sup> Este projecto consistiu em instalar doze tapetes idênticos em diferentes espaços públicos de cada um dos países da Comunidade Europeia, durante 1992. Este tapete de grandes dimensões (600x400 cm) reproduz o símbolo da CEE e em cada uma das estrelas estão inseridas moedas de cada um dos países, simbolizando o carácter económico do projecto comunitário. V. Imagem 51, Anexo B1, p.vi

<sup>150</sup> MELO, Alexandre – *Os poderes dos lugares*. In **Expresso, Suplemento Revista**, 16 de Maio de 1992, p.74. V. Anexo B1, p xvii-xviii

## Catálogo

O catálogo da exposição está dividido em duas partes. Numa primeira, um texto e uma entrevista a Muntadas dão conta do seu percurso artístico, apresentando algumas das noções que estiveram na base da exposição pensada para a Casa de Serralves. Numa segunda parte, um pequeno texto de Muntadas explica o seu interesse em realizar este projecto para Serralves, e é seguido pela reprodução dos seus planos para esta exposição. Ao longo do texto seguinte são mostradas imagens das tabelas isoladas junto com fotografias da sua colocação nas diferentes divisões da Casa. Esta estratégia revela-se extremamente útil na compreensão e na leitura geral de toda a exposição. A opção por se publicarem as imagens a preto e branco pode relacionar-se com uma memória que se pretendeu reavivar através das imagens de arquivo da Casa enquanto espaço doméstico.

### 2.2.2 Na Casa: James Lee Byars – *The Palace of Perfect*

“James Lee Byars passou três dias nesta casa “art-deco” do Porto, integrou numa perspectiva pessoal a identidade do espaço, decorou-o a seu bel-prazer e depois partiu, deixando ao futuro visitante uma exposição que o obriga a teatralizar.”<sup>151</sup>



**Imagem 5.** Vista da exposição *The Palace of Perfect*, James Lee Byars, Casa de Serralves, 1997  
Fotografia: Cortesia Fundação de Serralves

A exposição de James Lee Byars para a Casa de Serralves – *The Palace of Perfect* – constituiu-se como um momento essencial por diversas razões. Em primeiro lugar, foi a última exposição pensada em vida pelo próprio Byars, que viria a falecer em Maio de 1997, antes da inauguração. Assim, foi também a primeira exposição realizada após a sua morte.

Em segundo lugar, esta foi a primeira exposição comissariada por Vicente Todolí, que assumira a direção do Museu de Serralves em 1996, e cuja configuração deixava adivinhar as novas propostas programáticas para o espaço da Casa. Neste sentido, *The Palace of Perfect* foi ainda a primeira exposição realizada na Casa de Serralves depois de restaurada na sua essência arquitectónica.

Já com a construção do novo edifício do Museu em mente, foi então decidido devolver à Casa a sua configuração original, abrindo-a para o jardim exterior, e deixar entrar a luz através das amplas janelas, agora novamente abertas pelo retirar dos painéis que até então as

<sup>151</sup> CAPÔTO, Virgília – *Serralves “redecorada” na Casa de Byars*. In **Comércio do Porto**. 7 de Novembro de 1997. V. Anexo B2, p.xxviii

camuflavam. Esta opção em assumir a Casa enquanto tal levou a que se pensasse num novo programa de exposições que pudesse explorar todas as potencialidades que agora se abriam para os seus espaços. Conforme refere Vicente Todolí, “A obra de James Lee Byars surgiu-nos de imediato como uma evidência neste contexto de objetivos.”<sup>152</sup> A exposição que Byars pensou para a Casa de Serralves foi assim inaugural de uma programação que pretendia, claramente, abrir os espaços da Casa a novas explorações, apostando em exposições que dialogassem com toda a especificidade da Casa e do Jardim.

Para a Casa, James Lee Byars não criou obras específicas. Quando a visitou estava já muito doente, mas percorreu-a durante três dias, explorando todos os seus espaços, mesmo os mais recônditos. “A transformação inerente à restituição de um espírito a um lugar tornou-se o fio condutor de uma visita que prefigurava já a exposição [...]”<sup>153</sup>. A ideia inicial seria criar peças especificamente pensadas para a Casa, que seriam depois instaladas nos espaços com a participação do próprio artista na montagem. No entanto, devido ao seu estado de saúde, foi-lhe proposto pela Fundação que, para além da criação desse projecto específico, Byars pensasse também numa configuração pré-determinada, com peças já existentes e que “pudessem funcionar sem que a sua definição fosse dada por uma instalação realizada pelo artista.”<sup>154</sup> Byars “aceitou o plano que lhe era proposto, assumindo como objectivo fundir a sua arte com o espírito da casa para a transformar em “The Palace of Perfect”.”<sup>155</sup>

De um modo geral, toda a obra de James Lee Byars se centra na busca de uma questão essencial, na procura da pergunta perfeita, através de formas simples como a esfera, o cubo, e de cores “luxuosas” como o dourado, o vermelho, o azul, o branco e o preto. Byars assumiu a sua arte como a sua vida<sup>156</sup>, através das suas performances, do modo como se vestia, dos característicos símbolos desenhados na correspondência que enviava<sup>157</sup>.

Na Casa de Serralves, Byars terá encontrado um espaço que ia de encontro à sua constante procura da “perfeição”, da beleza, e nele as “[...] condições ideais para que a arte habitasse o espaço, despertando uma relação intensa entre o que se vê o que se sente, fundindo assim o [seu] espírito [...] com a metamorfose da casa em “The Palace of Perfect”.”<sup>158</sup>

Num espaço “[...] que não era propriamente nem uma casa, nem um palácio, nem um

---

<sup>152</sup> TODOLÍ, Vicente – *Da Casa de Serralves a “The Palace of Perfect”*. Introdução. In RAMOS, Maria [coord.] – **James Lee Byars: ...** (op. cit.). p.16

<sup>153</sup> Idem, *ibidem*. p.17

<sup>154</sup> Idem, *ibidem*. p.16

<sup>155</sup> Idem, *ibidem*. p.17

<sup>156</sup> V. texto sobre o artista disponível em <http://www.jointadventures.org/byars/jameslee.htm>

<sup>157</sup> V. Anexo B2, p.ii-xiv

<sup>158</sup> TODOLÍ, Vicente – *Da Casa de Serralves a “The Palace of Perfect”*. Introdução. In RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.17

museu, [...]”<sup>159</sup>, mas assumido agora na sua essência original, e sem qualquer camuflagem, com toda a carga histórica que o define, as obras de James Lee Byars expandiram os limites da Casa para a aproximar efectivamente de um palácio. As divisões da Casa abriram-se e “encheram-se” de formas perfeitas, materiais nobres e cores ricas. No espaço central da Casa, no hall principal outrora deixado vazio por Muntadas, Byars instalou *The Figure of Death*, 1986<sup>160</sup>, uma coluna de cubos de basalto sobre uma base quadrada, cuja altura se alongava até ao piso superior. Constituindo-se como o centro de toda a exposição, ironicamente a peça viria a relacionar-se com o falecimento do artista durante o projecto da exposição. Na sala ao lado, oposta à entrada lateral da Casa, as pequenas esferas vermelhas que formavam *The Red Angel of Marseille*, 1993 [Imagem 5] pareciam ter sempre estado ali. No lado oposto, junto à entrada lateral, *The Chair of Transformation with Red Tent*, 1989<sup>161</sup>, um cadeirão veneziano do século XVII envolto numa tenda de seda vermelha parecia convidar a uma reflexão sobre se aquele espaço não seria, de facto, o de um palácio.

### Catálogo

Complementando a exposição, o catálogo de *The Palace of Perfect* intaura-se como um outro espaço privilegiado para se compreender a instalação definida por Byars na Casa de Serralves. O seu pequeno formato com a capa de tecido preto com letras douradas quase que o torna por si só como mais uma das peças “perfeitas” de James Lee Byars. O seu conteúdo ajuda a perceber todo o processo de concepção e montagem da exposição. Algumas páginas com fotografias antigas dão a conhecer a Casa mobilada, quando era ainda um espaço doméstico, privado. De seguida, a reprodução da correspondência enviada por Byars para Serralves, bem como dos seus planos para a montagem, juntamente com a reprodução das peças que seriam apresentadas (embora fotografadas noutros locais que não a Casa), abrem uma leitura para a visita à exposição e deixam de certa maneira adivinhar a transfiguração da Casa em *The Palace of Perfect*.

---

<sup>159</sup> TODOLÍ, Vicente – *Da Casa de Serralves a “The Palace of Perfect”*. Introdução. In RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.16

<sup>160</sup> Imagens 71, 72 e 73, Anexo B2, p.xvii

<sup>161</sup> Imagens 69 e 70, Anexo B2, p.xvi

### 2.3 A Casa e o Jardim: espaço interior e espaço exterior

“Not long ago, artists had a very good idea of where they could place art and people knew where they could find it.”<sup>162</sup>

Galerias e museus foram, durante muito tempo, os espaços ideais e convencionais para se expor obras de arte, e o público que as queria apreciar sabia, de facto, onde se havia de dirigir para as apreciar e vivenciar. E esses espaços de exposição de obras de arte seriam na maior parte das vezes espaços interiores, de modo a permitirem um melhor controlo sobre a preservação das mesmas obras de arte, para além de, como vimos, uma mais íntima relação entre elas e o espectador que as observava.

Tomando o espaço como definido por um conjunto de diversos factores e não apenas como um “cenário” neutro para a exibição isolada de obras de arte, novas aproximações aos espaços exteriores, tomados como extensões do museu, puderam então começaram a ser exploradas. A arte, exposta à entrada de instituições, em jardins ou parques, em praças no centro de cidades, ia de encontro ao público, que assim a podia apreciar como que de surpresa, sem ter de se deslocar a lugares mais convencionais. Nesta exploração dos espaços exteriores, novos tipos de trabalhos *site-specific* começaram a surgir, jogando numa dinâmica relação entre interior/exterior, agora no âmbito do espaço museológico.

Em 1976, Michael Asher realizou uma instalação específica para um espaço alternativo de Nova Iorque, a Clocktower, um local composto por três andares de espaços para exposições. Aí, Asher pintou de branco as paredes gastas do interior e removeu todas as janelas e portas exteriores, bem como quaisquer elementos que as fixavam ou ornamentavam. Deste modo, todos os sons, cheiros, detritos, ou mesmo as condições atmosféricas vindos do exterior entravam livremente no interior vazio do edifício. Obviamente que esta instalação não seria possível num museu, mas o que interessa salientar aqui é a relação que se pretendeu estabelecer entre o interior e o exterior, fundindo-os como que num só.

“The intention was to enable viewers, once having entered the interior of the installation, to find the exterior to be as important as the interior... I wanted to merge interior and exterior conditions, that is, exterior noise, air, light, and pollutants with the conditions existing in the interior.”<sup>163</sup>

Apesar de radical, e, de facto, impossível de realizar no espaço de um museu, a instalação de Michael Asher representa a tentativa de estabelecer uma relação o mais directa

---

<sup>162</sup> Cit. por MORRIS, Nina J., CANT, Sarah G. – Op. cit. p.863

<sup>163</sup> ASHER, Michael, Cit. por REISS, Julie H. – Op. cit. p.122

possível entre o espaço de exposição interior e o exterior que o rodeia, e que necessariamente também o define.

Se, como se viu, a especificidade da relação com o espaço envolvente das obras minimalistas tinha lugar sobretudo no interior de galerias e/ou museus, bem como em espaços alternativos também interiores, a exploração da especificidade de um local que a partir do Minimalismo começou a ser desenvolvida através da Land Art, por exemplo, tomou a própria natureza como o espaço específico a explorar. Muitas vezes realizando trabalhos *site-specific* em espaços exteriores naturais, desertos e longe das cidades, a relação com o espaço interior da galeria e/ou museu, por parte de artistas da Land Art, era feita através da “documentação” da realização desses mesmos trabalhos *site-specific*. “Reading the site in terms of its *absences*, and so focusing upon the elusiveness of the actual or “real” site, this work articulated its specificity to site through means quite different from minimalism’s engagement with the ‘present tense of space’.”<sup>164</sup> De facto, talvez se possa considerar aqui um exemplo paradigmático da relação interior/exterior que neste ponto se pretende salientar. Ou seja, usando o interior da galeria e/ou museu como local a partir de onde se podia “olhar” em direcção a um exterior onde a obra de arte propriamente dita se encontrava, muitos artistas da Land ou Earth Art, estabeleciam assim uma relação entre a especificidade de dois locais, interior e exterior, para onde o trabalho tinha sido especificamente realizado.

“Typically incorporating a mapping or documentation of places and events, these practices reflected upon and revised the impulse, [...] to test the limits and discourses of the work of art by directing attention toward conventionally “non-art” occurrences, locations, and acts.”<sup>165</sup> E assim as práticas *site-specific* viviam uma nova expansão, agora para o espaço exterior, para locais muitas vezes inacessíveis ao público em geral, que deles apenas tinha conhecimento através da “documentação” que encontrava no interior da galeria.

Fotografias, filmes, estudos preliminares e desenhos, notas feitas no local, instruções de montagem ou instalação, mapas de localização, entre outros, são alguns tipos de documentação relacionados com projectos *site-specific*, e que muitas vezes são expostos de modo a permitir uma melhor percepção e compreensão da obra em si. No caso de alguns artistas da Land Art, muitas vezes os seus trabalhos não iam mais além do que a fase de projecto – devido à impossibilidade de serem realizados nos locais que desejavam – ou eram efémeros, desaparecendo naturalmente (ou forçadamente) passado pouco tempo. Deste modo, a documentação exposta no interior da galeria poderia ser o único modo de tomar conhecimento dessas obras.

---

<sup>164</sup> KAYE, Nick – Op. cit. p.91

<sup>165</sup> Idem, *Ibidem*

Para além da documentação, uma outra estratégia de relação com o espaço exterior era o “deslocamento” de materiais naturais de um local específico exterior – terra, rochas, etc. – devidamente documentado também, para o interior da galeria.

Naturalmente que a Land Art, tal como os trabalhos da crítica institucional, como se viu atrás, desafiava os cânones tradicionais de apresentação e preservação de obras de arte, na medida em que eram criados trabalhos *site-specific* no exterior, não apenas *no* local, mas *com* o local, e por isso eram dele indissociáveis. O que o espaço interior da galeria ou museu expunha era uma ligação ao local real onde efectivamente existia a obra de arte.

Uma figura chave nesta relação e distinção entre espaço interior e espaço exterior foi Robert Smithson que, com os seus projectos *site-specific* de grande escala em locais desertos ou abandonados, pretendia ir e olhar para além das paredes brancas das galerias e museus, desafiando e resistindo assim ao “fechamento” característico dos objectos artísticos convencionais.<sup>166</sup> No entanto, apesar de Robert Smithson, assim como outros artistas americanos e ingleses ligados à Land Art (Michael Heizer, James Turrell, Walter de Maria, Richard Long entre outros), realizarem os seus trabalhos em espaços exteriores fora dos museus e galerias, os seus trabalhos continuavam dependentes do suporte interpretativo dado pelo sistema institucional destes.

Neste sentido, Smithson estabeleceu uma distinção entre as noções de *Site* e *Non-site* que talvez seja interessante referir aqui<sup>167</sup>. Assim, *Site* – o lugar –, seria um local ou uma localização específico, situado em qualquer lugar no mundo, enquanto que, por sua vez, *Non-site* – o não-lugar – corresponderia a uma representação no espaço expositivo desse mesmo lugar, através de materiais transportados e deslocados, fotografias, mapas, ou outros documentos. Como refere Nick Kaye, “As the term itself suggests, the Non-site asserts, first of all, that the site against which it claim definition is elsewhere.”<sup>168</sup> E deste modo Smithson define uma relação de interdependência entre os dois conceitos, estabelecendo de facto um diferente tipo de exploração do espaço expositivo, através da sua relação directa com o espaço exterior onde foi realizada a obra, que por sua vez se liga novamente ao espaço interior de exposição, onde se apresenta a documentação da sua existência real.<sup>169</sup>

Smithson estabeleceu dez pontos de distinção entre *Site* e *Non-Site*:

---

<sup>166</sup> KAYE, Nick – Op. cit. p.92

<sup>167</sup> Não confundir com o conceito de *não-lugar* explorado por Marc Augé. In AUGÉ, Marc – **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. [trad. Lúcia Mucznik]. [s.l.]: Bertrand Editores, 1994

<sup>168</sup> KAYE, Nick – Op. cit. p.92

<sup>169</sup> Para uma completa análise da dialéctica entre *Site* e *Non-site* explorada por Robert Smithson, ver KAYE Nick – Op. cit. pp.91-99

SITE		NON-SITE
Open Limits	1.	Closed Limits
A series of points	2.	An array of matter
Outer coordinates	3.	Inner coordinates
Subtraction	4.	Addition
Indeterminate certainty	5.	Determinate uncertainty
Scattered information	6.	Contained information
Reflection	7.	Mirror
Edge	8.	Center
Some place (physical)	9.	No place (abstraction)
Many	10.	One

O que se pretende ao enumerar aqui esta distinção feita por Robert Smithson é estabelecer, de certo modo, uma equivalência entre *Site* como um espaço exterior e *Non-site* como o seu “equivalente” espaço interior, demonstrando um diferente modo de exploração do espaço expositivo – bem como também uma expansão do próprio espaço de criação. Se o *não-lugar* – *Non-site* – trabalha sobre os limites do espaço interior de exposição (a galeria ou o museu), o que nele se expõe é a ausência do lugar – *site* – numa intensificação da função de “objectificação” do museu<sup>170</sup>. E deste modo se estabelece uma relação dinâmica entre um interior e um exterior. Para além disso, inerente a esta enumeração de Smithson está, como refere Nicolas de Oliveira<sup>171</sup>, a ideia de que uma obra *site-specific* em vez de apenas ocupar um lugar específico e se configurar a ele, – como as obras minimalistas –, pelo contrário constitui esse próprio lugar, muitas vezes confundindo-se de facto com a própria natureza. Tendo em mente esta aproximação ao espaço expositivo enquanto relação dinâmica entre interior e exterior, um exemplo bastante mais recente que se pode citar aqui, de entre muitos outros, é o da obra de Olafur Eliasson, e mais precisamente a instalação que criou especificamente para

---

<sup>170</sup> KAYE, Nick – Op. cit. p.94

<sup>171</sup> OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael – **Installation Art**. Londres: Thames & Hudson, 1996. p.34

a Turbine Hall na Tate Modern, *The Weather Project*, 2003/2004<sup>172</sup>. Aqui, a relação com o espaço interior do museu não foi feita através da documentação que assim “projectava” a ideia da obra no exterior. Pelo contrário, a obra não existia no exterior; o que Olafur Eliasson pretendeu foi antes levar as condições atmosféricas de Londres para o interior do museu, como se este se tratasse de uma extensão da própria cidade. De facto, Eliasson tratou a Sala das Turbinas do edifício da Tate Modern, como se se tratasse de um espaço exterior, com o museu como interior e as suas varandas viradas para fora. Todo o espaço é dominado por uma representação do sol e do céu, enquanto que uma fina neblina penetra em todo o espaço, como se deslizasse do ambiente exterior. Ao longo do dia a neblina acumula-se em formas frágeis, parecidas com nuvens, para depois se desfazerem no espaço. O tecto deu lugar a uma reflexão daquilo que está em baixo, dada por um espelho que o cobriu. Na ponta oposta à da entrada, está pendurada uma gigante forma semi-circular, feita com centenas de lâmpadas amarelas de mono-frequência. No tecto, o espelho reflecte o semicírculo amarelo, produzindo um brilho ofuscante que liga o espaço real ao seu reflexo. De modo a permitir que os visitantes tenham consciência de que aquilo que estão a ver e a experienciar é uma situação mediada pelo próprio museu – um tema que muito interessa ao artista – e especificamente pelo local onde a obra se encontra, Eliasson deixou propositadamente visível todo o esqueleto” por trás da sua instalação, de tal maneira que se pode “ver a parte de trás do sol”, por exemplo, com todas as suas lâmpadas. Além disso, fez questão em ficar responsável por toda a publicidade e marketing da exposição, na qual apostou não em mostrar imagens da sua instalação mas sim cartazes onde apresentava todo o tipo de questões e estatísticas sobre a meteorologia. Essas questões tinham sido antes colocadas aos funcionários da Tate Modern, bem como também um inquérito sobre o modo como os próprios funcionários do museu o viam, o que permitiu ao artista elaborar uma série de gráficos e estatísticas que depois apresentou como publicidade à sua instalação.

Neste caso, se a relação entre interior e exterior parece menos complexa do que aquela explorada por Robert Smithson, ela está, contudo, presente nos vários campos de acção do artista, e não apenas na realização da sua obra. Ou seja, ao questionar os funcionários do museu sobre qual a visão que dele tinham e ao apresentar as suas conclusões em formas de gráficos como publicidade à sua própria exposição, o artista estabelece assim uma relação muito directa entre o interior do museu para onde a obra foi criada, e o exterior que ela pretende simular. Além disso, ao explorar e levar para o interior do museu as

---

<sup>172</sup> Para uma melhor compreensão deste projecto, V. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson/default.htm> e MAY, Susan [ed.lit.] – **Olafur Eliasson: The Weather Project**. Londres: Tate Publishing, 2003

condições atmosféricas da cidade para onde criou o seu projecto, Eliasson cria assim uma dinâmica interior/exterior, que pretendia, de facto, que fosse o mais subtil possível.

Segundo Miwon Kwon<sup>173</sup>, com a evolução e o alargamento da noção de *site-specificity*, também a arte pública começou a reclamar uma maior interacção com todas as especificidades que definiam o local para onde iria ser realizada – como se viu, especificidades essas não apenas físicas ou formais, mas históricas, sociais, políticas, etc. –, para além de uma maior ligação também com as comunidades que habitavam nesse mesmo local.

As esculturas públicas modernistas eram concebidas como “objectos” autónomos do local onde seriam colocadas posteriormente, e as características particulares do local apenas interessavam na medida em que colocavam alguns desafios em termos de composição e escala; de facto, o local continuava a ser visto como uma espécie de “pedestal” no qual iria ser colocada a escultura.

Actualmente podem encontrar-se variadas expressões de arte pública realizada especificamente para jardins e praças nas cidades, ou para o hall de entrada de algum hotel ou empresa, ou até mesmo para espaços em centros comerciais, por exemplo. Considerando que, espalhada assim pela cidade em projectos específicos, alguns deles permanentes, a arte pública vai de encontro e torna-se acessível a todos, sem ser necessário procura-la nos museus ou galerias, talvez se possa encontrar aqui um exemplo de uma exploração do espaço que vai muito mais além das paredes do museu, para se expandir para o exterior dele, para o centro da vida das pessoas. Encontra-se um exemplo na exposição *Squatters*, co-produzida com o Centro de Arte Contemporânea Witte de With, em Roterdão e a Secção de Artes Plásticas da Sociedade Porto 2001. Para esta exposição, pretendeu-se, a partir do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, “[...] irradiar para a cidade um conjunto de projectos artísticos efémeros, nacionais e internacionais, especificamente concebidos para esta ocasião. Para além dos espaços da Casa de Serralves, esta exposição realizar-se-á em apartamentos, lojas, espaços públicos, armazéns, etc., de modo a permitir a conjugação de itinerários urbanos que dêem a conhecer a cidade em função dos projectos artísticos que a revelam.”<sup>174</sup> Nesta exposição, ao serem criados projectos específicos tanto para espaços públicos da cidade, como para o espaço interior da Casa de Serralves, acentuou-se essa relação entre um exterior que o público podia percorrer por diversos espaços da cidade, através de roteiros criados para o efeito, e um interior que correspondia ao espaço da Casa de Serralves, uma instituição museológica, e por isso um local onde é suposto serem encontradas obras de arte, sem necessidade de qualquer

---

<sup>173</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.63

<sup>174</sup> Breve texto de apresentação da exposição disponível em <http://www.serralves.com/actividades/detalhes.php?id=622>

roteiro.

Outros projectos de intervenções específicas no exterior do museu podiam ser aqui mencionados, entre eles o *Skulptur Projekte*, em Münster. Realizado de dez em dez anos desde 1977, esta exposição internacional convida artistas de todo o mundo para criar esculturas ou outros projectos especificamente concebidas para a cidade, estabelecendo assim uma relação de proximidade entre a arte, a cidade e o seu público. Organizado pelo Landsmuseum (oficialmente o Westphalian Museum for Art and Cultural History), Münster, desde a sua primeira apresentação que este projecto foi pensado como uma extensão física do museu para o espaço urbano<sup>175</sup>, acentuando-se assim a abertura do museu para o espaço exterior onde se insere. Neste sentido, toda a cidade “se apresenta como um enorme museu, com os seus habitantes transfigurados em funcionários prestáveis, ao público ávido de arte que aí se desloca”<sup>176</sup>.

Tendo assim em conta uma possibilidade de aproximação ao espaço expositivo tido como uma relação entre interior e exterior, e tomando a Casa de Serralves como um edifício indissociável do espaço exterior – Jardim – onde se insere, estabelecendo com ele uma relação dinâmica impossível de ignorar, seleccionaram-se como casos de estudo para este ponto duas exposições que mais claramente exploraram essa dicotomia.

O que se pretende demonstrar é, através do alargamento da noção de espaço museológico, a possibilidade de se realizarem “extensões externas das atitudes características do interior do museu”<sup>177</sup>. No entanto, como refere ainda Fernando José Pereira, esta expansão da arte para o exterior está longe de ser pacífica. Tomando o espaço exterior como o seu local de trabalho e apresentação de obras de arte o artista, e a sua obra, colocam-se numa posição necessariamente condicionada, quer pelo “público” que agora passa a ser qualquer individuo que pela obra passar, quer pelo próprio local exterior, necessariamente caracterizado por fortes vivências e significados. Se mesmo o interior do museu, por muito que se tente aproximar de um espaço “asséptico” e neutro, carrega em si inúmeros factores que o definem, o espaço exterior, sobretudo o espaço público, está carregado de “significação exterior e contaminadora dos objectos”<sup>178</sup>, daí que a sua relação com obras de arte específicas possa ser complicada.

---

<sup>175</sup> ZIEGLER, Ulf Erdmann, PHILLIPS, Christopher - *Open city - public art, 'Sculpture Projects 1997,' Landesmuseum, Munster, Germany*. [em linha], *Art in America*, Setembro, 1997. [Consult.16.Agosto.2008] Disponível em WWW. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n9\\_v85/ai\\_19785372](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v85/ai_19785372)

<sup>176</sup> PEREIRA; Fernando José - **Notas sobre o museu contemporâneo**. [em linha], 2006. [Consult.25.Jul.2007]. Disponível em WWW. <http://texto.fba.up.pt/?p=16>

<sup>177</sup> Idem, *ibidem*

<sup>178</sup> Idem, *ibidem*

No caso das exposições seleccionadas, realizadas no conjunto Casa/Jardim de Serralves, essa extensão do interior para o exterior não parece revelar-se tão problemática. De facto, a Fundação de Serralves como que se protege de quaisquer dificuldades de adequação ao espaço exterior, na medida em que, aqui, esse *exterior* se encontra inserido num *interior* que é todo o espaço pertencente à instituição. Ou seja, algumas peças são criadas e expostas no Jardim, que funciona aqui como o espaço exterior ao interior da Casa. Mas na medida em que esse espaço exterior se encontra “protegido” pela instituição da qual faz parte, situando-se assim fora do âmbito de um espaço público mais convencional (como uma praça ou jardim no centro de uma cidade), as características que o definem inserem-se, em certa medida, nas que definem um espaço museológico. Assim, ainda que a realização de exposições ou obras *site-specific* para o espaço do Jardim de Serralves não seja completamente pacífica, ela também não se pode revelar tão problemática como se se tratasse de outro tipo de espaço público. A carga histórica, simbólica, social e, obviamente, formal, que define os Jardins de Serralves, encontra paralelo nas características que definem também os espaços interiores da Casa. E nesta medida, os dois espaços – interior e exterior – não podem deixar de estar associados.

A Casa de Serralves, como se viu, apresenta uma configuração que muito naturalmente a associa ao Jardim que a envolve, e com o qual estabelece uma relação de continuidade através não só dos eixos que definem ambos os espaços, mas também através das amplas janelas que se abrem do interior para o exterior, deixando o jardim, de certa maneira “invadir” toda a casa com a sua luminosidade. Se este aspecto é bastante característico e se impõe sempre que se visita a Casa e/ou os Jardins, nem sempre ele é intencionalmente explorado pelos artistas convidados a aí expor.

A primeira exposição apresentada neste ponto é *A Casa Fibonacci*, de Mario Merz, realizada em 1999. Mário Merz apresentou então obras já preexistentes, mas cuja montagem, organização e instalação no espaço foi feita de acordo com a continuidade entre interior/exterior, que a configuração da Casa e dos Jardins de Serralves deixa adivinhar.

O segundo exemplo apresentado é a exposição *Limiares: dez escultores americanos*, exposição realizada especificamente para os espaços da Casa e Jardim de Serralves em 1995. Aqui o objectivo foi claro: dez artistas foram convidados a realizar duas obras especificamente concebidas para Serralves, uma para o interior e outra para o exterior da Casa, explorando uma interrelação de espaços e vivências.

Pretende assim demonstrar-se que, permitindo uma exploração de ambos os espaços – interior e exterior – numa dicotomia de interrelação e continuidade, podem conseguir-se interessantes e distintas aproximações a um espaço por natureza já bastante peculiar. Deste

modo, expande-se o espaço de acção e apresentação das obras de arte, que, mantendo-se dentro dos limites da instituição museológica, se aproximam no entanto de uma relação mais directa e inesperada com os visitantes, indo para além das paredes do espaço interior, mais restrito.

### 2.3.1 Na Casa e no Jardim: Mario Merz – *A Casa Fibonacci*

“O trabalho não foi feito para fazer uma decoração cá dentro. Foi feito para dizer que estou aqui. Quero mesmo fazer correr os animais em direcção ao exterior. Atravessar tudo; isso interessa-me.”<sup>179</sup>



**Imagem 6.** Vista da exposição *A Casa Fibonacci*, Mario Merz, Casa e Jardins de Serralves, 1999  
Fotografia: Cortesia Fundação de Serralves

A partir de Fevereiro de 1999, quando os dias começavam a escurecer e as luzes do interior da Casa se acendiam, podiam ver-se, a partir dos jardins, desenhos de animais como que prontos a saltar das janelas para o exterior.

Foi esta clara relação estabelecida por Mario Merz através da instalação das suas obras na Casa e Jardins de Serralves, que permitiu tomar esta exposição como exemplificativa dessa relação interior/exterior tão característica dos espaços de Serralves.

Para a Casa, Merz não criou obras específicas, mas a dinâmica alcançada pela disposição das diferentes obras permite considerar que todo o conjunto de peças instaladas na Casa e Jardins, instaurava *A Casa Fibonacci* como uma nova obra de Mario Merz.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Entrevista de Mario Merz ao Jornal Público. In **Público, Suplemento Artes & Ócios**, 5 de Fevereiro de 1999, p.21. V. Anexo C1, p.xv

<sup>180</sup> Segundo informação dada pela Dr.ª Marta Almeida, coordenadora do Serviço de Exposições da Fundação de Serralves, em conversa informal a 5 de Março de 2008, os vários elementos usados por Mario Merz chegaram a

Mantendo a sua investigação sobre a série Fibonacci<sup>181</sup>, bem como o uso de elementos constantes da sua obra – o igloo, tubos de ferro e néons, e materiais mais pobres, por vezes retirados directamente da natureza – Mario Merz pretendeu aplicar essa sucessão numérica aos espaços da Casa de Serralves, que ocupou com as suas obras instaladas em contraste com uma ideia de decoração. “O problema, aqui, não é fazer uma obra que sublinhe as propriedades arquitectónicas do edifício, mas realizar um trabalho que esteja em contraste com a elegante decoração da casa.”<sup>182</sup>

Na Casa, seguindo uma progressão regular (baseada na sucessão de um elemento como soma dos dois interiores) na densidade de ocupação das diversas salas, sucediam-se estruturas que Merz pretendia que efectivamente preenchessem o espaço. As divisões da Casa foram assim ocupadas com estruturas como o igloo que, como é sabido, constitui-se para Mario Merz como forma de habitação arquetipal, como uma “célula de relação entre o homem e o mundo, forma construída a partir da natureza e num processo de identificação com ela.”<sup>183</sup> Outras estruturas de forma rectangular, algumas colocadas junto às janelas, serviam de suporte a desenhos de animais virados para o exterior, de onde eram visíveis. E assim se sucediam pelas várias divisões estes mesmos elementos, por vezes compostos com outros materiais (pedras, terra, tecido, rancos de árvores), mas sempre mantendo a estrutura do igloo e os desenhos de animais, numa franca “vontade de espaço”<sup>184</sup>, que se deixava adivinhar nessa mesma “acumulação” de estruturas. Nessa Casa literalmente ocupada pela “Casa” criada por Mario Merz, o percurso do visitante estaria condicionado pela relação espacial entre o seu corpo e as obras com que partilhava o mesmo espaço. Esta foi a forma encontrada por Mario Merz para questionar o espaço arquitectónico da Casa, trazendo para o seu interior alguns elementos da natureza, e expandindo para o seu exterior os desenhos dos animais que pareciam querer saltar das janelas.

“A casa torna-se [...] uma célula dinâmica, na condensação dos cruzamentos verticais e horizontais da sua arquitectura na estrutura arquetípica do igloo [...] A relação entre a casa e

---

Serralves de vários locais conforme requisito do artista, e toda a montagem foi feita por ele no local, ajudado apenas pela esposa e equipa de montagem.

<sup>181</sup> Conforme explica Mario Merz, “A série de Fibonacci publicada em Pisa no ano de 1202 segue uma ideia muito simples. Somar ou transportar consigo o número anterior na formação do seguinte. Uma soma com zero  $1+0=1$ , por isso: 1, 1. Depois um somado a um, igual a dois. E dois somado a um igual a três. Escritos em sequência são, então, 1 1 2 3. Depois o três é somado a dois para formar o cinco. O cinco a três para formar o número oito. Assim a sequência alonga-se, mas expande-se também rapidamente como o crescimento de um organismo vivo. 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55...” In MERZ, Beatrice; GENNARI, Grazia; RAMOS, Maria [coord.] - **Mario Merz**. Torino: Hopefulmonster, 1999. p.15

<sup>182</sup> Entrevista de Mario Merz ao Jornal Público. In **Público, Suplemento Artes & Ócios**, 5 de Fevereiro de 1999, p.21. V. Anexo C1, p.xv

<sup>183</sup> SARDO, Delfim – *Mario Merz em Serralves. Casa X Casa*. In **Arte Ibérica**, Março de 1999, p.8-11. V. Anexo C1, p.xi

<sup>184</sup> Entrevista de Mario Merz ao Jornal Público. In **Público, Suplemento Artes & Ócios**, 5 de Fevereiro de 1999, p.21. V. Anexo C1, p.xv

o parque unifica-se numa sua recíproca invasão, como anulação de uma dualidade que agora se vê fenomenologicamente dinamizada em relação ao corpo e ao sujeito.”<sup>185</sup>

Se Mario Merz “queria conseguir unir um trabalho feito no interior com o exterior [...]”<sup>186</sup>, as amplas janelas da Casa de Serralves permitiram-lhe efectivamente acentuar essa relação, fazendo “[...] saltar a exposição para o exterior, tornando-a visível em torno de si, numa expansão que é familiar à obra do próprio artista.”<sup>187</sup> O grande igloo duplo que Merz construiu no Jardim, ao fundo da avenida dos liquidambares, reforça essa ligação, não só pela forma e materiais usados – os mesmos tubos de ferro na estrutura exterior, feixes de lenha no igloo interior; um número em néon azul –, mas sobretudo por um veado embalsamado colocado no seu topo que olha em direcção à Casa. E deste modo “O mundo e a casa coincidem na Casa Fibonacci, como se o interior e o exterior não pudessem mais ser dissociados.”<sup>188</sup>

### Catálogo

O catálogo editado por altura desta exposição, assemelhando-se mais a um livro de artista do que a um catálogo no sentido mais tradicional, revela-se como mais um elemento essencial para a compreensão de *A Casa Fibonacci*. Ao longo das suas páginas, desenrola-se um texto do artista complementado com reproduções de desenhos e apontamentos seus, que deixam perceber o pensamento que levou à aplicação da série de Fibonacci especificamente na Casa de Serralves, e no geral da obra de Mario Merz. Faltam, no entanto, fotografias das peças instaladas na Casa e Jardins de Serralves, o que permitiria uma melhor compreensão da aplicação das teorias apresentadas no texto de Merz aos espaços específicos de Serralves.

---

<sup>185</sup> TODOLÍ, Vicente – “*Che cos’è una casa?*”. *Mario Merz e a Casa Fibonacci na Casa de Serralves*. In MERZ, Beatrice; GENNARI, Grazia; RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.7

<sup>186</sup> Entrevista de Mario Merz ao Jornal Público. In **Público, Suplemento Artes & Ócios**, 5 de Fevereiro de 1999, p.21. V. Anexo C1, p.xv

<sup>187</sup> SARDO, Delfim – *Mario Merz em Serralves. Casa X Casa*. In **Arte Ibérica**, Março de 1999, p.8-11. V. Anexo C1, p.xi

<sup>188</sup> TODOLÍ, Vicente – “*Che cos’è una casa?*”. *Mario Merz e a Casa Fibonacci na Casa de Serralves*. In MERZ, Beatrice; GENNARI, Grazia; RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.7

### 2.3.2 Na Casa e no Jardim: *Limiares – dez escultores americanos*

“[...] quase sem nos apercebermos disso, a experiência de um limiar espacial adquire conotações quase ritualísticas na vida quotidiana. Movemo-nos de casa para o trabalho, do quarto para a cozinha, do fechado para o aberto, do molhado para o seco, da cidade para o campo e vice-versa, sempre com a íntima satisfação decorrente da facilidade com que podemos negociar estas transacções potencialmente complexas.”<sup>189</sup>



**Imagens 7 e 8.** Vistas da exposição *Limiares: dez escultores americanos* (intervenção de Meyer Vaisman), Casa e Jardins de Serralves, 1995  
Fotografia: Cortesia Fundação de Serralves

Entre Junho e Agosto de 1995, os visitantes da Casa de Serralves eram recebidos, à entrada, por uma pequena escultura de um vigilante de museu colocada sobre um plinto. No interior um outro vigilante, de dimensões maiores que o anterior, encontrava-se junto ao portão de ferro, como que a receber quem entrava. Estas esculturas de Daniel Oates, respectivamente *Vigilante II*, 1995 e *Vigilante I*, 1995<sup>190</sup>, seriam o ponto de partida e chegada de uma visita à exposição *Limiares: dez escultores americanos*<sup>191</sup>. Pelo título e pela pequena escultura na entrada, podia pensar-se ser esta uma exposição de escultura tradicional. No entanto, ao continuar-se a visita pelo interior e exterior da Casa, facilmente se percebia tratar-se de uma exposição que, partindo da escultura, procurava simultaneamente desafiar os seus

<sup>189</sup> CAMERON, Dan – *Atravessando fronteiras...* - In BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS; Maria [coord.] - *Limiares: dez escultores americanos*. Porto: Fundação de Serralves, 1995. p.17

<sup>190</sup> Imagem 91, Anexo C2, p.v

<sup>191</sup> Isto porque nesta data, ainda sem a existência do MACS, a entrada para a Fundação de Serralves era feita através do portão junto à Casa, com acesso a partir da Rua de Serralves.

limites, expandindo-se para o próprio contexto da sua apresentação. Esse contexto, aqui, foi precisamente a Casa e Jardim de Serralves, explorados na sua relação de diálogo e interdependência.

“Quando surgiu a oportunidade de organizar esta exposição, uma das mais atraentes características do local prendia-se com questões de legibilidade espacial. [...], o principal desafio na montagem de “Limiares” parecia impor a reunião de coisas que haviam sido separadas no passado. Ao nível mais fundamental existe a casa e o jardim [...]. Se considerarmos, no entanto, o frágil mas funcional equilíbrio entre a casa e o jardim na aceção em que estes conceitos são historicamente entendidos, o desenvolvimento desta exposição pode também ser interpretado como um acto de reconciliação, talvez mesmo de recuperação, de certos laços vitais entre os mundos interior e exterior. [...] permitir que a realidade global de interdependência mútua possa ser reposta através da experiência do visitante num passeio pela casa e pelo jardim.”<sup>192</sup>

O comissário da exposição, Dan Cameron, seleccionou dez artistas americanos, cuja obra se podia localizar entre a escultura e uma expansão para o uso de outros suportes e meios (vídeo, som, instalação), convidando-os a realizar obras especificamente pensadas para o espaço de Serralves. A única premissa proposta pelo comissário seria que cada um dos artistas realizasse uma obra para o interior da Casa e outra para o Jardim exterior, explorando assim uma dicotomia de espaços e vivências inerente, desde sempre, àqueles espaços. “Os nomes presentes em ‘Limiares’ foram escolhidos especificamente para esta situação, para esta casa, este jardim”<sup>193</sup>. Para além de ter em mente a especificidade do local de exposição, Dan Cameron tentou também seleccionar dez escultores que, em vez de representarem uma linha estilística coerente entre si, constituíssem “uma amostragem abrangente [e diversificada] das recentes tendências da escultura americana.”<sup>194</sup> Durante dez dias os artistas visitaram os espaços da Casa e Jardim, tendo cada um seleccionado, em diálogo com Dan Cameron, o espaço onde viria a realizar a sua obra.<sup>195</sup> Durante esse tempo foi-lhes dada a conhecer a história da Casa, do Jardim, e da cidade do Porto de modo a que toda essa informação fosse também explorada enquanto lugar específico para a criação artística.

*Limiares: dez escultores americanos* constituiu assim uma exposição claramente *site-specific*, apostando numa exploração do espaço expositivo tomado como diálogo entre interior/exterior, uma aproximação que até então não tinha sido considerada tão clara e

<sup>192</sup> CAMERON, Dan – *Atravessando fronteiras*. In BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS, Maria [coord.] - Op. cit. pp.17-18

<sup>193</sup> Dan Cameron, Cit. por FARIA, Óscar – *Fluidez estética*. In **Público, Suplemento Zoom**, 2 de Junho de 1995, pp.16-17. V. Anexo C2, p.xiii-xiv

<sup>194</sup> CAMERON, Dan – *Atravessando fronteiras*. In BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.19

<sup>195</sup> Segundo informação dada pela Dr.ª Marta Almeida, coordenadora do Serviço de Exposições da Fundação de Serralves, em conversa informal a 5 de Março de 2008

objectivamente<sup>196</sup> em Serralves. Se se tiver em conta que, na data de realização desta exposição os painéis expositivos cobriam ainda algumas paredes da Casa, e que o programa de exposições definido por Vicente Todolí só seria definido no ano seguinte, depois deste assumir a direcção do museu, pode considerar-se que *Limiares* foi de facto um momento de excepção na programação da Fundação, na linha da exposição de Muntadas, como consideraram alguns críticos<sup>197</sup>. Simultaneamente, esta exposição serviu também para se perceberem as potencialidades que uma relação com o Jardim poderia oferecer para muitas das manifestações artísticas contemporâneas. Como refere João Fernandes, “O espaço da Casa de Serralves propicia condições ideais para uma *“mise-en-abîme”* da pesquisa sobre um conceito possível de limiar, topológico ou artístico, na arte dos nossos dias.”<sup>198</sup>

Cerca de mil frascos e garrafas, recolhidos com a ajuda dos serviços de recolha do lixo da cidade do Porto, quase todos cheios de água e espalhados no chão da sala central do rés-do-chão da Casa; e no exterior, baldes coloridos pendurados junto ao roseiral – *As Viagens Acabam Mal Começam-Porto*<sup>199</sup> – foram as propostas de Tony Feher para contrapor um espaço interior fechado e inalterado durante o tempo, a um espaço exterior mais amplo, modificado pelo crescimento das plantas que o rodeiam. Um muro de tijolos de cimento que tapava completamente o acesso a uma das divisões do primeiro andar – *Sala Abandonada I (versão Serralves)*; e no Jardim, uma barraca de tijolos sem qualquer entrada, semelhante a uma habitação característica de bairros pobres, mas cujo interior, visível através de furos nas paredes, se assemelha a um quarto de classe média – *O quarto de vestir de meus pais (versão jardim formal de feijão preto)* – recriam projectos anteriores de Meyer Vaisman, ao mesmo tempo que exploram os contrastes sociais entre as classes pobres e ricas, de que a Casa e Jardins de Serralves, bem como toda a sua circundante, são a materialização [Imagens 7 e 8]. Duas topiárias artificiais colocadas sobre espelhos na entrada do antigo quarto de Blanche Daubin – *Aqui ela esteve* –, e outras duas que durante a exposição foram sendo colocadas em diferentes locais – *Vida secreta* –; e no parterre principal, espelhos colocados sobre quatro arbustos – *Aqui ela passou* – constituíram o projecto de Millie Wilson que se baseou no padrão de vida de Blanche, e na sua possível mobilidade dentro e fora de casa, como se aquelas plantas se transfigurassem em “duplos” da sua presença. Estes, entre outros são alguns exemplos de como a relação entre interior e exterior foi por cada um dos artistas explorada de acordo com o trabalho que desenvolviam até então, transposto para um espaço caracterizado

---

<sup>196</sup> Recorde-se que a exposição de Mario Merz, referida atrás, foi realizada posteriormente a esta, em 1999.

<sup>197</sup> V. Anexo C2, Recortes de Imprensa, p.ix-xxi

<sup>198</sup> FERNANDES, João – *Do espaço enquanto limiar*. In BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS, Maria [coord.] – Op. cit. p.33

<sup>199</sup> Imagens 96 e 97, Anexo C2, p.viii

por várias especificidades, especificidades essas transpostas para as diversas obras criadas. “O espaço da casa e o espaço do jardim convertem-se em limiares dinâmicos de uma arte que explora todas as possibilidades de discussão de si própria, do espaço em que se apresenta e do mundo em que participa [...].”<sup>200</sup>

Se os projectos do interior se concentravam todos no espaço da Casa, as obras criadas para o exterior, dispersas pelos vários amplos espaços exteriores, obrigavam a um percurso do visitante pelos Jardins. Esta estrutura foi pensada desde o início por Dan Cameron, que pretendeu assim reforçar a unidade entre a Casa e o Jardim envolvente. “A estrutura da exposição é a mesma da visita à casa e jardins; para se ver a mostra tem de se andar pelo jardim todo, de forma a redescobrir algo que, provavelmente, já se conhece.”<sup>201</sup>

### Catálogo

Não pode deixar de mencionar-se aqui o catálogo, que através da reprodução de fotografias antigas da Casa e do Jardim, ao lado de imagens da montagem da exposição, bem como das obras finais, constitui um elemento essencial enquanto documento de toda a concepção desta exposição *site-specific*. Diferindo do formato mais convencional, o catálogo desta exposição possui um destacável com fotografias de todas as obras instaladas nos espaços da Casa e Jardins de Serralves. Se muitas das obras apresentadas, como por exemplo o muro construído no interior da Casa, têm um carácter efémero, pelo menos na sua materialidade, pois a sua desmontagem corresponde necessariamente à sua “destruição”, o catálogo permitirá, enquanto documento, a preservação da sua memória.

---

<sup>200</sup> FERNANDES, João – *Do espaço enquanto limiar*. In BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS; Maria [coord.] – Op. cit. pp.34-35

<sup>201</sup> Dan Cameron, Cit. por FARIA, Óscar – *Fluidez estética*. In **Público, Suplemento Zoom**, 2 de Junho de 1995. pp.16-17. V. Anexo C2, p.xiii-xiv

## 2.4 A Casa: museu como atelier do artista

Analisando as exposições apresentadas até aqui, pode entender-se que, na maior parte delas, e mesmo quando não foram criadas peças específicas para o espaço, o museu – mais precisamente a Casa de Serralves – funcionou como espaço criativo, como local onde o próprio artista, ele mesmo, pode criar a instalação e montagem das obras de acordo com o local onde se encontrava. Pode entender-se, assim, que o espaço de exposição se tornou como que uma extensão do atelier do artista, na medida em que nele pode, livremente e correspondendo apenas às vivências proporcionadas pelo espaço em si, realizar a montagem da sua exposição, e/ou a criação de obras, como se trabalhasse no estúdio.

Tradicionalmente, o “percurso” das obras de arte percorria um caminho mais ou menos estabelecido e por todos aceite: o artista criava a obra na privacidade do seu atelier; eventualmente esta seria depois exposta num museu ou galeria, podendo ser adquirida por um potencial colecionador, que possivelmente a deslocava para sua casa onde a colocaria à vista de todos<sup>202</sup>. O papel do artista neste processo seria o de mero produtor de um “objecto” artístico – “[...] a studio-bound object maker [...]”<sup>203</sup>, como refere Miwon Kwon – objecto esse que depois entraria no mercado artístico, circulando e sendo exposto “livremente”, muitas vezes sem qualquer necessidade de retorno ao próprio artista.

Neste caso, facilmente se percebe a importância do atelier do artista – enquanto local de produção e criação artística – como um espaço privilegiado para se entender o seu trabalho, como se se tratasse do substituto físico do seu pensamento<sup>204</sup>. Como refere Jon Wood, o atelier seria, neste sentido, entendido então como “[...] the site of original, unique, authentic and impassioned artistic endeavour, [...]”<sup>205</sup>. Ter a oportunidade de visitar o atelier do artista, mais do que apenas perceber uma obra de arte no seu local original de criação, permitiria também tomar contacto com todo o contexto de trabalho e pensamento do artista. E neste sentido, este acesso privilegiado ao “local de criação” permitiria ao visitante uma melhor compreensão da obra final, já exposta no contexto do museu ou galeria.

No momento em que a noção de *site-specificity* entrou para a arte contemporânea, os artistas deixaram o atelier, deslocando-se para o local onde seria exposta a obra de arte, para

---

<sup>202</sup> Pode estender-se aqui a análise entre espaço privado e público feita no ponto 3.2 deste trabalho: tradicionalmente, a obra de arte seria criada num espaço privado – o atelier do artista – a partir do qual seria transposta e exposta num local público – o museu –, e eventualmente retornaria por fim a um outro espaço de características privadas – a casa do colecionador ou comprador.

<sup>203</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.46 e KWON, Miwon – *One place after another*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.51

<sup>204</sup> WOOD, Jon – *The studio in the gallery?* In MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – **Reshaping Museum Space: architecture, design, exhibitions**. Great Britain: Routledge, 2005. p.158

<sup>205</sup> Idem, *Ibidem*

aí a criarem desde o início. Se, como se tem vindo a tentar demonstrar ao longo deste trabalho, o local pode ser explorado de diversas maneiras, ele tem de ser “estudado” e analisado à partida, para que a peça final tenha com ele qualquer tipo de correspondência. Isto só é possível, então, com o deslocamento do artista ao próprio local, que passa assim a ser tomado como mais elemento do seu trabalho, a realizar, na maior parte das vezes, *in situ*.

Se, por norma, as práticas artísticas de vanguarda estão associadas a um afastamento (consequente de uma posição crítica) dos artistas em relação ao museu e à institucionalização da arte, o certo é que, “[...] a opção anti-museu levada a cabo com o afastamento para as margens, mais do que criar alternativas ao centro, proporcionou o seu alargamento.”<sup>206</sup> Porque qualquer artista, mesmo aqueles que se tentam desligar de qualquer tipo de ligação institucional, sabe que é no âmbito do museu que encontra um suporte favorável ao seu crescimento e à evolução e projecção da sua obra. O crescente interesse institucional, nomeadamente dos museus de arte contemporânea, em práticas artísticas *site-specific* revela o desejo de constante actualização com as vanguardas levado a cabo no seu seio. Porque, afinal, se “O Museu é o lugar por excelência para a reflexão artística [...]”<sup>207</sup>, é no seu âmbito e com o seu suporte que se podem explorar e expandir as práticas artísticas mais inovadoras.

Jon Wood, define o atelier como um “[...] complex site of convergence and dispersal for people, ideas and things. About people as much as places, and about the changing relationships between artist, art object and environment.”<sup>208</sup> Segundo esta definição, o atelier não se encontra então muito longe da noção de museu contemporâneo, ou pelo menos daquilo que muitos deles pretendem ser: um lugar de diálogo, um fórum de discussão e exploração de novas ideias e possibilidades, seja entre o artista e a sua obra, entre o artista e o espaço onde se encontra, entre a obra e o público que a visita, ou entre o artista e o seu público. E de facto, como se verá adiante, é possível efectivamente fazer essa aproximação através de práticas *site-specific* realizadas no espaço do museu.

Mantendo esta noção de atelier como um conceito complexo que pode, na prática, ser bastante dinâmico, e relacionando-o com as práticas *site-specific* no contexto do museu, podem então definir-se duas linhas de análise neste ponto. Em primeiro lugar, tomando-se o atelier como o espaço específico e privilegiado de criação artística, pode seguir-se uma análise que abrange tanto a “reconstrução” como a “instalação” do atelier do artista no espaço do

---

<sup>206</sup> PEREIRA; Fernando José – Op. cit.

<sup>207</sup> Idem, *ibidem*

<sup>208</sup> WOOD, Jon – *The studio in the gallery?* In MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – Op. cit. p.160

museu, conforme proposto por Jon Wood<sup>209</sup>. Em segundo lugar, a crescente institucionalização das práticas *site-specific* por parte dos museus de arte contemporânea, como refere Miwon Kwon, leva a uma também crescente mobilização física do próprio artista, que assim se desliga do espaço íntimo e pessoal do atelier, para trabalhar especificamente nos diferentes locais para onde é convidado.

De um modo geral, a análise feita por Jon Wood relativamente ao atelier no espaço do museu segue duas direcções, que o autor distingue como “studio reconstructions” e “studio installations”.

O primeiro caso remete para uma reconstrução, ou mesmo para uma deslocação efectiva e material do atelier para o museu, sobretudo após a morte do artista<sup>210</sup>.

A segunda distinção feita por Jon Wood na sua análise diz respeito ao modo como muitos artistas contemporâneos exploram a noção de atelier no espaço do museu, não apenas como reconstrução física e material do seu local de criação, mas como reconstituição mental do seu processo de trabalho – “[...] as a material environment and as a metaphorical shorthand for a way of working and thinking”<sup>211</sup>. Ou seja, segundo esta perspectiva, através da instalação no espaço do museu de elementos criados e seleccionados pelo próprio artista é recriado um “ambiente” simbólico que de certa maneira tenta reflectir – e dar a reflectir – sobre o seu modo de trabalho e pensamento. Ao contrário da reconstrução material do espaço do atelier no espaço do museu, este processo de “instalação do atelier” no museu, para usar a expressão de Jon Wood, pode adaptar-se às características do espaço expositivo, pois o objectivo não é permitir um contacto físico com o local de trabalho do artista. Este tipo de exploração do “atelier no museu”, ao contrário da reconstrução que é sempre histórica e retrospectiva, é de certa maneira “antecipatório”, como refere Jon Wood. Isto é, o lugar específico de trabalho

---

<sup>209</sup> Jon Wood aborda esta questão da *apresentação* e da *representação* do atelier no museu segundo estas duas perspectivas: “*studio reconstructions*” e “*studio installations*”. In WOOD, Jon – *The studio in the gallery?* In MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – Op. cit. pp.158-169

<sup>210</sup> WOOD, Jon – *The studio in the gallery?* In MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – Op. cit. pp.163-165. Através desta opção, necessariamente histórica e retrospectiva, o atelier do artista é considerado, no seu conjunto material, como uma espécie de “objecto arqueológico”, passando a pertencer assim ao mundo institucional da arte. Nestas reconstruções e deslocações do atelier do seu lugar de origem para um espaço museológico, numa tentativa de dar a ver mais profundamente todo o processo de trabalho do artista, obviamente que muito do significado original se perde. Tratando-se muitas vezes dos materiais originais usados pelo artista, e ainda que se tente reconstituir o mais verdadeiramente possível a sua distribuição no espaço, o facto de ter sido deslocado para um espaço público (o museu), confere-lhe novo significado. Para além disso, como é exemplo a segunda reconstrução do atelier de Brancusi no exterior do Centro Georges Pompidou, devido a questões de preservação e salvaguarda do património exposto, estas deslocações do atelier não permitem ao visitante uma experiência real, pois na maior parte das vezes apenas se tem acesso a elas através de vidros exteriores, que não permitem assim o acesso dos visitantes ao interior. Estas reconstruções/deslocações reais do atelier para o museu podem levantar várias questões de curadoria, porque a tentativa é a de se realizar uma montagem que obedeça o mais possível não ao espaço onde será apresentado, mas sim ao local de onde foi deslocado o atelier. O facto de muitas vezes esta deslocação para o museu se dar após a morte do artista, dificulta a aproximação à sua vivência original como local de inspiração e criação.

<sup>211</sup> WOOD, Jon – *The studio in the gallery?*, In MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – Op. cit. p.163

aqui é a linha de pensamento e de criação do artista<sup>212</sup>, que ele próprio pode interpretar e manipular, através de sinais metafóricos, de acordo com o espaço de exposição. Caberá depois ao espectador/visitante completar essa “antecipação” através da descodificação dos sinais usados pelo artista para dar a ver o seu “espaço” de trabalho.

Assim, inerente ao proposto por Jon Wood, está uma noção efectiva e real de atelier – como espaço físico ou como espaço simbólico. Ou seja, quer através da reconstrução como da instalação do atelier no espaço do museu, o que se pretende alcançar é uma vivência, no museu, do espaço efectivo de criação do artista, seja ele formal ou mental. A ideia de atelier como local privilegiado de criação e inspiração artística continua presente, sendo apenas transposta para o local de exposição.

Por sua vez, pode definir-se aqui uma segunda linha de análise sobre o espaço de exposição como espaço de criação do artista, que já não pretende fazer uma transposição física ou simbólica do atelier para o museu, e que claramente se relaciona com as práticas artísticas *site-specific*. Isto é, com a constante expansão da noção de *site-specificity* para abarcar inúmeras práticas que de algum modo se relacionam com o espaço onde serão apresentadas, cresceu também o interesse institucional nesta prática, que outrora se expandia fora dos circuitos convencionais da arte. E com este crescente interesse institucional em práticas que assumem o local<sup>213</sup> – site – como parte essencial do trabalho, deu-se uma expansão da noção de atelier, bem como do papel do artista em todo o processo de criação e exposição das suas obras de arte. Este processo é claramente explicado por Miwon Kwon, e sendo, na prática, o mesmo que se desenvolve na maior parte das exposições que constituem os casos de estudo deste trabalho, merece ser aqui citado:

“Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker, primarily working on call) is invited by an art institution to execute a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist may solicit the institution with a proposal). Subsequently, the artist enters into a contractual agreement with the host institution for the commission. There follow repeated visits to or extended stays at the site; research into the particularities of the institution and/or the city within which it is located (its history, constituency of the [art] audience, the installation space); consideration of the parameters of the exhibition itself (its thematic structure, social relevance, other artists in the show); and many meetings with curators, educators, and administrative support staff, who may all end up “collaborating” with the artist to produce the work. The project will likely be time-consuming and in the end will have engaged the “site” in a multitude of ways,

<sup>212</sup> E aqui se pode perceber a expansão da noção de lugar – *site* – referida no ponto 2.1. Alargando-se para uma noção *discursiva* de lugar, o espaço específico com o qual, ou para o qual um determinado artista trabalha pode então ser o seu próprio pensamento, ou metodologia de trabalho.

<sup>213</sup> Seja ele tido como literal, fenomenológico ou discursivo, segundo os três paradigmas da *site-specificity* defendidos por Miwon Kwon. V. Ponto 2.1, pp.27-33

and the documentation of the project will take on another life within the art world's publicity circuit, which will in turn alert another institution for another commission.”<sup>214</sup>

Como se pode daqui concluir, todo o processo de criação e instalação de obras de arte *site-specific* contemporâneas – e aqui pode estender-se o mesmo processo a exposições criadas também especificamente para um espaço – gira em torno da figura do artista, e já não apenas da obra de arte isolada e do atelier privado onde teria sido criada. E sendo assim, é-lhe exigido (ao artista) que viaje constantemente entre os vários locais para onde é convidado a expor e trabalhar, deixando para trás o seu espaço pessoal e privilegiado de criação – o atelier, na sua definição mais tradicional –, que agora se transforma nos múltiplos espaços onde cria e expõe as suas obras *site-specific*. E esta mobilização do artista enquanto criador de obras *site-specific*, para além de ser consequente de um alargamento da noção de lugar, seguido da institucionalização de práticas consideradas irrepetíveis e temporárias, levou necessariamente a uma expansão da noção tradicional de atelier, transposto agora para o local de exposição, que se torna assim também o local de criação. Deste modo, o acesso ao “pensamento” e ao modo de trabalho do artista fica facilitado, na medida em que pode ser dado a ver pela instituição, se assim o desejar, abrindo as suas portas durante a montagem e criação da exposição e/ou peças específicas. Obviamente que muitos artistas, seguindo uma linha de trabalho coerente dentro desta mobilização de instituição para instituição, realizam por vezes obras *site-specific* que seguem esquemas idênticos a obras criadas anteriormente para outros locais, podendo assim explorar novos significados. Ao contrário das primeiras manifestações *site-specific*, que reclamavam para si noções como imobilidade, permanência e a não repetição ou transposição de uma mesma obra para locais diferentes sem perda de significado, muitos artistas contemporâneos em vez de resistirem a essa mobilização, tentam sim alargar o conceito de *site-specificity* para uma prática “nómada”, como refere Miwon Kwon<sup>215</sup>.

Se este *nomadismo* se tornou conceito inerente às práticas *site-specific* actuais, alterando necessariamente a concepção de atelier enquanto espaço privilegiado de criação artística, o papel do artista enquanto criador sofreu também uma modificação neste processo. Trabalhando essencialmente em projectos *site-specific* para instituições ligadas ou não ao meio artístico, muitas vezes a obra final é fruto de uma extensa e dinâmica colaboração entre o artista e uma variedade de funcionários dessa mesma instituição, que assumem o papel de colaboradores. O resultado final pode muitas vezes não ser fruto da elaboração prática do

---

<sup>214</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.46 e KWON, Miwon – *One place after another*. In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.51-52

<sup>215</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.43 e KWON, Miwon – *One place after another*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.51

artista, que passa agora a assumir papéis de coordenador, promotor, educador, burocrata<sup>216</sup>, em vez de mero criador de objectos estéticos. “What they [artistas] *provide* now, rather than *produce*, are aesthetic, often “critical-artistic”, services.”<sup>217</sup> Assim, em vez da obra de arte existir como substituto do artista, como é assumido normalmente, sobretudo em manifestações artísticas mais tradicionais, como a pintura ou escultura, o que agora circula como um “produto de consumo” é a própria figura do artista. A sua presença torna-se assim, em práticas artísticas *site-specific*, um *pré-requisito* para a criação, instalação e apresentação de variados projectos onde muitas vezes a *intervenção* física, “manual”, do artista não acontece. “It is now the *performative* aspect of an artist’s characteristic mode of operation (even when collaborative) that is repeated and circulated as a new art commodity, with the artist functioning as the primary vehicle for its verification, repetition, and circulation.”<sup>218</sup>

Esta alteração do papel do artista na criação de obras de arte no âmbito do museu, para além de, como se viu, modificar consideravelmente o local privilegiado de criação artística, altera também necessariamente os papéis dos intervenientes e funcionários das instituições para onde o artista trabalha. Ou seja, se na elaboração dos seus projectos *site-specific*, o artista assume funções que antes pertenciam a curadores, arquivistas, equipa de montagem, publicitários, entre outros, os responsáveis por estas funções tornam-se em certa medida colaboradores do artista, assumindo, assim, também, papéis autorais na criação da obra de arte. No texto da comissão da exposição *Memento*, analisada no ponto 3.1 deste trabalho, pode encontrar-se um exemplo desta dinâmica entre funções: “Senti-me privilegiada, não só porque estava a ajudar a encontrar um contexto para o seu trabalho florescer, mas também porque partilhava a excitação da descoberta. [...] Como comissão, era co-inspiradora, colaboradora, e pendura.”<sup>219</sup>

Este alterar do papel do artista enquanto produtor de significados, mais do que apenas de objectos artísticos/estéticos, no seio do museu, permite pensar então num novo modo de relação com o museu contemporâneo, bem como numa alternância de práticas e funções. Ou seja, se, como vimos atrás, o museu contemporâneo se procura instituir como um fórum de discussão e de exploração de novas práticas, o novo significado do papel e da presença do artista não é alheio a isto, contribuindo de facto para uma abertura do museu e dos seus espaços à arte de vanguarda.

---

<sup>216</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.51 e KWON, Miwon – *One place after another*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.53

<sup>217</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.50 e KWON, Miwon – *One place after another*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.53

<sup>218</sup> KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and ...** (op. cit.). p.47 e KWON, Miwon – *One place after another*, In SUDERBURG, Erika [ed. lit.] – Op. cit. p.52

<sup>219</sup> FABEIRO, Elena [et al., ed.lit] – Op.cit. p.22. Exposição analisada no ponto 2.1.3 deste trabalho, V. pp. 42-45

Estão lançadas as principais questões que levaram a seleccionar como caso de estudo a exposição que se segue, realizada para a Casa de Serralves. Através da actividade e da presença do artista no próprio espaço de exposição das suas obras, pode então pensar-se numa expansão da noção de atelier. O espaço de exposição transforma-se assim num espaço de criação artística, e não apenas de apresentação de obras de arte mais ou menos estáticas. No caso específico de Serralves, as portas da Casa foram abertas à presença do artista, que aí encontrou novos espaços onde criar e apresentar as suas obras, desafiando não só o seu processo criativo – ao assumir um novo e diferente local de trabalho – mas também toda a relação de funções estabelecidas numa instituição como o museu.

Se neste ponto se apresenta apenas uma exposição como caso de estudo, isto não implica que outras não fizessem sentido aqui. Na verdade, a maior parte das exposições apresentadas até aqui poderiam caber neste ponto, na medida em que todas, excepto *The Palace of Perfect*, de James Lee Byars, contaram com a presença do artista antes e durante a montagem, de modo a adequar as obras aos espaços onde seriam apresentadas, ou para onde haviam sido criadas. Durante todo o processo de criação, montagem e instalação das exposições, a Casa de Serralves tornou-se, de facto, um “atelier no museu” para aqueles artistas que aceitaram o desafio de ali expor.

Por razões lógicas, não se pretende então repetir de novo neste ponto as exposições atrás apresentadas, devendo no entanto fazer-se principal referência a duas delas que, como se verá, poderiam muito claramente ser também aqui inseridas.

A primeira é *Dusk*, de Luc Tuymans<sup>220</sup>. Como se viu, foi opção do artista realizar esta exposição na Casa e não no Museu de Serralves, para onde estava destinada à partida. Pelas características físicas e vivenciais dos seus espaços, a Casa possuiria o ambiente mais adequado para se alcançar o objectivo principal da exposição: “[...] mapear o espaço mental/intelectual de Tuymans, tornando acessíveis referências dos seus trabalhos.”<sup>221</sup> Percebendo as características peculiares da exposição de Luc Tuymans, que distinguem *Dusk* de todas as suas apresentações anteriores em museus, podem encontrar-se aqui pontos em comum com a primeira linha de análise referida atrás. Ou seja, com a sua exposição para a Casa de Serralves, complementada, como se viu, por um catálogo de características muito particulares, Luc Tuymans pretendeu dar a ver alguns dos seus processos e referências de trabalho, juntamente com a obra final. A ideia não era criar uma reconstituição real do atelier do artista enquanto espaço físico; pelo contrário, o que se pretendeu foi dar a ver o “atelier mental” de Luc Tuymans, através de opções tomadas pelo próprio no espaço de exposição. De

---

<sup>220</sup> Para uma análise mais completa V. pp. 34-37 deste trabalho.

<sup>221</sup> MARCHAND, Bruno – Op. cit. p.255

certo modo, o artista transferiu o seu pensamento para o espaço de exposição, para o espaço particular da Casa de Serralves, que assim se tornou, durante a apresentação de *Dusk*, o local privilegiado para uma aproximação não só à obra de Luc Tuymans, mas principalmente ao artista por detrás dela.

Outra exposição das já referidas que poderia constar deste ponto é *Limiares: dez escultores americanos*<sup>222</sup>. A opção em inseri-la no ponto anterior deveu-se ao facto de ter sido objectivo claro proposto a todos os artistas convidados uma exploração da relação entre os espaços interior e exterior da Casa/Jardim de Serralves, como se viu. No entanto, foi também clara uma abertura dos espaços para o trabalho efectivo dos vários artistas no local onde seriam apresentados os diferentes projectos. Sendo uma exposição constituída apenas por projectos *site-specific* de dez artistas americanos<sup>223</sup>, encontra-se aqui um paralelo com a segunda linha de análise proposta atrás. Ou seja, através de um alargamento da noção de *site-specificity* para uma prática *nómada*, os artistas são agora solicitados de várias distâncias para trabalhar especificamente num espaço, e para um espaço. A exposição *Limiares* é disso exemplo. Os espaços da Casa e dos Jardins de Serralves tornaram-se locais de trabalho e criação para os dez artistas que viajaram dos Estados Unidos propositadamente para a realização daqueles projectos específicos para a Casa/Jardim de Serralves. Durante a montagem da exposição, que correspondeu à montagem e realização das obras *site-specific*, os vários intervenientes – não só os artistas, como também o comissário e todos os intervenientes da instituição – trabalharam como colaboradores, numa troca de experiências e realizações, para a configuração final das diversas obras.

A exposição apresentada de seguida integra em alguns aspectos, algumas linhas em comum com os exemplos anteriores. Em 1998 Gerardo Burmester foi convidado a realizar uma exposição para a Casa de Serralves que, mais uma vez, se abriu assim ao processo de trabalho de um artista, permitindo usar e explorar os seus espaços, como se de um atelier se tratasse, para criação de diferentes projectos.

---

<sup>222</sup> Para uma análise mais completa V pp. 76-79 deste trabalho.

<sup>223</sup> Apesar de alguns dos projectos serem na prática mais específicos da sua localização do que outros.

### 2.4.1 Na Casa: Gerardo Burmester

“O espaço da criação oculta-se num castelo íntimo, mas devassado porque percorrido e espreitado.”<sup>224</sup>



**Imagem 9.** Vista da exposição *Gerardo Burmester*, Casa de Serralves, 1998  
Fotografia: Cortesia Fundação de Serralves

A exposição de Gerardo Burmester realizada na Casa de Serralves entre Fevereiro e Abril de 1998 insere-se na linha de programação iniciada no ano interior com James Lee Byars. O “desafio proposto a vários artistas para um diálogo com o espaço arquitectónico da Casa [...]”<sup>225</sup> recaiu agora pela primeira vez num artista português. Esta exposição foi, para além de uma mostra antológica da obra de Burmester, uma oportunidade também para a criação de obras especificamente pensadas pelo artista para o espaço da Casa.

Aceitando o desafio de expor num espaço “que não foi determinado para o contexto expositivo”<sup>226</sup>, Gerardo Burmester elaborou uma exposição que, através da apresentação de obras já existentes, seleccionadas por ele, juntamente com a criação de outras especificamente concebidas para o espaço, procurava estabelecer um diálogo com as características arquitectónicas da Casa. Neste caso, a presença do artista no espaço de exposição revelou-se essencial, tanto na instalação das peças já existentes agora adaptadas

<sup>224</sup> FERNANDES, João. In Fundação de Serralves - **Gerardo Burmester**. Porto: Fundação de Serralves, 1998. p.24

<sup>225</sup> TODOLÍ, Vicente. In Fundação de Serralves – **Gerardo ...** (op. cit.) p.8

<sup>226</sup> Entrevista em formato de email realizada a 25 de Junho de 2008.

aos espaços da Casa, como na criação, no local, das obras para ele especificamente realizadas. Considerando “[...] estando vivo, essencial a [sua] presença durante a preparação de uma exposição”<sup>227</sup>, pode perceber-se assim que durante todo o processo de montagem e instalação da exposição, Burmester toma o espaço expositivo como uma extensão do seu atelier.

Estimulado por uma vontade em conseguir “adaptar-se às características arquitectónicas da Casa.”<sup>228</sup>, Burmester apresentou diferentes esculturas e instalações realizadas ao longo da sua carreira, algumas delas como memória das suas performances. Por exemplo, em *Bolas de ping-pong*<sup>229</sup>, encheu um dos quartos de banho da Casa com bolas de ping-pong, transferindo deste modo para o corpo do espectador que ali entrava e circulava, a memória de uma performance realizada por si anos antes. Por sua vez, em *Escritório*<sup>230</sup>, uma instalação realizada no antigo escritório da Casa, Burmester conseguiu uma adequação ao espaço funcional da Casa, ao mesmo tempo que, apresentando objectos pessoais usados no seu quotidiano, remetia também para uma concepção da exposição como registo documental do seu trabalho. Transpondo o seu processo de trabalho para o local de exposição, Burmester acentuava assim uma aproximação ao seu local de criação, o atelier.

As duas obras criadas especificamente para a Casa – *Auto-retrato*<sup>231</sup> e *Impossível de Ver*<sup>232</sup> – acentuam essa aproximação em dois sentidos. Por um lado, pensadas especificamente para o local onde seriam expostas, mais uma vez a presença do artista no local de exposição, tomado como espaço de criação, se revelou essencial para a configuração das obras. Ainda que alguns dos elementos tenham sido necessariamente construídos em oficinas, como refere o próprio artista<sup>233</sup>, a obra final teve necessariamente de ser construída directamente na Casa. Em *Impossível de Ver*, Gerardo Burmester construiu, no próprio local, um muro de ardósia que quase tapava todo o espaço de uma das salas do rés-do-chão. Pelo chão de toda a sala assim delimitada espalhou sulfato de cobre azul, sobre o qual se encontravam duas cadeiras e desenhos sobre feltro. Toda a configuração desta obra foi estabelecida pelo espaço físico da sala onde foi criada. Por outro lado, e *Auto-Retrato* é disso exemplo, Burmester remete mais uma vez para si próprio e para o seu processo criativo. No hall central da Casa instalou um longo banco forrado a vermelho que cortava o espaço horizontalmente, e ao fundo do qual colocou um monte de folhas vermelhas com adjectivos que usou para se auto-caracterizar. A

---

<sup>227</sup> Entrevista em formato de email realizada a 25 de Junho de 2008.

<sup>228</sup> Idem, *ibidem*

<sup>229</sup> Imagem 106, Anexo D1, p.iv

<sup>230</sup> Imagem 107, Anexo D1, p.iv

<sup>231</sup> Imagens 101-105, Anexo D1, p.iii

<sup>232</sup> Imagens 99 e 100, Anexo D1, p.ii

<sup>233</sup> Entrevista em formato de email realizada a 25 de Junho de 2008.

relação com o espaço físico foi conseguida através da ligação com a balaustrada superior, forrada também a vermelho e com adjectivos em letras bordadas. Esta obra, pela sua localização central, e por se tratar de um auto-retrato do artista, constituiu-se assim como elemento central de toda a exposição, como se só depois de se dar a conhecer, Burmester apresentasse o seu processo criativo materializado nas obras expostas. “No centro desta casa mora agora um auto-retrato de um artista portuense, Gerardo Burmester, e, em torno dele, instalam-se projectos e memórias, presenças e ausências, todas ligadas à obra recente de Burmester.”<sup>234</sup>

Apesar de criadas especificamente para a Casa de Serralves, Gerardo Burmester considera a hipótese de expor estas duas obras noutra local. No entanto, tendo necessariamente de sofrer alterações formais, mais uma vez reforça a necessidade da presença do artista de modo a melhor as configurar ou adaptar ao espaço expositivo em questão<sup>235</sup>.

### Catálogo

Assumindo o formato mais tradicional de catálogo, neste que acompanha a exposição de Gerardo Burmester podem ler-se alguns textos de apresentação da exposição e do percurso artístico do artista. Mas ao contrário de alguns catálogos de exposições mencionadas atrás, aqui apresentam-se também, juntamente com fotografias de obras e performances realizadas anteriormente, algumas imagens das obras instaladas no espaço da Casa de Serralves. Esta apresentação das obras no local específico onde foram expostas, em contraponto, por vezes, com imagens das mesmas peças noutros locais, revela-se importante para uma melhor compreensão da adequação que foi feita ao espaço expositivo. Tratando-se de uma exposição antológica pensada, no seu todo, pelo próprio Burmester, talvez fosse interessante incluírem-se ainda no catálogo alguns textos do próprio artista sobre as suas opções para aquele espaço específico, que tomou como o “seu atelier” em todo o projecto da exposição.

---

<sup>234</sup> PORFÍRIO, José Luís – *Auto-retrato em casa alheia*. In **Expresso, Suplemento Cartaz**, 7 de Março de 1998, p.18. V. Anexo D1, p. viii

<sup>235</sup> Entrevista em formato de email realizada a 25 de Junho de 2008.

## Conclusão – o espaço de exposição como espaço de (re)criação

Se, como se viu ao longo deste trabalho o museu se tornou um tipo de espaço a explorar, de entre muitos outros (edifícios abandonados, páginas de revistas ou da internet, causas sociais, etc.), a apresentação de obras e/ou exposições *site-specific* no seu contexto levanta algumas questões que desafiam directamente as suas práticas mais convencionais. Mas “O museu continua a ser o centro do território, mesmo que expandido, da arte contemporânea. Afirma-se como o local mais predisposto à reflexão sobre as propostas mais inovadoras e avançadas, por isso, também, corporiza as periferias e as margens.”<sup>236</sup>

Esta abertura do museu de arte contemporânea exige, contudo, uma redefinição das suas abordagens à arte, que agora se manifesta numa variedade de meios e suportes diferentes das obras mais tradicionais de pintura e escultura. Neste sentido, a noção de *site-specificity* aplicada ao espaço museológico pode, através das suas diversas manifestações, motivar um repensar de funções e hierarquias mais ou menos estabelecidas no seio do museu.

Abrindo os seus espaços a novas criações e exposições pensadas especificamente para eles, abre-se ele próprio enquanto instituição, aceitando novas leituras e críticas no seu interior. A exposição de Antoni Muntadas, como se viu, abriu todos os espaços da Casa de Serralves ao público, mostrando-se assim a própria instituição na sua essência, permitindo uma reflexão sobre a sua função enquanto espaço de exposições. Ao permitir a realização de obras *site-specific* no seu interior, o museu demarca-se também de uma noção de *white cube* enquanto espaço neutro e intimista, para se abrir a variadas alterações do seu interior, numa relação mais espontânea entre o público, a arte, e o espaço onde ambos se encontram. Em Serralves, como se viu, essa abertura foi acompanhada do retirar dos painéis que cobriam as paredes da Casa para a aproximar da sua configuração inicial.

Outro aspecto importante que se relaciona com as práticas *site-specific* no interior do museu é a reconfiguração de funções dos vários intervenientes. O artista, por exemplo, ao ser convidado a realizar uma exposição e/ou obra especificamente para um espaço museológico toma esse espaço como lugar de criação e, simultaneamente, de exposição, assumindo parte do papel habitualmente reservado ao comissário. Por outro lado, este pode participar activamente no processo de criação. Na maior parte das exposições analisadas ao longo deste trabalho, a sua configuração foi resultado de várias conversas entre artistas e comissários tendo em conta o diálogo que se pretendia estabelecer com a Casa de Serralves<sup>237</sup>. Em

<sup>236</sup> PEREIRA, Fernando José – Op. cit.

<sup>237</sup> Segundo informação dada pela Dr.ª Marta Almeida, coordenadora do Serviço de Exposições da Fundação de Serralves, em conversa informal a 5 de Março de 2008.

*Limiares: dez escultores americanos*, como se viu, a escolha dos artistas foi feita pelo comissário, mas toda a instalação final da exposição resultou do trabalho dos próprios artistas no local.

Também o catálogo da exposição assume um novo papel, constituindo-se como uma ferramenta documental de grande utilidade, não só para a compreensão da obra em si, mas também como testemunho e modelo para futuras re-instalações. Como se viu atrás, alguns catálogos deste tipo de exposições *site-specific* fogem do modelo mais tradicional, assumindo-se muitas vezes como complemento necessário à compreensão da própria exposição. O catálogo da exposição de James Lee Byars, ao publicar a correspondência mantida com a Fundação de Serralves, bem como os planos do artista para a instalação da exposição nos espaços da Casa, é um exemplo. Deste ponto de vista, seria útil complementar essa informação com imagens da própria exposição na Casa, o que poderia clarificar as opções exploradas por cada artista. Neste sentido, o catálogo de *Limiares: dez escultores americanos*, é exemplar pois vai de encontro ao que a própria exposição pretendeu ser. Nele são publicadas algumas fotografias de arquivo da Casa e dos Jardins de Serralves, juntamente com imagens que ilustram alguns momentos da criação dos vários artistas nos espaços específicos que se propuseram explorar. Um destacável com as imagens das peças finais expostas remata a informação de todo o processo criativo da exposição.

O catálogo pode ainda assumir-se como um documento para o futuro, e contribuir para responder ao grande desafio que é para os museus a re-instalação futura de obras *site-specific*.

Como se viu ao longo deste trabalho, numa fase inicial a arte *site-specific* reclamava uma aproximação ao espaço apenas em termos físicos, o que de certa maneira facilitava ao museu a recriação de um espaço com as mesmas características formais. Com a expansão da noção de *site-specificity* para abranger uma variedade de outros factores como essenciais na definição de um lugar, a sua integração no seio do museu torna-se mais complexa. Pode dizer-se, assim, que com o alargamento da noção de lugar novas questões se impõem aos museus relativamente à instalação e re-instalação de obras *site-specific*, desafiando as suas práticas tradicionais.

É neste sentido que se considera o catálogo da exposição (enquanto produto final de uma investigação prévia que é, em alguns momentos, simultânea da criação *site-specific*) um documento essencial enquanto registo de todo um processo de criação e instalação que pode lançar pistas para opções em futuras re-instalações. Este novo papel assumido pelo catálogo permite que nele se reúna um conjunto de informações – planos e esquemas do artista para a

instalação das obras; imagens da montagem e configuração final das obras; entrevista com o artista – que poderão servir de modelo para o museu na ausência do artista.

Longe de estar concluída, esta questão em torno da re-instalação de obras *site-specific* encontra-se actualmente em aberto e aplica-se à maior parte dos museus de arte contemporânea que se abrem assim a novas discussões numa tentativa de actualização para com a arte que apresentam e coleccionam.

Por fim, tentando entender-se qual a relevância de uma programação deste tipo, como a que se vem adoptando para a Casa de Serralves, talvez o balanço seja positivo. É certo que ela se constitui como um componente central de todo o “conjunto Serralves”. Se se mantiver viva, questionada e dinamizada com trabalhos de artistas que têm liberdade para explorar ao máximo os seus espaços, coloca-se, juntamente com todo o complexo de Serralves, na frente das práticas mais actuais dos museus de arte contemporânea. Estas exposições *site-specific*, por serem temporárias, permitem experimentar novos e mais arrojados métodos expositivos, questionando e impondo uma redefinição das práticas museológicas mais tradicionais. São efectivamente uma boa aposta para essa renovação que se pensa essencial e urgente no modo como os museus, sobretudo os de arte contemporânea, são entendidos e vividos.

**Bibliografia**

---

## Catálogos de exposições:

BAPTISTA, Maria do Céu; RAMOS, Maria [coord.] - **Limiares: dez escultores americanos**. Porto: Fundação de Serralves, 1995

BURMESTER, Maria; WANDSCHNEIDER, Miguel [ed. lit.] – **Luísa Cunha**. Porto: Fundação de Serralves, 2007

FABEIRO, Elena; LAMBIE, Monique; RAMOS, Maria [ed. lit.] - **Richard Tuttle**. Santiago de Compostela; Porto: Xunta de Galicia; Fundação de Serralves, 2002

FUNDAÇÃO DE SERRALVES - **Gerardo Burmester**. Porto: Fundação de Serralves, 1998

MERZ, Beatrice; GENNARI, Grazia; RAMOS, Maria [coord.] - **Mario Merz**. Torino: Hopefulmonster, 1999

PERNES, Fernando, [et. al.] – **Muntadas: a propósito do público e do privado**. Porto: Fundação de Serralves, 1992

RAMOS, Maria; BUCK, Paul [ed.lit.] - **Luc Tuymans: Dusk/ Penumbra**. Porto: Fundação de Serralves, 2006

RAMOS, Maria [coord.] – **James Lee Byars: The Palace of Perfect**. Porto: Fundação de Serralves, 1997

## Monografias e partes de monografias:

AAVV - **Casa de Serralves. Retrato de uma época**. (1ª ed.) Porto: Casa de Serralves, 1988

BISHOP, Claire – **Installation Art. A Critical History**. Londres: Tate Publishing, 2005

CARDOSO, António – **O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do século XX**. Porto: FAUP, 1997 (2ª ed.). p.544-559

COLES, Alex [ed.lit.] – **Site-Specificity: The Ethnographic Turn**. Volume 4. London: Black Dog Publishing Limited, 2000

CRIMP, Douglas – **On the Museum's Ruins**. Cambridge: MIT Press, 1993

- DERIEUX, Florence [ed.] – **Harald Szeemann. Individual Methodology**. Zurique: JPR Ringier, 2007
- FARIA, Óscar [coord.] – **1999 Serralves 2004**. Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004
- FOSTER, Hal – **The Return of the Real**. Cambridge: MIT Press, 1996
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy [ed. Lit.] – **Thinking about exhibitions**. London and New York: Routledge, 2005
- KAYE, Nick – **Site-specific art. Performance, place and documentation**. London and New York: Routledge, 2000
- KRAUSS, Rosalind – *La escultura en el campo expandido*. In **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos**. Madrid: Alianza Forma, 1996. p. 290-303
- KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and locational identity**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002
- MACLEOD, Suzanne [ed.lit.] – **Reshaping Museum Space: architecture, design, exhibitions**. Great Britain: Routledge, 2005
- MARCHAND, Bruno – **Entre a experiência e a prática curatorial: uma introdução à especificidade da curadoria**. Dissertação apresentada à Faculdade de belas Artes da Universidade de Lisboa, para obtenção do grau Mestre em Estudos Curatoriais. Orient. Cristina Tavares. Co-orient. Delfim Sardo. Lisboa: FBAUL, 2006
- NEVES, José Manuel das [coord.] – **Serralves. A Fundação. A Casa e o Parque. O Museu. O Arquitecto. A Colecção. A Paisagem**. Porto: Asa Editores e Fundação de Serralves, 2002
- O'DOHERTY, Brian – **Inside the White Cube. The ideology of the gallery space**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael – **Installation Art**. Londres: Thames & Hudson, 1996
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael – **Installation Art in the New Millennium: the Empire of the Senses**. Londres: Thames & Hudson, 2003

ROSENTHAL, Mark – **Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer**. Prestel Verlag, 2003

REISS, Julie H. – **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001

SUDERBURG, Erika [ed.lit.] – **Space, Site, Intervention. Situating Installation art**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000.

TAVARES, André – **Os Fantasmas de Serralves**. Porto. Dafne Editora, 2007

Publicações em série – artigos:

IRVIN, Sherri – *Museums and the shaping of contemporary artworks*. In **Museum Management and Curatorship**, nº21. Elsevier: 2006. p.143-156

KWON, Miwon – *One place after another: notes on site-specificity*. In **October**, Vol.80, Spring 1997. p.85-110

MARTINON, Jean-Paul - *Museums, plasticity, temporality*. In **Museum Management and Curatorship**, nº21. Elsevier: 2006. p.157–167

MORLEY, Grace L. McCann – *Museums and temporary exhibitions (from Vol. IV, nº1, 1951, p. 5-10)*. In **Museum International (UNESCO, Paris)**. nº 212 (Vol. 53, nº4, 2001). p. 56-59

MORRIS, Nina J., CANT, Sarah G. - *Engaging with place: artists, site-specificity and the Hebden Bridge Sculpture Trail*. In **Social & Cultural Geography**, Vol. 7, nº6, Routledge, Taylor & Francis: December 2006. p. 863-888

*Fundação de Serralves. Um projecto museológico que se distingue do panorama nacional [entrevista a João Fernandes]*. In **O Primeiro de Janeiro, Suplemento Galerias de Arte**. 5 de Junho de 1998. p.1-2

*“Arte não tem passaporte”*. [entrevista de Cristina Lima a João Fernandes]. In **Expresso**, Lisboa, 24 de Agosto de 2002, p.5

## Material não-livro:

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Antoni Muntadas**, *Recortes 1992* [2 pastas de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Gerardo Burmester**, Capa Dossier Press – 5, *Dossier de Imprensa, Outubro-Dezembro de 1997 a Abril de 1998 e Dossier de Imprensa, Burmester* [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa Internacional**, Recolha Junho/Julho e Agosto de 1999. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – James Lee Byars**, *The Palace of Perfect*, Capa Dossier de Imprensa 1997 (172) [dossier]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa - Limiares**, *Recortes exposições 1995* [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Luc Tuymans** [CD-Rom] Acessível através da Assessoria de Comunicação da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Luísa Cunha** [CD-Rom] Acessível através da Assessoria de Comunicação da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Mario Merz**, Capa MERZ/PIPILOTTI – 6.Fev. a 28.Mar. 1999 [folhas soltas] e *Dossier de Imprensa*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Mario Merz**, Capa Dossier de Imprensa Outubro de 1998 a Agosto de 1999 – *Dossier de Imprensa Internacional (Outubro.1998 a Abril.1999)*, MERZ. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Mario Merz**, Capa Dossier de Imprensa Outubro de 1998 a Agosto de 1999 – *MARIO MERZ*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Mario Merz**, Capa Dossier de Imprensa Outubro de 1998 a Agosto de 1999 – *Recolha de 4 a 26 de Fevereiro de 1999 -2*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Mario Merz**, Capa Dossier de Imprensa Outubro de 1998 a Agosto de 1999 – *Recolha de 4 a 26 de Fevereiro de 1999 -3*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves – **Dossier de Imprensa – Museu**, 1997/1998, nº 2 (projecto museológico). [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Richard Tuttle**, Maio a Julho de 2002 – *Recolha elaborada pela empresa Memorandum, Junho de 2002*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Richard Tuttle**, Maio a Julho de 2002 – *Recolha elaborada pela empresa Memorandum, Julho de 2002*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Richard Tuttle**, Agosto a Outubro de 2002 – *Recolha elaborada pela empresa Memorandum, Agosto de 2002*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

Fundação de Serralves, **Dossier de Imprensa – Richard Tuttle**, Agosto a Outubro de 2002 – *Recolha elaborada pela empresa Memorandum, Setembro de 2002*. [pasta de arquivo]. Acessível na Biblioteca da Fundação de Serralves

PÉREZ, Miguel von Hafe [org.] – **Antoni Muntadas, Intervenções: a propósito do público e do privado**. [Jornal da Exposição]. Porto: Fundação de Serralves, 1992

Documentos electrónicos:

BISHOP, Claire – *But is it installation art?* [em linha] **Tate ETC**, issue3, 2005. [Consult.Nov.2006] Disponível em WWW.  
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisitinstallationart.htm>

COULTER-SMITH, Graham - **Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art, 1986–2006**. [em linha] Casiad Publishing, 2006. [consult.Jan.2007]. Disponível em WWW.

<http://www.installationart.net/index.html>

KWON, Miwon – *The Wrong Place*. [em linha] **Art Journal**, Spring, 2000. [Consult.Jan.2007] Disponível em WWW.

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_1\\_59/ai\\_63295357](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_1_59/ai_63295357)

McIVER, Gillian – **Art/Site. Theory and practice in site-specific/ site-responsive contemporary art** [em linha] 2003. [Consult.Nov.2006] Disponível em WWW.

<http://www.sitespecificart.org.uk>

PEREIRA; Fernando José - **Notas sobre o museu contemporâneo**. [em linha], 2006.

[Consult.25.Jul.2007]. Disponível em WWW. <http://texto.fba.up.pt/?p=16>

SCHOLTE, Tatja [ed.], MURPHY, Lauren M. [trans.] – Panel Discussion: *Installation Art in the Museum Context*, [pdf.] Seminar '**Theory and Semantics**', project **Inside-Installations**.

Prepared by IJsbrand Hummelen and Vivian van Saaze with moderator Rutger Wolfson.

Maastricht: 8 May, 2006. [consult.Out.2006]. Disponível em WWW.

[http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r\\_id=223&ct=maastricht](http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=223&ct=maastricht)

ZIEGLER, Ulf Erdmann, PHILLIPS, Christopher - *Open city - public art, 'Sculpture Projects 1997,' Landesmuseum, Munster, Germany*. [em linha], **Art in America**, Setembro, 1997.

[Consult.16.Agosto.2008] Disponível em WWW.

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n9\\_v85/ai\\_19785372](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v85/ai_19785372)