



FUNDAÇÃO DE SERRALVES

threshold

ten american sculptors

limiares dez escultores americanos

LEWIS deSOTO

TONY FEHER

R.M. FISCHER

DANIEL OATES

KRISTIN OPPENHEIM

PAUL RAMIREZ-JONAS

LAUREN SZOLD

DIANA THATER

MEYER VAISMAN

MILLIE WILSON

Fundação
Lusa-Americana
PARA O DESENVOLVIMENTO



Dan Cameron
Atravessando fronteiras...

Historicamente, as divisões espaciais têm vindo a assumir na sociedade uma

importância

On crossing boundaries...

meron
passando fronteiras...

Historicamente, as divisões espaciais têm vindo a assumir na sociedade uma

On crossing boundaries...

importância crescente, à medida que a necessidade de marcar a separação entre um interior e um exterior específicos é entendida como estando baseada em implicações susceptíveis de influenciar a ordem social. Mesmo quando estas divisões são, para todos os efeitos, idênticas – como no caso de uma sebe separando dois lotes de terreno semelhantes e proporcionais –, a nossa perspectiva assenta sempre no ponto em que nos encontramos e não na posição do nosso vizinho, nem num hipotético estado de síntese entre ambos. Regra geral, é possível situar estas divisões entre as mais antigas expressões do instinto territorial do homem, de modo que as suas expressões actuais não fariam grande sentido fora do contexto da história da posse da terra, da estrutura de classes, da industrialização e da separação entre actividades laborais e lúdicas. Mesmo assim, a única coisa de que podemos ter a certeza no que toca a espaços que limitam ou restringem o nosso acesso a eles é que os nossos corpos têm tanto trabalho, se não mesmo mais, do que as nossas mentes em aceitar a ideia da determinação espacial. O animal que habita em nós luta para se libertar das suas amarras, desejoso de vaguear livremente, sem ser constantemente forçado a saber onde é que o nosso mundo acaba e um outro começa.

Uma vez que a noção de espaço se baseia num conhecimento acumulado e interiorizado ao longo da vida, 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. De facto, poder-se-ia argumentar que as marcas no mapa interiorizado do nosso “mundo” que transportamos mais não são do que estas zonas de transição e os padrões que elas vão criando à medida que as atravessamos. Podemos ter um menor grau de percepção dos níveis de exclusividade associados a cada uma das fronteiras transpostas mas, em geral, a nossa sensibilidade à transposição de um limiar diminui proporcionalmente ao número de vezes que já o atravessamos.

Quando surgiu a oportunidade de organizar esta exposição, uma das mais atraentes características do local prendia-se com questões de legibilidade espacial. A Fundação de Serralves funciona como uma espécie de ilha dentro da complexa, estratificada e moderna cidade que o Porto é hoje. Os seus muros altos e a entrada meio escondida conferem-lhe um ar distante, como se o que transpira dentro desses muros pudesse ser considerado separadamente do que acontece na rua. Esta impressão é reforçada pelo

In historical terms, spatial divisions have taken on increasing importance within a society as the need to mark the separation between a designated inside and outside are perceived as being based on ramifications that could affect the social order. Even when these divisions are for all intents and purposes equal – as in the case of a fence separating two similarly proportioned pieces of land –, one's point of view is always based on where one happens to be standing, not on the position of one's neighbor, nor on a hypothetical state of synthesis between the two.

Generally, these divisions can be traced back to the very earliest expressions of man's territorial instincts, so that their modern manifestation would tend to make little sense outside the

history of land-ownership, class structure, industrialization and the separation between labor and leisure activities. Still, the one thing we can be sure of concerning spaces that limit or restrict our access to them is that our bodies have as much if not more trouble than our minds in accepting the idea of spatial determination. The animal within us strains against its tethers, eager to roam freely without having to be constantly aware of where one world ends and another begins.

Because the consciousness of space is based on knowledge that has been accumulated over a lifetime, and incorporated almost without our being aware of it, the experience of a spatial threshold takes on almost

ritualistic connotations in daily life. We cross from home to work, from bedroom to kitchen, from closed to open, from wet to dry, from city to country, and back again, with a continual underlying satisfaction at the ease with which we are able to negotiate these potentially complex transactions. In fact, it could be argued that the markings on the internalized map we carry around of our 'world' consist of nothing so much as these zones of transition and the patterns they create as we pass through them. We may be somewhat less aware of the degrees of exclusivity associated with each boundary passed, but in general, our sensitivity towards the crossing of a

seu invulgar aspecto de auto-suficiência que se reflecte na variedade de jardins existentes – o jardim formal, o lago coberto de vegetação, o roseiral, o pomar, etc. – combinados no interior desse multifacetado recinto. Para quem andasse à procura de uma atmosfera paradisíaca para re-inventar a raça humana a partir do zero, seria difícil encontrar local mais adequado do que a Fundação de Serralves. Até mesmo o modo como a simetria dá lugar a uma vegetação espontânea para de novo se impor é cuidadosamente controlado, mediado por níveis intermédios, de forma a permitir que o todo reflecta a globalidade de interesses dos seus ocupantes originais.

Ao entrarmos na casa, estes sentimentos paradisíacos esmorecem um pouco, dando lugar a um sentido de posse ou propriedade, acompanhado pela compreensível relutância do visitante em tocar seja no que for. Os anteriores proprietários da casa decoraram o seu interior com mármore, pavimento de madeira e estuque – este último num reboco frágil, altamente susceptível à pressão e ao óleo natural da carne humana – que transmite ao mesmo tempo solidez e fragilidade. Analisando fotografias da casa na época em que esta era habitada, impressionam-nos a luxuriante amplitude atribuída a cada acessório e artigo de mobiliário e também uma inesperada sensação de calor e hospitalidade. Actualmente, após o seu restauro, o que mais nos surpreende é a ausência de vestígios de que a casa fora anteriormente habitada: embora o aspecto exterior esteja irrepreensivelmente conservado, não nos dá já a impressão de que alguma vez possa assumir o seu anterior estado de habitabi-

lidade. Pelo contrário, os seus anteriores ocupantes parecem agora fantasmas, cuja presença foi extirpada pela transformação da casa numa estrutura social mais oficial – uma estrutura que reduz as diferenças de classe em favor da promoção de um ideal de cultura que pode ser partilhado por numerosas e variadas fronteiras sociais.

Como é natural, 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, a primeira dos quais é um monumento a um estilo datado, enquanto o segundo constitui uma verdadeira amostra de referências a diferentes espécies, culturas e continentes. Se considerarmos, no entanto, o frágil mas funcional equilíbrio entre a casa e o jardim na acepção 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. O objectivo que lhe subjaz não é o de retomarmos um pelo outro mas antes o de permitir que a realidade global de interdependência mútua possa ser reposta através da experiência do visitante num passeio pela casa e pelo jardim.

A um outro nível, mas simultaneamente, pode dizer-se que tem lugar um outro processo de reunião, no sentido de uma ligação do passado histórico da casa com as suas actuais funções enquanto centro de arte contemporânea. Embora não se tenha pedido especificamente a nenhum dos escultores convidados para apresentar nas suas propostas de

threshold declines in proportion to the number of times we have traversed it already.

When the possibility of organizing this exhibition first presented itself, one of the features that appeared most attractive about the site was related to issues of spatial legibility. On the one hand, Fundação Serralves functions as something of an island within the complex, layered and modern city that is Oporto today. Its high walls and half-concealed entrance lend it an air of aloofness, as if what transpired within those walls could be deemed separate from what takes place in the streets outside. This impression is reinforced by the more unusual appearance of self-

sufficiency, reflected in the variety of garden forms – formal garden, overgrown pond, rose trellis, orchard, etc. – that have been combined within the bountiful grounds. If one were looking for an edenic environment in which to re-invent the human race from scratch, it would be hard to imagine a more apt location than the Fundação Serralves. Even the way in which symmetry gives way to random overgrowth before reverting back again is carefully controlled, mediated by degrees in order to allow the whole to reflect the universalizing interests of the original inhabitants.

As one enters the house, these paradisaical feelings subside a bit, replaced by a sense of

ownership and possession, accompanied by the visitor's understandable reluctance to touch anything. The original owners of the house commissioned an interior built from marble, parquet floors and plaster – the latter is a fragile stucco that is overly susceptible to the pressure and natural oils of human flesh –, which communicates both solidity and fragility at the same time. Studying photos of how the house looked when it was actually inhabited by people, one is struck both by the luxuriant roominess accorded to each accessory and item of furniture, as well as an almost surprising sensation of warmth and hospitality. Today, in its restored

seu invulgar aspecto de auto-suficiência que se reflecte na variedade de jardins existentes – o jardim formal, o lago coberto de vegetação, o roseiral, o pomar, etc. – combinados no interior desse multifacetado recinto. Para quem andasse à procura de uma atmosfera paradisíaca para re-inventar a raça humana a partir do zero, seria difícil encontrar local mais adequado do que a Fundação de Serralves. Até mesmo o modo como a simetria dá lugar a uma vegetação espontânea para de novo se impor é cuidadosamente controlado, mediado por níveis intermédios, de forma a permitir que o todo reflecta a globalidade de interesses dos seus ocupantes originais.

Ao entrarmos na casa, estes sentimentos paradisíacos esmorecem um pouco, dando lugar a um sentido de posse ou propriedade, acompanhado pela compreensível relutância do visitante em tocar seja no que for. Os anteriores proprietários da casa decoraram o seu interior com mármore, pavimento de madeira e estuque – este último num reboco frágil, altamente susceptível à pressão e ao óleo natural da carne humana – que transmite ao mesmo tempo solidez e fragilidade. Analisando fotografias da casa na época em que esta era habitada, impressionam-nos a luxuriante amplidão atribuída a cada acessório e artigo de mobiliário e também uma inesperada sensação de calor e hospitalidade. Actualmente, após o seu restauro, o que mais nos surpreende é a ausência de vestígios de que a casa fora anteriormente habitada: embora o aspecto exterior esteja irrepreensivelmente conservado, não nos dá já a impressão de que alguma vez possa assumir o seu anterior estado de habitabi-

lidade. Pelo contrário, os seus anteriores ocupantes parecem agora fantasmas, cuja presença foi extirpada pela transformação da casa numa estrutura social mais oficial – uma estrutura que reduz as diferenças de classe em favor da promoção de um ideal de cultura que pode ser partilhado por numerosas e variadas fronteiras sociais.

Como é natural, 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, a primeira dos quais é um monumento a um estilo datado, enquanto o segundo constitui uma verdadeira amostra de referências a diferentes espécies, culturas e continentes. Se considerarmos, no entanto, o frágil mas funcional equilíbrio entre a casa e o jardim na acepção 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. O objectivo que lhe subjaz não é o de tomarmos um pelo outro mas antes o de permitir que a realidade global de interdependência mútua possa ser reposta através da experiência do visitante num passeio pela casa e pelo jardim.

A um outro nível, mas simultaneamente, pode dizer-se que tem lugar um outro processo de reunião, no sentido de uma ligação do passado histórico da casa com as suas actuais funções enquanto centro de arte contemporânea. Embora não se tenha pedido especificamente a nenhum dos escultores convidados para apresentar nas suas propostas de

exposição a vida dos anteriores proprietários, a selecção dos artistas foi feita, pelo menos em parte, tendo este critério em consideração. Nalguns casos, o interesse residia precisamente em trazer à luz do dia aspectos da anterior utilização da casa, enquanto que, para outros, a dicotomia casa/jardim implicava o despoletar de associações de cariz mais vincadamente socio-cultural, sobretudo do ponto de vista da imagem de autoridade que tanto o edifício como o terreno representam. Por vezes, é a própria definição de museu que parece ser questionada nas obras que se nos deparam. Em muitos casos, contudo, esperava-se que os artistas enfrentassem o desafio de estabelecer uma ligação entre o interior e o exterior em termos especificamente formais, permitindo assim aos próprios espectadores preencher os espaços vazios com base na observação directa. O que fica é a sensação de que, uma vez estabelecida essa ligação e transposto o limiar, a fluidez da troca que se realiza entre os dois pólos da dicotomia contribui para libertar a nossa convicção de que as forças sociais que os mantêm afastados no quotidiano são hoje infinitamente mais maleáveis do que o eram na época em que a casa foi construída.

Se ao leitor parece evidente a procura de uma metáfora na entidade conjunta da casa e do jardim, é porque ambos encerram em si um peso associativo que raramente esperamos encontrar na arte contemporânea. Esta noção pode ser clarificada se explicarmos que os artistas que participam nesta exposição visam representar uma amostragem abrangente das recentes tendências da escultura americana. Eles não representam de forma alguma uma escola e muitos

deles não conheciam as obras uns dos outros antes de terem sido convidados a participar. De certa forma, eles representam mesmo diferentes gerações e sensibilidades regionais, tanto da costa leste como oeste. Embora se encontrem semelhanças entre estes dez indivíduos, o visitante encontrará, sem dúvida, numerosos projectos em que a adaptação da escultura ao local ocorre em parte como um modo de distinguir o trabalho de um artista dos demais. No entanto, mesmo este distanciamento estilístico merece ser considerado na perspectiva mais ampla de um simples passeio entre a casa e o jardim, durante o qual a questão principal não é admirar a arquitectura ou apreciar as espécies botânicas, mas antes permitir que o espírito e o corpo se desprendam vagamente das questões terrenas, ao menos pelo tempo suficiente para, uma vez totalmente reposta essa relação, nos sentirmos revigorados.

De certo modo, esta noção tradicional de um passeio pelo jardim não está assim tão distante do que hoje classificaríamos como uma experiência estética. Ela envolve uma pequena ruptura e, reatando a ligação entre mundo interno e externo, descobrimos que podemos avaliar a nossa situação de uma perspectiva muito diferente. Na arte contemporânea, o que acontece não é tanto uma pausa mas mais uma elevação dos sentidos, a par do desafio para utilizar esses mesmos sentidos como um caminho interior que acede directamente aos mais recônditos recantos do espírito. Contudo, uma vez fornecido este estímulo, vale a pena reavaliar o sistema de prioridades e privilégios que constitui um aspecto tão importante da nossa relação com a cultura,

proportion
nes we have

bility of
ition first
of the
ed most
site was
patial
e hand,
unctions as
nd within
and modern
oday. Its
concealed
ir of
e transpired
ould be
m what takes
outside. This
ced by the
rance of self-

sufficiency, reflected in the variety of garden forms – formal garden, overgrown pond, rose trellis, orchard, etc. – that have been combined within the bountiful grounds. If one were looking for an edenic environment in which to re-invent the human race from scratch, it would be hard to imagine a more apt location than the Fundação Serralves. Even the way in which symmetry gives way to random overgrowth before reverting back again is carefully controlled, mediated by degrees in order to allow the whole to reflect the universalizing interests of the original inhabitants.

As one enters the house, these paradisaical feelings subside a bit, replaced by a sense of

ownership and possession, accompanied by the visitor's understandable reluctance to touch anything. The original owners of the house commissioned an interior built from marble, parquet floors and plaster – the latter is a fragile stucco that is overly susceptible to the pressure and natural oils of human flesh –, which communicates both solidity and fragility at the same time. Studying photos of how the house looked when it was actually inhabited by people, one is struck both by the luxuriant roominess accorded to each accessory and item of furniture, as well as an almost surprising sensation of warmth and hospitality. Today, in its restored

state, it is the absence of the house's prior lived-in quality which surprises us the most: while the shell is impeccably maintained, it no longer conveys a sense that it could one day be returned back to its earlier state of habitability. On the contrary, the previous residents now seem to us as ghosts, whose very presence has been excised by the transformation of the house into a more official kind of social structure – one which de-emphasizes class differences in favor of promoting an ideal of culture that can be shared across many different social boundaries.

Not surprisingly, the primary challenge in mounting “Threshold” seemed to entail a bringing together of things which

had become separated in the past. On the most fundamental level there are the house and the garden, one of which is a monument to a period style, while the other contains a veritable cross-section of references to different species, cultures, continents. If, however, we keep in mind the fragile yet functional balance between house and garden as these notions are understood historically, then the development of this exhibition can also be interpreted as an act of reconciliation, possibly even of restoring certain vital links between inner and outer worlds. The underlying purpose is not that one should eventually be mistaken for the other, but rather that the joint reality of

mutual interdependence be permitted to re-assert itself through the visitor's experience of a walk through both house and garden. On another level but at the same time, a second process of bringing-together can be said to take place, in terms of bridging the historical past of the house with its present-day function as a contemporary arts foundation. Although none of the invited sculptors was specifically asked to bring the lives of the previous owners into their exhibition proposals, the selection of artists was certainly made while keeping these criteria at least partially in mind. In some cases, the interest was precisely in terms of bringing aspects of the house's past use

simplesmente porque uma aceitação acrítica do nosso próprio lugar dentro desse sistema pareceria indicar que a arte em exposição, tal como a própria natureza, se destinaria apenas ao nosso divertimento e não, de igual forma, à nossa edificação.

Desde o seu aparecimento em meados dos anos 70, integrado numa geração de artistas interessados em trazer elementos da paisagem urbana para a arte contemporânea, R.M. Fischer tem-se revelado um dos escultores americanos mais influentes, se bem que pouco reconhecido. Embora os seus lampiões forjados a partir de velhas peças de canalização soldadas e as suas fontes construídas a partir de toscas peças de equipamentos retirados da cozinha de restaurantes se tenham tornado referências no vocabulário estilístico de meados da década de 80, o contributo de Fischer para a teoria da forma reside no seu interesse apaixonado em trazer assuntos vernáculos para a discussão da arte "erudita". Explorando embora a aparência optimista simbolizada por objectos colhidos no *design* dos anos 30 e 50, o tratamento irónico a que Fischer os submete deixa o espectador intrigado, a pensar de que lado se encontram, afinal, as suas crenças.

No Porto, Fischer concebeu uma fonte de grandes dimensões que irá utilizar toda a largura – mas não a profundidade – do salão principal. Construída a partir de chapa galvanizada utilizada para fabricar condutas industriais, esta peça, intitulada *Watermaster*, é basicamente funcional pois tem uma luz que funciona e uma torneira que pinga

continuamente para um balde em aço inoxidável. Contudo, o facto de utilizar tão monumental escala para produzir um efeito tão insignificante relaciona-se directamente com as recentes esculturas públicas de Fischer nos Estados Unidos, onde a aparência da própria funcionalidade se transforma numa figura de estilo. No jardim, Fischer utilizará as suas fontes cromadas para alterar os repuxos já existentes no local. Na sua perspectiva, o controlo da água transforma-se numa verdadeira fonte de poder num clima de fraca precipitação. Simulando canalizar estas forças para fins ostensivamente decorativos, Fischer está, igualmente, a esbater a distinção entre um sentido elitista de posse e um sentido mais popular de como estas questões podem ser transformadas num agradável espectáculo de beleza natural tornada utilitária.

Millie Wilson baseou a sua investigação artística na sociologia da feminilidade, na aceção particular em que no passado os sociólogos a utilizaram para inventar uma variação desviante do tipo – i.e., a lésbica " máscula " ou a maria-rapaz, cuja consciente violação das restrições sociais a marcam como foragida sexual. Utilizando este arquétipo como controlo, Wilson cria imagens e formas que apontam para uma exacerbação dos "atributos" femininos – nomeadamente as suas enormes e barrocas perucas – e visam projectar uma imagem de extrema feminilidade como algo de temível. Da mesma forma, a sua investigação sobre *serial killers* femininos sugere que a luta pela identidade que todas as mulheres têm de enfrentar numa sociedade tecno-

to light, while for others the house/garden dichotomy was meant to trigger more socio-cultural associations, especially in terms of the image of authority which the building and its grounds represent. Sometimes it is the very definition of museum which the works on view call into question. In many instances, however, it was expected that artists would handle the challenge of linking inside and outside in specifically formal terms, thus permitting viewers to fill in the blanks of the relationship themselves based on the evidence at hand. What lingers is a sense that once the link has been established and the threshold crossed, the fluidity of exchange that takes place

between the two poles in the dichotomy serves to actually loosen our sense of conviction that the societal forces which keep them apart in everyday life are infinitely more malleable today than they were when the house was constructed.

If it appears obvious to the reader that a metaphor is being sought in the joint entity of house and garden, that is because they bring with them an associative weight that contemporary art is rarely expected to bear. This idea can be best approached by explaining that the artists involved in this exhibition are meant to represent a loose cross-section of recent tendencies in American sculpture. They are not in any sense a

school, and many of them were unfamiliar with each other's work before being invited to participate. To some extent, they even represent different generations and regional sensibilities on both east and west coasts. Although there are points of similarity between these ten individuals, the viewer will no doubt come across numerous projects wherein the adaptation of sculpture to site takes place in part as a means of distinguishing one artist's work from another. However, even this stylistic distancing deserves to be considered within the broader perspective of a single walk through house and garden, during which the principal thing isn't to admire the architecture

or appreciate the botanical specimens, but rather to permit the mind and body to become slightly detached from worldly matters, if only long enough to feel refreshed once that relationship is fully restored.

In a sense, this traditional notion of a garden walk is not all that different from the way we might classify an aesthetic experience today. A small rupture takes place, and in re-establishing the seams between internal and external worlds, we find that we are able to consider our own situation from a markedly different perspective. In contemporary art, it is not so much a pause that occurs as a heightening of the senses accompanied by the challenge to use the

simplesmente porque uma aceitação acrítica do nosso próprio lugar dentro desse sistema pareceria indicar que a arte em exposição, tal como a própria natureza, se destinaria apenas ao nosso divertimento e não, de igual forma, à nossa edificação.

Desde o seu aparecimento em meados dos anos 70, integrado numa geração de artistas interessados em trazer elementos da paisagem urbana para a arte contemporânea, R.M. Fischer tem-se revelado um dos escultores americanos mais influentes, se bem que pouco reconhecido. Embora os seus lampiões forjados a partir de velhas peças de canalização soldadas e as suas fontes construídas a partir de toscas peças de equipamentos retirados da cozinha de restaurantes se tenham tornado referências no vocabulário estilístico de meados da década de 80, o contributo de Fischer para a teoria da forma reside no seu interesse apaixonado em trazer assuntos vernáculos para a discussão da arte “erudita”. Explorando embora a aparência otimista simbolizada por objectos colhidos no *design* dos anos 30 e 50, o tratamento irónico a que Fischer os submete deixa o espectador intrigado, a pensar de que lado se encontram, afinal, as suas crenças.

No Porto, Fischer concebeu uma fonte de grandes dimensões que irá utilizar toda a largura – mas não a profundidade – do salão principal. Construída a partir de chapa galvanizada utilizada para fabricar condutas industriais, esta peça, intitulada *Watermaster*, é basicamente funcional pois tem uma luz que funciona e uma torneira que pinga

continuamente para um balde em aço inoxidável. Contudo, o facto de utilizar tão monumental escala para produzir um efeito tão insignificante relaciona-se directamente com as recentes esculturas públicas de Fischer nos Estados Unidos, onde a aparência da própria funcionalidade se transforma numa figura de estilo. No jardim, Fischer utilizará as suas fontes cromadas para alterar os repuxos já existentes no local. Na sua perspectiva, o controlo da água transforma-se numa verdadeira fonte de poder num clima de fraca precipitação. Simulando canalizar estas forças para fins ostensivamente decorativos, Fischer está, igualmente, a esbater a distinção entre um sentido elitista de posse e um sentido mais popular de como estas questões podem ser transformadas num agradável espectáculo de beleza natural tornada utilitária.

Millie Wilson baseou a sua investigação artística na sociologia da feminilidade, na acepção particular em que no passado os sociólogos a utilizaram para inventar uma variação desviante do tipo – i.e., a lésbica “ máscula” ou a maria-rapaz, cuja consciente violação das restrições sociais a marcam como foragida sexual. Utilizando este arquétipo como controlo, Wilson cria imagens e formas que apontam para uma exacerbação dos “atributos” femininos – nomeadamente as suas enormes e barrocas perucas – e visam projectar uma imagem de extrema feminilidade como algo de temível. Da mesma forma, a sua investigação sobre *serial killers* femininos sugere que a luta pela identidade que todas as mulheres têm de enfrentar numa sociedade tecno-

-capitalista deveria assentar na libertação destes arquétipos das suas prévias associações morais e éticas para que pudessem ser utilizados e descartados livremente, em vez de impostos à força a mulheres que apenas parcialmente os desejam.

O projecto de Wilson no Porto baseia-se na sua investigação sobre a Casa de Serralves, especialmente nos padrões de vida e sono dos antigos ocupantes. Ela descobriu que, enquanto o dono da casa tinha uma entrada principal que lhe permitia entrar e sair sem ser visto, a mulher dormia nas traseiras da casa, num quarto que dá para o jardim. A noção de que mobilidade significava (e continua a significar) uma forma de poder social é subtilmente invertida na criação de Wilson, de que fazem parte quatro topiarias artificiais. Estas “plantas” transformam-se em duplos da dona da casa e, como ela, têm no quarto das traseiras o seu pouso principal. Contudo, no decurso da exposição, duas destas formas serão gradualmente deslocadas de uma parte da casa para outra, como se se tratasse de sentinelas dos vários pontos que aquela não ocupou em vida. No exterior, Wilson utilizou técnicas de espelhagem muito simples para alterar radicalmente a aparência de quatro dos arbustos centrais do jardim da frente. Eles surgem particularmente diferentes quando vistos do segundo andar da casa, reflectindo o céu como uma espécie de halo de ilusão protector.

Tal como as suas esculturas finitas tendem a utilizar um suporte “escondido”, disfarçado como algo de que o

espectador está à espera – um velho fonógrafo, por exemplo, ocultando um vídeo-projector em miniatura –, assim as instalações de som e luz de Lewis de Soto personificam o desejo do artista de produzir experiências cinestésicas utilizando objectos comuns e situações do quotidiano. No universo alternativo proposto por Soto, a capacidade de ver ou ouvir “claramente” é obstruída por uma qualquer intervenção por parte do artista (desligando luzes, utilizando isolamento acústico) sendo esta, por seu turno, contrabalançada quando somos induzidos a aceitar um nível exagerado de *inputs* “impuros” (por exemplo, imagem filtrada, som processado). Embora Soto utilize aparentemente estas imagens para abalar a nossa percepção das fronteiras psico-sociais, o espectador apercebe-se geralmente de outro nível de interacção linguística ou visual, que reduz a permuta humana à transmissão de sensações pré-verbais, quase oníricas.

O projecto de Lewis de Soto para Serralves transforma o quarto do dono da casa numa câmara de experimentação sensorial. Ao cobrir as janelas com simples folhas de gel azul, a iluminação adquire uma aparência de certa forma artificial, embora a tonalidade do azul venha de fora, da cor do céu. A progressiva entrada do mundo exterior é tornada possível através de uma complexa ligação a um microfone localizado na varanda de modo a captar sons ambientais de toda a ordem, desde os pássaros lá fora até ao som dos aviões sobrevoando a casa. Transmitidos a um processador audio e posteriormente digitalizados, estes sons são reciclados para o quarto em forma de uma sinfonia contínua. Um par de bancos de madeira gravados e uma porta de vidro

others the
otomy was
ore socio-
s, especially
ge of
e building and
nt. Sometimes
tion of
works on view
In many
it was ex-
would handle
aking inside
cifically formal
ting viewers to
f the relation-
sed on the
What lingers
e the link has
nd the thres-
luidity of
es place

between the two poles in the dichotomy serves to actually loosen our sense of conviction that the societal forces which keep them apart in everyday life are infinitely more malleable today than they were when the house was constructed.

If it appears obvious to the reader that a metaphor is being sought in the joint entity of house and garden, that is because they bring with them an associative weight that contemporary art is rarely expected to bear. This idea can be best approached by explaining that the artists involved in this exhibition are meant to represent a loose cross-section of recent tendencies in American sculpture. They are not in any sense a

school, and many of them were unfamiliar with each other's work before being invited to participate. To some extent, they even represent different generations and regional sensibilities on both east and west coasts. Although there are points of similarity between these ten individuals, the viewer will no doubt come across numerous projects wherein the adaptation of sculpture to site takes place in part as a means of distinguishing one artist's work from another. However, even this stylistic distancing deserves to be considered within the broader perspective of a single walk through house and garden, during which the principal thing isn't to admire the architecture

or appreciate the botanical specimens, but rather to permit the mind and body to become slightly detached from worldly matters, if only long enough to feel refreshed once that relationship is fully restored.

In a sense, this traditional notion of a garden walk is not all that different from the way we might classify an aesthetic experience today. A small rupture takes place, and in re-establishing the seams between internal and external worlds, we find that we are able to consider our own situation from a markedly different perspective. In contemporary art, it is not so much a pause that occurs as a heightening of the senses accompanied by the challenge to use the

senses as a direct inroad to the mind's more hidden recesses. Once this stimulus is provided, however, it becomes worthwhile to reexamine the system of priorities and privileges that form such a vital aspect of our relationship to culture, simply because an unexamined acceptance of one's own place within that system would seem to indicate that the art on view, just like nature itself, is intended only for our respective amusement, and not equally for our edification as well.

Since his emergence in the mid-1970s as part of a generation of artists involved with bringing elements of the urban landscape into contemporary art, R.M.

Fischer has been one of the most influential, if largely uncredited, sculptors working in the U.S. Although his lamps welded from old pieces of plumbing fixtures and his fountains constructed out of ungainly pieces of restaurant kitchen equipment became standard references in the stylistic vocabulary of the mid-'80s, Fischer's contribution to the theory of form is rooted in his passionate interest in bringing vernacular subject matter into the discussion of high art. Whereas he exploits the look of optimism symbolized by objects taken from 1930s and 1950s design, Fischer's ironic treatment of them leaves the viewer wondering on which side of the fence his beliefs actually fall.

In Oporto, Fischer has devised one large-scale fountain that will use the entire breadth – although not the depth – of the main ballroom. Built from the galvanised metal used to fabricate industrial ductwork, the piece, entitled *Watermaster*, is functional in the basic sense that it has a light that works and a faucet that drips steadily into a stainless steel bucket. However, the use of such monumental scale to produce such little effect is directly related to Fischer's recent public sculptures in the U.S., where the appearance of functionality itself becomes a stylistic trope. In the garden, Fischer will use his chrome fountainheads to modify the fountains already existing on the

transparente completam a instalação interior. Para o trabalho exterior, Soto escolheu o lago, no extremo oposto do jardim, como o local que melhor corresponde à sensação aquosa por ele criada no interior. O perímetro de um simples barco a remos de madeira ancorado algures entre a ilha e a margem foi coberto com palavras escritas em sentido inverso e, assim, legíveis apenas através do seu reflexo no lago. Trata-se de uma espécie de tradução invertida que faz a nossa capacidade de entender uma linguagem depender de critérios como a força da brisa soprando sobre a superfície da água.

A arte de Paul Ramirez-Jonas representa uma exploração crítica à popular mitologia científica, especialmente ao nível que incita os adolescentes masculinos a tentarem simular algumas das mais famosas experiências da história da ciência. Embora não esteja interessado em desafiar a ciência ao nível da pesquisa empírica, Ramirez-Jonas considera que o fosso entre ciência e criatividade na nossa era indicia uma perda de contacto entre os artistas e o mundo dos fenómenos. Assim, apresentado como uma escultura, um círculo de garrafas parcialmente cheias, suspensas do tecto, transforma-se num aparelho interactivo que produz música e funciona também como um mecanismo especificamente concebido, com a sua própria integridade formal. Uma das suas obras mais conseguidas envolve a reconstrução das formas mais comuns de papagaios de papel da história deste quase obscuro ramo da ciência. Construídos de modo a poderem de facto voar, os papagaios de papel

eram equipados com máquinas fotográficas descartáveis dotadas de um temporizador automático. Quando os papagaios de papel atingiam o ponto mais alto, a máquina fotográfica disparava, revelando uma fotografia onde, regra geral, era visível uma parte da cauda e o solo por baixo. Embora este trabalho não visasse verificar qualquer teoria sobre aerodinâmica, o espectáculo global dos papagaios de papel e das fotografias demonstrava existir no processo uma beleza que iguala a dos mais ardentes artistas da arte processual da geração anterior.

No Porto, Ramirez-Jonas interessou-se pela ideia de navegação na sua relação com a astronomia, construindo uma versão em tamanho natural, que não funciona, do primeiro rádio-telescópio. Embora este instrumento tivesse sido inventado nos anos 30 pelo cientista K.G. Lansky, na altura em que trabalhava para a *Bell Telephone Laboratories*, a sua estrutura de 30 metros assemelha-se tanto a uma estrutura arquitectónica primitiva como a uma escultura minimalista dos anos 60 ou 70. A ideia original do artista foi acrescentar um pequeno aparelho receptor que simularia a recepção de ondas radiofónicas. Embora Ramirez-Jonas seja o artista na exposição "Limiares" a dedicar mais atenção ao seu projecto exterior do que ao interior, a ligação entre as duas obras é muito clara. Num dos quartos mais pequenos do andar de baixo, montou dois monitores de vídeo que ininterruptamente passam uma cassette onde se pode ver o artista segurando um globo e uma lanterna para demonstrar, através de gestos e imagens muito rudimentares, como é que os ângulos do Sol, da Lua e da Terra

grounds. In his view, the control of water becomes a very real source of power in a climate that permits very little rain to fall. By appearing to harness these forces for ostensibly decorative purposes, Fischer is also blurring the distinction between an elite sense of ownership and a more populist sense of how these issues can be transformed into a viewer-friendly spectacle of natural beauty made utilitarian.

Millie Wilson has based her artistic investigation on the sociology of femininity, particularly as this has been used by sociologists in the past to invent a deviant variation on the type – i.e., the 'butch' lesbian, or tomboy, whose conscious viol-

ation of society's strictures brands her as a sexual outlaw. Using this archetype as her control, Wilson develops images and forms that point to an exaggeration of feminine 'attributes' – her over-sized, baroque hair-pieces, for example –, and are intended to project an image of extreme femininity as something to be feared. Similarly, her research into female serial killers suggests that the struggle for identity faced by all women in a techno-capitalist society should be predicated on freeing these archetypes from their prior moral and ethical associations, so that they can be used and discarded at will instead of being forced on only partially willing females.

Wilson's Oporto project is

based on her investigation of the Serralves house, in particular the living and sleeping patterns of the prior occupants. She discovered that while the man of the house had a front entrance which allowed him to come and go un beholden to anyone, his wife slept in the back of the house, her bedroom looking out towards the garden. The idea that mobility signified (and continues to signify) a form of social power is slyly reversed in Wilson's creation of four false plants through artificial topiary. These 'plants' become stand-ins for the woman of the house and, like her, use the rear bedroom as their primary location. However, during the course of the exhibition, two of these forms

*will be
part of
if stan
various
occupy
Outsid
simple
radical
four o
front g
differe
second
which
above
of illu

Just a
to ma
mediu
the vi
– an c
examp*

transparente completam a instalação interior. Para o trabalho exterior, Soto escolheu o lago, no extremo oposto do jardim, como o local que melhor corresponde à sensação aquosa por ele criada no interior. O perímetro de um simples barco a remos de madeira ancorado algures entre a ilha e a margem foi coberto com palavras escritas em sentido inverso e, assim, legíveis apenas através do seu reflexo no lago. Trata-se de uma espécie de tradução invertida que faz a nossa capacidade de entender uma linguagem depender de critérios como a força da brisa soprando sobre a superfície da água.

A arte de Paul Ramirez-Jonas representa uma exploração crítica à popular mitologia científica, especialmente ao nível que incita os adolescentes masculinos a tentarem simular algumas das mais famosas experiências da história da ciência. Embora não esteja interessado em desafiar a ciência ao nível da pesquisa empírica, Ramirez-Jonas considera que o fosso entre ciência e criatividade na nossa era indicia uma perda de contacto entre os artistas e o mundo dos fenómenos. Assim, apresentado como uma escultura, um círculo de garrafas parcialmente cheias, suspensas do tecto, transforma-se num aparelho interactivo que produz música e funciona também como um mecanismo especificamente concebido, com a sua própria integridade formal. Uma das suas obras mais conseguidas envolve a reconstrução das formas mais comuns de papagaios de papel da história deste quase obscuro ramo da ciência. Construídos de modo a poderem de facto voar, os papagaios de papel

eram equipados com máquinas fotográficas descartáveis dotadas de um temporizador automático. Quando os papagaios de papel atingiam o ponto mais alto, a máquina fotográfica disparava, revelando uma fotografia onde, regra geral, era visível uma parte da cauda e o solo por baixo. Embora este trabalho não visasse verificar qualquer teoria sobre aerodinâmica, o espectáculo global dos papagaios de papel e das fotografias demonstrava existir no processo uma beleza que iguala a dos mais ardentes artistas da arte processual da geração anterior.

No Porto, Ramirez-Jonas interessou-se pela ideia de navegação na sua relação com a astronomia, construindo uma versão em tamanho natural, que não funciona, do primeiro rádio-telescópio. Embora este instrumento tivesse sido inventado nos anos 30 pelo cientista K.G. Lansky, na altura em que trabalhava para a *Bell Telephone Laboratories*, a sua estrutura de 30 metros assemelha-se tanto a uma estrutura arquitectónica primitiva como a uma escultura minimalista dos anos 60 ou 70. A ideia original do artista foi acrescentar um pequeno aparelho receptor que simularia a recepção de ondas radiofónicas. Embora Ramirez-Jonas seja o artista na exposição “Limiars” a dedicar mais atenção ao seu projecto exterior do que ao interior, a ligação entre as duas obras é muito clara. Num dos quartos mais pequenos do andar de baixo, montou dois monitores de vídeo que ininterruptamente passam uma cassete onde se pode ver o artista segurando um globo e uma lanterna para demonstrar, através de gestos e imagens muito rudimentares, como é que os ângulos do Sol, da Lua e da Terra

• Tecido especial que se assemelha a filme de alumínio, levemente translúcido e muito resistente, desenvolvido pela NASA para ser utilizado na exploração espacial. (Nota da tradutora)

influenciam a recepção da luz e das ondas radiofónicas de outros corpos celestes mais distantes.

Nas suas instalações de vídeo-projectão, Diana Thater combinou a dedicação de um pintor ao fenómeno da luz com um método de alta tecnologia que cria distorções visuais no espaço. Na montagem que criou em Nova Iorque em 1993 intitulada *Late and Soon*, Thater começou por gravar imagens bastante convencionais de jardins e de outros cenários naturais. No entanto, o método que escolheu para projectar a obra era tudo menos convencional. Ajustando as três lentes do vídeo-projector de forma a mostrarem cada uma das três cores da imagem compósita, Thater criou um magnífico espectáculo visual que provocava, no entanto, junto do espectador um efeito altamente perturbador. Neutralizando literalmente os fundamentos tecnológicos do seu *medium*, a arte de Thater cria uma pedra de toque conceptual para a subjectividade da experiência sensorial, ao mesmo tempo que levanta questões importantes sobre a utilização cega da tecnologia para criar laços entre o homem e a natureza.

Para o Porto, Thater é a única artista cuja obra lança um desafio directo à própria noção de interior e exterior. A peça principal, localizada num quarto do 1º andar voltado para a rua, consiste numa projecção vídeo apontada às janelas durante a noite. O vidro destas foi coberto com uma película de *mylar**, e assim convertidas em écrans de cinema. Uma vez que se trata da única obra exposta que tem de ser vista durante as horas em que o museu se encontra encerrado, o contributo de Thater mina subtilmente as fronteiras

entre o museu e o mundo exterior. Por outras palavras, uma vez que não é necessário entrar no espaço de Serralves para apreciar esta peça, será também a única obra na exposição a ser vista pelos habitantes da cidade que não se deslocaram ao museu para ver a exposição. Para os que visitarem “Limiars”, contudo, um quarto no andar de baixo albergará monitores passando um trabalho em vídeo, sujeito a uma menor manipulação física mas igualmente impressionista.

Embora as raízes históricas de Lauren Szold remontem aos anos 60, altura em que, pela primeira vez, os artistas decidiram deslocar-se para fora dos limites da cidade e dedicar-se à *earth art*, numa espécie de interacção directa com a natureza, ela está agora empenhada numa estratégia típica dos anos 90 que incentiva jovens artistas a reciclar metodologias e estruturas de gerações anteriores, utilizando preocupações teóricas e sociais mais características dos nossos dias. No caso de Lauren Szold, a noção de “derrame”, originalmente desenvolvida por Robert Smithson na sua obra *Asphalt Rundown* (1969), é retrabalhada com recurso a um princípio feminista conscientemente evocado. Por um lado, a consistência gelatinosa do seu suporte sugere uma forma corpórea, como se de secreções relacionadas com a menstruação ou um parto se tratasse. As cores escolhidas pela artista conduzem o princípio do corpo a um outro nível de sofisticação, dado que a enorme variedade dos seus mais recentes “derrames” pode levar o espectador a pensar em qualquer coisa, desde terras pantanosas e húmidas a iogurte com sabores a fruta. Mas é porque estão derramadas que as

the control
ny real
imate that
to fall. By
these forces
ve
so blurring
n an elite
d a more
these
med into a
le of
utilitarian.

d her
on the
, particu-
used by
t to invent
the type -
n, or
ous viol-

ation of society's strictures brands her as a sexual outlaw. Using this archetype as her control, Wilson develops images and forms that point to an exaggeration of feminine 'attributes' - her over-sized, baroque hair-pieces, for example -, and are intended to project an image of extreme femininity as something to be feared. Similarly, her research into female serial killers suggests that the struggle for identity faced by all women in a techno-capitalist society should be predicated on freeing these archetypes from their prior moral and ethical associations, so that they can be used and discarded at will instead of being forced on only partially willing females. Wilson's Oporto project is

based on her investigation of the Serralves house, in particular the living and sleeping patterns of the prior occupants. She discovered that while the man of the house had a front entrance which allowed him to come and go un beholden to anyone, his wife slept in the back of the house, her bedroom looking out towards the garden. The idea that mobility signified (and continues to signify) a form of social power is slyly reversed in Wilson's creation of four false plants through artificial topiary. These 'plants' become stand-ins for the woman of the house and, like her, use the rear bedroom as their primary location. However, during the course of the exhibition, two of these forms

will be moved gradually from one part of the house to the other, as if standing sentry from the various points that she did not occupy in her mortal form. Outside, Wilson has used very simple techniques of mirroring to radically shift the appearance of four of the central shrubs in the front garden. They look especially different when seen from the second floor of the house, at which time they reflect the sky above as a kind of protective ring of illusion.

Just as his finite sculptures tend to make use of a 'hidden' medium disguised as something the viewer expects to experience - an old phonograph, for example, concealing a miniature

video-beam projector -, so Lewis deSoto's sound and light installations embody the artist's desire to produce kinaesthetic experiences using commonplace objects and situations from everyday life. In the alternate universe that de Soto proposes, the ability to see or hear 'clearly' is impeded by some form of intervention on the artist's part (turning off lights, acoustic isolation), which is in turn offset by luring us into accepting an exaggerated level of 'dirty' input (i.e., filtered imagery, processed sound). While de Soto apparently uses these techniques as a means of disrupting our perception of psychosocial boundaries, his viewer is usually made aware of another level of linguistic or

visual interaction, one which reduces human exchange to the transmission of pre-verbal, almost dreamlike, sensations. Lewis deSoto's Serralves project involves the transformation of the house's master bedroom into a chamber of sensory experimentation. By merely covering the windows with sheets of blue gel, the illumination is made to seem somehow unnatural, even though the tone of blue is derived from the color of the sky outside. Further entry of the outer world is made possible by a complex rigging of a microphone placed on the veranda in order to catch all manner of ambient sounds, from nearby birds to the sound of planes flying overhead. Trans-

mitted into an aural processor and digitalized, these sounds are recycled into the room in the form of a continuous aural symphony. A pair of inscribed wood benches and a transparent glass door complete the indoor installation. For his outdoor work, deSoto has chosen the lake at the far end of the garden as the site which best corresponds to the watery feeling which he has created within. The perimeter of a simple aluminum rowboat anchored halfway between the island and the shore has been covered with words written in reverse, and therefore legible only when read in the reflection of the pond. It is a kind of backwards translation that makes our ability to receive language

dependent on such criteria as the strength of a breeze floating across the water's surface.

The art of Paul Ramirez-Jonas represents a critical exploration into the popular mythology of science, particularly at the level which inspires adolescent males to attempt to simulate some of the most famous experiments in scientific history. Although he is not interested in challenging science at the level of empirical research, Ramirez-Jonas sees the rift between science and creativity in our age as indicative of a loss of contact between artists and the phenomenal world. Thus presented in the form of sculpture, a ring of partially-filled bottles suspended from the

obras adquirem a sua maior dinâmica, na medida em que esta acção representa um extremo físico de transposição de fronteiras, capaz de acordar em qualquer um os mais recônditos receios: o ponto em que a natureza literalmente se infiltra através das fendas para reclamar o que lhe pertence.

O projecto de Szold para a exposição "Limiares" está centrado na componente exterior. De certa forma, a desmontagem que a artista opera sobre o local envolve uma forma de regressão criativa, porque prevê a conversão do espaço vazio entre as janelas da cave e o jardim na visão infantil de um fosso. Mas as referências orgânicas continuam a ser um aspecto importante na obra de Szold, sob a forma de extensas esculturas de tecido suspensas do telhado e pendentes sobre os "fossos". Estendendo-se desta forma para zonas mais elevadas da casa, dir-se-ia que, virtualmente, a escultura se sustenta a si mesma, sendo previsível que a acumulação da chuva reponha os níveis de água e assim mantenha a natureza viscosa da escultura. No interior da casa, um "derrame" mais típico de Szold – que se estende da sala do segundo andar até ao primeiro lance de escadas que conduzem ao andar de baixo – valoriza de uma outra forma a sua localização. Ao recusar ficar confinada a um único local, a obra deixa praticamente de estar fixada no espaço, projectando uma espécie de intensidade orgânica idêntica à que associamos a uma vegetação em lenta expansão.

Embora a obra de Tony Feher tenha também uma presença relativamente efémera no mundo, tal facto fica a dever-se

não tanto aos materiais que ele utiliza mas à forma como os instala. Existe, é verdade, uma certa singeleza infantil no modo como o artista junta objectos triviais como berlindes ou frascos, apresentando-os sem recurso a quaisquer molduras ou pedestais. Contudo, o método de localizar e dispor as suas mini-colecções coloca Feher na invulgar posição de ter de canalizar a sua grande energia criadora para converter estes objectos, em si mesmos manifestamente despreziosos, em verdadeiras e convincentes esculturas. Se parece haver subjacente a esta obra um gesto de quase misticismo, ela não é também destituída do seu componente emocional, no sentido em que Feher nos pede que aceitemos a vulnerabilidade do artista enquanto pessoa como um dos mais importantes critérios para compreendermos a sua arte. Os seus modestos barcos podem não se impor fisicamente mas, aceitando-os enquanto esculturas, estamos igualmente a permitir a abertura de um certo fosso no interior da nossa compreensão da arte como extensão natural daquilo que já pensamos e fazemos.

O projecto de Feher para o Porto envolve uma longa meditação sobre dois pontos do local: o roseiral que se situa entre a casa de chá e a alameda "solene" e a sala central do rés-do-chão da casa. Embora estes dois locais sejam marcados por uma agradável geometria, o primeiro é amplo e aberto, limitado apenas por um modesto suporte para flores em cimento, enquanto o outro é uma das mais fechadas dependências de toda a casa, sendo o seu espaço cortado apenas pelas janelas que a ligam ao segundo andar. Feher acumulou, com a ajuda dos serviços de recolha de lixo da

ceiling becomes an interactive apparatus that produces music, as well as serving as a site-specific mechanism with its own formal integrity. One of his best-known undertakings involves the rebuilding of some of the most familiar kites designs in the history of this nearly-obscure branch of science. Built so that they could actually fly, the kites were also rigged with disposable cameras containing an automatic timer. As the kites reached their summit, a photograph would be taken, usually showing part of the tail as well as the ground below. While this work was not in itself designed to verify any kind of theory about aerodynamics, the resultant display of kites and photographs together

demonstrated that there is a beauty in the process which rivals that of the most ardent process-based artists of a generation ago.

In Oporto, Ramirez-Jonas has become interested in the idea of navigation as it pertains to astronomy, and has undertaken to build a full-scale, non-functioning version of the first radio-telescope. Although this instrument was invented in the 1930s by a scientist, K.G. Lansky, while working for Bell Telephone Laboratories, the completed 30-meter structure resembles in equal parts a primitive architectural framework as well as a minimalist sculpture from the 1960s or '70s. The artist's original notion was to add a small receiver to the device,

which would simulate reception of radio-waves. Although Ramirez-Jonas is the only participating artist in "Threshold" who has devoted more attention to his outdoor project than what happens inside, the connection between the two works is nevertheless very clear. Using one of the smaller downstairs rooms, he has set up two video monitors to show in constant replay a tape of himself holding a globe and a flashlight, demonstrating through the most rudimentary gestures and images how the angles of sun, moon and earth affect the reception of both light and radio-waves from other, more distant, celestial bodies.

In her video-projection installations, Diana Thater has combined a painter's dedication to the phenomenon of light with a high-technology method of creating visual distortions in space. In her 1993 New York installation, "Late and Soon", Thater began by recording fairly conventional footage of gardens and other natural settings. Her approach to projecting the work, however, was anything but conventional. Adjusting the three lenses of the video-beam projector so that they show each of the three 'colors' of the composite image slightly off-register, Thater created a rich visual spectacle that nonetheless had a highly disorienting effect on the viewer. By literally dis-

abling the technological underpinnings of her medium, Thater's art creates a conceptual foil for the subjectivity of sensorial experience, at the same time that it raises important points about the unquestioning use of technology to create bonds between man and nature. For Oporto, Thater is the only artist whose work creates a direct challenge to the very idea of indoors and outdoors. The main piece, located in an upstairs bedroom that faces the street, consists of a video-beam projection aimed at the windows during evening hours. The glass in the windows have been covered with a mylar projection film, effectively converting them into rear-projection screens.

obras adquirem a sua maior dinâmica, na medida em que esta acção representa um extremo físico de transposição de fronteiras, capaz de acordar em qualquer um os mais recônditos receios: o ponto em que a natureza literalmente se infiltra através das fendas para reclamar o que lhe pertence.

O projecto de Szold para a exposição "Limiares" está centrado na componente exterior. De certa forma, a desmontagem que a artista opera sobre o local envolve uma forma de regressão criativa, porque prevê a conversão do espaço vazio entre as janelas da cave e o jardim na visão infantil de um fosso. Mas as referências orgânicas continuam a ser um aspecto importante na obra de Szold, sob a forma de extensas esculturas de tecido suspensas do telhado e pendentos sobre os "fossos". Estendendo-se desta forma para zonas mais elevadas da casa, dir-se-ia que, virtualmente, a escultura se sustenta a si mesma, sendo previsível que a acumulação da chuva reponha os níveis de água e assim mantenha a natureza viscosa da escultura. No interior da casa, um "derrame" mais típico de Szold – que se estende da sala do segundo andar até ao primeiro lance de escadas que conduzem ao andar de baixo – valoriza de uma outra forma a sua localização. Ao recusar ficar confinada a um único local, a obra deixa praticamente de estar fixada no espaço, projectando uma espécie de intensidade orgânica idêntica à que associamos a uma vegetação em lenta expansão.

Embora a obra de Tony Feher tenha também uma presença relativamente efémera no mundo, tal facto fica a dever-se

não tanto aos materiais que ele utiliza mas à forma como os instala. Existe, é verdade, uma certa singeleza infantil no modo como o artista junta objectos triviais como berlindes ou frascos, apresentando-os sem recurso a quaisquer molduras ou pedestais. Contudo, o método de localizar e dispor as suas mini-colecções coloca Feher na invulgar posição de ter de canalizar a sua grande energia criadora para converter estes objectos, em si mesmos manifestamente despreziosos, em verdadeiras e convincentes esculturas. Se parece haver subjacente a esta obra um gesto de quase misticismo, ela não é também destituída do seu componente emocional, no sentido em que Feher nos pede que aceitemos a vulnerabilidade do artista enquanto pessoa como um dos mais importantes critérios para compreendermos a sua arte. Os seus modestos barcos podem não se impor fisicamente mas, aceitando-os enquanto esculturas, estamos igualmente a permitir a abertura de um certo fosso no interior da nossa compreensão da arte como extensão natural daquilo que já pensamos e fazemos.

O projecto de Feher para o Porto envolve uma longa meditação sobre dois pontos do local: o roseiral que se situa entre a casa de chá e a alameda "solene" e a sala central do rés-do-chão da casa. Embora estes dois locais sejam marcados por uma agradável geometria, o primeiro é amplo e aberto, limitado apenas por um modesto suporte para flores em cimento, enquanto o outro é uma das mais fechadas dependências de toda a casa, sendo o seu espaço cortado apenas pelas janelas que a ligam ao segundo andar. Feher acumulou, com a ajuda dos serviços de recolha de lixo da

*... an interactive
roduces music,
as a site-
m with its own
One of his best-
gs involves the
e of the most
gns in the
arly-obscure
Built so that
ly fly, the kites
with disposable
ng an automatic
s reached their
raph would be
owing part of
the ground
work was not in
venify any kind
erodynamics,
lay of kites and
ther*

*... demonstrated that there is a
beauty in the process which rivals
that of the most ardent process-
based artists of a generation ago.
In Oporto, Ramirez-Jonas
has become interested in the
idea of navigation as it pertains
to astronomy, and has under-
taken to build a full-scale, non-
functioning version of the first
radio-telescope. Although this
instrument was invented in the
1930s by a scientist, K.G. Lansky,
while working for Bell Telephone
Laboratories, the completed 30-
meter structure resembles in
equal parts a primitive architectu-
ral framework as well as a
minimalist sculpture from the
1960s or '70s. The artist's
original notion was to add a
small receiver to the device,*

*... which would simulate reception
of radio-waves. Although
Ramirez-Jonas is the only
participating artist in
"Threshold" who has devoted
more attention to his outdoor
project than what happens
inside, the connection between
the two works is nevertheless
very clear. Using one of the
smaller downstairs rooms, he has
set up two video monitors to
show in constant replay a tape of
himself holding a globe and a
flashlight, demonstrating
through the most rudimentary
gestures and images how the
angles of sun, moon and earth
affect the reception of both light
and radio-waves from other,
more distant, celestial bodies.*

*... In her video-projection instal-
lations, Diana Thater has
combined a painter's dedication
to the phenomenon of light with
a high-technology method of
creating visual distortions in
space. In her 1993 New York
installation, "Late and Soon",
Thater began by recording fairly
conventional footage of gardens
and other natural settings. Her
approach to projecting the work,
however, was anything but
conventional. Adjusting the three
lenses of the video-beam
projector so that they show each
of the three 'colors' of the
composite image slightly off-
register, Thater created a rich
visual spectacle that nonetheless
had a highly disorienting effect
on the viewer. By literally dis-*

*... abling the technological under-
pinnings of her medium, Thater's
art creates a conceptual foil for
the subjectivity of sensorial
experience, at the same time
that it raises important points
about the unquestioning use of
technology to create bonds
between man and nature.
For Oporto, Thater is the only
artist whose work creates a direct
challenge to the very idea of
indoors and outdoors. The main
piece, located in an upstairs
bedroom that faces the street,
consists of a video-beam
projection aimed at the windows
during evening hours. The glass
in the windows have been
covered with a mylar projection
film, effectively converting them
into rear-projection screens.*

*... Since it is also the only work on
view that must be experienced
during the hours when the
museum is actually closed,
Thater's contribution actually
works to subtly undermine the
boundaries between the museum
and the world outside. In other
words, since it is not really
necessary to even enter the
Serralves' grounds in order to
experience this piece, it will also
be the sole work in the exhibition
viewed by inhabitants of the city
who don't actually come to see
the exhibition. For those who do
visit "Threshold," however, a
downstairs room will contain
monitors playing a less physically
manipulated, but equally
impressionistic, work in video.*

*... Although the historic roots of
Lauren Szold's work date back to
the 1960s, when artists first
chose to travel outside the con-
fines of the city and make
"earthworks" as a kind of direct
interaction with nature, she is
engaging in a typically 1990s
strategy that encourages younger
artists to recycle methodologies
and structures from previous
generations, using theoretical
and social concerns that are
more characteristic of the present
moment. In Szold's case, the
idea of the 'spill,' which was first
developed by Robert Smithson's
Asphalt Rundown (1969), is
reworked utilizing a consciously
evoked feminist edge. On the one
hand the gelatinous consistency
of the medium suggests a bodily*

*... origin, as if these were secretions
related to menstruation or child-
birth. The colors that Szold
selects push the body principle to
another level of sophistication,
since the myriad hues in her
more recent spills can remind the
viewer of everything from a
swampy wetlands to fruit-
flavored yogurt. But it is from
the fact of being spilled that the
works derive their greatest
dynamic, since this action repres-
ents a physical extreme of
boundary-crossing that is capable
of awaking the most deep-seated
fear of any homebody: the point
when nature literally seeps in
through the cracks to claim its own.
Szold's project for
"Threshold" places its greatest
emphasis on the outdoors com-*

*... ponent. In a sense, her decon-
struction of the site involves a
form of creative regression, since
it envisions transforming the
hollow space between the base-
ment windows and the garden
into a childhood vision of a
moat. But the organic references
remain an important aspect to
Szold's piece, in the form of long
sculptures of fabric that are
connected to the roof and hang
down over the 'moats.' Through
this extension into the upper
regions of the house, the
sculpture becomes potentially
self-sustaining, since the
accumulation of rainfall is
expected to replenish the water,
and thus maintain the sculpture's
viscous nature. Within the house,
a more characteristic Szold spill,*

cidade, cerca de mil frascos e garrafas, a maior parte dos quais, se não todos, irão estar na exposição cheios de água. No exterior, a sua intervenção incidirá directamente sobre o caramanchão e as plantas que crescem à sua volta enquanto que, no interior, ela basear-se-á no facto de as paredes e o soalho da dependência que a sua obra irá ocupar permanecerem praticamente inalterados.

Se é verdade que Meyer Vaisman tem tido uma carreira bastante notória nesta década, estes últimos anos assistiram a uma significativa mudança na sua trajectória artística. Embora a sua própria identidade enquanto artista sempre tenha servido de base à sua investigação, nas suas obras dos anos 80 este interesse manifestou-se preferencialmente num jogo irónico, de ocultação, que se ajustava ao arquétipo, comum na altura, do artista enquanto camaleão. A determinado momento da sua evolução, esta identidade forjada deu lugar ao seu genuíno estatuto de artista latino-americano, nascido de uma família judaica a viver actualmente nos Estados Unidos. Lentamente, a arte de Vaisman adquiriu características de uma verdadeira pesquisa de uma identidade oculta entre camadas de sofisticação pós-conceptual. De entre as inúmeras imagens novas que desde então surgiram na sua obra, uma das mais reconhecidas será talvez a série de esculturas de perús vestidos com elaborados fatos "étnicos", feitos à mão, desde a gueixa japonesa ao toureiro espanhol ou ao *grunge* americano. Conquanto o interesse de Vaisman em utilizar a arte como um meio para demonstrar que as identidades podem ser assumidas e pos-

tas de lado à medida dos nossos desejos, a diferença é que ele considera que a própria arte está sujeita à mesma crise de identidade, sem outra solução à vista que não a de tentar cumprir um dos papéis da arte já testados pelo tempo: arrancar a máscara a toda e qualquer manifestação de auto-ilusão cultural.

O projecto de Vaisman para o Porto relaciona-se directamente com uma peça criada há dois anos para a Galeria Nacional de Caracas: utilizando o seu quarto de estudante, Vaisman construiu uma barraca em tijolos e bloco de cimento. A estrutura, que utilizou o contexto museológico para chamar a atenção para o enorme problema da pobreza na América Latina, aproveitou o contraste com a educação de classe média do artista para mostrar como a nossa percepção da normalidade pode ser distorcida consoante os nossos pontos de referência. Em Serralves, Vaisman escolheu reconstruir o quarto de vestir dos seus pais, sob a forma de uma estrutura em tudo idêntica à da barraca. Sendo Portugal um dos países europeus onde é mais provável encontrar contrastes entre a alta tecnologia e a pobreza gritante, é apropriado que esta obra, que foi oficialmente considerada "imprópria" para o pavilhão venezuelano na Bienal de Veneza, possa ser apreciada num contexto culturalmente esclarecido.

Dentro do edifício, Vaisman decidiu retomar o tema do emparedamento como forma de obstáculo, agora no primitivo perímetro da casa, colocando o visitante "dentro" e "fora" da mesma situação.

Um espectador que tivesse entrado numa construção típica de Kristin Oppenheim dos últimos anos ter-se-ia visto confrontado provavelmente com um grande espaço vazio – ou melhor, vazio à excepção de duas ou quatro colunas de som discretamente integradas na arquitectura. À medida que a sua visão se fosse ajustando à ausência de pontos focais, começaria a ouvir a voz da artista, falando-cantando num ritmo suave e monótono, repetindo geral e incessantemente uma pequena frase, numa cadência e entoação sempre diferentes. As obras sonoras de Oppenheim conduzem o visitante para uma situação íntima, quase teatral, onde um sentido de segurança se baseia no facto de a sua voz, doce e triste, o induzir a pensar que ela julga estar sózinha. Através de audições continuadas, começamos a distinguir as sobreposições de som, mesmo quando se perde por completo o sentido intrínseco de toda uma frase. À semelhança do que acontece com os seus inquietantes desenhos informes, os trabalhos sonoros de Oppenheim assentam na criação de uma sensação de deslocação, de se estar perdido no meio de algo intangível mas nem por isso menos presente, a julgar pelos sentimentos de estranheza que provoca.

Para o Porto, Oppenheim criou duas novas obras com pesos praticamente idênticos. No interior da casa, um projecto vídeo irá mostrar uma sequência de imagens de uma pessoa vista de cima, a dormir: os movimentos do corpo, os lençóis revolvidos. Contudo, o projecto será colocado de forma a projectar na faixa inferior da parede as imagens em tanto aquosas de Oppenheim.

Produzidas a partir de fotografias a preto e branco,

estas imagens pouco mais fazem do que alternar entre si mas o efeito cumulativo (aliado ao som que as acompanha) é ocupar a periferia da nossa visão, não o centro. Lá fora, Oppenheim transformou a gruta outrora chamada a Casa do Fresco numa obra de ambiente sonoro, cuja baixa temperatura, atmosfera contemplativa e água borbulhante funcionam como versões, específicas para o local, das peças que ela coloca geralmente em espaços interiores.

Na sua qualidade de único escultor tradicional – ou seja, figurativo – de entre todos os que participam em “Limiares”, poder-se-ia julgar que a obra de Daniel Oates carrega uma grande responsabilidade. Um olhar mais atento aos temas da sua arte revela, no entanto, que assumir o peso da representação responsável não é necessariamente o seu forte. Obras típicas de Oates são as formas tipo banda desenhada que esculpe representando trabalhadores fardados: carteiros, agentes da polícia, etc. Embora o artista esteja por certo interessado no facto de estas figuras funcionarem, até certo ponto, como símbolos da autoridade social, é talvez mais importante apercebermo-nos do modo como elas parecem extraordinariamente felizes naquilo que fazem. De facto, a sua natureza amigável pode distrair o espectador, uma vez que parece assumir idêntica importância o facto de os personagens de Oates funcionarem como uma equipa. A arte de Oates baseia-se essencialmente na análise pessoal do estatuto social como fonte da nossa identidade, representando o papel do “trabalhador feliz” não só o estereótipo de uma maneira idealizada de ser como

which stretches from the second floor parlor down the top set of stairs to the landing, places a different kind of emphasis on its location. By refusing to be confined to a single location, the work is literally unfixed in space, projecting the kind of organic intensity that one associates with slowly expanding vegetation.

While Tony Feher's work also maintains a relatively ephemeral presence in the world, this is due not so much to the materials he uses as to the way they are deployed. There is, of course, a certain childlike directness to the way he accumulates simple objects such as marbles or jars, presenting them without any recourse to framing or pedestals.

However, the process of placing and arranging his mini-collections puts Feher in the unusual position of channeling his greatest creative energies into making these notably self-effacing objects convincing as 'bona fide' sculptures. If there seems to be an act of near-mysticism implicit in this undertaking, it is also not without its emotional component as well, in the sense that Feher is asking us to take the vulnerability of the artist as a person as one of the most important criteria for coming to terms with their art. His modest vessels may be physically non-assertive, but in accepting them as sculpture we are also permitting a certain gap to open up within our understanding of

art as a natural extension of what we are already thinking and doing.

Feher's project in Oporto involves an extended meditation on two points within the site: the rose trellis which is situated between the tea house and the 'ceremonial' driveway, and the central reception room on the ground floor of the house. Whereas both these sites are marked by a prepossessing geometry, the first is largely open, confined only by a modest support in cement for flowers, whereas the latter is one of the most enveloped rooms in the entire house, its space broken mostly by the skylight opening upwards to the second floor. Through the city trash collection

department, Feher has accumulated close to a thousand jars and bottles, most if not of all will be filled with colored water during the course of the exhibition. Outside, his interaction will be directly with the trellis as well as the plants currently growing on it, while inside the nature of his intervention will be predicated on the fact that the walls and floor of the room his work will be occupying are basically untouchable.

While Meyer Vaisman has had a fairly visible career over the past decade, the most recent few years have witnessed a significant shift in his artistic trajectory. His own identity as an artist has always been at the bottom of

Um espectador que tivesse entrado numa construção típica de Kristin Oppenheim dos últimos anos ter-se-ia visto confrontado provavelmente com um grande espaço vazio – ou melhor, vazio à excepção de duas ou quatro colunas de som discretamente integradas na arquitectura. À medida que a sua visão se fosse ajustando à ausência de pontos focais, começaria a ouvir a voz da artista, falando-cantando num ritmo suave e monótono, repetindo geral e incessantemente uma pequena frase, numa cadência e entoação sempre diferentes. As obras sonoras de Oppenheim conduzem o visitante para uma situação íntima, quase teatral, onde um sentido de segurança se baseia no facto de a sua voz, doce e triste, o induzir a pensar que ela julga estar sózinha. Através de audições continuadas, começamos a distinguir as sobreposições de som, mesmo quando se perde por completo o sentido intrínseco de toda uma frase. À semelhança do que acontece com os seus inquietantes desenhos informes, os trabalhos sonoros de Oppenheim assentam na criação de uma sensação de deslocação, de se estar perdido no meio de algo intangível mas nem por isso menos presente, a julgar pelos sentimentos de estranheza que provoca.

Para o Porto, Oppenheim criou duas novas obras com pesos praticamente idênticos. No interior da casa, um projectador vídeo irá mostrar uma sequência de imagens de uma pessoa vista de cima, a dormir: os movimentos do corpo, os lençóis revolvidos. Contudo, o projectador será colocado de forma a projectar na faixa inferior da parede as imagens um tanto aquosas de Oppenheim.

Produzidas a partir de fotografias a preto e branco,

estas imagens pouco mais fazem do que alternar entre si mas o efeito cumulativo (aliado ao som que as acompanha) é ocupar a periferia da nossa visão, não o centro. Lá fora, Oppenheim transformou a gruta outrora chamada a Casa do Fresco numa obra de ambiente sonoro, cuja baixa temperatura, atmosfera contemplativa e água borbulhante funcionam como versões, específicas para o local, das peças que ela coloca geralmente em espaços interiores.

Na sua qualidade de único escultor tradicional – ou seja, figurativo – de entre todos os que participam em “Límiare”, poder-se-ia julgar que a obra de Daniel Oates carrega uma grande responsabilidade. Um olhar mais atento aos temas da sua arte revela, no entanto, que assumir o peso da representação responsável não é necessariamente o seu forte. Obras típicas de Oates são as formas tipo banda desenhada que esculpe representando trabalhadores fardados: carteiros, agentes da polícia, etc. Embora o artista esteja por certo interessado no facto de estas figuras funcionarem, até certo ponto, como símbolos da autoridade social, é talvez mais importante apercebermo-nos do modo como elas parecem extraordinariamente felizes naquilo que fazem. De facto, a sua natureza amigável pode distrair o espectador, uma vez que parece assumir idêntica importância o facto de os personagens de Oates funcionarem como uma equipa. A arte de Oates baseia-se essencialmente na análise pessoal do estatuto social como fonte da nossa identidade, representando o papel do “trabalhador feliz” não só o estereótipo de uma maneira idealizada de ser como

também um convite para o espectador estabelecer pontos de comparação entre o modo como idealiza o estatuto do seu próprio trabalho e a condição de dependência mútua em relação aos seus colegas.

Para a maioria dos visitantes da exposição “Límiare”, a primeira e a última obras que irão ver serão as de Oates – dois guardas de segurança exageradamente desiguais, um dos quais colocado mesmo à entrada da casa e o outro por detrás da porta principal. Num sentido muito realista, as figuras de Oates são a expressão máxima da noção de limiar, uma vez que ambas as figuras agem simultaneamente como tampão entre a exposição e o seu público e como imagem desconcertantemente acessível da instituição sua anfitriã. No entanto, em última análise, os guardas chamam a atenção para o facto de as questões relativas às diferentes fronteiras exploradas neste projecto não representarem na realidade qualquer contributo para uma posição convincente a menos que a presença humana por detrás da fachada da institucionalização for vista e reconhecida como equivalente ao frágil sentido de humanidade defendido pelos próprios artistas. Ver num guarda pouco mais do que um uniforme significa que a nossa percepção das barreiras interpostas entre os indivíduos através dos papéis sociais que desempenham não chegou, de facto, a ser posta em causa. Se, contudo, pudermos sair de uma exposição como esta com um maior apreço pelas relações que existem entre os indivíduos no seio da sociedade, então aí teremos um sinal de que todos quanto participaram neste projecto podem, à sua maneira, estar certos de ter sido conseguido um bom trabalho.

from the second
the top set of
ding, places a
emphasis on its
sing to be
ngle location, the
unfixed in space,
nd of organic
e associates
nding vegetation.

's work also
tively ephemeral
world, this is due
the materials he
ay they are
s, of course, a
directness to the
tes simple
arbles or jars,
without any
ng or pedestals.

However, the process of placing and arranging his mini-collections puts Feher in the unusual position of channeling his greatest creative energies into making these notably self-effacing objects convincing as 'bona fide' sculptures. If there seems to be an act of near-mysticism implicit in this undertaking, it is also not without its emotional component as well, in the sense that Feher is asking us to take the vulnerability of the artist as a person as one of the most important criteria for coming to terms with their art. His modest vessels may be physically non-assertive, but in accepting them as sculpture we are also permitting a certain gap to open up within our understanding of

art as a natural extension of what we are already thinking and doing.

Feher's project in Oporto involves an extended meditation on two points within the site: the rose trellis which is situated between the tea house and the 'ceremonial' driveway, and the central reception room on the ground floor of the house. Whereas both these sites are marked by a prepossessing geometry, the first is largely open, confined only by a modest support in cement for flowers, whereas the latter is one of the most enveloped rooms in the entire house, its space broken mostly by the skylight opening upwards to the second floor. Through the city trash collection

department, Feher has accumulated close to a thousand jars and bottles, most if not of all will be filled with colored water during the course of the exhibition. Outside, his interaction will be directly with the trellis as well as the plants currently growing on it, while inside the nature of his intervention will be predicated on the fact that the walls and floor of the room his work will be occupying are basically untouchable.

While Meyer Vaisman has had a fairly visible career over the past decade, the most recent few years have witnessed a significant shift in his artistic trajectory. His own identity as an artist has always been at the bottom of

his investigation, but in his works from '80s this interest was typically manifested by a joking, hide-and-seek game that coincided with the then-current archetype of the artist as a trickster. At a certain point in his evolution, this manufactured identity gave way to his genuine status as a Latin American artist born into a Jewish family and presently residing in the United States. Slowly Vaisman's art began to take on characteristics of a genuine search for an identity concealed between layers of late-conceptual sophistication. Of the many new images that have emerged from his work since then, perhaps the most recognizable is the series of sculptures consisting of turkeys dressed up

in elaborate, handmade 'ethnic' costumes, from Japanese geisha to Spanish torero to U.S. grunge. Although Vaisman's interest in using art as a means of demonstrating that identities can be put on and taken off at will, the difference is that he sees art itself as undergoing the very same identity crisis, with no solution in sight other than trying to fulfill one of art's time-tested roles: ripping the mask off any manifestation of cultural self-delusion.

Vaisman's Oporto project is directly related to a piece created two years ago for the National Gallery in Caracas: using his high-school closet as its 'core,' Vaisman built a free-standing shanty from terra cotta and

cement bricks. The structure, which used a museum context to call direct attention to the overwhelming problem of poverty in Latin America, used the contrast with his own middle-class upbringing to show how skewed one's perceptions of normality can be depending on where one's point of reference lies. At Serralves, Vaisman has chosen to reconstruct his parents' bedroom closet in the form of an almost identical shanty-like structure. Since Portugal is one of the European countries where one is most likely to witness contrasts between high technology and grinding poverty, it is fitting that this body of work, which was officially deemed "inappropriate" for the Venezuelan

pavillion at the Biennale di Venezia, can be seen in a culturally enlightened context. Inside the house, Vaisman has chosen to repeat the motif of the brick wall as a form of obstacle within the house's pristine confines, so that the viewer is placed both 'inside' and 'outside' the same situation.

A viewer entering a typical Kristin Oppenheim installation over the last few years would have most likely been confronted with a largely empty space – empty, that is, except for two or four audio speakers unassumingly incorporated into the architecture. As one's vision adjusted to the absence of points of focus, one's hearing would



1



2

already have picked up on the artist's voice, speak-singing in a gentle, singsong rhythm, usually repeating a short phrase over again with a different cadence and intonation each time.

Oppenheim's sound works usher the visitor into an intimate, quasi-theatrical situation, where a sense of safety is based on the fact that her sweet, sad voice lures us into thinking that she must think she's alone. With sustained listenings, one begins to distinguish the layerings of sound, even when the underlying sense of an entire phrase becomes lost. As with her unsettlingly formless drawings, Oppenheim's aural artworks depend on producing a sense of dislocation, of being lost in the midst of something which is

intangible, but no less present for the feelings of the uncanny that they provoke.

For Oporto, Oppenheim has created two new works of roughly equal emphasis. Inside the house, a video-beam projector will show sequential images of a person viewed from above while sleeping: the shifts in the body, the tossed sheets. The projector will be rigged in order to project Oppenheim's somewhat watery images on the lower wall.

These images, which are actually taken from black-and-white photos, do little more than shift back and forth from one to another, but the cumulative effect (with accompanying sound) is to occupy the periphery of our vision, not the center. Outside, Oppenheim has trans-

formed the grotto-like Casa do Fresco into an ambient sound work, its cool temperature, contemplative atmosphere and burbling water acting as an environmental version of the pieces that she normally locates indoors. As the only traditional – that is, figurative – sculptor participating in "Threshold," Daniel Oates' work might be thought to have a great deal of weight to carry. However, a close look at the subjects of his art reveals that assuming the burden of responsible representation is not necessarily his strongest suit. Typically, Oates sculpts cartoon-like forms of uniformed workers: mail carriers, policemen, etc. Although the artist is certainly interested in the fact that his figures function to some extent

as symbols of societal authority, it is probably more striking to realize that they seem extraordinarily happy in what they do. In fact, their highly outgoing nature can be distracting to the viewer, since it seems of almost equal importance that Oates' characters function as a team.

Essentially, Oates' art is based on a personal analysis of the social status of work as a means on conferring identity on all of us, with the role of the 'happy worker' representing both a stereotype of an idealized state of being, as well as an invitation to the viewer to set up points of comparison between how he or she envisions the status of their job, as well as the state of mutual dependency on one's partner.



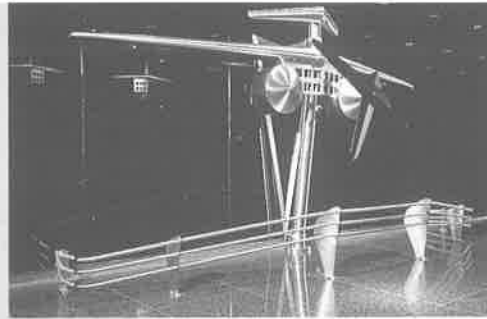
1



2



3



4



5

already have picked up on the artist's voice, speak-singing in a gentle, singsong rhythm, usually repeating a short phrase over again with a different cadence and intonation each time. Oppenheim's sound works usher the visitor into an intimate, quasi-theatrical situation, where a sense of safety is based on the fact that her sweet, sad voice lures us into thinking that she must think she's alone. With sustained listenings, one begins to distinguish the layerings of sound, even when the underlying sense of an entire phrase becomes lost. As with her unsettlingly formless drawings, Oppenheim's aural artworks depend on producing a sense of dislocation, of being lost in the midst of something which is

intangible, but no less present for the feelings of the uncanny that they provoke.

For Oporto, Oppenheim has created two new works of roughly equal emphasis. Inside the house, a video-beam projector will show sequential images of a person viewed from above while sleeping: the shifts in the body, the tossed sheets. The projector will be rigged in order to project Oppenheim's somewhat watery images on the lower wall.

These images, which are actually taken from black-and-white photos, do little more than shift back and forth from one to another, but the cumulative effect (with accompanying sound) is to occupy the periphery of our vision, not the center. Outside, Oppenheim has trans-

formed the grotto-like Casa do Fresco into an ambient sound work, its cool temperature, contemplative atmosphere and burbling water acting as an environmental version of the pieces that she normally locates indoors. As the only traditional – that is, figurative – sculptor participating in "Threshold," Daniel Oates' work might be thought to have a great deal of weight to carry. However, a close look at the subjects of his art reveals that assuming the burden of responsible representation is not necessarily his strongest suit. Typically, Oates sculpts cartoon-like forms of uniformed workers: mail carriers, policemen, etc. Although the artist is certainly interested in the fact that his figures function to some extent

as symbols of societal authority, it is probably more striking to realize that they seem extraordinarily happy in what they do. In fact, their highly outgoing nature can be distracting to the viewer, since it seems of almost equal importance that Oates' characters function as a team.

Essentially, Oates' art is based on a personal analysis of the social status of work as a means on conferring identity on all of us, with the role of the 'happy worker' representing both a stereotype of an idealized state of being, as well as an invitation to the viewer to set up points of comparison between how he or she envisions the status of their job, as well as the state of mutual dependency on one's partner.

For most viewers of "Threshold", Oates' work will be the first and the last artworks in the exhibition that they experience. Creating a pair of security guards of exaggeratedly distinct size, he has projected that one will be stationed just at the front entrance to the house, while the other will remain just inside the front door. In a very real sense, Oates' figures are the ultimate embodiment of the notion of a threshold, since they act both as a buffer between the exhibition and its public, as well as a disarmingly accessible image of the institution which serves as the host. Finally, however, the security guards point to the fact that the kinds of boundary issues explored in this project do not really add up to a cogent

position unless the human presence behind the facade of institutionalization is also seen and recognized as being equivalent to the fragile sense of humanity championed by the artists themselves. Perceiving that a security guard is little more than a uniform means that one's awareness of the barriers set up between individuals through their social roles has not really been challenged. If, however, one can walk away from an exhibition like the present one with a heightened appreciation of the connections that exist between each individual within society, then this indicates that everyone involved in the project can be secure in their own sense of a job well done.

1 LEWIS deSOTO
The Threshold of Exodus
1993
O Limiar do Êxodo
Impressão mega-cromo
Mega-chrome print

2 TONY FEHER
untitled, 1994
sem título

3 MILLIE WILSON
Merkins (Ellen), 1991
Peruca sintética sobre
prateleira de madeira
Synthetic wig on wooden
shelf

4 R.M. FISCHER
Metro Tech Clocks, 1992-93
Relógios Metro Tech
Instalação permanente
no/Permanent installation
at Chase Manhattan Bank
Center, Brooklyn

5 DANIEL OATES
Night Table, 1994
Mesa de Cabeceira
Madeira, esmalte e
pigmento para madeira
Wood, enamel paint and
wood stain