

# PIRES VIEIRA

TRASH – LIXO DE ARTISTA







Ao Boris

# ÍNDICE / INDEX

**Prefácio / Foreword** 5-6 **As inúmeras possibilidades da pintura / The infinite possibilities of painting** 7-18  
**Documentação fotográfica / Photographic record** 19-68 **Lista de obras / List of works** 69 **Biografias / Biographies** 71-73



É com enorme prazer que o Museu Coleção Berardo acolhe a exposição individual **Trash – Lixo de Artista**, de Pires Vieira.

O artista, que iniciou a sua carreira há precisamente cinquenta anos, identificou-se com vários movimentos que surgiram nas décadas de sessenta e setenta para tentar libertar a arte da influência do mercado artístico. Inicialmente, a sua obra era bastante redutora, concentrando-se em explorar os diferentes elementos que constituem a pintura, a sua formalização técnica e os seus pressupostos teóricos. Aderindo a movimentos que rompiam com a história de arte, Pires Vieira levava a cabo uma procura exaustiva da novidade em arte e da independência do objeto artístico.

No entanto, e apesar de esta pesquisa continuar a ser importante no seu percurso, a vertente formal e radical cedeu lugar a uma aceitação da subjetividade a partir do início da década de noventa. Nessa altura, o artista passou a implicar a memória, o tempo e a experiência – isto é, a subjetivação – nos seus trabalhos.

A apropriação e a série são questões sempre presentes na sua obra. A Pires Vieira interessa explorar ou demonstrar a subjetividade do olhar e do sentir, esgotando uma ideia ou conceito. Ao explorar todas as suas variantes até à exaustão, o artista pretende mostrar a complexidade infinita das coisas, bem como a nossa incapacidade física e mental de tudo fixarmos.

**Trash – Lixo de Artista** permite-nos uma viagem pelo tempo e pelo espaço através de uma série de novas produções e obras mais antigas que atestam não só a enorme consistência, coerência e singularidade do trabalho de Pires Vieira mas também a sua procura obsessiva pela essência da arte.

Quero agradecer a todas as equipas que trabalharam neste projeto – em especial, ao artista e à Doutora Sandra Vieira Jürgens, curadora da exposição, pelo empenho e profissionalismo demonstrados em todos os momentos. A todos os emprestadores públicos e privados, agradeço a generosidade da partilha das suas obras com o público que nos visita.

Espero que esta exposição – pelos jogos que o artista faz, entre aquilo que se mostra, aquilo que se esconde e aquilo que nos interpela – se torne um convite para refletirmos sobre as imagens que vemos e para, através de um exercício sensível e intelectual, ativarmos as nossas memórias e afetos. Afinal, tudo é relativo, e não existem verdades absolutas: e é esta a descoberta que as obras de Pires Vieira propõem.



It is with great pleasure that Museu Coleção Berardo hosts Pires Vieira's solo exhibition ***Trash – Lixo de Artista***.

The artist, who began his career exactly 50 years ago, identified with various movements emerging in the 1960s and 1970s that sought to free art from the influence of its market. His work was initially quite reductive, and focused on exploring the various constitutive elements of painting, its technical formalisation, and its theoretical assumptions. Joining movements that sought to break with art history, Pires Vieira set out on an exhaustive search for novelty in art and for the independence of the artistic object.

While this research continues to be important in his career, the radical, formal aspect eventually gave way to an acceptance of subjectivity from the beginning of the 1990s. At that time, the artist began to implicate memory, time, and experience—that is, subjectivation—in his works.

Appropriation and seriality are ever-present issues in his body of work. Pires Vieira is interested in exploring or demonstrating the subjectivity of looking and feeling, while analysing an idea or concept. By exploring all variants to exhaustion, the artist seeks to reveal the infinite complexity of things, as well as our physical and mental incapacity to fully comprehend them.

***Trash – Lixo de Artista*** leads us through time and space in a series of new productions and older works that attest not only to the enormous consistency, coherence, and uniqueness of Pires Vieira's work, but also to his obsessive search for the essence of art.

I want to thank all the teams involved in this project—especially the artist and the curator, Prof. Sandra Vieira Jürgens, for their invariable commitment and professionalism. I am grateful as well to all loaners, both public and private, for the generosity in sharing their works with our public.

My hope is that this exhibition—through the artist's playful revealing, concealing, and enquiring—becomes an invitation to reflect on the images we see and, in a sensory and intellectual exercise, to activate our memories and emotions. After all, everything is relative, and there are no absolute truths: this is the discovery proposed by Pires Vieira's works.

**José Berardo**  
Honorary President of Fundação de Arte Moderna  
e Contemporânea – Coleção Berardo

## AS INÚMERAS POSSIBILIDADES DA PINTURA

Sandra Vieira Jürgens

Se o título desta exposição encerra uma ironia e um tom provocatório, não alude a um corpo de trabalho desprovido de relevância; antes, evoca a inquietação, a insatisfação e o inconformismo que têm conduzido Pires Vieira a explorar incessantemente, a renovar e a continuar as suas pesquisas no campo da arte. Trata-se sobretudo de uma visão crítica, séria e simultaneamente irónica da intervenção artística, que, de resto, tem estado sempre presente ao longo de uma carreira de cinquenta anos.

Pires Vieira iniciou o seu percurso expositivo no final da década de sessenta, e desde então vem desenvolvendo uma actividade artística centrada na expansão do campo pictórico. Prossequindo o movimento de conceptualização da arte emergente no início da sua carreira, o artista deu continuidade às experiências de audaz questionamento sobre as características mais canónicas do campo da pintura, propondo a reinvenção do seu pensamento enquanto disciplina e o incessante exercício de construção e desconstrução das normas e convenções estabelecidas em torno da prática. Desta forma, foi alterando e dilatando os limites da própria arte que criava, encontrando novos sentidos e possibilidades conceptuais e formais de desenvolver o seu trabalho.

Embora a pintura constitua o principal universo de referência de Pires Vieira, a sua arte integra o potencial colaborativo de outras disciplinas, inserindo-se numa área de exploração aberta às premissas da materialidade e tridimensionalidade da escultura e à espacialização da instalação. Estas coordenadas são muito visíveis no primeiro núcleo da exposição, composto por um conjunto de peças que reforçam a presença física e objectual da pintura e que, em vez de apresentarem um único objecto, constituem uma comunidade de elementos. Recorrendo a processos de acumulação e sobreposição de pinturas e objectos já existentes, as peças são intervenções combinatórias cujas partes estabelecem relações dialógicas.

Séries de trabalhos como *Sem título* (2018–19) demonstram exemplarmente o modo como a pintura é libertada do seu espaço natural de suspensão, colocada no chão ou encostada à parede e disposta em interacção com outras obras e vários objectos de natureza extra-artística. Nelas, conciliam-se uma pintura a óleo espessa, texturada, de plasticidade expressionista, e materiais produzidos industrialmente, que remetem para o universo doméstico e a construção civil e para valores estéticos e de uso diferenciados: electrodomésticos, paletas industriais, escadotes, pás, sacos de carvão. São sinais concretos de um universo por definir, um complemento especulativo da obra, que lhe recusa a conclusão do processo e o encerramento do sentido.

Pires Vieira coleciona, selecciona, acumula, dispõe e combina objectos no chão, formando um jogo composicional não hierárquico de elementos de natureza diversa, explorando possibilidades de articulação de significado com base nas características físicas dos materiais utilizados — os seus volumes e escalas — e no diálogo com o espaço circundante. Neste sentido, a sua obra envolve o conceito de *display* como forma de destacar os objectos, aumentando a consciência do gesto de apresentação. O resultado deste exercício de montagem é a criação de composições orgânicas, informais, provisórias e precárias de elementos, as quais evocam processos de armazenagem; nelas, as pinturas expostas, destacadas da parede, não obedecem a uma apresentação convencional e solene.

Assim, aquilo que se evidencia nestas peças não é o acto de pintar nem a presença objectual da pintura. O seu modo de actuação e funcionamento incorpora uma

dimensão de performatividade na prática artística do autor. Esta dimensão, inerente aos seus procedimentos de montagem e instalação no espaço, é também, a par da conceptualização e apropriação de referências, uma expansão do efeito da obra que prolonga a sua apreciação: revela-se nunca apenas visita e conferência mas também projecção e ressonância perdurantes, contribuindo para a sensação de uma experiência de longos encadeamentos, diversa de um percurso de sucessivas revelações estanques.

A importância da condição performativa do trabalho de Pires Vieira, evidente nestas obras compósitas, manifesta-se idêntica e particularmente na peça *Da «Construção da Pintura»* (2019), formada por uma pintura e uma bola. Tal como documenta o vídeo *A Construção da Pintura* (2019), presente noutra sala, interessa sobretudo considerar a acção de criação associada a esta obra. No vídeo, observamos um jogador de basquetebol a interagir com uma tela de grande formato encostada à parede cuja tinta a óleo ainda está fresca. O jogador dribla sucessivamente, e depois arremessa a bola contra a pintura de forma dinâmica e intensa. Ainda que sozinha no espaço expositivo, a tela, permanecendo aparentemente incólume, evocará sempre a agressão física sofrida, a quebra de uma das normas de convivência com as obras de arte — aquela que estabelece a inviolabilidade das mesmas. Por outro lado, a dimensão lúdica aqui apresentada como potência da obra, encontro seu com a possibilidade de dupla abertura através dos bastidores e da imaginação, torna-a um momento de simultânea assunção e denegação na desconstrução hermenêutica que implica: a obra é sempre ela própria e outra coisa, na passividade aparente que inspira a iniciativa mental e física.

Decisivo pela sugestão implícita de performatividade é *Sem título* (1975), trabalho concebido originalmente para a exposição *Pena de Morte, Tortura, Prisão Política* (1976). Enquadrado no tema da mostra, nele Pires Vieira evoca a execução de militantes bascos pelo regime de Francisco Franco. É uma das suas obras mais marcantes do ponto de vista da recepção e consideração do espaço circundante, sobretudo pela intensa sintonia com as experiências processuais de entrega performativa e envolvimento sensorial do corpo do espectador. Ecoando as soluções minimalistas e conceptualistas, esta instalação, formada pela repetição seriada de elementos iguais — cinco barrotes de madeira, seis pedras em cada um, presas por cordas —, constitui um trabalho que atende à reflexão histórica e evolução política no qual a reiterada ausência da figuração deixa espaço à evocação simbólica da ausência, do silêncio e da conclusão provisória. Esta é matéria e encenação de um drama em que o regime e a resistência devêm violência e sofrimento abstraídos, retirados ao tempo, concentrados no vestígio marcante.

Naturalmente, Pires Vieira viveu diversas fases e ciclos de trabalho. Ao princípio, desenvolveu uma prática devedora da depuração, contenção e autonomia modernistas, no quadro da renovação contemporânea da linguagem e do repertório do minimalismo e do conceptualismo. Mais tarde, já na década de noventa, abriu-se a um diálogo artístico mais intenso e a universos mais expressivos, subjectivos e narrativos; todavia, manteve na sua pintura o mesmo sentido de indagação e reflexão.

Testemunho dessa prossecução de práticas reflexivas e auto-reflexivas é a constante alusão à história da arte que encontramos na sua obra. Pires Vieira relaciona-se directamente com as práticas de um conjunto diversificado de artistas, evocando, citando e apropriando-se de referências às suas obras.

Não é exaustivo referir como parte desse relacionamento o legado de movimentos como o expressionismo abstracto, o minimalismo, o conceptualismo, o *Supports/Surfaces* e o suprematismo; bem como um extenso universo de autores, incluindo Ad Reinhardt, Allan McCollum, August Strindberg, Barnett Newman, Claude Viallat, Donald Judd, Emil Nolde, Frank Stella, Giorgio Morandi, Joseph Kosuth, Marc Devade, Kazimir Malevich, Henri Matisse, Mark Rothko, Claude Monet, Morris Louis, Aleksandr Rodchenko, Sol LeWitt, Yves Klein e Vincent van Gogh.

Estes e outros criadores e movimentos constituem uma zona de influência do projecto artístico de Pires Vieira. É com tal legado que o artista pode estabelecer um diálogo mais ou menos intenso, ou relações de assimilação mais livre, que traduzem deslocamentos, desvios, leituras e apropriações críticas autorais em relação aos seus programas estéticos. E, sempre implícita a este procedimento corrente de citação, réplica e reinvenção, encontra-se a crítica do autor ao conceito de autoria artística moderna, ao qual contrapõe um sentido de comunidade e um território partilhado, independentemente das épocas e disciplinas.

Um dos muitos exemplos deste trabalho de referenciação é a obra *One Chair...* (2019), paisagem que se cinde em duas partes para incluir a meio uma cadeira que cita *One and Three Chairs* (1965), trabalho de Joseph Kosuth composto por três representações possíveis da mesma realidade: o objecto, a sua reprodução fotográfica e a definição verbal da palavra «cadeira». Combinando um elemento identitário desta peça histórica do conceptualismo e da arte contemporânea com pinturas de paisagem, *One Chair...* homenageia e, ao mesmo tempo, parodia o seu legado através de uma incursão lúdica que subverte o formalismo e a representação tautológica, que nos remete exclusivamente para uma pesquisa teórica sobre a natureza da arte, sobretudo relacionada com a arte conceptual.

Ao longo do seu percurso, Pires Vieira manteve ligações fortes à história da pintura e da representação visual, bem como à filosofia e à literatura, encontrando nesta investigação múltiplas ressonâncias poéticas, políticas, espirituais e existenciais. Duas peças são particularmente reveladoras desta contínua articulação de referências, sobretudo pela maior complexidade imposta pelo jogo de citações. A primeira é uma série composta por três portas de acrílico monocromático de diferentes cores (azul, preto e vermelho), que podemos associar às saídas de emergência existentes nos espaços públicos. Denominada *Porta I, Porta II e Porta III* (2003-4), a série, que conjuga referências da pintura monocromática de superfície plana, uniforme, baseada na economia das cores primárias, integra discretas citações. É o caso da porta vermelha, que contém um fragmento estilisticamente retirado da pintura de Pedro Casqueiro. Neste sentido, Pires Vieira evoca a questão da antinomia entre o valor da utilidade e o da autonomia do objecto artístico, entre o trabalho autoral e o anónimo – ou mesmo entre o original e a cópia, e entre discursos estéticos antagónicos.

Artista da depuração e da simplicidade das formas, mas também da expressividade matéria; da economia de meios, mas também da abundância; da marca impessoal, mas também do gesto manual; da redução cromática a cores primárias, mas também da densidade e riqueza cromática; da tradição abstracta, mas também da pintura de paisagem; da continuidade, mas também da subversão: não deixa de ser curiosa a forma como Pires Vieira, por vezes, concilia numa mesma obra referências estéticas aparentemente inconciliáveis ou opostas na perspectiva da historiografia da arte.

Próxima destas, e também relevante do ponto de vista desta combinação subversiva de referências pictóricas, é igualmente a série *Monochromes* (2007–8), cujas peças remetem para inter-relações e associações de conflito entre discursos estéticos produzidos em objectos similares.

Trata-se de uma série formada por quadros monocromáticos que referenciam as obras de Rodchenko (vermelho, amarelo e azul), Klein (azul) e Reinhardt (preto) e que, nesta medida, estabelecem uma proximidade ao valor da autonomia da pintura abstracta moderna pela aparência de simplicidade e depuração que apresentam – não obstante a sua condição matéria. Embora se enunciem aqui os aspectos formais de uma falsa austeridade monocromática, a série não deixa de conter elementos de subversão dessa linguagem pela presença intencional, mas camuflada e oculta, das poéticas da pintura de paisagem expressiva e colorida. Em perspectiva, estão alguns dos cânones referenciais da história da arte, mas também a diversidade e o ecletismo possíveis, feitos de associações inusitadas entre linguagens de variada natureza. Sugerindo ironicamente uma identidade polarizada entre os imperativos e a equidistância de ambas as tradições estéticas, é interessante como nesta obra vemos evocadas as tensões experimentadas na arte moderna – nomeadamente, as relações de oposição entre o abstracto e o figurativo, entre dois conjuntos de estéticas rivais.

Da vasta produção de Pires Vieira, podemos destacar outro núcleo de trabalhos no qual o autor manifestou interesse pelas formas de ocultação do objecto artístico, realizando operações de sobreposição de telas. *Paint It Black* (2003), num jogo estabelecido entre processos de exposição e gestos de fragmentação e de interdição da visão plena, é exemplo daquele recurso. A obra, cuja estratégia de ofuscação começa no título, citação da canção dos Rolling Stones, congrega setenta e cinco desenhos a carvão dentro de uma caixa de acrílico selada. Expressão do desejo de não revelar tudo, de manter a ideia de descoberta, de explorar o potencial que se esconde para lá da visibilidade dos objectos, neste trabalho Pires Vieira manifesta o entendimento subjacente ao jogo com a presença efectiva das obras de arte e a transparência do contentor e, paradoxalmente, com a impossibilidade de acesso e observação de todas as partes que constituem o corpo da obra. Vemos apenas o exemplar que está por cima, e, embora saibamos que a caixa contém uma multiplicidade de desenhos, estes permanecem inacessíveis e longe do nosso olhar. Sendo visíveis apenas as suas margens, aquilo que assim se reforça é não o processo de representação mas sim a fisicalidade ou a tridimensionalidade causada pelo efeito da sobreposição das variadas folhas. Podemos certamente considerá-las operações desviantes: estas, ao invés de potenciarem a visibilidade e a transparência do acto de expor arte, reforçam o sentido oculto e enigmático que activa as nossas projecções mentais.

Presente na exposição encontra-se também a série *Trash* (2006–7). Na continuidade de propostas materializadas em obras anteriores, Pires Vieira encerra aqui um conjunto de pinturas de paisagem em caixas de acrílico. É uma das obras que revelam o seu interesse por processos de natureza arquivística, pela experiência de inventariação e classificação, com o uso de notas sobre a ficha técnica do original de cada uma das telas reunidas. Nelas, encontramos uma descrição sumária relativa ao tema representado (céu, montanhas, mar) e às características cromáticas, bem como à assinatura do autor («Nolde») e ao número de inventário. Todavia, não obstante esta informação e a sua materialidade *transparente*, elas tornam-se intangíveis.

Como em outros exemplos, Pires Vieira complexifica também aqui o jogo de referências e acrescenta um trabalho sobre a matéria pictórica que torna esta série fundamental para entender a abrangência dos procedimentos de desconstrução da pintura na sua obra. Naquelas caixas de acrílico, em vez de pinturas de superfície plana, deparamo-nos com paisagens que, através de um processo de subversão da matéria, adquirem uma dimensão escultórica. O artista prescinde de alguns materiais convencionais da pintura e não utiliza a grade de madeira. A tela não fica esticada, nem a superfície pictural plana; e, por meio de um processo de compressão física – semelhante às propostas do *Nouveau Réalisme* de César Baldaccini –, simulando a sua destruição, transformando-as em volumes e objectos tridimensionais que, ainda assim, contêm como principal referência a criação pictórica, Pires Vieira inviabiliza-as como espaço de representação ilusória e bidimensional.

Elas formam uma colecção de telas deformadas; nesta operação, a pintura perde a sua forma convencional e a sua grandiosidade, e torna-se num objecto maleável, plástico e escultórico cuja tela e superfície lisa devém uma matéria torcida e dobrada. Resultado de preocupações auto-reflexivas e da formulação do carácter conceptual dos limites do campo pictórico, estas obras não deixam de assinalar a condição frágil daqueles objectos e de nos confrontar com uma sensação de melancolia, pela efemeridade e sensação de perda e ausência que implicitamente carregam.

Da exposição fazem parte ainda outras obras que exemplificam esta transformação da pintura num objecto escultórico e nas quais o artista intensifica a exploração da complexa relação entre o espaço ilusório da pintura e a presença física da escultura. Dispostas no chão da sala, cinquenta caixas de acrílico translúcido incorporam no seu interior pinturas a óleo sobre papel enroladas, assim ocultando a imagem que deveriam exibir. Pelo desenho geométrico da sua disposição, pelos intervalos constantes e regulares dos volumes dispostos na horizontal, em *Alinhamentos* (2019), o todo ecoa as pesquisas espaciais modernamente desenvolvidas no campo da escultura. Sendo possível pressupor uma citação à estética minimalista, propõe-se na mesma medida uma combinação harmoniosa entre a rigidez da configuração geométrica e rectilínea e da ordem racional na disposição dos seus elementos, por um lado; e as marcas autorais, mais expressivas e subjectivas, contidas nas pinturas de paisagem, fruto da realização manual e da criação de composições orgânicas com aplicação de cores contrastantes, por outro. Pela configuração geométrica dos seus elementos e pela disposição horizontal no espaço, desprende-se destes alinhamentos uma curiosa impressão de repouso, como numa paisagem de estruturas tumulares cujo ambiente de transcendência e espiritualidade se mantivesse em tensão com a curiosidade insatisfeita.

Na instalação da sala final, a parede continua a não ser o espaço natural para a exposição da pintura, aproximando-se mais uma vez da escultura. Em alguns casos, Pires Vieira questiona os valores e as categorias da primeira recorrendo a dispositivos de instalação e disposição, como em *Arquivo* (2018-19) e *Arquivo Geral em 7 Secções* (2019). Esta é composta por plataformas com rodas de borracha sobre as quais se dispuseram quarenta e nove pinturas encerradas – ou negadas, a julgar pela cruz que ostentam – em caixas de acrílico, apresentadas em grupos de sete. Próximas da série *Arquivos* (2000-1) – mais numerosa, que

se compõe por pinturas, prateleiras, estruturas e plataformas —, estas obras de natureza arquivística também convocam utensílios museográficos para processos de transporte e armazenamento de obras de arte. Com efeito, enquanto esculturas funcionais e móveis, expõem a sua semelhança com muitos dos dispositivos do espaço museológico consignados às zonas de acervo e reserva, fora do alcance do visitante. Em *Arquivo Geral em 7 Secções*, assim, Pires Vieira instaura um certo sentido de veracidade e transparência através da exteriorização e revelação daquilo que é por hábito relegado à invisibilidade, expondo ainda aquela ocultação a que se circunscrevem os espaços de exposição dos objectos de arte — não raro próximos dos lugares de culto, na sua neutralidade naturalista, e igualmente evocadores de pureza e sacralização.

É justamente uma dessacralização da noção de autenticidade e da aura da obra de arte pura, imaculada, que Pires Vieira opera por meio da apresentação destes trabalhos como objectos de replicação e de colecção, negando a sua existência num sistema isolado e marginal relativamente à realidade dos objectos comuns. E, para o entendimento deste projecto, é fundamental a afirmação do carácter reprodutível da arte através do exacerbamento irónico do processo de produção massificada, antagónico à valorização do objecto único.

Como em muitos dos seus trabalhos, Pires Vieira interessa-se aqui pela serialidade e repetição, além de outros pressupostos da estética associada ao minimalismo. Esta ideia da criação de conjuntos e de comunidade de objectos e peças é frequentemente reafirmada no processo de desenvolvimento do seu trabalho. Na sua prática artística, Pires Vieira nunca mostrou um interesse pela experiência da obra única, estabelecendo um processo criativo a partir de dinâmicas de acumulação, repetição e variação, dentro da unidade e da diferença. Mais do que uma metodologia, é a manifestação de um desejo que atravessa a sua obra, como se cada proposta ou projecto implicassem uma exploração exaustiva, idealmente sem fim. E, ainda que esse desejo adquira aqui uma dimensão utópica, é a experiência do ideal de um fazer artístico contínuo, sempre aprofundado, que se destaca na trajectória de Pires Vieira: a insatisfação e a superação permanentes como motores de uma contínua resistência à imobilidade e à finitude.

Encerrado numa caixa acrílica, *Que Fazer?*, o célebre panfleto de Lenine, publicado em 1902 num Império Russo onde o pensamento revolucionário procurava avaliar as suas perspectivas realistas, interpela-nos como uma interrogação múltipla: a do seu contexto histórico e da respetiva ressonância contemporânea, e a do seu contexto enquanto objecto erigido em arte. Desde logo, o programa de Lenine diz respeito a uma praxis revolucionária por executar, propondo uma estratégia e uma clarificação ideológica. É uma resposta à questão não só do *quê* mas também do *como*, e procura contrapor o rigor de uma linha de acção ao amadorismo revolucionário. Confinado por uma redoma de acrílico, na sua edição inglesa de 1930 — distante dos primórdios exultantes da Revolução Russa, distante já da morte de Lenine —, o livro aparece-nos tão embalsamado como o seu autor. A exposição do objecto, no entanto, é também a apresentação de uma ideia, de uma interrogação, de um mistério: a marcha da história (e não menos da arte) faz-se com a convicção de cada gesto novo, mesmo que o esquecimento seja o seu destino. Contra o conformismo, *Que Fazer?* apresentava a ideia de que compreender é estar sempre na vanguarda. Então, em qualquer contexto, repensar o mundo torna-se um desafio essencial, acrescentaremos nós: questão de prática, afinal, e do reconhecimento dos seus resíduos.

Por vontade expressa da autora, este texto não segue as regras do Acordo Ortográfico de 1990, actualmente em vigor.

## THE INFINITE POSSIBILITIES OF PAINTING

Sandra Vieira Jürgens

While the title of this exhibition contains a certain irony and provocative tone, it does not allude to a body of work devoid of relevance; rather, it evokes the restlessness, dissatisfaction, and nonconformity that have led Pires Vieira to continuously explore, renew, and continue his research in the field of art. Above all, it is a critical, serious, and simultaneously ironic vision of artistic intervention, which has been a constant presence throughout his career of over fifty years.

Pires Vieira began exhibiting at the end of the 1960s, and has since developed an artistic practice focused on the expansion of the pictorial field. Pursuing the movement of Conceptual art that emerged at the beginning of his career, the artist continued to experiment with a bold questioning of the canonical characteristics of the field of painting, proposing the reinvention of its philosophy as a discipline and the continuous construction and deconstruction of the norms and conventions established around the practice. In this way, he altered and re-established the limits of the art he created, finding new meanings, in addition to conceptual and formal possibilities, to develop his work.

While painting constitutes Pires Vieira's main body of reference, his art integrates the joint potential of other disciplines, inserting itself into an area of exploration open to the premises of the materiality and three-dimensionality of sculpture and the spatialisation of installation. These coordinates are particularly visible in the first section of the exhibition, composed of a set of pieces that reinforce the physical, objectual presence of the painting and that, instead of presenting a single object, constitute a community of elements. Using processes of accumulation and overlapping of paintings and readymade objects, the pieces are combinatory interventions whose parts establish dialogical relationships.

Series of works such as *Sem título* (2018–19) demonstrate how painting is liberated from its natural space of suspension, placed on the floor or propped up against the wall, arranged in an interactive way with other works and various objects of an extra-artistic nature. A thick, textured oil painting of expressionist plasticity is reconciled with industrially produced materials, which refer both to the domestic sphere and civil construction, and to various aesthetic values and uses: household appliances, industrial palettes, stepladders, shovels, and bags of charcoal. They are concrete signs of an as yet undefined universe, a speculative complement to the work, that deny it the conclusion of the process and definition of meaning.

Pires Vieira collects, selects, accumulates, arranges, and combines objects on the floor, forming a non-hierarchical compositional game of elements of a diverse nature, exploring possibilities of articulation of meaning based on the physical characteristics of the materials used—their volumes and scales—and on the dialogue with the surrounding space. In this sense, his work involves the concept of display as a way of highlighting the objects, increasing awareness of the act of presentation. The result of this exercise of assembly is the creation of organic, informal, provisional, precarious compositions of elements that evoke processes of storage—in which the exhibited paintings, standing out from the wall, do not obey a conventional or solemn presentation.

Hence, what is highlighted in these works is neither the act of painting nor the objectual presence of painting. Rather, its mode of action and operation incorporates a dimension of performativity in the artistic practice of the author. This dimension, inherent to the artist's processes of assembly and installation in the space, is also—together with the conceptualisation and appropriation of references—an expansion of the effect of the work that prolongs its appreciation:



it proves to never just be a passing visit and conference, as it also is an enduring projection and resonance, thus contributing to the sensation of an experience of long linkages rather than a trajectory of successive hermetic revelations.

The significance of the performative condition of Pires Vieira's work, which becomes clear in these composite works, manifests in the same way in the piece *Da "Construção da Pintura"* (2019), formed by a painting and a basketball. It is documented in the video *A Construção da Pintura* (2019), displayed in another room, which is particularly concerned with the action of creation associated with this work. In the video, we observe a basketball player interacting with a large canvas leant against a wall whose oil paint is still wet. The player successively dribbles, and then dynamically throws the ball hard against the painting. Although on its own in the exhibition space, the canvas, apparently undamaged, continues to evoke the suffered physical aggression, the breaking of one of the norms of behaviour with works of art—that which establishes the latter's inviolability. On the other hand, the playful dimension presented here as the potential of the work, its encounter with the possibility of dual opening through the off-stage and imagination, becomes a moment of simultaneous assumption and denial in the hermeneutic deconstruction it implies: the work is always itself and something else, in the apparent passivity that inspires the mental and physical initiative.

Also decisive in its implicit suggestion of performativity is *Sem título* (1975), a work originally conceived for the exhibition *Pena de Morte, Tortura, Prisão Política* (1976). In the context of the theme of this exhibition, Pires Vieira uses it to evoke the execution of Basque militants by the Franco Regime. It is one of his most striking works in terms of its reception and consideration of the surrounding space, especially for its intense synchronicity with procedural experiences of performative delivery and the sensory involvement of the body of the spectator. Echoing Minimalist and Conceptual solutions, this installation, formed by the serial repetition of identical elements—five wooden beams, six stones on each one, tied on with ropes—constitutes a work that responds to historical reflection and political evolution; a work in which the reiterated absence of figuration leaves space for the symbolic evocation of absence, silence, and provisional conclusion. This is the subject and staging of a drama in which regime and resistance become violence and suffering—abstracted, isolated from time, concentrated in the distinctive vestige.

Naturally, Pires Vieira has gone through various phases and cycles of work. At first, he developed a practice tied to modernist purification, contention, and autonomy, in the context of the contemporary renovation of language and the repertoires of Minimalism and Conceptualism. Later, in the 1990s, he opened up to a more intense artistic dialogue and more expressive, subjective, narrative worlds; yet, he maintained the same sense of investigation and reflection in his painting.

Evidence of this pursuit of reflective and self-reflective practices can be found in the constant allusion to art history in his work. Pires Vieira engages directly with the practices of a diverse group of artists, evoking, citing, and appropriating references of their works. Among many others, his works relate to the legacy of movements such as Abstract Expressionism, Minimalism, Conceptualism, Supports/Surfaces, and Suprematism; as well as a long list of artists, including Ad Reinhardt, Allan McCollum, August Strindberg, Barnett Newman, Claude Viallat, Donald Judd, Emil Nolde, Frank Stella, Giorgio Morandi, Joseph Kosuth, Marc Devade, Kazimir Malevich, Henri Matisse, Mark Rothko, Claude Monet, Morris Louis, Aleksandr Rodchenko, Sol LeWitt, Yves Klein, and Vincent van Gogh.

These and other creators and movements constitute a sphere of influence for Pires Vieira's artistic project. It is with this legacy that the artist is able to establish a more or less intense dialogue, and relationships of freer assimilation, which result in displacements, deviations, readings, and critical authorial appropriations in relation to their aesthetic programmes. Always implicit in this standard procedure of citation, replica, and reinvention, we come across the author's criticism of the concept of modern artistic authorship, which he opposes with a sense of community and shared territory, irrespective of period and discipline.

One of many examples of this strategy of referencing is the work *One Chair...* (2019), a landscape split into two parts by a chair, inserted in the middle, that cites *One and Three Chairs* (1965)—a work by Joseph Kosuth composed of three possible representations of the same reality: the object, its photographic reproduction, and the verbal definition of the word "chair." Combining an element of the identity of this historic piece of Conceptualism and contemporary art with landscape paintings, *One Chair...* simultaneously pays tribute to and parodies its legacy through a playful incursion that subverts formalism and tautological representation, which refers us exclusively to a theoretical study on the nature of art, especially in relation to Conceptual art.

Throughout his career, Pires Vieira has maintained strong links to the history of painting and visual representation, in addition to philosophy and literature, finding multiple poetic, political, spiritual, and existential resonances in this investigation. Two pieces are particularly revealing of this continuous articulation of references, especially because of the greater complexity imposed by the game of citations. The first is a series composed of three doors of monochromatic acrylic in different colours (blue, black, and red), which we can associate with emergency exits in public spaces. *Porta I, Porta II e Porta III* (2003–4), combining references of monochromatic painting on flat, uniform surfaces, based on the economy of primary colours, incorporates discrete citations. This is the case for the red door, which contains a fragment stylistically taken from the painting of Pedro Casqueiro. Thus, Pires Vieira evokes the question of antinomy between the value of utility and autonomy of the artistic object, between the authorial work and the anonymous—or even between the original and the copy, and between antagonistic aesthetic discourses.

An artist of purified and simplified forms, but also of material expressivity; economy of means, but also abundance; the impersonal mark, but also the manual gesture; chromatic reduction to primary colours, but also chromatic density and richness; the abstract tradition, but also landscape painting; continuity, but also subversion: it is always interesting to observe the way in which Pires Vieira, in one work, reconciles aesthetic references that, from the perspective of art historiography, are apparently irreconcilable or opposing.

Similar, and also relevant from the point of view of this subversive combination of pictorial references, is the series *Monochromes* (2007–8), whose pieces refer to conflictive interrelations and associations between aesthetic discourses produced in similar objects.

The series is formed of monochromatic paintings that reference works by Rodchenko (red, yellow, and blue), Klein (blue), and Reinhardt (black), and that establish a close relationship with the value of autonomy of modern abstract painting through the appearance of simplicity and refinement that they present—despite their material condition. Although it expresses the formal aspects of a

false monochromatic austerity, the series still contains elements that subvert this language through the intentional but camouflaged and hidden presence of the poetics of expressive and colourful landscape painting. In perspective, we come across several references to the canons of art history, but also to potential diversity and eclecticism, formed by unusual associations between languages of a varied nature. Ironically suggesting an identity polarised between the imperatives and equidistance of both aesthetic traditions, it is interesting to see the tensions experienced in modern art evoked in this work—specifically, the relationships of opposition between the abstract and the figurative, between two sets of aesthetic rivals.

We can also highlight another group of works of Pires Vieira's production in which the author has manifested an interest in ways of concealing the artistic object, layering canvasses on top of one another. The artist makes use of this technique in *Paint It Black* (2003), in a game he establishes between exhibition processes and gestures that fragment and inhibit a full view of the work. The latter, whose strategy of obfuscation begins with its title—a reference to the song by the Rolling Stones—gathers seventy-five charcoal drawings inside a sealed acrylic box. Expressing of the desire to not reveal everything, of maintaining the idea of discovery, of exploring the potential hidden beyond objects' visibility, in this work Pires Vieira demonstrates the underlying meaning of the game with the effective presence of the artworks and the transparency of the container and, paradoxically, with the impossibility of accessing and observing all the parts that constitute the body of the work. We can only see the copy on top; although we know that the box contains many drawings, these remain inaccessible and out of sight. With only their margins visible, what is reinforced here is not the process of representation but the physicality or three-dimensionality caused by the effect of layering various sheets. We can think of them as deviant operations: instead of enhancing the visibility and transparency of the act of exhibiting art, they reinforce the hidden, enigmatic meaning that activates our mental projections.

The series *Trash* (2006–7) also features in this exhibition. Following on from proposals materialised in previous works, here Pires Vieira encloses a set of landscape paintings in acrylic boxes. It is one of several works that reveal his interest in processes of an archival nature and in experimenting with the inventory and classification, with the use of notes on the original specifications of each of the aggregated canvasses. In the latter, we find a brief description of the theme (sky, mountains, sea) and colour features, as well as the artist's signature ("Nolde") and an inventory number. However, in spite of this information and its *transparent* materiality, the works become intangible.

Like in other examples, here Pires Vieira complicates the game of references and adds a work on pictorial matter that makes this series fundamental to understanding the range of methods used to deconstruct painting in his work. In these acrylic boxes, instead of paintings with flat surfaces, we come across landscapes that, through a process of subversion of matter, acquire a sculptural dimension. The artist forgoes conventional painting materials and does not use a wooden frame. The canvas is not stretched out, and the pictorial surface is not flat; then, through a process of physical compression (similar to César Baldaccini's proposals of Nouveau Réalisme), simulating their destruction, transforming them into three-dimensional volumes and objects that, nevertheless, contain pictorial creation as their principal reference, Pires Vieira prevents them from becoming a space of illusory and two-dimensional representation.

They form a collection of disfigured canvasses—and, in the process, the painting loses its conventional form and grandeur, becoming a malleable, plastic, sculptural object whose canvas and smooth surface is now twisted and bent. The result of self-reflective concerns and the formulation of the conceptual character of the limits of the pictorial field, these works point to the fragile condition of the objects and confront us with a sensation of melancholy, due to the ephemerality and sensation of loss and absence they imply.

The exhibition also features other works that exemplify this transformation of the painting into a sculptural object, and in which the artist intensifies his exploration of the complex relationship between the illusory space of painting and the physical presence of sculpture. Arranged on the floor of the room, fifty translucent acrylic boxes contain oil paintings on paper that have been rolled up, thus obscuring the image they should exhibit. Due to the geometric design of their arrangement, and the constant, regular intervals between the horizontally-arranged volumes, in *Alinhamentos* (2019) the whole echoes the modern spatial research recently developed in the field of sculpture. We are able to recognise a reference to the Minimalist aesthetic, alongside the proposal of a harmonious combination of the rigidity of its geometric and rectilinear configuration and the rational order in the arrangement of its elements, on the one hand; and the more expressive, subjective authorial traits contained in the landscape paintings, the result of manual production and the creation of organic compositions with the application of contrasting colours, on the other. Due to the geometric configuration of its elements and its horizontal arrangement in space, these alignments convey a curious impression of repose, like a landscape of tumular structures whose atmosphere of transcendence and spirituality maintained a constant tension with a dissatisfied curiosity.

In the installation of the final room, the wall continues to not be the natural space for the exhibition of painting, once again becoming more like sculpture. In some cases, Pires Vieira questions the values and categories of the former using devices of installation and arrangement, like in *Arquivo* (2018–19) and *Arquivo Geral em 7 Secções* (2019). The latter is composed of platforms with rubber wheels and acrylic boxes containing forty-nine paintings—rejected ones, judging by the crosses on them—presented in groups of seven. Similar to the more numerous series *Arquivos* (2000–1), composed of paintings, shelves, structures, and platforms, these works of an archival nature also make use of museographic tools used for processes of transportation and storage of artworks. Indeed, as functional and mobile structures, they exhibit similarities with many of the devices of the museological space consigned to the storage areas, thus out of reach to visitors. In *Arquivo Geral em 7 Secções*, Pires Vieira establishes a certain sense of truthfulness and transparency through the externalisation and revelation of that which is usually relegated to invisibility, even exposing the concealment that circumscribes exhibition spaces of objects of art—often similar to places of worship, with their naturalist neutrality, and equally evocative of purity and sacralisation.

Pires Vieira effectively brings about a desacralisation of the notion of authenticity and the aura of the pure and immaculate artwork through the presentation of these works as objects of replication and collection, denying their existence in an isolated, marginal system in relation to the reality of common objects. The affirmation of the reproducible nature of art through the ironic exacerbation of the process

of mass production, antagonistic to the appreciation of the single object, is fundamental for understanding this project.

As in many of his works, here Pires Vieira is interested in seriality and repetition, as well as other premises of the aesthetic associated with Minimalism. This idea of the creation of sets and collections of objects and pieces is frequently reaffirmed in the process of developing his work. Pires Vieira has never shown an interest in the single artwork in his artistic practice, establishing instead a creative process based on dynamics of accumulation, repetition, and variation, within the unit and difference. Rather than a methodology, it is the manifestation of a desire that cuts across his whole work, as if each proposal or project involved an exhaustive, ideally infinite exploration. Although here this desire acquires a utopian dimension, it is the experience of the ideal of a continuous and always in-depth artistic practice that stands out in Pires Vieira's trajectory—with constant dissatisfaction and overcoming being the motors of a continuous resistance to immobility and finitude.

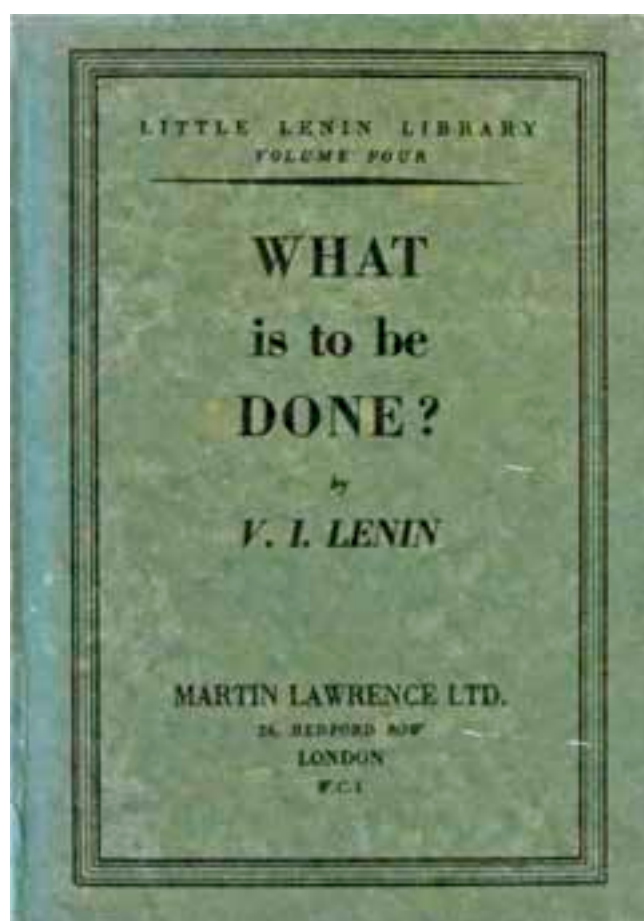
Contained in an acrylic box, *What Is to Be Done?*, Lenin's famous pamphlet, published in 1920 in a Russian empire where revolutionary thought sought to evaluate its realist perspectives, addresses us with a multiple interrogation: that of its historical context and respective contemporary resonance, and that of its context as an object established in art. From the outset, Lenin's programme concerns a revolutionary praxis that is to be carried out, proposing a strategy and ideological clarification. It is a response to the question not just of the *what* but also of the *how*, and seeks to compare the rigour of a course of action with revolutionary amateurism. Confined within an acrylic dome, in its English edition from 1930—far from the jubilant beginnings of the Russian Revolution and long after Lenin's death—the book appears to be just as embalmed as its author. However, the exhibition of the object is also the presentation of an idea, of an interrogation, of a mystery: the march of history (and not least that of art) is made with the conviction of each new gesture, even if it is destined to be forgotten. *What Is to Be Done?*, against conformism, introduced the idea that understanding is always being at the forefront. Thus, in any context, rethinking the world becomes a crucial challenge, we would add: ultimately, a matter of practice, and of recognising its residues.







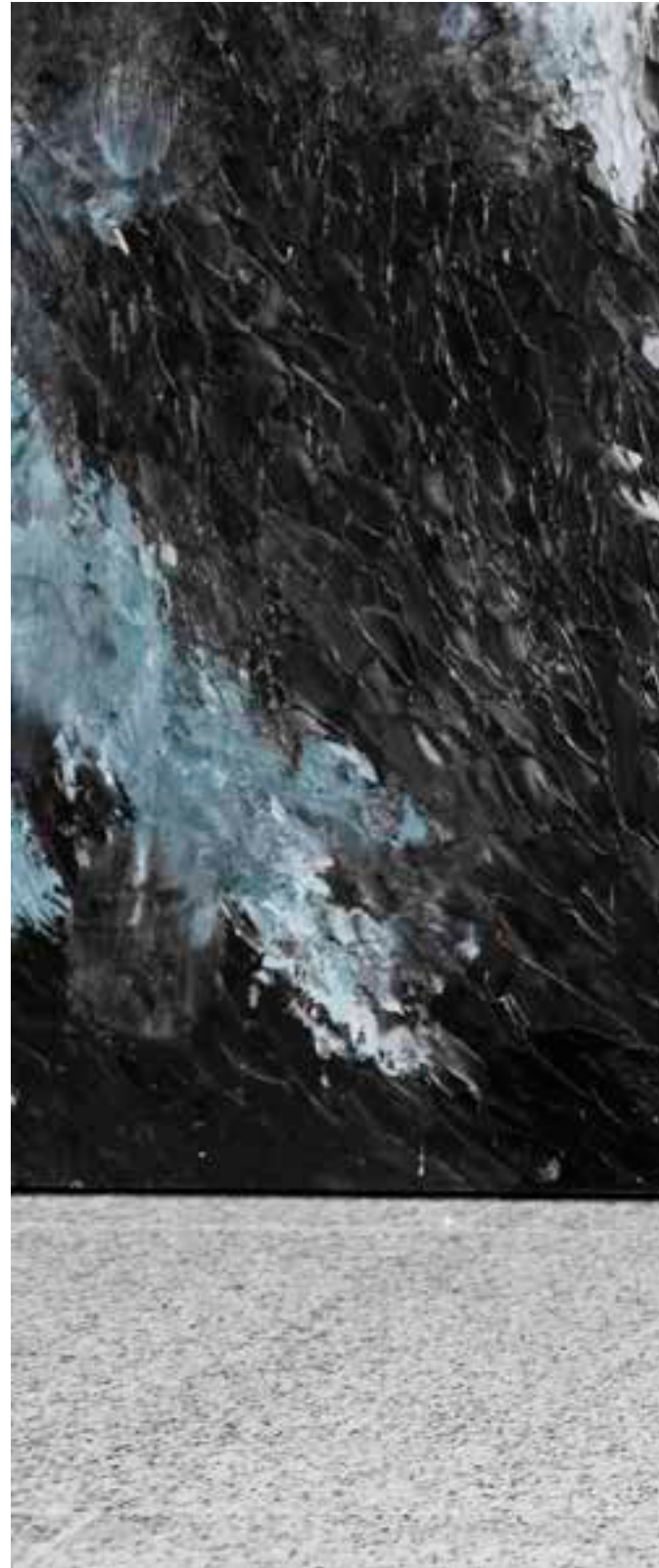




[1]



[2]

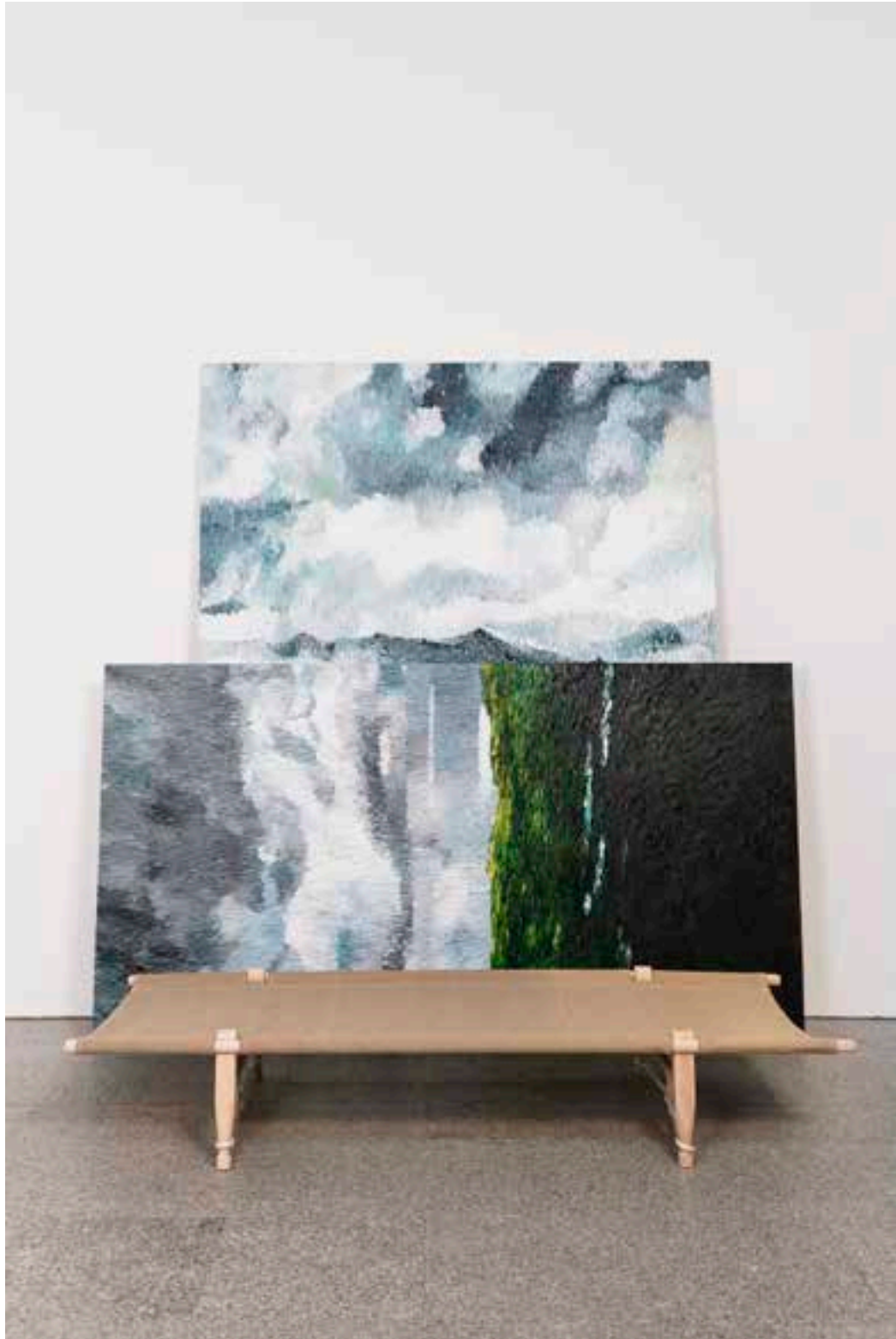




[3]







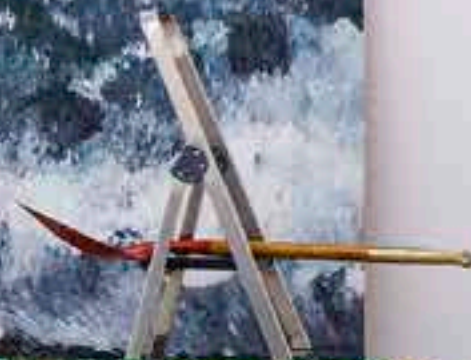
[4]



[5]



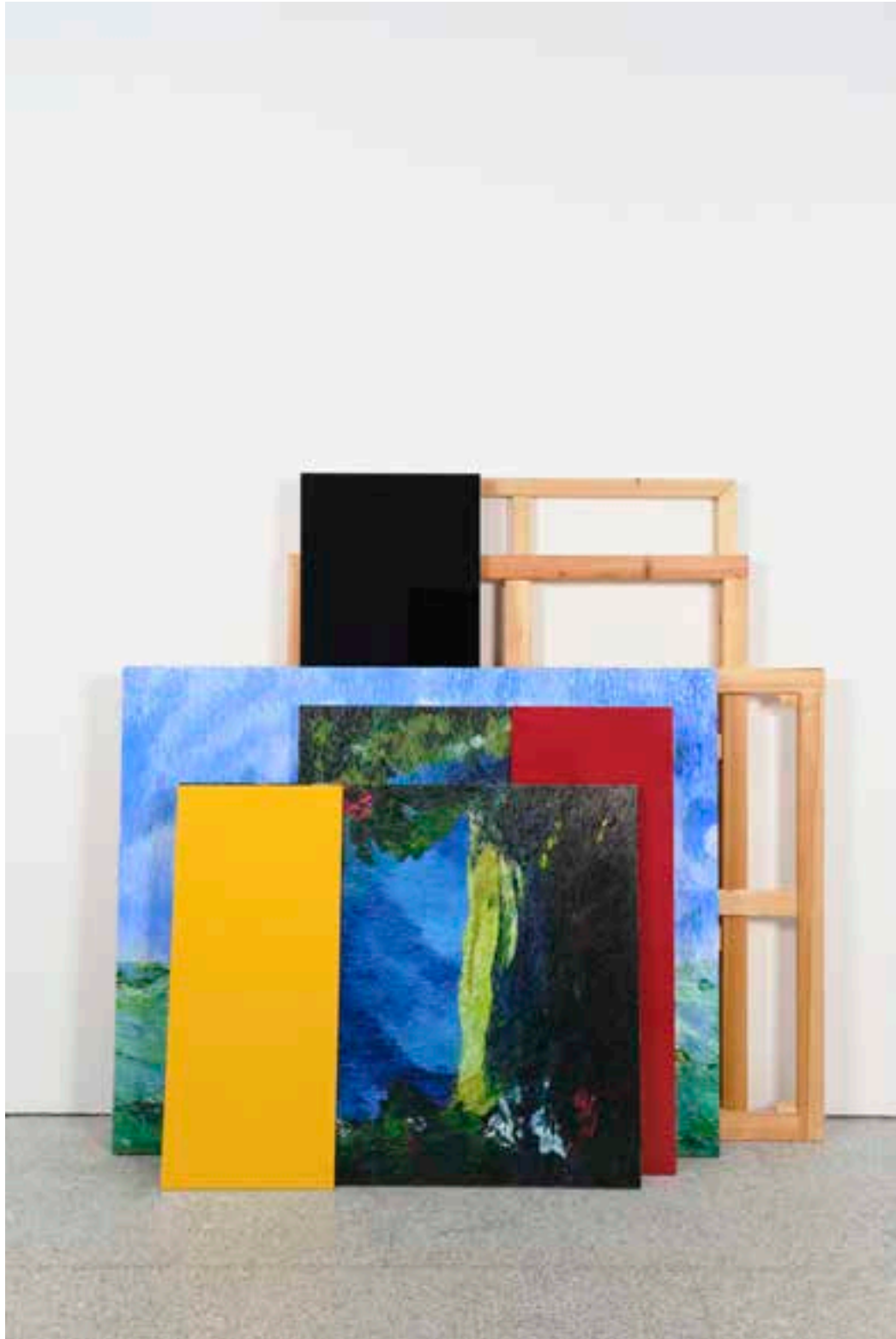




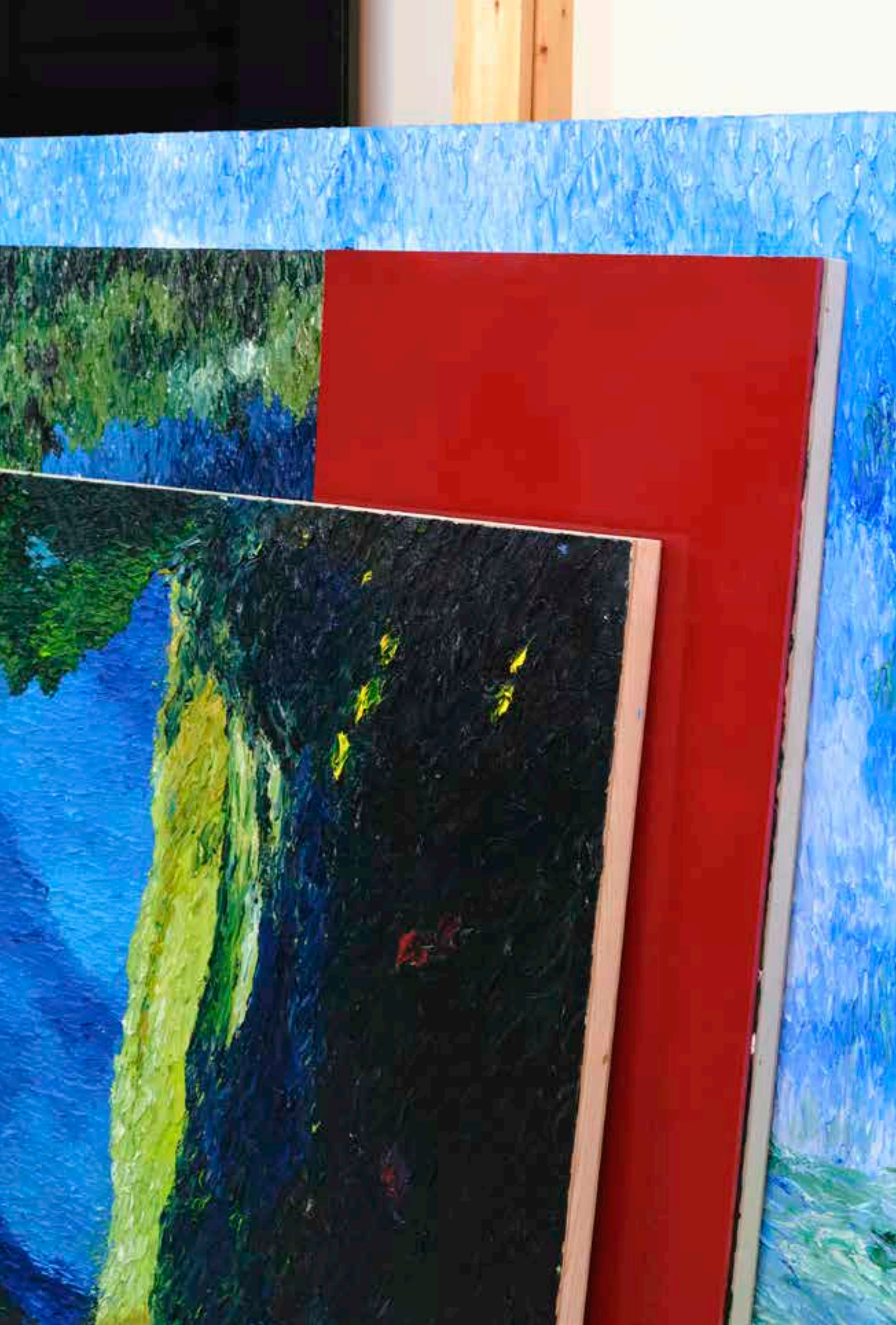


[6]





07





[8]







te a ilusão da perspectiva ou a  
irração surge associada à exo-  
tica vibrante duma Natureza  
reiosa no cor, na delicada lula:  
le, humiltes, na luz, no presen-  
mento de um horizonte de vista  
us é tão próximo e tão abrigado,  
vante esgata, que nos, mundo  
almeço e aqueta como se eu  
assemo, o tempo ardo dos sen-  
tuzas e odores a distância in-  
cesso. Este natureza disciplinada  
tranquilo opõe a harmonia  
ante a natureza grandiosa.

emvel, ou apenas fascinante, da  
sua natureza da Natureza Cristallina







[9]

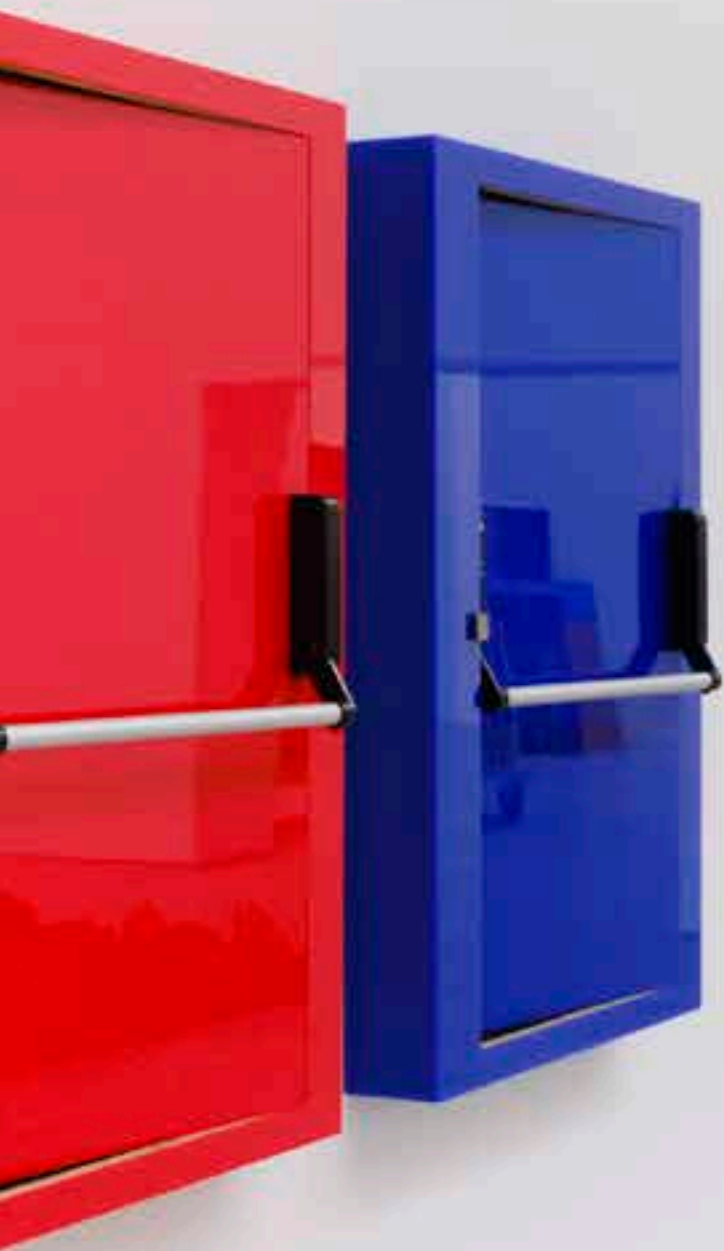




[11]











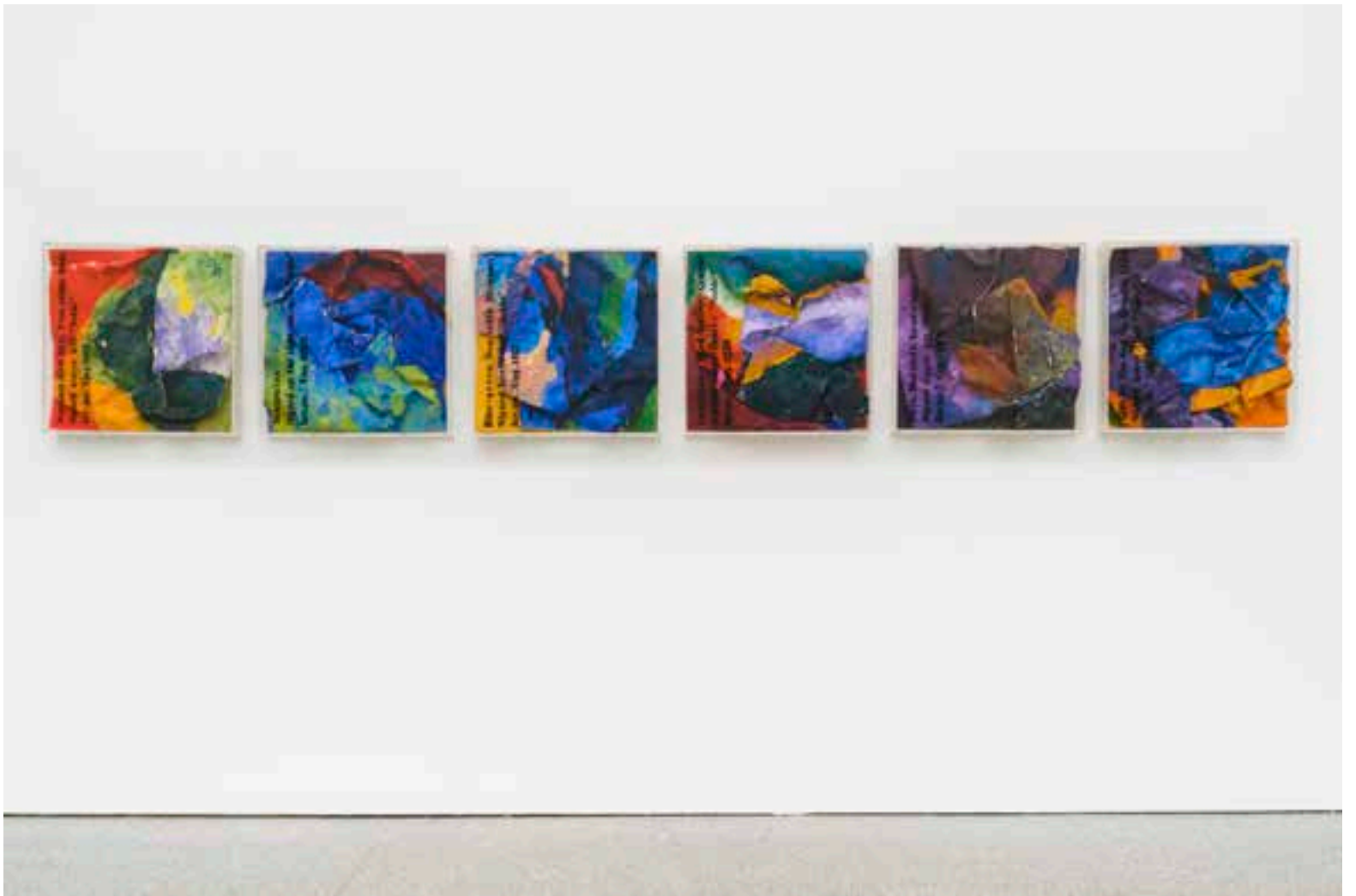
[12]



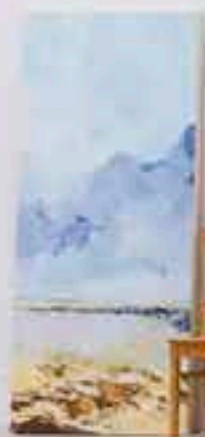
[13]

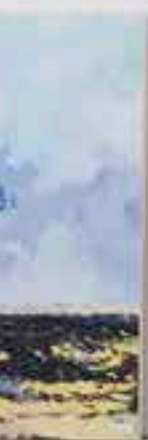


[14]



[15]







[16]

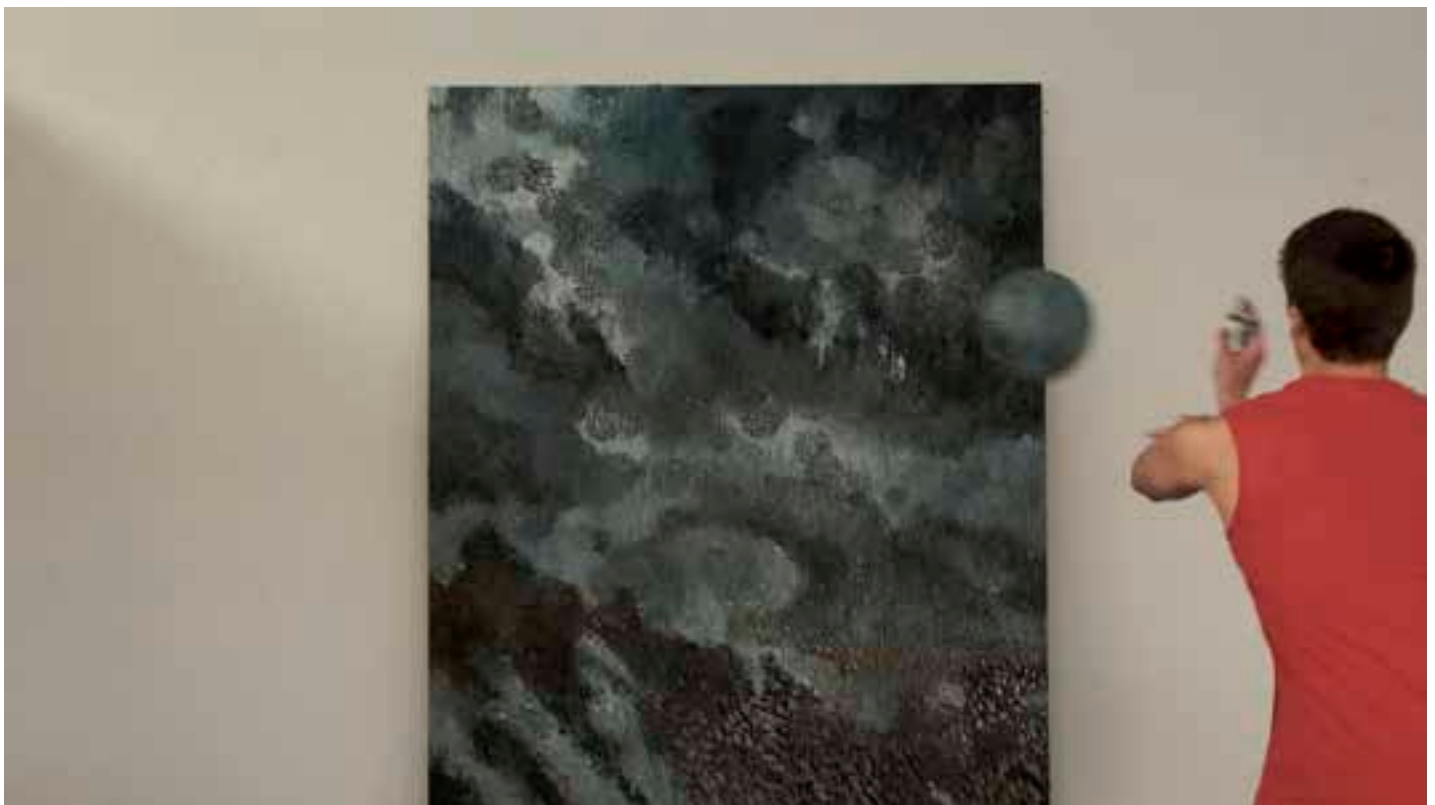




[17]







[17]



[17]





[18]













[19]





[19]





[19]



[19]



# LISTA DE OBRAS / LIST OF WORKS

## SALA 1

[1] «*What Is to Be Done?*» / «*Que Fazer?*» – V. L. LENIN, 1930  
Livro, caixa de chapa acrílica / Book, acrylic case  
20,5 × 15 × 3,5 cm

[2] *Da «Construção da Pintura», 2019*  
Óleo sobre tela colada em madeira, bola de basquetebol / Oil on canvas glued on wood, basketball  
240 × 183 cm

[3] *Sem título, 2019*  
Óleo sobre tela colada em madeira, conjunto de 3 pinturas com 4 grampos metálicos / Oil on canvas glued on wood, set of 3 paintings with 4 metal clamps  
262 × 162 cm

[4] *Sem título, 2018–19*  
Óleo sobre tela colada em madeira, *daybed* de madeira com tecido de linho / Oil on canvas glued on wood, wooden daybed with linen fabric  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

[5] *Sem título, 2018–19*  
Óleo sobre tela colada em madeira, paletes de alumínio, pneus de borracha, frigorífico / Oil on canvas glued on wood, aluminium pallets, rubber tires, refrigerator  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

[6] *Sem título, 2018–19*  
Óleo sobre tela colada em madeira, sacos de carvão vegetal, escadote, pás de madeira e metal, paleta de alumínio / Oil on canvas glued on wood, charcoal sacks, stepladder, shovels in wood and metal, aluminium pallet  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

[7] *Sem título, 2019*  
Óleo sobre tela colada em madeira, grades em madeira, chapas de acrílico / Oil on canvas glued on wood, wooden supports, acrylic plates  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

[8] *Arquivo, 2018–19*  
Plataforma em madeira, rolamentos de metal e borracha, 7 pinturas a óleo sobre tela colada em madeira / Wooden platform trolley, metal and rubber wheels, 7 paintings in oil on canvas glued on wood  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

## SALA 2

[9] *If you are able to..., 2019*  
Óleo sobre tela colada em madeira, caixa de chapa acrílica recortada a laser / Oil on canvas glued on wood, laser-cut acrylic case  
202 × 114 cm (cada / each)

[10] *Sem título, 2019*  
Óleo sobre tela colada em madeira, chapa acrílica pintada a óleo, 4 grampos metálicos / Oil on canvas glued on wood, oil on acrylic sheet, 4 metal clamps  
240 × 220 cm

[11] *Paint It Black, 2003*  
75 desenhos originais a carvão sobre papel, caixa de chapa acrílica / 75 original drawings in charcoal on paper, acrylic case  
90 × 70 cm (cada desenho / each drawing),  
14 × 112 × 83 cm (caixa / case)  
Coleção Américo Marques

[12] *Porta I, Porta II e Porta III, 2003–4*  
Chapa acrílica sobre madeira, óleo sobre madeira, materiais diversos / Acrylic sheet on wood, oil on wood, mixed media  
118 × 90 × 13 cm (cada / each)

[13] *One Chair..., 2018–19*  
Óleo sobre tela colada em madeira, cadeira de madeira / Oil on canvas glued on wood, wooden chair  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

[14] *Série Monochromes (I, II, III), 2007–8*  
Óleo sobre tela, chapa acrílica / Oil on canvas, acrylic sheet  
84 × 131 × 9 cm (cada / each)

[15] *Série Trash (I, II, III, IV, V, VI), 2006–7*  
Chapa acrílica fosca, óleo sobre tela de algodão, lamelado de madeira / Frosted acrylic sheet, oil on cotton canvas, plywood  
59 × 59 × 8 cm (cada / each)  
Coleção BPP e coleção particular / and private collection

[16] *Sem título, 1975*  
Madeira, pedra, corda / Wood, stones, rope  
300 × 300 cm  
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em / Acquired in 1999

## SALA 3

[17] *A Construção da Pintura, (fotogramas / frames), 2019*  
Vídeo HD, 16:9, 4' 28" / HD video, 16:9, 4' 28"  
Edição / Editing: Mariana Castro  
Câmara / Photography: Sílvio Santana  
Dimensões variáveis / Dimensions variable

## SALA 4

[18] *Alinhamentos, 2019*  
Óleo sobre papel, caixas de chapa acrílica (50 elementos) / Oil on paper, acrylic cases (50 elements)  
145 × 13 × 13 cm (cada / each)

## SALA 5

[19] *Arquivo Geral em 7 Secções, 2019*  
Plataformas em madeira, rolamentos de metal e borracha, 49 pinturas a óleo sobre tela colada em madeira encerradas em caixas acrílicas / Wooden platform trolleys, metal and rubber wheels, 49 paintings in oil on canvas glued on wood inside acrylic cases  
Dimensões variáveis / Dimensions variable





# PIRES VIEIRA

Nasceu no Porto em 1950. Vive e trabalha no Estoril. Estudou Arquitectura e Urbanismo na École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris e na Universidade de Paris VIII. / Born in Porto in 1950. Lives and works in Estoril. Studied Architecture and Urbanism at the École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris, and at the University of Paris 8.

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / SOLO EXHIBITIONS (SELEÇÃO / SELECTED):

**1971**

Galeria Alvarez (Porto)  
Galeria de Arte Moderna/ SNBA (Lisboa / Lisbon)  
Galeria Quadrante (Lisboa / Lisbon)

**1973**

Galeria de Arte Moderna/ SNBA (Lisboa / Lisbon)

**1974**

*Meta-Texturas*, Galeria de Arte Moderna – SNBA (Lisboa / Lisbon)  
*Des-Construções*, Galeria Quadrante (Lisboa / Lisbon)

**1975**

Série *Matisse, Rothko, Ad Reinhardt*, Galeria de Arte Moderna – SNBA (Lisboa / Lisbon)  
*Instalação*, Galeria Opinião (Lisboa / Lisbon)

**1976**

*Ensaios para a Construção do Espaço da Pintura*, Galerie L'Oeil, 2000 (Paris)  
Galeria Quadrum (Lisboa / Lisbon)

**1984**

Galeria Quadrum

**1985**

Série *Regresso a Sefard*, Galeria Quadrum

**1986**

Série *Varsóvia após Masada*, SNBA

**1987**

Palácio do Egipto – Câmara Municipal de Oeiras

**1988**

*Alinhamentos*, Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa / Lisbon)

**1989**

Galeria Roma e Pavia (Porto)  
*Alinhamentos sobre um tema de Matisse*, Galeria Alda Cortez (Lisboa / Lisbon)

**1990**

Galeria Alda Cortez

**1992**

Galeria Pedro Oliveira (Porto)

**1994**

Museu Nacional de Arqueologia de Silves  
Galeria Pedro Oliveira  
*O Sistema dos Objectos*, Instalação/Rua Direita (Cascais)  
*Aproximação a um Inventário dos Desejos Reprimidos*, Galeria Graça Fonseca (Lisboa / Lisbon)

**1995**

*Mostruários*, Galeria J. M. Gomes Alves (Guimarães)  
*Pinturas 76/83*, Galeria Pedro Oliveira

**1996**

*Vestiário*, Galeria Graça Fonseca

**1998**

Galeria J. M. Gomes Alves

**1999**

Série *Talk to me*, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa/ Lisbon)  
*Camuflagens*, Galeria Cesar (Lisboa / Lisbon)

**2001**

*Da Fragmentação do Olhar* (Primeiro Arquivo), Galeria J. M. Gomes Alves  
*Da Fragmentação do Olhar* (Segundo Arquivo), Porta 33 (Funchal)  
*As the book says—we can cut with the past but the past cannot cut with us*, Galeria Cristina Guerra (Lisboa / Lisbon)

**2004**

Galeria Mário Sequeira (Braga)

**2005**

Série *Mockba*, Galeria J. M. Gomes Alves  
*Mockba & Between Death and Life*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

**2008**

Pavilhão Branco, Museu da Cidade (Lisboa / Lisbon)  
*Grande Arquivo*, Galeria 102-100 (Castelo Branco)

**2009**

Appleton Square (Lisboa / Lisbon)

**2013**

*Faites vos jeux, rien ne va plus*, Sala do Veado – MUHNAC (Lisboa / Lisbon)

**2014**

*Pires Vieira – Uma Antologia, da Pintura à Pintura*, MNAC – Museu do Chiado & Fundação Carmona e Costa (Lisboa / Lisbon)

**2015**

*Une image peut en cacher une autre*, bulthaup (Lisboa / Lisbon)  
*Who is afraid of...?*, Sala do Veado – MUHNAC (Lisboa / Lisbon)

**2017**

*Geometrias I*, Fundação Portuguesa das Comunicações (Lisboa / Lisbon)

**2019**

*Geometrias II*, Museu da Guarda  
*Trash – Lixo de Artista*, Museu Coleção Berardo (Lisboa / Lisbon)

## EXPOSIÇÕES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS (SELEÇÃO / SELECTED):

**1969**

4.º Salão Nacional de Arte, Galeria Nacional de Arte Moderna & Museu Nacional Soares dos Reis (Lisboa / Lisbon & Porto)

**1971**

1.º Salão de Arte de Lagos, Museu Regional de Lagos  
Salão de Verão, SNBA

**1972**

*Exposição 72*, SNBA  
Bienal de Ibiza  
Galeria Quadrante (Estremoz & Évora)  
4.º Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda

**1973**

*Exposição 73*, SNBA  
Salão de Março, SNBA

**1974**

*Perspectiva 74*, SNBA

**1975**

*Abstracção, Hoje*, SNBA

**1976**

*Pena de Morte, Tortura, Prisão Política*, SEC/SNBA (Lisboa / Lisbon, Évora & Estremoz)  
*Lunds Konsthall Portugisiskt*, Museu de Lund / Lund Museum  
Mostra de Cultura Portuguesa (Madrid)  
*Arte Portuguesa Contemporânea* (Brasília, São Paulo & Rio de Janeiro)  
*Exposição de Arte Moderna Portuguesa*, Salão de Verão – SNBA  
*Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa*, Galeria Quadrum  
*Pintores Contemporâneos de Portugal*, Centro de Arte Euroamericano (Caracas)  
*Arte Portoghese Contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma / Rome)  
*Art Portugais Contemporain*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

**1977**

1.ª Exposição Nacional de Gravura, Fundação Calouste Gulbenkian  
*Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Arte Moderna (Lisboa / Lisbon)

**1978**

*Exposição de Arte Moderna*, SNBA

**1982**

*Aspectos da Arte Abstracta Portuguesa, 70-80*, SNBA  
*Colectiva 82*, Galeria Quadrum  
*Exposição de Desenho e Gravura*, SNBA  
1.ª Exposição Ibérica de Arte Moderna (Campo Maior & Cáceres)  
ARUS – 1.ª Exposição Nacional de Arte Moderna (Porto & Lisboa / Lisbon)

**1983**

*Perspectivas Actuais da Arte Portuguesa*, SNBA

**1984**

*Homenagem a Almada Negreiros*, Ministério da Cultura (Lisboa / Lisbon)  
*11 Jovens Pintores Portugueses*, Instituto Alemão (Lisboa / Lisbon, Porto)  
*A Gaveta do Artista*, SNBA

**1985**

2.ª Bienal Nacional de Desenho, Palácio de Cristal / Cooperativa Árvore (Porto)  
1.ª Bienal dos Açores (São Miguel), Menção Honrosa / Honorable Mention

**1986**

*Novas Tendências do Desenho*, SNBA  
3.ª Mostra de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian  
*AICA-PHILAE 86*, SNBA  
3.ª Bienal de Artes Plásticas (Lagos), Prémio de Aquisição / Acquisition Prize  
*Dez Quadros para o Ano 2000*, Casa Varela (Lisboa / Lisbon)

**1987**

2.ª Bienal dos Açores, 1.º Prémio / First Prize  
*As Últimas Décadas*, Museu Luís de Camões (Macau)  
*70-80 Arte Portuguesa* (São Paulo & Rio de Janeiro)  
1.ª Bienal de Sintra

**1988**

4.ª Bienal de Artes Plásticas (Lagos)  
*70-80 Art in Portugal* (Pensilvânia / Pennsylvania)  
Bicentenário do Ministério das Finanças (Lisboa / Lisbon & Porto)  
Fórum de Arte Contemporânea, Galeria Quadrum / Fórum Picoas (Lisboa / Lisbon)

**1990**

*17 Anos da Galeria Quadrum*  
*Exposição de Pintura e Escultura Portuguesa no 150.º Aniversário do Montepio Geral* (Lisboa / Lisbon)

**1991**

*61 Obras de Arte de Coleções*, Fórum da Maia

**1992**

*Arte Portuguesa 1992*, Kunsthalle Dominikanerkirche (Osnabrück)

**1994**

*África Amiga*, Caixa-Geral de Depósitos (Lisboa / Lisbon)  
*Quando o Mundo Nos Cai em Cima – Arte no Tempo da Sida*, CCB (Lisboa / Lisbon)

**1995**

*Arte Moderna II*, Culturgest (Lisboa / Lisbon)

**1997**

*A Arte, o Artista e o Outro*, Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão)  
Fórum Atlântico (Pontevedra, Corunha / Coruña)  
*Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves (Porto)

**1998**

3.ª Bienal AIP (Vila da Feira)

**1999**

*Aquisições e Doações*, MNAC – Museu do Chiado

**2002**

*1960-1980, Anos de Normalização Artística nas Coleções do Museu do Chiado*  
Museu Francisco Tavares Proença (Castelo Branco)

**2004**

*Meio Século de Arte Portuguesa*, MNAC – Museu do Chiado

**2007**

*50 Anos de Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian  
*Anos 60: Momentos Transformadores*, MNAC – Museu do Chiado

**2009**

*Anos 70: Atravessar Fronteiras*, Fundação Calouste Gulbenkian

**2010**

*Um percurso, dois sentidos*, MNAC – Museu do Chiado  
*Linguagem e Experiência. Obras da Coleção da Caixa-Geral de Depósitos*, Centro Cultural Palácio do Egipto (Oeiras), Museu Nacional Grão Vasco (Viseu), Museu de Aveiro

**2012**

*Nova Apresentação da Exposição Permanente*, Galeria 1 – Fundação Calouste Gulbenkian

**2013**

*Exposição Permanente da Coleção*, MNAC – Museu do Chiado  
*Relicário 3*, Galeria Pedro Oliveira

**2014**

*Histórias: Obras da Coleção de Serralves*, Fundação de Serralves

**2015**

*Musas Inspiradoras*, Casa da Cerca (Almada)  
*your body is my body – o teu corpo é o meu corpo*, Museu Coleção Berardo

**2016**

*Portugal em Flagrante – Operação 2*, Fundação Calouste Gulbenkian

**2017**

*PAPERWORKS IV – Portadores de Ideias*, Galeria Belo-Galsterer (Lisboa / Lisbon)  
*Simultânea – Obras da Coleção da Caixa-Geral de Depósitos*, Culturgest  
*RRevolução*, Colégio das Artes (Coimbra)  
*Coleção de Serralves: 1960-1980*, Fundação de Serralves

**2018**

*Coleção de Serralves: Novas Linhas, Imagens, Objetos*, Fundação de Serralves  
*Linha, Forma e Cor*, Museu Coleção Berardo  
*Arte Portuguesa. Razões e Emoções*, MNAC – Museu do Chiado  
*Contra a Abstracção – Obras da Coleção da Caixa-Geral de Depósitos*, Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor

**2019**

*Coleção Berardo de 1960 à atualidade*, Museu Coleção Berardo  
*Contra a Abstracção – Obras da Coleção da Caixa-Geral de Depósitos*, Centro de Arte Oliva (São João da Madeira)  
*A incontornável tangibilidade do livro ou o ANTI-LIVRO*, MNAC – Museu do Chiado

## COLEÇÕES PÚBLICAS / PUBLIC COLLECTIONS:

Fundação de Serralves  
MNAC – Museu do Chiado  
Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian  
Culturgest – Caixa-Geral de Depósitos  
Coleção Berardo  
Ministério das Finanças  
Fundação PMLJ  
Câmara Municipal do Porto

# SANDRA VIEIRA JÜRGENS

Nascida em Lisboa, é crítica, historiadora de arte e editora.

É investigadora de pós-doutoramento e bolsista FCT no Instituto de História da Arte (IHA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa) desde 2015. Doutorada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2014), é licenciada em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1997). Integrou o programa internacional de Residências de Investigação 2015-16 do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid. Atualmente é professora e coordenadora da Pós-Graduação em Curadoria de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dirige a revista online *Wrong Wrong* e a plataforma digital *raum: residências artísticas online*, projetos da Terceiro Direito – Associação Cultural. Realizou conferências e é autora de várias publicações, livros, ensaios e inúmeras entrevistas e textos sobre arte contemporânea em catálogos editados por instituições artísticas nacionais (Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, MNAC – Museu do Chiado, CCB, Museu Coleção Berardo, Culturgest, Casa das Histórias Paula Rego) e internacionais (Bienal de Veneza, PHotoESPAÑA, MEIAC), e por publicações da imprensa especializada. É autora do livro *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX* (2016).

Concebeu, dirigiu e editou a *Artecapital*, publicação online especializada em arte contemporânea, desde a sua fundação, em abril de 2006, até dezembro de 2013. Foi editora da *Número Magazine* (2001) e da revista *Artes & Leilões* (2007-10). Foi crítica de arte nas revistas *Arte y Parte* (2001-7), *Pangloss* (2004) e *L+Arte* (2005-7), mantendo colaboração permanente na *Arq/a – Arquitectura e Arte*.

Coordenou a comunicação nacional e internacional das representações oficiais portuguesas na Bienal de Veneza e na Bienal de São Paulo, nas áreas da arte e da arquitectura (2008-10), na Direcção-Geral das Artes / Ministério da Cultura. Foi consultora editorial da ARTE LISBOA – Feira de Arte Contemporânea, entre 2005 e 2010. Integra a secção portuguesa da AICA desde 2006.

Born in Lisbon, she is a critic, art historian, and editor.

She has been a post-doctoral researcher and FCT scholarship holder at the History of Art Institute (IHA-FCSH, NOVA University of Lisbon) since 2015. She earned her PhD from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (2014) and has a degree in History of Art from the Faculty of Social and Human Sciences of the NOVA University of Lisbon (1997). She participated in the 2015-16 international research residencies programme at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. She is currently a professor and coordinator of the post-graduate programme in art curation at the Faculty of Social and Human Sciences of the NOVA University of Lisbon. She is editor of the online magazine *Wrong Wrong* and the digital platform *raum: online artist residencies*, projects by the Terceiro Direito Cultural Association. She has organised conferences and is the author of various publications, books, essays, and numerous interviews and texts about contemporary art in catalogues published by art institutions in Portugal (Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Serralves, MNAC – Museu do Chiado, CCB, Museu Coleção Berardo, Culturgest, Casa das Histórias Paula Rego) and abroad (Venice Biennale, PHotoESPAÑA, MEIAC), and specialised press publications. She is author of the book *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*.

She devised, directed, and edited *Artecapital*, an online publication specialising in contemporary art, since it was founded in April 2006 until December 2013. She was editor of *Número Magazine* (2001) and the magazine *Artes & Leilões* (2007-10). She has been an art critic in the magazines *Arte y Parte* (2001-7), *Pangloss* (2004), and *L+Arte* (2005-7) and maintains an ongoing collaboration with *Arq/a – Arquitectura e Arte*.

She coordinated national and international communications for the official Portuguese representations in the Venice and São Paulo Biennials, in the areas of art and architecture (2008-10), for the Portuguese Directorate-General for the Arts / Ministry of Culture. She was editorial consultant for ARTE LISBOA – Contemporary Art Fair, between 2005 and 2010. She has been a member of the Portuguese section of AICA since 2006.

Os meus agradecimentos vão especial e particularmente para a Rita Lougares e para toda a equipa do Museu Coleção Berardo, sem os quais esta exposição não seria o que é; para a Sandra Vieira Jürgens, pela sabedoria e inteligência do seu olhar; para a Isabel Pires Vieira, pelo design e pela organização do catálogo; para o Rui Oliveira, pela qualidade na produção do mesmo; e, por fim, para a Carla Sá Pereira e a Marta Harthey, pelo apoio, pelo tempo e pela paciência que me dispensaram no ateliê. Ao Museu Coleção Berardo, único museu no espaço nacional com uma coleção de arte de 1900 até à atualidade em exposição permanente, mil anos de vida.

My thanks go especially to Rita Lougares and the whole team at Museu Coleção Berardo, without whom this exhibition would not be what it is; to Sandra Vieira Jürgens, for her wisdom and intelligence; to Isabel Pires Vieira, for the design and organisation of the catalogue; to Rui Oliveira, for the quality of its production; and finally to Carla Sá Pereira and Marta Harthey, for their support, time, and patience at the studio. To Museu Coleção Berardo, the only museum in Portugal with an art collection from 1900 to the present day on permanent display, a thousand years of life.

Pires Vieira

**FUNDAÇÃO DE ARTE MODERNA  
E CONTEMPORÂNEA – COLEÇÃO BERARDO**

Presidente Honorário / Honorary President  
José Berardo

Conselho de Administração / Administration Board  
José Berardo, Presidente  
André Luiz Gomes  
Catarina Vaz Pinto  
Elísio Summavielle  
João Nuno Azevedo Neves  
Renato Berardo

**MUSEU COLEÇÃO BERARDO**

Diretor-geral / General manager  
Pedro Bernardes

Diretora artística / Artistic director  
Rita Lougares

Assistência de direção e coordenação de frente de casa /  
Executive assistance and front office management  
Cristina Sequeira

Coordenação da coleção / Collection management  
Isabel Soares Alves

Registo / Registration  
António Pedro Mendes  
Francisca Sousa

Produção de exposições / Exhibitions production  
David Rato  
Frederico Albuquerque Mendes  
Mariana Scarpa

Educação / Education  
Cristina Gameiro (coordenação / management)  
Cátia Bonito  
Filipa Gordo

Assessoria de imprensa / Press office  
Namalimba Coelho

Marketing  
Tiago Bueso

Gestão de conteúdos digitais / Digital management  
José Nunes  
Ana Veiga (estágio / internship)

Coordenação editorial / Editorial coordination  
Diogo Montenegro

Departamento financeiro / Finance department  
Bruno Mitelo  
Maria José Mâncio

Serviço ao visitante / Visitor services  
Hugo Páscoa  
Rita Cândido

Frente de casa / Front office  
Mara Silva  
Manuel Botelho  
Cláudia Pinto  
Daniel Bichinho  
Inês Castor

Restauro / Restoration  
Rodrigo Bettencourt da Câmara

**EXPOSIÇÃO / EXHIBITION**

Artista / Artist  
Pires Vieira

Curadoria / Curatorship  
Sandra Vieira Jürgens

Produção e coordenação / Production and coordination  
Frederico Albuquerque Mendes

Registo / Registration  
Francisca Sousa

Design do espaço expositivo / Exhibition space design  
Isabel Pires Vieira

Seguro / Insurance  
Hiscox

Transporte / Shipping  
Feirexpo


Montagem / Installation  
J. C. Sampaio

Luminotecnia / Lighting  
Siemens

Instalação de vídeo / Video installation  
Balaclava Noir

Produção gráfica / Graphic production  
Logotexto

Tradução / Translation  
Kennistranslations

 **Museu Coleção Berardo**  
Arte Moderna e Contemporânea

 **REPÚBLICA  
PORTUGUESA**  
CULTURA

Mecenas /  
Sponsor:

 **Tintas Robbialac**<sup>SA</sup>

Apoios à exposição /  
Exhibition support:

 **BACALHÓIA**  
WINES OF PORTUGAL

## CATÁLOGO / CATALOGUE

Editor  
Pires Vieira

Ensaio / Essay  
Sandra Vieira Jürgens

Design  
Isabel Pires Vieira

Revisão textual / Copyediting  
Diogo Montenegro

Revisão tipográfica / Proofreading  
Diogo Montenegro  
Diana Gaspar

Tradução / Translation  
Kennistranslations

Impressão / Printing  
Gráfica Maiadouro

Tiragem / Print run  
300

Papel / Paper  
Munken Print White 150 g/m<sup>2</sup>, Pop'Set Storm 120 g/m<sup>2</sup>,  
Pop'Set Colour 170 g/m<sup>2</sup>

© desta edição / of this edition: Fundação de Arte Moderna e  
Contemporânea – Coleção Berardo, Lisboa / Lisbon.

© das obras reproduzidas: o artista / of the works reproduced:  
the artist.

© das fotografias / of the photographs: Silvio Santana & Mariana  
Castro, Carla S. Pereira (pp. 22, 60, 68).

© do texto: a autora / of the text: the author.

Depósito legal / Legal deposit  
457 969/19

ISBN  
978-989-8239-56-3

Editora / Publisher  
Museu Coleção Berardo  
Praça do Império  
1449-003 Lisboa, Portugal  
T. +351 21 361 28 78  
E. museuberardo@museuberardo.pt  
museuberardo.pt

Este catálogo é publicado por ocasião da exposição / This  
catalogue is published in conjunction with the exhibition

### **Trash – Lixo de Artista**

Museu Coleção Berardo, Lisboa / Lisbon  
4 de julho / July – 6 de outubro / October 2019









**Museu  
Coleção  
Berardo**