

ROD
RIG
OLI
VEI
RA

BIO

CV

PT
textos

EN
texts

ES
textos

BIO RODRIGO OLIVEIRA

RODRIGO OLIVEIRA nasceu em 1978, Sintra, e vive e trabalha em Lisboa. Licenciatura em Artes Plásticas – Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1997/2003) e Mestrado no Chelsea College of Art & Design, Londres (2006). Em 2013 vence a bolsa de estudo da Fundación Botín, Santander / Madrid, Espanha.

Expõe individualmente desde 2003, de onde se destacam: Utopia /Distopia Part II _ MAAT Museu, Lisboa (2017), De lá Ville à lá Villa; Chandigarh Revisited, Le Corbusier Villa Savoye Poissy, Paris (2016), Utopia At Plateau And An Indian Brasília, Galeria Filomena Soares, Lisbon (2016) Projecto Parede (2013), MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil; Coisas de Valor e o Valor das Coisas (2011), Cosmocopa – Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil; A primeira pedra (e todas as outras mais) (2011), Museu do Chiado, Lisboa; Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha paredes (2010), Galeria Filomena Soares, Lisboa; e Utopia na casa de cada um (2009), Centro das Artes Visuais, Coimbra. Participou em inúmeras exposições colectivas, destacando-se: Cor+Labor+Ação (2011), Casa arte contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil; ResPública 1910 – 2010 face a face (2010), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; A Culpa Não É Minha (2010), Museu Berardo, Lisboa; Where are you From? Contemporary Portuguese Art (2008), Faulconer Gallery, Grinnel, Iowa, E.U.A.; Eurobuzz, Agorafolly – Europália European Festival (2007), Place de la Chapelle, Bruxelas; e There's no place like home (2006), Homestead Gallery, Londres.

O seu trabalho encontra-se presente em diversas colecções públicas, tais como: Fundação EDP, Portugal; Museu do Chiado, Lisboa; Fundação PLMJ, Lisboa; Fundação Leal Rios, Lisboa; Colecção PCR, Lisboa; Colecção António Cachola, Elvas, Portugal; e Peggy Guggenheim Museum, Veneza.

RODRIGO OLIVEIRA was born in 1978, Sintra, Portugal, and he lives and works in Lisbon, Portugal. He graduated in Fine Arts – Sculpture (1997/2003) at Faculdade de Belas-Artes, University of Lisbon and in 2006 he finished a Master Degree at Chelsea College of Art & Design, London, UK. In 2013, he wins the Fundación Botín scholarship award.

Since 2003 he held solo exhibitions, amongst we can call attention: Utopia /Distopia Part II _ MAAT Museum (2017), De lá Ville à lá Villa; Chandigarh Revisited, Le Corbusier Villa Savoye Poissy, Paris (2016), Utopia At Plateau And An Indian Brasília, Galeria Filomena Soares, Lisbon (2016), Projecto Parede (2013), MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil; Coisas de Valor e o Valor das Coisas (2011), Cosmocopa – Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil; A primeira pedra (e todas as outras mais) (2011), Museu do Chiado, Lisbon; Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha paredes (2010), Galeria Filomena Soares, Lisbon; and Utopia na casa de cada um (2009), Centro das Artes Visuais, Coimbra, Portugal. He participated in several group shows, from which we can call attention to: Cor+Labor+Ação (2011), Caza arte contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil; ResPública 1910 – 2010 face a face (2010), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; A Culpa Não É Minha (2010), Museu Berardo, Lisbon; Where are you From? Contemporary Portuguese Art (2008), Faulconer Gallery, Grinnel, Iowa, USA; Eurobuzz, Agorafolly – Europália European Festival (2007), Place de la Chapelle, Brussels, Belgium; and There's no place like home (2006), Homestead Gallery, London, UK.

His work is present in several public collections, such as: EDP Foundation, Portugal; Museu do Chiado, Lisbon; PLMJ Foundation, Lisbon; Leal Rios Foundation, Lisbon; PCR Collection, Lisbon; António Cachola Collection, Elvas, Portugal; and Peggy Guggenheim Museum, Venice.

CV RODRIGO OLIVEIRA

Naceu em 1978 em Sintra, vive e trabalha em Lisboa
Born in 1978 in Sintra, lives and works in Lisbon.

FORMAÇÃO EDUCATION

2014-17 Colégio das Artes da Universidade de Coimbra
Doutoramento em Arte Contemporânea
PHD in Contemporary Art

2006 Chelsea College of Art & Design, Londres, UK
Mestrado em Artes Visuais
MFA in Visual Arts

2002/03 UDK, Universität der Künste Berlin, DE
Erasmus

2000/02 Maumaus, escola de Artes Visuais
Programa de estudos independente do curso avançado
Independent Study Programme

1997/03 Univ. de Lisboa, Faculdade de Belas Artes
Licenciatura em Artes Plásticas- Escultura
BA Fine Arts - Sculpture

BOLSAS E PRÉMIOS GRANTS AND AWARDS

2013-15 Fundacion Botín, Santader
*Utopia at Plateau and an Indian Brasilia Two cities and
a few housing blocks: a project with a double itinerary*

2010 Concurso de Ateliês Municipais da CML.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SOLO EXHIBITIONS

2018
*Desintegração Derrisória, Solo Project ARCO Madrid
2018*, Galeria Filomena Soares, Lisboa, Madrid, Espanha

2017
Projeto Específico para os 130 anos da Porto Cruz;
Palácio da Bolsa, Porto, Portugal

*Projeto Específico para a cerimónia de encerramento
de Lisboa Capital Iberoamericana da Cultura 2017,*
Teatro Capitólio, Lisboa, Portugal, Curator: António Pinto
Ribeiro

2016

Utopia At Plateau And An Indian Brasília, Galeria
Filomena Soares, Lisbon

De la Ville à la Villa; Chandigarh Revisited, Le
Corbusier Villa Savoye Poissy, France; curator: Silvia
Guerra

2015

Public art project, Walk&Talk, Ponta Delgada, Azores, PT

2014

Absolute Lisbon doors, Absolute Pink Gallery, Lisboa, PT

Um Rastilho em parte Incerta, Tivoli Arte
contemporânea, Lisboa, PT

2013

*O tamanho relativo das coisas no universo e o efeito
de acrescentar mais um zero* CAPC Circulo de Artes
Plásticas de Coimbra, PT

ArtSantander: Galeria Nuble (solo project) Feira
Internacional de Arte Contemporânea, Santander, ES

Paquete Funchal : Viagem Inaugural Projecto especial |
Painéis do Pacote Funchal, PT

Martinhal luxury week, Martinhal, Sagres, PT

Mais que Papagaios à sombra das bananeiras,
Cosmocopa Arte Cotemporânea, Rio de Janeiro, BR

Ciclo Santa Cruz Rodrigo Oliveira, Café Santa Cruz,
CAPC Coimbra, PT

Boa Vizinha (Aquarela do Brasil), Projecto Parede MAM
SP, Ano de Portugal no Brasil, Museu de Arte Moderna de
São Paulo, BR (cur. Felipe Chaimovich)

2012

¿Con cuantas piedras se hace un balsa?, Galeria Nuble,
Santander, ES

*Um Falanstério à beira-mar e umas quantas Villas
viradas a sul*, Galeria Filomena Soares, Lisboa, PT

2011

A primeira pedra (e todas as outras mais), Museu do
Chiado, Lisbo, PT (cur. Adelaide Ginga)

*Se respeitássemos a arquitectura ainda vivíamos
nas cavernas*, Quase Galeria, Porto, PT (cur. Fátima
Lamberth)

Uma Casa com um quadrado à parte, Centro de Artes de Ponte de Sôr, PT (cur. Isabel Vaz Lopes)

Coisas de Valor e o Valor das Coisas, Cosmocopa - Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, BR

2010

Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede, Filomena Soares Gallery, Lisboa, PT

Cidades Paralelas: Puxadas e Luminárias, Carpe Diem, Centro de arte e Pesquisa, Lisboa, PT (cur. Paulo Reis)

2009

Utopia na casa de cada um, CAV Centro das Artes Visuais, Coimbra, PT

Da Obra ao Texto, Galeria Presença, Porto, PT

2008

Painting and other stories, Project room Arte Lisboa 2008, PT (cur. Paco Barragan)

Voyeur Project, Lisboa, PT

O espírito do Lugar, Escrita na Paisagem - festival de performance e artes da terra, Museu da Luz, Aldeia da Luz, PT

2007

Complex constructions Mural-Carpete, European Parliament Espace Couloir, A Camões Institute project for the Presidency of the Council of the European Union, Brussels, BE (cur. Lúcia Marques)

;-) Filomena Soares Gallery, Lisbon, PT

2005

Em Fractura: **Colisão de Territórios**, Project room, Projecto Terminal, Fundação de Oeiras, Hangar K7, PT (cur. Paulo Mendes) (cat.)

2003

At First Sight, Project room, Filomena Soares Gallery, Lisbon, PT

EXPOSIÇÕES COLETIVAS (SELEÇÃO) GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2018

MARÉ, Exposição coletiva na galleria Filomena Soares, Lisboa, Portugal; Curator: João Silvério

ESCALA 1:1 : Una Reflexión sobre la Escala en la Arquitectura y la Obra de Arte, Tabacalera, Madrid, Espanha; curator: Verónica de Mello

@britishbar #11, Rodrigo Oliveira, Fernando Lanhas e Xana, Um projeto de Cabrita Reis, Lisboa

Germinal, O núcleo Cabrita Reis na coleção de Arte da Fundação EDP, Galeria Municipal do Porto, Curadoria: Pedro Gadanho e Ana Anacleto, Porto, Portugal

2017

Quote/Unquote: Entre Apropriação e Diálogo; MAAT Museum of Art, Architecture and Technology, Lisboa; Curators: Ana Anacleto e Gabriela Vaz Pinheiro

Carpe Diem Editions: The Story so Far, TAF The Art Foundation, Athens

O Tempo Inscrito, Memória, Hiato e Projeção; Coleção de Arte Figueiredo Ribeiro, Galeria Municipa de Arte, Abrantes, Curator: Sergio Fazenda Rodrigues

Them Or Us! Galeria Municipal do Porto, Porto, curator: Paulo Mendes

Estranhos dias Recentes de um tempo menos feliz; Atelier- Museu júlio Pomar, Lisboa, curator: Hugo Diniz

Utopia /Distopia Part II _ MAAT Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon Curators: Pedro Gadanho, João Laia e Susana Ventura

Imago Mundi, Mediterranean Routes, ZAC_ ZISA ZONA ARTI CONTEMPORANEE, Palermo, Itália

Quote/Unquote: Entre Apropriação e Diálogo; Galeria Municipal do Porto, Porto, Curators: Ana Anacleto e Gabriela Vaz Pinheiro

Coleção António Cachola MACE e MEIAC, Edifício Badajoz Siglo XXI, Badajoz, Espanha; Curadoria: João Silvério e Antonio Franco

Neither-Nor, Abstract landscapes, Portraits and Still Lifes, Terra Art Gallery, London, UK; Curator: Paula Terra Neale

Rrevolução, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

2016

BF 16 Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, Portugal. curator: David Santo

A cidade na cidade, Obras da coleção António Cachola no Centro de Artes de Ponte de Sôr, Portugal

XXV Aniversario de Artesantander, Palacio de Exposiciones Y Congressos de Santander, Spain

Motel Coimbra, Galeria do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal

Materiais Transitórios – Núcleo de Escultura da Coleção da Fundação PLMJ - Sociedade Nacional de Bela Artes (SNBA), Lisbon

Periplos Arte português de hoy - CAC Centro de Arte Contemporâneo Málaga, Málaga

Já reparaste como um ponto de interrogação parece uma orelha e, como a interrogação se faz escuta? - Atelier- Museu Júlio Pomar, Lisbon

2015

Idêntidades: Variáveis convergentes, Casa Museu Abel Salazar; curadoria Marzia Bruno

XVIII Bienal De Cerveira - Bienal de Arte de Cerveira, Vila Nova de Cerveira

Anozero 2015: um lance de dados - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Coimbra

Gente Feliz com Lágrimas, Ponta Delgada, Açores, PT (cur. João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira);

Works from the collection António Cachola Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança, PT;

Homeless Monalisa Galeria Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra, PT;

Itinerario XXI, Fundación Marcelino Botín, Santander, ES

2014

Obras da Coleção António Cachola MACE- Museu de Arte contemporânea de Elvas, Elvas, PT

A Vanguarda está em ti | 55 Anos do círculo de Artes Plásticas de Coimbra | Fragmentos de uma Coleção CAPC Sereia, Coimbra, PT

Do barroco para o barroco - está a arte contemporânea, Porto, PT (cur. Fátima Lambert e Lourenço Egreja)

Retido na Retina, Casa Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa, PT

Para lá da Pintura, CAMB, Centro de Arte Manuel de Brito, Oeiras, PT

Acervo, Artistas Portugueses en la Colección Navacerrada, Centro de Arte de Alcobendas, ES (cur. Mónica Alvarez Careaga)

Por detrás das sombras, MUDE Museu do Design e da Moda, Lisboa, PT

Made in Portugal_ Topázio, 140 anos de prata, MUDE, Museu do Design e da Moda, Lisboa, PT

Alimentário – Arte e patrimônio alimentar brasileiro, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, BR

2013

Daddy you can't make a cactus... this has been Done! Grimmuseum, Berlin, DE

Sincronias: Artistas Portugueses na Coleção António Cachola, MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz, ES

Bem Vindos, Galeria Zipper, São Paulo, BR (cur. Paula

Braga)

Sob o Signo de Amadeo: Um Século de Arte CAM Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, PT (cur. Isabel Carlos)

Do barroco para o barroco - está a arte contemporânea

Casa de la Parra, Santiago de Compostela, Espanha, Fundação Bienal de Cerveira - Forum cultural, PT (cur. Fátima Lambert e Lourenço Egreja)

25 Frames por Segundo: Vídeos da Coleção da Fundação PLMJ Feira Internacional de Lisboa, PT

A Vanguarda está em ti | 55 Anos do círculo de Artes Plásticas de Coimbra | Fragmentos de uma Coleção, Centro Cultural de Ílhavo, Aveiro, PT

Gallery weekend SDR 2013 LOSTAL Santander, ES

Casa Ocupada, Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, Almada, PT (cat.)

Múltiplos, Carpe Diem Arte e Pesquisa de Lisboa – Galeria Vilaseco Hauser, A Coruña, ES

2012

Cosmos Contemporâneos, Hiato Ambiente de Arte, Juiz de Fora, Minas Gerais, BR

100 Obras, 10 Anos: Uma Seleção da Coleção da Fundação PLMJ, Fundação Arpad Szenes -Vieira da Silva, Lisboa, PT (cur. Miguel Amado)

Eu também sou Isto, Espaço Liberdade Provisória, Lisboa

O Rio Voador, CAPC Coimbra, PT

Reverberações, Cosmocopa Arte contemporânea, Rio de Janeiro, BR

Passante no Mundo, Quase Galeria, Porto, PT (cur. Fátima Lamberth)

Antes da Despedida (32), Cosmocopa Arte contemporânea, Rio de Janeiro, BR

Africando, Exposição colectiva de Artistas das Bienais de São Tomé e de outras Geografias, Galeria Antiks Design arte moderna e contemporânea, Lisboa, PT (cur. Adelaide Ginga)

2011

Cor+Labor+Ação, Caza arte contemporânea, Rio de Janeiro, BR

O Voo do Bumerangue, Galeria Filomena Soares, Lisboa, PT (cur. David Barro)

Rio Nova Arte, Galeria do BNDES, Rio de Janeiro, BR

O Consolo da Pintura, Companhia de Seguros Tranquilidade, Lisboa, PT

A Corte do Norte, Plataforma Revolver, Transboavista | VPF | Art Edifício, Lisboa, PT

Coleção Luís Ferreira, Centro de artes e Cultura de Ponte de Sôr, PT

O Museu em Ruínas, Museu de Arte Contemporânea de

Elvas - Coleção António Cachola, PT

Acervo Transparente, Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, BR

2010

Até 2011, Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, BR

Exposição inaugural coletiva, Cosmocopa Arte contemporânea, Rio de Janeiro, BR

Water Closet project, Lx factory, Lisboa, PT (cur. Puppenhaus)

Abismos Contemporâneos II, Edifício da Alafândega, Porto, PT (cur. David Barro)

MONO (a propósito do grupo GICAPC/CORES CAPC 1976/1978), Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, CAPC Coimbra, PT (cur. António Olaio)

ResPublica 1910 e 2010 face a face, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, PT (cur. Helena de Freitas e Leonor Nazaré)

A Culpa não é Minha - Um percurso pela Coleção Cachola no Museu Coleção Berardo, Museu Coleção Berardo, Lisboa, PT (cur. Eric Corne)

Personal Freedom Portugal Arte 2010, Bienal de Lisboa, Pavilhão de Portugal, PT (cur. Johannes VanDerBeek)

A secreta vida das Palavras, Centro de Artes de Sines, Sines, PT (cur. João Pinharanda)

Sessão de Hipnotismo: O dia mais longo do ano; Teatro Municipal de Almada, Almada, PT (cur. Marta Mestre e Pedro Calapez)

POVO, Museu da Electricidade, Fundação EDP, Lisboa, PT

O Dia pela Noite, Lux Frágil, Lisboa, PT (cur. Susana Pombo)

Arte Contemporânea Coleção L. Ferreira, Galeria Municipal de Odivelas, PT

2009

Opções & Futuros: Obras da Coleção da Fundação PLMJ, Pavilhões Branco e Preto do Museu da Cidade, Lisboa, PT.

2008

18 Presidentes, Um Palácio e outras coisas mais (18 Presidents, One Palace, and a few other things) Palácio de Belem, presidencia da República no âmbito da comemoração do 5 de Outubro, PT (cur. Miguel Amado)

Arte Contemporânea Coleção L. Ferreira, Galeria Municipal de Abrantes, PT

Ekosusak 2008 International Festival of Ecoculture, Susak Island, HR

Partilhar Territórios, S. Tomé e Príncipe entreposto Cultural, V Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé e

Príncipe, ST (cur. Adelaide Ginga)

On the edge, in the middle, New Portuguese Art I, Janalyn Hanson White Gallery, Mount Mercy College, Cedar Rapids, Iwoa, USA (cur. Jane Gilmor)

Where are you From? Contemporary Portuguese Art De onde és? Arte Contemporânea de Portugal; Faulconer Galley, Grinnell, Iowa, USA (cur. Lesley Wright) (cat.)

2007

Agorafolly – Inside / Outside, La Centrale électrique -De Elektriciteitscentrale European Centre for Contemporary Art, Brussels, BE

Eurobuzz, Agorafolly – Europália European Festival, Place de la Chapelle, Brussels, BE

Joke, Satire, Irony and Serious Meaning, European Triennial of Small-Scale Sculpture, Gallery of Murska, Sobota, SI (cur. Thomas Deckee) (cat.)

Cidades invisíveis/ Invisible Cities, works from PLMJ Collection, Lisbon Architecture Triennale, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, PT (cur. Miguel Amado)

2006

There’s no place like home, Homestead gallery, London, UK

Extended Platforms: Susak Expo, Susak Island, HR

MA Show 2006, Chelsea College of Art & Design, London, UK

Território Oeste; Aspectos Singulares del Arte Portugués Contemporáneo, MACUF Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenósa, A Coruña, ES (cur. Fernando Fránces)

Progressions, Sound, Action/Auction, The real proper show, Chelsea Triangle space, London, UK

Opções & Futuros (Options & Futures); Recent acquisitions works from PLMJ Foundation Collection, Arte Contempo Gallery, Lisbon, PT (cur. Miguel Amado) (cat.)

2005

7/10 (Octobers Seven Artists), CAM Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, PT (cat.)

5th edition of The City Desk Sculpture Award, D. Luís Foundation, Cascais Cultural Centre, Cascais, PT

Festival Portugais, Point Éphemere, Paris, FR

Em Fractura: Colisão de Territórios, Projecto Terminal, Hangar K7, Oeiras, PT (cur. Paulo Mendes) (cat.)

2004

The invisible man, ZDB gallery, Lisboa, PT

The one and the others, House of Arts, Tavira, PT (cur. Pedro Cabrita Reis)

2003

Continuare - Works from the collection of the IAC/CCB plus twelve, Maia biennial, Maia, PT (cat.) (cur. Jürgen Bock)

Final year Sculpture Exhibition from Lisbon Fine Art University, Jardim da Cascata, Quinta Real Caxias, PT (cat.)

2002

Interpress: Exhibit A, Interpress building, Lisbon, PT

Gasthof, Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt, DE

Under Surveillance, Fábrica da Pólvora, Oeiras (cat.)

Kulturtransfer, Goethe Institut, Lisbon, PT

My Own Private Lisbon, Forum Lisboa, Lisbon, PT

2001

Eldorado, Escola Maumaus no Welcome Center de Lisboa, PT

EM ATUALIZAÇÃO I WORK IN PROGRESS

ENSAIOS ESSAYS

Luiza Teixeira de Freitas, Paula Braga, Mónica Mantero, Ricardo Nicolau, Pedro Pousada, João Silvério, Adam Carr, Luciano Vinhosa, Inês Grosso, Hugo Dinis, Miguel Amado, Alexandra Canelas, Fátima Lamberth, Leonor Nazaré.

ENTREVISTAS INTERVIEWS

ALEMANI, Cecilia, “Um pouco por toda a parte; All over the place” in Rodrigo Oliveira Catalogo, Ed. Galeria Filomena Soares e Tugaland, Novembro 2008

CAMPINO, Catarina, “ Under Surveillance”, Festival de Imagem de Oeiras, uma iniciativa da C.M.O e do Clube Português de Artes e Ideias, 2002

JÜRGENS, Sandra Vieira, “Rodrigo Oliveira” in Artes / Diálogo, revista de arquitectura e arte, Ano VI - Nº 32, Julho - Agosto/August 2005

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLECTIVAS COLLECTIVE EXHIBITIONS CATALOGUES

AMADO, Miguel, “25 Frames por Segundo, Vídeos da Coleção da PLMJ” Assírio & Álvim, 2006

BARRO, David, REIS, Paulo, “ Parangolé; Fragmentos desde os 90: Portugal” edições Artedardo, 2008

BEECH, Dave, “MA Fine Art 2006”, Chelsea College of Art & Design, Susak Press, 2006

DEVLIN, Daniel, “ Between a bucket of water and a cup of coffee”, Susak Press, 2006

EUROPÁLIA, “Agorafolly Outside Inside”, Europália Europa Catalogue et La centrale électrique, European Centre for Contemporary Art, 2007

GILMOR, Jane, “On the edge in Middle, Na Margem, no Centro”, Where are you From? Contemporary Portuguese Art, Arte contemporânea de Portugal, Falconer Gallery, Grinnell College 2008

GINGA, Adelaide, “Partilhar Territórios”, Catálogo da V Bienal de Artes e Cultura de S. Tomé e Príncipe 2008

MOLME, Óscar Almo, “ Seña (le)s de identidad, Território Oeste, Aspectos Singulares del Arte Português contemporâneo” MACUF, Museo de arte contemporâneo Union Fenosa, A Coruña, 11 de Marzo-30 Junio 2006

NAZARÉ, Leonor, “Rodrigo Oliveira” in Catálogo 7/10 7 artistas ao 10º mês, 2005, Cento de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Kalouste Gulbenkian, 2005, pag.38-45

NICOLAU, Ricardo, “Look Out! ” in Joke, Satire, Irony and Serious Meaning, European Triennial of small-scale Sculpture, Gallery of Murska Sobota, 2007 Slovenia

WRIGHT, Lesley, “Exploring Portuguese Art in Iwoa, Or All Art is GlobalWhy do we speak different languages? Caminhos de arte Portuguesa em Iwoa, ou se a arte é universal, Porque é que falamos linguagens diferentes? Contemporary Portuguese Art, Arte contemporânea de Portugal, Falconer Gallery, Grinnell College 2008

ARTIGOS DE JORNAL NEWSPAPER ARTICLES

CRESPO, Nuno, “Continuam”, in Jornal “Público”, Mil Folhas, 3 de Janeiro de 2004

CRESPO, Nuno, “Continuam”, in Jornal “Público”, Mil Folhas, 3 de Janeiro de 2004

CRESPO, Nuno, “A feira está a arder”, in Jornal “Público”, Mil Folhas, 27 de Novembro de 2004

DUARTE, Ricardo, “Arriscar o Futuro” in Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº914, 12 a 25 Outubrro de 2005 pp8-11

FARIA, Oscar, “Mundo fechado aberto ao Mundo”, in Jornal “O Público”, Mil Folhas, 21 de Maio de 2005 p16

FARIA, Oscar, “Bienal da Maia”, in Jornal “Público”, Mil Folhas, 12 de Julho de 2003

FARIA, Oscar, “Museu imaginário”, in Jornal “Público”, Mil Folhas, 19 de Julho de 2003

LANÇA, Marta, “Partilhar Territórios” in Jornal “Público”

LISTOPAD, Jorge, “De Alice Portuguesa à Rua que não é minha”, Bate papo, sol e sombra in Jornal de Letras, 9 a 12 de Novembro de 2005

LORENT, Claude, “ L`Europe en Identités plasticiennes” in La Libré, Mercredi 17 Octobre 2007, p21

LUCAS, António, XXIV FERIA de Arte Contemporaneo, in Cultura do jornal “El Mundo”, 14 de febrero de 2005

MARTINS, Celso, “Rota Meridional” in Jornal “Expresso”, Cartaz, 31 de Junho de 2004

MONCHIQUE, Eurico, “7 Artistas ao 10º Mês na Gulbenkian, Sob o Signo das Instalações” in Público 11/10/05

NEVES, Joana, “A Fábrica da Pólvora sob vigilância” in Jornal “O Público”, Mil Folhas, 5 de Outubro de 2002

NUNES, Maria Leonor, “Lugar aos jovens Artistas” in Jornal de Letras, tema Reentré, de 14 a 27/09/2005 p17

OLIVEIRA, Luisa Soares de, Exposições a sul in Cultura “Jornal “O Público”, Domingo 22 de Agosto de 2004

OLIVEIRA, Luisa Soares de, “O espaço dos Jovens” in Público 22 de Outubro de 2005, Exposições / Artes

PAGO, Ana, “Gulbenkian veste inovação a cores com a marca dos sete” in Diário de Notícias, Guia DN 17/10/05

PINHARANDA, João, “Turismo e Arte Acidental” in Jornal “Público”, sábado 25 de Agosto de 2001

POMAR, Alexandre, “ A Abrir a Temporada” in Expresso, 10 de Stembro de 2005 p42

RINCRHOUT, Door Eric, “ Europalia Veroverd tal van Brusselse pleinen” in Osthuringer Zeitung, 26/09/07 p23

RUIVO, Ana, “ Interpress: Exhibit A” in Jornal “Expresso”, Cartaz, 29 de Junho de 2002

RUIVO, Ana, “ Janela (in)discreta”, O olhar e a vigilância numa colectiva do Festival de Oeiras, in Jornal “Expresso”, Cartaz, 5 de Outubro de 2002

RUIVO, Ana, “ Galeria: Ana Luisa Ribeiro e Rodrigo Oliveira” in Jornal “Expresso”, Cartaz, 20 de Dez. de 2003

RUIVO, Ana, Sete espaços para sete artistas” in Expresso 22 de Outubro de 2005, Exposições p38

RUIVO, Ana, “ Formas da Escultura” in Expresso 7 de Outubro de 2005, exposições p46

SEGURO, João e DUARTE, Ricardo, “ O Mundo da Instalação” Jornal de Letras, Artes e Ideias, 11 a 24 de Outubro de 2006 nº940, pp14-21

SOROMENHO, Ana, “ Entrevista a João Carlos Silva” enviada á Bienal de S. Tomé, in expresso, 15 de Ago. de 2008

SPEETEN, Geert van der, “Brussel van plein tot plein” in Der Standaard, Woensdag 17 october 2007, Film and Kultur pp36-37

ARTIGOS EM REVISTAS MAGAZINE ARTICLES

... Actual, “Premunicação disseram eles”, in Revista Visão, 17 de Fevereiro de 2005

AMADO, Miguel, “Rodrigo Oliveira” in W-Art Magazine Abril de 2006

FARO, Pedro, “Corrosão e Corrupção” Novos talentos in Revista L+Arte, nº31 Dezembro de 2006 pp54-59

FERNANDES, Francisco Vaz, “Rodrigo Oliveira” in DIF Magazine nº50 Agosto de 2007 p80

MARQUES, Lúcia, “No coração da Europa: Crossing Dialogues- Um primeiro voo pela arte contemporâne por ocasião da Presidência Portuguesa” in Revista Atlantis Nº3 Maio-Julho 2007, pp29-39

MARQUES, Lúcia, “Convite a... Bélgica Breuxelas Eurobuzz, Agorafolly Festival Europalia e Mural-Carpete de Rodrigo Oliveira in Revista Atlantis Nº5 Setembro Outubro 2007, p50

MARQUES, Lúcia, “Eurobuzz, Agorafolly Festival Europalia Europa e Projecto site specific Mural Carpete, Parlamento Europeu” in Jornal Portugal em Bruxelas, Presidência do concelhoda União Europeia 2007, Instituto Camões, 07-2007 a 02-2008

MARTINS, Celso, “Ana Luisa Ribeiro e Rodrigo Oliveira, Galeria Filomena Soares” in Arte e Partley, Dez. de 2003

OFFEL, Hugo Van, “Lisbonne Touche Arte Lisboa” in Arte Actuel #48, Janvier-Février 2007, pp56-57

PETTERS, Sara, “ CONTACT _Con-3D9C63CF1 \c \s \l Rodrigo Oliveira en Edgar Martins, Kunstnaarstopologieen” in Gonzo Magazine, #83 Nov.-Dec. 2007, pp32-34

V, “Três Jovens Artistas Portugueses” in Numero Magazine, vol2 #4Summer 05 pp122-123

WYNANTS, Jean-Marie, “Une question didentité” in Lesoir, 17/10/2007 p35

REFERÊNCIAS GERAIS NA IMPRENSA GENERAL REFERENCES IN THE PRESS

MARMELEIRA, José, “Há vida para além dos prémios?” in revista L+ARTE nº44 Janeiro de 2008

MARMELEIRA, José, “As mãos que fazem a Arte” in revista L+ARTE nº46 Março de 2008

LIGAÇÕES WEB WEBLINKS

REIS, Paulo, “V Bienal de São Tomé e Príncipe | Partilhar Territórios” in Arte Capital, 16/07/08
<http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=68>

REIS, Pedro dos, “Iowa, Uma Selecção Improvável num lugar invulgar” in Arte Capital 04/04/2008
<http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=63>

OUTRAS OTHER

Entrevista no programa semanal de Alexandre Melo, Antena 2, Janeiro de 2004

Entrevista no programa semanal “À Conversa” com Isabel Ângelino, RTP Memória 18 Fevereiro 2010

“O que é interessante na obra ainda recente, mas extensa, do Rodrigo Oliveira é a forma como ele desmultiplica o modernismo, na pessoa da arquitectura modernista: nos mostra um Corbusier totalitário, democrático, lúdico, pós-moderno, dogmático, multicultural, de Marselha à União Indiana. E como nos mostra que pode existir uma escultura pictórica, ou um conjunto de objectos que parecem não ter nem nome nem disciplina.”

Carlos Vidal A propósito do artigo da Exposição: Esplanada : Utopia no Planalto e uma Brasília Indiana na galleria Filomena Soares : Crítica Rodrigo Oliveira "A cor da Arquitectura " in Revista Sábado, nº 614 de 4 de Fevereiro de 2016

“What is interesting in Rodrigo Oliveira’s recent - yet extensive - work, is the way that he branches out modernism, in modernist architecture itself: he shows us a totalitarian, democratic, playful, postmodern, dogmatic and multicultural Le Corbusier, from Marseille to the Indian Union. Also, how he shows us that a pictoric sculpture could exist, or a set of objects that seem to have no name nor artistic discipline.”

Carlos Vidal at the exhibition article: Esplanada: Utopia At Plateau and an Indian Brasília at Filomena Soares gallery : Rodrigo Oliveira "A cor da Arquitectura" in Sábado Magazine, nº 614 , 2016 February 4th.

*Em atualização
Para breve*

*Work in progress
Coming soon*

2018
2001
textos

Hugo Dinis 03 **Luiza Teixeira de Freitas** 05
Paula Braga 07 **Mónica Maneiro** 09 **Ricardo Nicolau** 13 **Pedro Pousada** 15 **Pedro Pousada** 17
João Silvério 19 **Adam Carr** 21 **Cecilia Alemani** 27
Sandra Vieira Jürgens 35 **Luciano Vinhosa** 39
Inês Grosso 43 **Catarina Campino** 45 **Hugo Dinis** 47
Miguel Amado 49 **Miguel Amado** 51 **Alexandra Canelas** 53
Fátima Lamberth 55 **Miguel Amado** 57

RODRIGO OLIVEIRA

ESPLANADA: UTOPIA NO PLANALTO E UMA BRASÍLIA INDIANA

Hugo Dinis, Janeiro 2016.

A Galeria Filomena Soares tem o prazer de apresentar a exposição intitulada *Esplanada: Utopia no Planalto e uma Brasília Indiana* do artista Rodrigo Oliveira (Lisboa, 1978). A exposição inaugura a 21 de janeiro, pelas 21h30 e estará patente até o dia 12 de março de 2016.

Desde o início da sua carreira, em 2003, que o artista tem apresentado, sob diversos pontos de vista e numa panóplia de materiais e técnicas, as suas preocupações estéticas e históricas e, conseqüentemente, sociais e políticas. Para a mais recente exposição o artista dá continuidade à sua particular investigação sobre a arquitectura modernista, nomeadamente nas figuras dos arquitectos: Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Pierre Jeanneret, Maxwell Fry, Jane Drew, entre outros. Tendo como pretexto 2 cidades do hemisfério sul - Brasília no Brasil e Chandigarh na Índia - as obras apresentadas discorrem e desconstroem livremente os pressupostos e paradigmas do poder instituído pela cultura ocidental.

Como método de pesquisa o artista propõe as obras “Arquivo (Aproximações e processos sem lógica aparente #1)” (2013/16) e “Inventário (Cidades planeadas)” (2009/15). Em ambos os casos estamos perante um arquivo muito próprio da investigação realizada sobre a temática apresentada. Os desenhos e projectos revelam pormenores – estruturas que davam apoio à edificação da cidade; esplanadas que circundam os edifícios; e observatórios astronómicos indianos – que se vem a problematizar noutras obras. A cronologia das cidades revela uma preocupação referencial que as obras questionam, como forma de sinalizar, ao mesmo tempo que se homenageia, as cidades construídas de raiz. A série de fotografias “À procura da Utopia (estado actual)” (2015), também fazem parte da investigação, mas neste caso tratam-se de fotografias in loco e actuais, das 2 cidades estudadas: Brasília e Chandigarh. Estas fotografias revelam a procura de elementos particulares e específicos de situações relevantes para o modernismo, nomeadamente a circulação de pessoas nas cidades, ruas e edifícios modernos em passadiços ou promenades. Este foco revela-se num olhar escultórico e

isolado para estas estruturas fixas: numa lógica de rampa que se assimilam às estruturas efémeras que permitiam a edificação das cidades.

As esculturas intituladas “Observatórios” (2015/16) apresentam-se contaminando o espaço expositivo. Tratam-se de um conjunto de estruturas de madeira ligeiramente tingidas em referência às cores dos observatórios astronómicos de Jantar Mantar, construídos no século XVII em Jaipur e Nova Deli. Estas esculturas referem-se tanto às esplanadas construídas entre os edifícios modernistas – espaços desenhados como demonstração de poder – como também às plataformas precárias e frágeis de apoio à edificação que deixaram de ter a sua função específica e deixaram de existir. Contudo, ambas as estruturas permitem a fruição dos transeuntes, mas com diferentes usos e conceitos. Se por um lado as estruturas de betão permanentes permitiam um fluxo utópico de livre circulação das cidades modernas, as estruturas de madeira revelam a precariedade do aparato. Ao contextualizar, individualizar e objectivar estas estruturas revelam as suas próprias formas e conceitos escultóricos. Contudo, as esculturas complexificam-se à medida que destabilizam o eixo cartesiano horizontal e vertical: na autonomia de transporte e arrumação da própria obra; e no uso de cordas e espelhos que amplificam o espaço. Estas estruturas, ao perderem a sua função, reconfiguram o espaço e parasitam a arquitectura estável, permitindo abarcar um espaço mais amplo e sem as regras impostas pelo dogma modernista. O conceito da “arquitectura promenade” em Corbusier aparece na *Maison la Roche* (1923) e culmina na *Villa Savoye* (1928). Referenciado em 1929 no primeiro volume das “*Obras Completas*” esta expressão descreve estruturas arquitectónicas que permitem de certo modo colocar o espectador da casa sobre a forma de um olhar, como se ele próprio se tornasse parte da cena representada. Inspirada na arquitectura árabe, estas rampas interiores formavam modos de circulação entre a luz e a sombra, amplificando a dramatização do cenário edificado. A obra de Rodrigo Oliveira pressupõe, em grande parte, a relação entre 2 polos diametralmente opostos, mas atendendo ao que os intermeia. A relação entre as cimentadas prom-

enades, que humanizam a arquitectura e as estruturas precárias vislumbram uma visão modernista instalada na sua própria crítica à procura constante de um modelo ou ideal. Contudo, na obra do artista, a descontextualização dos elementos arquitectónicos e a promoção de elementos não nobres constrói em si mesmo uma clara ideia de não monumentalidade das obras apresentadas. Tendo em atenção a relação entre o hemisfério sul e hemisfério norte, que por vezes aparece na obra do artista, retira-se a carga universal aos pressupostos modernistas, pois a utilização destes ideais impulsionou resultados tão diferentes como Brasília e Chandigarh. Esta releitura poderá, sem ser implicativa nem activista de um discurso politizado sobre o pós-colonial e nem se encerrar num determinado programa propagandístico, ser uma revisitação perversa e sedutora, como se de uma pertinente perspetiva plástica e de sublimação pessoal se tratasse.

À DERIVA

Se existe uma característica marcante nas obras de Rodrigo Oliveira, é sem dúvida a de que elas não passam despercebidas. Ao entrar em seu estúdio, uma gama de cores, formas, imagens e formatos, compõe um vasto conjunto de obras, cada uma com suas particularidades, mas todas de alguma forma interligadas.

Luiza Teixeira de Freitas

¿Con cuantas piedras se hace una balsa? ou em Português Com quantas pedras se constrói uma jangada? é o título escolhido pelo artista para seu novo grupo de obras. Tirado de uma expressão bastante conhecida brasileira que utiliza a palavra ‘paus’ em vez de ‘pedras’ e é usada como uma demonstração de desafio e coragem: “Eu lhe mostrarei com quantos paus se faz uma jangada” - uma simples promessa como resposta a um desafio - os novos trabalhos produzidos pelo artista incorporam, sem dúvida, um desafio. Esculturas de grande dimensão feitas de gesso que se assemelham a colchões de praia ou a jangadas. Cada uma de um tamanho e formato diferente, levando em seguida com uma camada de cimento, para finalmente aplicar em cada uma, um esticador de diferentes cores, dando às esculturas uma aparência de estarem sobre algum tipo de tensão. Ao ver este novo conjunto de trabalho encontra-se uma ligação direta ao texto de Robert Morris de 1966 ‘Notes on Sculpture’, que vai além de uma definição de esculturas Minimalistas, ao que Morris referiu como ‘Process Art’ ou ‘Anti-Form’, quando começou a introduzir indeterminação e temporalidade no processo artístico, um trabalho que é dependente da circunstância e das configurações em que foi concebido – derrubando assim a noção da obra de arte como sendo independente em si e de si mesma.

A prática de Rodrigo Oliveira contém uma variada mistura de referências – desde Corbusier e da arquitectura modernista, seguindo modelos de incorporação e objeto; à graciosidade e vivacidade da música, estilo de vida e cultura Latino Americana; e uma influência social e política que se encontra nas fortes cores usadas em vários dos seus diferentes trabalhos, como por exemplo, na sua contínua série ‘Square (Monopólio)’, nas várias versões de esculturas em que o artista usa caixas de fósforos que são colocadas umas em cima das outras, assemelhando-se a habitações sociais; ou como em Ca(u)sas; ou ainda em Directório Espacial (Spacial Directories), onde o trabalho existe como se fosse uma tela e assume o formato de plan-

tas de uma casa- juntos lembram ilhas flutuantes à deriva. Embora se possa identificar algumas das influências de Rodrigo nos seus trabalhos, a sua inimitabilidade encontra-se na forma como o espetador se aproxima e vive o seu trabalho; no uso enigmático de cores e de formas diferentes, que podem aludir a tanto e ao mesmo tempo a nada. É nesta tênue linha, criada pelo artista, entre espetador e obra de arte, que a qualidade distintiva e o poder do seu trabalho se encontram, tecelando-se de uma experiência para a próxima.

De volta ao início e ao lugar onde começamos - o trocador criado pelo artista entre a obra e o seu título (outro traço comum na sua prática). Dada a actual situação política e económica de Portugal, a referência no título ao conhecido romance de José Saramago “Jangada de Pedra” (Stone Raft), não é nenhuma surpresa. A história que se desenrola em diversas camadas fala de uma Península Ibérica que se separa da Europa, começando assim uma jornada surreal pelo Oceano Atlântico. É principalmente o realismo mágico de Saramago que vemos nas obras de Rodrigo Oliveira, mas as críticas aguçadas que o autor faz a questões ligadas à política, à ciência, à cultura e à condição humana não pode ser deixadas de lado.

Ao olhar e experienciar a prática de Rodrigo como um todo, a procura pela perfeição está sem dúvida presente, mas é em detalhes como os títulos dos trabalhos ou na cor de uma corda que se encontram máculas propositais ou uma estranheza. Verdade seja dita, no fim as pedras irão afundar - a jangada nunca será perfeita. Mas a beleza do trabalho está exatamente na vontade que o artista têm para se dissociar desse destino pessimista que se encontra no canto inferior ocidental da Europa; a tropicalidade contemporânea de Rodrigo Oliveira é a ponte que nos tira da lama e nos leva a algo semelhante à obra-prima de Emir Kusturica ‘Underground’ e à cena final brilhante - uma revelação que mistura tragédia e esperança num eterno e alegre turbilhão de emoções.

De acordo com Saramago, são as relações com nos-
sos companheiros viajantes que fazem a viagem valer a
pena. Jangada de Pedra tem sem dúvida um significado
mais profundo - quer leia como uma mensagem política
ou como uma fábula, dificilmente irá se decepcionar, o
mesmo acontece no novo trabalho de Rodrigo Oliveira.

Luiza Teixeira de Freitas (Rio de Janeiro, 1984) é uma curadora independente que trabalha entre Londres e Lisboa. Trabalha como consultora de coleções privadas e em exposições independentes. Entre as mais recentes: "A man is walking down the street...", na Galeria Cristina Guerra em Lisboa; "The Exact Weight of Lightness", Travesia Quatro, Madrid e "The Moon is an Arrant Thief", David Roberts Foundation, Londres.

ALÉM MAR

Observando-nos de além mar, Rodrigo Oliveira recupera pontos de genialidade arquitetônica da história do Brasil, misturando-os com a necessária gambiarra que compensa a inabilidade das políticas públicas.

Paula Braga, 2013

Nos anos 1940, o Brasil construía o interesse da ditadura Getulista em exportar uma imagem de modernidade ficou registrado na história da arte na exposição Brazil Builds de 1943, no MOMA de Nova York. O catálogo dessa exposição histórica menciona outro tipo de interesse, um “desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções”.

Rodrigo Oliveira retoma esse interesse pela arquitetura brasileira, porém sem combater calor muito menos luz. Ao contrário, na série Ca(u)sas, constrói maquetes de prédios usando caixas de fósforo cobertas com cores berrantes, tão cheias de luz que parecem incinerantes, amarradas com cintas coloridas. Essas obras são frequentemente relacionadas às arquiteturas dos prédios de programas de habitação construídos pelo governo brasileiro com os materiais mais precários e baratos, pilhas de apartamentos para a população de baixa renda, que abafam a iminência de explosão social. De fato, o artista incinerou uma das maquetes feitas com caixas de fósforos na performance Rescaldo, de 2005. Na obra de Oliveira, o perigo fica sutilmente sugerido, latente embaixo da alegria das cores saturadas. Não há saídas de emergências inteligíveis na planta das Construções complexas, desenhos arquitetônicos labirínticos que mais parecem avisar o observador: em caso de emergência, vire-se sozinho.

Observando-nos de além mar, Rodrigo Oliveira recupera pontos de genialidade arquitetônica da história do Brasil, misturando-os com a necessária gambiarra que compensa a inabilidade das políticas públicas.

Assim, seus brise-soleils são feitos engenhosamente com cadeiras de praia. A obra Ninguém podia dormir na rede porque na casa não tinha parede cantarola a impalpabilidade da utopia modernista enquanto sacolas de feira balançam num varal. Ao lado, um desenho técnico tenta representar em perfeita perspectiva o uso prosaico do varal.

É preciso enfatizar que esse artista português não faz uma

crítica explícita ou uma piada com as contradições da sociedade brasileira. Parece querer apenas traduzi-las para um idioma padrão falado na teoria da arte: o construtivismo, o projeto de modernidade, e seus desdobramentos mais estetizantes do que socialmente transformadores. A produção de Rodrigo Oliveira, olhando para o Brasil desde Portugal ou mais de perto durante suas estadias na ex-colônia, revela uma sociedade colorida, mas cuja estrutura precária, improvisada, falsa, é tão insustentável quanto a tentativa de ler um texto teórico feito com letras recortadas de revista. Obras como Do trabalho ao texto transformam a teoria em um bilhete de sequestrador, denúncia anônima ou carta do chantagista, dessas que dão instruções a serem seguidas à risca, e que em geral descambam para a tragédia.

Em Uma Pedra no Sapato Rodrigo Oliveira faz réplicas de sandálias havaianas com pretensões “classicistas”, num confronto de classes entre o mármore da escultura grega, no solado da sandália, e as tiras de borracha colorida, que “não soltam e não têm cheiro” (apenas arrebatam de tempos em tempos).

As mesmas cintas coloridas que amarram as caixas de fósforos de Ca(u)sas aparecem em ¿Con Cuántas Piedras se Hace una Balsa?, esculturas de gesso e cimento cujas formas mimetizam colchões de ar feitos para o banho de sol em piscinas. Porém, aqui os colchões estão retorcidos, esmagados, comprimidos, asfixiados pela fita colorida. E convenhamos, já eram fadados a afundar posto que feitos de concreto. Esses colchões distorcem um objeto lúdico para sugerir um corpo dobrado em postura antinatural e sofrida. A borda do colchão dobrada para dentro é como um par de pernas quebradas, o colchão retorcido no sentido longitudinal parece um corpo amarrado. Aqui Rodrigo Oliveira é mais explícito: a alegria das cores das faixas elásticas não esconde a carga de história torturante que, misturada ao concreto, vem-nos construindo.

DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO OBJETIVO

A tentativa de encontrar o sentido da ordem supõe um ponto de partida para a constante repetição do motivo arquitectónico como ponto de interesse no seu trabalho.

Mónica Maneiro

Tentar fazer uma análise e revisão justa do trabalho de um artista que tem apresentado o seu trabalho no circuito das artes apenas há dez anos pode ser problemático. Se pensarmos na quantidade de vezes, como interessados em arte, que nos aproximamos para compreender o trabalho de artistas com vinte, trinta ou quarenta anos dedicados a uma área de criação, torna-se ainda mais complicado. Rapidamente surgem as comparações e não podemos deixar de fazer e que talvez estamos a fazer uma análise de uma fase prematura de investigação no qual estamos perante uma obra de alguém que todavia ainda não nos indicou qual a direcção das suas preocupações, ou seja, os verdadeiros elementos que vão definir o seu trabalho e os que definitivamente vão determinar se merecem ou não o nosso interesse como espectadores ou receptores da mensagem que a obra pretende transmitir. Analisar dez anos de trabalho poderia não valer a pena, mas claramente não parece ser o caso.

A primeira participação de Rodrigo Oliveira numa exposição colectiva foi em 2001, no espaço Welcome Center em Lisboa. O título da obra não podia ser mais explícito: Cubo branco. Nesta intervenção, Rodrigo Oliveira colocou, nesta instituição, a reprodução de um espaço expositivo alegadamente neutro, no qual colocou, em suporte vinil, as declarações dos responsáveis políticos do pelouro de turismo da cidade, com os objectivos traçados para um novo edifício que teria uma galeria de arte que seria “o suficientemente espaçosa para receber de forma digna, exposições nacionais e internacionais”. Ao contemplar as fotografias da instalação colocada num local abobadado e sem cultura, cujos panejamentos de parede surgem marcados pelas próprias estruturas, inclusivamente com recurso à cor como elemento diferenciador e, ao mesmo tempo, podemos observar também a clara dificuldade do manuseamento e a falta de adequação que apresentam os elementos de iluminação, reparamos no jogo duplo do artista. Como já tinha referido Adama Carr, por um lado, Rodrigo Oliveira entra em sintonia com os postulados da

crítica institucional dos anos setenta, realizando dentro da própria instituição artística, uma chamada de atenção acerca das suas pretensões propagandísticas e sobre os mecanismos de controle e mediocridade. Ao mesmo tempo surge, já de forma clara, uma das preposições que marcará o trabalho de Oliveira daqui para a frente. É este interesse pela especificidade do lugar e o alegado desprezo pelas condições ideais dos espaços expositivos ao qual se refere. Esta obra, e as seguintes como Cubo Branco [acervo] de 2002, no qual apresentava no local da mostra o antigo Cinema Roma onde se celebrava o Fórum Lisboa, uma instalação que consistia num cubo realizada a partir de diferentes tipos de materiais encontrados entre os restos da exposição e entre os quais se destacava um televisor no qual se projectava um cubo branco, a imagem ideal do receptáculo expositivo. A célula especializada referida por Brian O’Doherty, na sua obra canónica Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space era novamente posta em questão.

Ao pensar nestas primeiras intervenções e talvez noutras mais tardias do artista, como Em Acervo [Acesso Restrito] (2003) no qual o espectador, situado no espaço da galeria, se vê rodeado de um lugar vazio, alterado e uma falsa situação de tensão é provocada – um suposto incêndio no armazém remetendo contra a situação do artista desprotegido perante os desígnios do mercado – poderíamos pensar que o trabalho de Rodrigo Oliveira deveria ser enquadrado dentro da denominada crítica institucional mas que não estaria a contribuir com objecções novas para uma categorização de práticas artísticas desenvolvidas, maioritariamente durante os anos setenta, e caracterizadas desde há muito por sua explícita auto referência. No entanto, alguns aspectos nos levam a elucidar que o trabalho de Rodrigo Oliveira não ficará na mera reprodução asséptica das práticas empregues nos anos setenta, mas irá mais longe. As abordagens teóricas à denominada crítica institucional tendem, actualmente, a estabelecer três etapas diferenciadas dentro da mesma corrente. A

primeira provocou o surgimento da categoria no qual encontramos a obra de artistas como Hans Haacke, que estava – segundo refere Brian Holmes no seu artigo “Investigações extra-disciplinares. Para uma nova crítica das instituições” – determinada pela ideia de que se o espaço da instituição artística é considerado como um espaço potencialmente interessante como gerador de cultura, podia converter-se também numa “armadilha instituída como um tipo de cerco”. Segundo o próprio Holmes, nos anos oitenta e início dos anos noventa surgiria outro tipo de crítica institucional com representantes de referência para Rodrigo Oliveira, como é o caso de Andrea Fraser. Esta segunda linha era definida pela inclusão de uma certa subjectividade nas práticas marcadas pela influência de correntes como o feminismo ou pela prevalência dos estudos pós-coloniais. Esta linha supunha o surgimento de reflexões sobre as mesmas práticas artísticas e sobre a aproximação às mesmas de os próprios sujeitos actantes. Por outras palavras, de uma auto-referência centrada nos conteúdos e na forma das próprias práticas. Por último, segundo Holmes, há uma terceira linha de acção mais actual para a crítica institucional, que se caracteriza por “teorizar os agenciamentos heterogéneos que ligam os actores e recursos do circuito artístico com projectos e experiências que não se esgotam no interior do mesmo circuito, mas estendem-se a outros lugares”, sugerindo assim a emergência da ideia das “investigações extra-disciplinares”. Este conceito define-se pela diferenciação em relação ao auge dos denominados multi tão aclamados durante os anos noventa (multidisciplinar, multicultural, multiracial, etc.). A ideia do extra disciplinar tem a ver com a noção da transversalidade. O surgimento de este tipo de noções ajudou sem dúvida á expansão dos estudos visuais como disciplina teórica e uma abertura e maior ligação entre as disciplinas da comunicação, como fazia O’Dolerte. Se obras como Intervenção Localizada no.1 (Aluguer) (2006), no qual o pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe aparece intervencionado com vinil, explicando as condições de arrendamento do edifício dedicado a fins lúdicos e comerciais, que de alguma maneira remetem para a crítica institucional, que já poderíamos denominar de clássica (mesmo apesar de o espaço eleito desta vez apresentar uma referência clara ao mundo da arte, não faz referencia explícita a um espaço expositivo), outras propostas do artista vão mais na direcção da última linha de acção referida por Holmes, e que tem a ver com o assumir de formas de intervenção na especificidade do local. Por exemplo, intervenções espaciais como Sobre o leite derramado, de 2008, no qual se fazia uma referência clara ao caso concreto de exploração de trabalhadores de Cardburys; Eurobuzz, de 2007, concebido

como projecto de arte efémera para a cidade de Bruxelas; ou mesmo o projecto de colaboração Lugares Remotos de 2007, no qual os próprios habitantes da localidade participaram na realização da intervenção, iria nesta direcção. Nestas intervenções, a ligação com o suporte supera a ideia de site specific para estabelecer com o lugar outro tipo de afinidade, um tipo de relação que tem mais a ver com a análise da realidade social e com a crítica das “instituições” do poder ou as instituições de capital dominante.

Questão de códigos. A relação com os materiais.

Poderíamos considerar o trabalho de Rodrigo Oliveira como arte conceptual. A transmissão da ideia, a procura do conceito é aparentemente primordial; o mais importante é que não é a determinação do conceito que origina a pesquisa do material adequado para “o representar”, mas são os próprios materiais que, em muitas ocasiões, determinam qual será a ideia a representar e qual a imagem subjacente à construção plástica. Na verdade se há algo que chama atenção quando referimos o trabalho de Rodrigo Oliveira é a grande plasticidade do seu trabalho. O conceptual transformou-se na plasticidade, o referente adquire um volume corpóreo pouco comum, neste tipo de manifestações e a essa plasticidade temos que juntar uma presença constante e importante da côr como elemento de composição e de criação de significados, incluso quando as obras remetem para a própria história de arte. Neste sentido, são constantes as referências ao neoplasticismo de Mondrian, ao construtivismo russo, ao minimalismo de Donald Judd ou de Sol Le Witt, ao postminimalismo ou conceptualismo de Kosuth, algo como uma reinterpretação do object trouvé, mas em vez do “objecto encontrado” poderíamos falar de qualquer coisa como o “objecto coleccionado”. Na sua obra, domina o trabalho de recolha de material de classificação. Recolecção de uma série de elementos ou objectos preexistentes que emergem nos espaços relacionados com o vital, com a cidade, com o Brasil, em resumo nos espaços vividos, ou melhor, nos armazéns de ferragens ou lojas com espaços vividos. As associações entre esses elementos e os significados finais das obras nos quais se constituem, efectuem-se á posteriori. São os objectos os primeiros a surgir. A acumulação dos mesmos parece possibilitar as ligações. As coisas relacionam-se com o seu meio circundante: as coisas possíveis em Portugal, as coisas possíveis no Brasil, as coisas possíveis em Bruxelas...

Trabalhos como Untitled sentence [Another place than this one] (2004-2007) nos quais a base de criação é uma composição circular de cores feita com tampas de recipientes de bebidas recolhidas pelo artista ou mesmo a última obra Capanama (2010) no qual os elementos de criação principais são uma série de espreguiçadeiras de praia, trazidas de uma estância no Brasil, são indicativas deste processo de trabalho. Esta obra em concreto é concebida como uma instalação de tecto. As espreguiçadeiras, todas em tela de ráfia e ás riscas coloridas, colocadas em paralelo, encaixadas por uma série de mecanismos metálicos usados para mover os toldos que utilizamos para nos protegermos do sol. Colocadas de modo a recordarem os brise-soleil que Le Corbusier utilizou na arquitectura para possibilitar a entrada de luz e ar nos seus edifícios. Portanto, quando nos encontramos por baixo da estrutura, não somente temos a sensação intensa de estarmos num mundo virado ao contrário, no qual os elementos que normalmente utilizamos para sentar debaixo do sol são os que em teoria (os limites da arquitectura quase sempre são claros) nos protegem deles; nós podemos mover a estrutura do teto provocando variações na sua posição e visibilidade.

Arquitectura e espaço urbano. Os recursos locais.

A relação com a história, com as referências culturais vitais e com a própria história de arte, com a arquitectura supõem outro dos aspectos presentes no trabalho de Rodrigo Oliveira. O seu interesse pela descodificação dos códigos da arquitectura do movimento moderno europeu é determinado pelas origens suíças e pela evidente distância que separa este tipo de construção presente na paisagem portuguesa. A tentativa de encontrar o sentido da ordem supõe um ponto de partida para a constante repetição do motivo arquitectónico como ponto de interesse no seu trabalho. A arquitectura e o urbanismo estão presentes de modos distintos: numa quase reprodução, como se pode ver nas Esculturas Inflamáveis (2004-2005) no qual estava patente o interesse pelo trabalho de Le Corbusier, e na obra Colapso, Escultura Inflamável (2005), modelo para ser incendiado e destruído, ou mesmo em Cada casa é um caso (arquivo geral) SOBRE O LEITE DERRAMADO, 2008 (Courtesy: Galeria Filomena Soares) (2010). Esta última, composta por caixas de fósforos – perto de 500 – estava pensada para num primeiro momento para funcionar como registo das cidades de planta nova existente no mundo que não ficaram como meros projectos não

realizados. A memória volta a ser a Unidade de habitação de Le Corbusier. Mas para além da reprodução, quase em forma de maquete (algo habitual para o artista) aparece outro tipo de referências arquitectónicas associadas normalmente á compreensão da ideia de espaço, á necessidade de entender as plantas e estruturas nos nossos locais de habitação. Por exemplo, na instalação Capanema (2010), a planta faz parte do trabalho, a obra que completa a intervenção, parte dos projectos realizados pelo paisagista Burle Marx para os jardins dos terraços do Palácio Gustavo Capanema. A construção do arquitectónico está também relacionada por vezes com a definição e presença do que poderíamos denominar de espaço subjectivo. Os jogos entre interior e exterior, o presente fora de um e o presente dentro do próprio sujeito definindo-se como tal, da lugar á existência de obras como Blindex (1535-143 AD) (2010). Esta instalação de portas espelhadas ajuda a reflectir sobre a construção da subjectividade em relação á imagem e sobre a construção do espaço externo ao sujeito, em relação aos mecanismos da percepção. O jogo duplo interior-exterior, de portas que se abrem e se fecham convidanos a visitar um dos espaços da instalação de módulos concebidos num primeiro momento para ocupar um espaço maior. Embora esta obra tenha sido construída com a referência a uma das cenas do filme de Fritz Lang, The secret Beyond the Door (1948), poderia também recordar-nos outros espaços cinematográficos como A Dama de Sanghai de Orson Wells, no qual o jogo de espelhos da cena no qual o parque de diversões devolve ao espectador e ás personagens do filme a consciência de si marcada pela presença da imagem utilizada para a consolidação da própria personalidade. Em definitivo. e como afirmou Hans Haacke: “é importante reconhecer que os códigos usados pelos artistas frequentemente não são tão claros e inequívocos como os de outros campos da comunicação. Pode ser que, a ambiguidade controlada seja uma das características de grande parte da arte ocidental desde o Renascimento”.

ATENÇÃO!

*Ricardo Nicolau,
Maio, 2007*

Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978) é um artista com uma carreira relativamente recente mas com um trabalho irredutivelmente singular. Uma parcela importante da sua obra tem-se ocupado do desmistificar, ou do reduzir ao absurdo, de determinados lugares comuns sobre a arte e os seus modelos de apresentação. Para isso tem analisado rigorosamente o aparato artístico, desenvolvendo projectos em que revê os papéis do artista e da instituição, mas também das circunstâncias e das expectativas que envolvem sempre a exposição de obras de arte. Não é por acaso que em várias das suas peças nos confrontamos com dispositivos como paredes, plintos, bancos de museu, que, na sua singular utilização pelo artista, garantem uma hábil gestão das nossas esperanças, ou dos nossos supostos direitos, quanto à apresentação e acessibilidade do objecto artístico – processos que evocam, de forma consciente, precedentes históricos associados à “crítica institucional”, que examinava espaços e processos de comunicação, bem como as condições do espectador. Isto levou-o a replicar estratégias e metodologias típicas da cultura modernista, revelando o carácter ideológico e cultural que distinguiu o nascimento das instituições que apresentam arte contemporânea, conduzindo-o naturalmente a um pensamento crítico sobre a arquitectura, e sobre os falhanços das utopias políticas, sociais e estéticas que culminaram no absurdo das nossas vidas quotidianas, nomeadamente a um encolher do espaço público e da interacção social.

Rodrigo Oliveira é um artista obcecado com as formas como os espaços arquitectónicos influenciam, controlam os nossos movimentos – controlo que não contradiz, pelo contrário, os vários graus de falsos conforto e segurança que pretendem proporcionar (e vários dos seus projectos partem de tipologias arquitectónicas ligadas à ideia de condomínio fechado). Interessa-lhe o espaço nas suas várias manifestações: sociais, políticas, físicas, psicológicas, históricas. As suas esculturas e instalações, no seu rigor, elegância formal e aparente frontalidade, escondem sempre um complexo sobrepor de sentidos, e vêm quase sempre acompanhadas de grandes doses de humor, muitas vezes corrosivo e nunca isento de crítica. É constante no seu trabalho um pensamento crítico sobre os paradoxos

os e os mistérios da vida moderna – no que toca às formas de habitar, à nossa relação com os espaços, com os objectos – muitas vezes associado a uma revisão da tradição do grande, quase messiânico projecto ilustrado que foi a arquitectura modernista. Rodrigo Oliveira, muitas vezes referindo-se directamente a figuras como Le Corbusier e Mies van der Rohe, confronta-nos constantemente com os resultados contraditórios e múltiplas fissuras do projecto da modernidade, em termos arquitectónicos, mas também artísticos e filosóficos.

Interessante é que, na sua obra, esta preocupação com a arquitectura se associe a determinadas formas e protocolos que associamos imediatamente ao minimalismo, que tem sido revisitado pela arte contemporânea justamente com o objectivo de mostrar como todo o ideal, qualquer ideia de pureza ou de neutralidade, podem ruir mal enfrentem a prova de serem colocados perante uma ordem social, histórica, narrativa; digamos que as referências à arquitectura modernista vêm submeter os objectivos do minimalismo às condições da realidade, complicando a sua intencional transparência. Também os materiais que utiliza, muitas vezes sem qualquer intervenção da sua parte, vêm contribuir para aquela complicação: interessantes materiais ambíguos, que possam ser simultaneamente símbolo e matéria-prima, que estejam no mundo quotidiano e ainda impregnados de significados. Quando utiliza, por exemplo, uma grande variedade de vedações e de obstáculos à circulação – como em *Parcour (Acesso Restrito)* de 2001-2003 –, o artista não está apenas a condicionar os movimentos do espectador no espaço: se alguns dos objectos são redes de ténis, vedações de piscinas e obstáculos de salto equestre, Rodrigo Oliveira pede-nos que reflectamos sobre a relação entre os constrangimentos no acesso e modalidades desportivas que associamos às mesmas elites que habitam os condomínios fechados. Outro exemplo é a utilização de materiais potencialmente perigosos, como nas suas “esculturas inflamáveis”, que tem vindo a desenvolver desde 2004, e que são maquetas de unidades habitacionais modernistas compostas por milhões de fósforos. Sujeitas ao desastre iminente, apresentam-se frequentemente em ruínas, depois de parcialmente

incendiadas. Aqui, tal como na série de prédios embargados que também tem vindo a apresentar, feitos de cartão prensado, colado e rasgado, Rodrigo Oliveira contrapõe colapso, dissolução, entropia, contingência às ideias de pureza e de neutralidade. Consciente do potencial de atracção do perigo, torna-o um elemento constitutivo de várias das suas obras, que permite ao espectador tomar uma consciência inédita do papel e do espaço que ocupa – psicologicamente, quando se entra em contacto com o perigo, os sentidos ficam mais alertas, pensa-se e sente-se com maior intensidade. **Atenção!**

MONOPÓLIO DA PUREZA DESALINHADA

*Sim, nada é transmissível a não ser o pensamento, a coroa do nosso trabalho. (Le Corbusier)¹
Estamos a destruir a parede como o lugar de descanso das pinturas. (El Lissitzy)²*

Pedro Pousada.

Algumas das obras de que falo neste texto não estão presentes na presente exposição de Rodrigo Oliveira no CAPC mas são o fora de campo que define os contornos do que aqui se instala. A essência metodológica do trabalho de Rodrigo Oliveira é a sinédoque: o todo (o cosmos, a vida material, a cultura de massas, a serialização fordista, a não-objectividade modernista, o funcionalismo, o higienismo, a história da arte, a mercadoria como “fantasmagoria”, a poética como recenseadora do quotidiano premente) aparece condensado na parte (a obra) e é restituído à sua condição de experiência. O sistema técnico dissocia-se da clareza dos seus códigos, desordena o seu uso e é apreendido como ambiguidade (e.g: 27092, 27093, 27094, 27095, (Services Communautaires), 2008). No trabalho de Rodrigo Oliveira o objecto é entendido como um fluxo para onde convergem as propriedades específicas de cada uma das manifestações da cultura visual que aqui soma o modernismo em toda a sua amplitude à imagem e à materialidade não artística, i.e, todo o material sobressalente e disponível para apropriação. Construções complexas (Geografia da Casa), 2007 é um bom modelo desse cruzamento de genealogias visuais: o neoplasticismo da Maison d'Artiste (1923) de van Doesburg e Cornelis van Eesteren reencontra-se na subversão dos mapas de emergência; o código pensado como enunciação/índice reinventa-se como evento óptico; esse cruzamento reactivo de saberes pressente-se já no âmbito recuado da produção: a pintura como matéria pictórica depositada sobre uma superfície, parietal ou não, como por exemplo no brise soleil de Fachada (Luxalon), 2011; a escultura como texturização e simulacro do realmente existente, do artefacto utilitário-como em Con cuantas piedras se hace una balsa?, de 2012; a arquitectura concebida como “uma pintura que é projectada como uma escultura”³ como em Directório Espacial (Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, (Juan O’Gornan), 2012). Nesta obra em particular ficam parcialmente resolvidos os terrores da literalidade óptica: em concreto, a auto-referencialidade poder tornar-se ornamental (e poeticamente derrisória) e a superfície continuar a ser deceptiva, isto é, continuar a sugerir profundidade. E ficam-no através de um artifício: o pictórico é

afinal um material têxtil, camadas de feltro colorido, e o quadro é um compósito assimétrico de caixas de cartão e de acrílico pintado, como uma maquete suave e maleável colocada numa parede. O ritmo simultâneo de decepção (Avril au Portugal, 2008; Territórios (im)perfeitos, 2010; Square (Monopólio), 2005-2011) e apropriação tecno-poética perturba a migração inexorável da obra, como todas as obras, para o arquivo morto que é o ornamento. Há um deslocamento sensorial, os objectos remetem-nos para a revolução simbólica e pictórica modernista (a visão redentora do campo artístico como superação das convenções e da maior de todas elas: a mimese) e ao mesmo tempo desviam-se para outros processos de existência ambígua dos materiais; o clima de montagem é muito forte, realidades aparentemente disjuntivas e mesmo antagonónicas (as expectativas antropocéntricas da arte modernista versus a serialização da linha de montagem onde os produtos saem sem as marcas orgânicas do trabalho humano) são organizadas para funcionarem como um espelho mnemónico em que o inapreensível nos é dado pelo que nos é familiar ao mesmo tempo que este se torna inapreensível. “(...) Milhares de vezes eu pensei que a não-objectividade deveria ser elogiada porque graças a ela nós passamos a “ver” massas de objectos novos, de objectos que até podem ser velhos, ordinários mas cujas qualidades extraordinárias permaneciam ocultas, ignoradas.”⁴ Estas palavras que Aleksandr Rodchenko colocou no seu diário como tributo confessional ao cubo-futurismo parecem ter sido escritas para incluírem também o aqui e agora da obra de Rodrigo Oliveira. A caixa de pandora está aberta e dela os significados saem em catadupa clarificando-se ao mesmo tempo que se autodestroem; as coisas querem dizer e deixam de fazer sentido; as zonas de silêncio, o incompreensível, o irracional, o xamânico movimentam-se livremente como método, como empiria mas também morrem na praia para que a intencionalidade do artista possa ser desarmada pelas introjecções autobiográficas do espectador; são aqui reveladoras as palavras de Viktor Schlowzky sobre os processos de desfamiliarização proporcionados pelo modernismo: as coisas ainda são as mesmas e já não o são, já não conseguem sê-lo só assim podemos voltar a olhar para os objectos sem nostalgia e

sem vestígios proféticos, só assim percebemos que eles existem para além de nós e de que nos objectos existe uma dimensão que nunca alcançaremos; e que neles existe uma linguagem que não precisa de ser usada por nós para ser compreendida. Esse estar em si dos objectos, das estruturas, das imagens, esse sempre mais do que aquilo que vemos, sempre em conflito com as imagens secundárias que o nosso olhar fabrica, tem uma das suas manifestações mais fortes no projecto Square (Monopólio), 2005-2011. As 24 superfícies são originalmente tabuleiros do jogo “Monopólio” que por sua vez constitui a suave injeção atrás da orelha, a aliança lúdica entre a naturalização da supremacia do económico sobre o político e a alienação capitalista do espaço pelo tempo. Rodrigo Oliveira consegue erguer duas camadas topológicas nesta sequência de imagens, uma parte consciente, a superfície pintada que esconde por via do poder da grelha, esse poder de rejeição do narrativo de que nos fala Rosalind Krauss, a outra parte inconsciente- a superfície como texto normativo, guião do jogo, cultura do espaço como mercadoria. A camada neoplasticista dos seus square é como o fracasso, o erro no paraíso taylorista. Essa camada que oculta a propriedade com muralhas, a concorrência imperfeita, um quotidiano coercivo de alugueres, empréstimos, e hipotecas, é outra das imagens fortes, modernista do *audare sapere* kantiano, o *poien* (a política do fazer em liberdade) opondo-se à barbárie da *polein* (o comércio da escassez e da abundância). Ritmo, repetição e assimetria: o plano (a mancha pictórica controlada) opõe-se ao volume (o imobiliário).

Muito do pensamento, da imaterialidade das obras de Rodrigo Oliveira relaciona-se com o excesso semântico da obra de Le Corbusier, este é o seu herói que se torna numa espécie de site-specific. Essa importância surge na medida em que Le Corbusier transformou o desejo do invisível numa outra forma de viver e de existir. Poderíamos sem dificuldade afirmar o mesmo de Loos, de Khan e mesmo de Mies mas nele, no diabólico fraco-suíço a máquina foi inexoravelmente convertendo-se numa bio-máquina, o isotrópico na proporção cósmica do incontrolável, do desformatado, a Ville radieuse e os seus impossíveis arranha-céus, ciclopes funcionalistas, transformou-se na fusão poética de Chandigarh, o *l'esprit nouveau* no poema de l'angle droit, a tecnocracia do transatlântico no gesto improdutivo. Para Rodrigo Oliveira Le Corbusier não é o master planner sing sing como o designavam os letristas mas aquele que foi capaz de introduzir o antídoto da dúvida razoável, do “algo mais” no cul de sac da parede branca, o dissabor na duração nirvânica da arquitectura bem feita. E isto tudo com uma extraordinária disciplina de negação, de refluxo e reinvenção. “La Cité radieuse”

(2011) e “C(a)usas” (2011) são a modernização como mode d'emploi do estar no mundo. Eu não consigo desligá-los de dois gigantes das letras francesas, Baudelaire e de Balzac, e da forma como observavam a humanidade na sua luta entre cultura e civilização, entre progresso e ancestralidade. Balzac, destapando como um metafísico o telhado das habitações para analisar as minudências do Universal entaipado no eterno presente. Baudelaire espreitando insidiosamente pelo buraco da fechadura, abrindo gavetas, tornando excepcional, porque observando clandestinamente, as repetições e impurezas da vida privada: este deve e haver formalizado como um enorme bloco, aliás um grupo de blocos, indetermina-se entre o plus nunc ultra dessa terra prometida de muitas coisas que foi a Unité de Marseille e o quadro neoplasticista (refira-se que este termo por demasiadas vezes recorrente engloba, aqui, a dimensão ocidental da pintura auto-referencial). O título politiza o objecto, dá-lhe um comando e erradica a possibilidade de descontentamento. O edifício-cidade terá que ser coercivamente radioso mesmo carregado de angústia, como uma piscina em ruínas, vazia, sem água terá que ser sempre o punctum do conforto de um dia de verão zenital: algo chegará ao seu fim. Mas não nos desiludimos com as falsas promessas nem com esse permanente antagonismo entre a ucrónia (o que o quotidiano poderia ter sido) e o princípio de realidade, pois as coisas tem que sair do seu lugar, tem que viver e para que isso seja possível tem que destruir. A pulsação policromática das milhares de caixinhas de fósforos (contei para a fachada da Cité, 1034 caixas!), essa pulsão, dizia, remete-me para as contradições desse ser no mundo que foi Le Corbusier, o pudor calvinista, contingência da sua paidéia, acolhe a solaridade do culto mitraico e revela-nos esta obra de Rodrigo Oliveira como o seu dar sem retorno onde o autor (Le Corbusier-Rodrigo O.) implanta-se no Outro como memória, como negação. Assim, constatamos que as obras aqui presentes são pura conservação de energia pronta para se tornar efeito e causa por esta sucessão, tal como um pedregulho colocado no telhado de uma casa aguarda a sua oportunidade para sair do limbo do dead labour e tornar-se cinético.

1 JEANNERET-GRIS. C. E., Le Corbusier Last Works ed. Willy Boesiger (London: Thames and Hudson, 1970), p. 177.

2 WOOD. Paul, The politics of avant-garde. In The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1992, p.355.

3 G.L.K Morris sobre Mondrian, Partisan Review. In BLOIS, Yve-Alain, Painting as Model, Massachusetts: The MIT Press, 1993, p.168-170.

4 RODCHENKO. Aleksander. (Alexander Lavrentiev Ed.), Experiments for the Future - Diaries, Essays, letters, and other writings, Nova Iorque: MoMA, 2005, p.106.

CICLO SANTA CRUZ RODRIGO OLIVEIRA

Pedro Pousada.

Aqui queremos falar da “arquitectura interna” de dois dispositivos figurativos e das relações mutuamente inclusivas produzidas por uma empiria da recepção em que a cultura de massas, a auto-reflexividade da arte avançada, a convencionalização do papel moeda, a serialização das imagens secundárias, a colonização capitalista do estético e a institucionalização do transgressivo se constituíram como espaços da teoria em torno destes objectos. Omar Calabrese escreve no ensaio intitulado A intertextualidade em pintura, uma leitura dos embaixadores de Holbein que “quanto mais se busca um efeito de verosimilhança, mais se deve recorrer a um máximo de artifício”. A intensificação normativa explícita na linguagem fotojornalística do Guerrilero Heroico (1960), a consciência de um fora de campo, a preparação intuitiva e “oportunistamente” do instante (o momento em que Che se desagrega da multidão naquele dia de Março de 1960 e se torna um alvo fotográfico), a mise en scène de uma técnica compositiva que “esconde o conflito” entre “a profundidade” da fotografia, o “espaço mimético”, e a “superfície” da fotografia, “o espaço da actividade” fotográfica; é toda essa materialidade sensorial própria do acto de fotografar que qualifica o problema filosófico da imagem de Korda: o uso de uma máquina estrutural para construir a memória de uma semelhança implica uma discussão sobre o verdadeiro e o idêntico; uma discussão em que a condição intertextual da “profundidade” da imagem prevalece sobre a condição estática da “superfície” da imagem. O exercício de estranhamento perceptivo de Rodrigo, um Che circunscrito a um óculo e materializado por uma prolongada colecção de tampas de garrafa, como que vem reiterar essa dupla natureza de superfície e profundidade, de aparência e de ambiguidade do signo icónico. A fotografia de Korda é inseparável de um conflito que se produz em torno do estatuto do indivíduo concreto e outrora vivo quando este se transforma numa “superfície”, quando a sua actualidade se converte num recipiente simbólico onde, como neste caso, mito e radicalidade chique ocultam na abstracção do rebelde romântico, o pensamento anti-imperialista de um marxista latino-americano, de um indivíduo (ainda incómodo para o status quo do Ocidente contemporâneo) que invertendo os termos do herói trágico e isolado conseguiu

viver a vida que desejou viver, conseguiu ser a humanidade que quis afirmar e viveu o sobressalto revolucionário da humanidade dos dominados do Séc. XX. A exaltação dessa imagem como um texto visual escrito a mil mãos começa no ano da morte de Che Guevara. Existe, aliás, uma complicada genealogia de agentes da mediatização deste cliché de Korda. Una cuba libre por favor, ingressa na expansão dessa série histórica e interpretativa do Guerrilero Heroico (1960). Rodrigo Oliveira produziu um objecto intersistémico, (uma obra em contacto com o poder generativo de outras obras e o arbítrio de outros discursos), recorrendo à história da arte, à cultura pictórica do retrato (onde o tactilidade da arte infantil e a factura sofisticada jogam às escondidas), à modernidade pós-impressionista e aos jogos de linguagem visual associados às pesquisas da óptica e às terapêuticas da percepção. Este objecto argumenta contra o isolamento a que o campo artístico continua a ser submetido no mundo das manifestações políticas e das estratégias de alteridade. A arte já não procura o lugar da transformação política como seu lugar de transformação mas procura que a sua necessidade operativa de se renovar não seja transformado no espectáculo da liberdade. O poder deste símbolo colectivo cuja chave interpretativa possui diferentes sincronias, todas elas verdadeiras para a imagem mas apenas algumas para o sujeito observado, estimula que em Una Cuba Libre por favor, o personagem “Che” seja presentificado como um estranho florilégio onde um protótipo (um Che único, irrepitível, uma história que já não pode voltar a ser senão como simulacro) converge numa repetição (o Che como ideia como ideia).

RODRIGO OLIVEIRA UMA POSSÍVEL BIOGRAFIA

João Silvério, Março 2011.

Rodrigo Oliveira iniciou a sua carreira artística ainda durante o período da sua formação académica que se repartiu pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde se formou em Escultura, Lisboa, 2006; a Escola Maumaus, Lisboa, 2002; e o Chelsea College of Fine Art & Design, em Londres, onde concluiu o MA Fine Arts, 2003.

O seu trabalho revela uma acentuada predominância da tridimensionalidade (escultórico) e uma forma prolífica de utilização de materiais e meios técnicos. As suas obras coloca-nos numa posição crítica em que somos sistematicamente confrontados com objectos, estruturas arquitectónicas e imagens, que são parte do nosso vocabulário enquanto agentes de um universo cultural e político, mas que introduzem a esfera individual como uma condição de instabilidade, desconforto e de colisão com o sistema de relações institucionais que organiza e constrói o espaço social. Esta atitude - com uma forte filiação conceptual - pode colher influências em artistas como Ângela Ferreira, Gabriel Orozco, Hans Haacke ou Michael Asher, no sentido em que Oliveira persegue esses discursos críticos, mas recusa o breve comentário político optando por reinterpretar espaços, símbolos e linguagens em contextos específicos.

Um exemplo bastante significativo do seu trabalho tem lugar nos primeiros anos da sua carreira na exposição colectiva *Under Surveillance / Sob Vigilância* (Fábrica da Pólvora, Barcarena, 2002) onde apresenta a obra *Sem Título* (Puro Sangue) que sintetiza o seu campo de prospecção e investigação entre o cruzamento de linguagens, a apropriação e a descontextualização da condição do espectador. Esta obra, um obstáculo de uma pista de equitação destinado ao salto de cavalo, foi colocada na principal entrada pública do centro cultural. A presença deste objecto estranho ao local denuncia uma acção transgressiva e subsersiva do artista sobre a instituição e a sua função social reflectindo-se imediatamente na relação que cada visitante sofre no momento do impacto visual. Oliveira aciona um processo de reflexão sobre questões como o acesso a um determinado contexto, a sua ultra-

passagem enquanto objecto de interpretação no processo cognitivo individual e sobre a tensão do corpo enquanto limite do sujeito no espaço. Esta estratégia disruptiva está também presente em obras como *Waherouse* (Restricted Access), 2003, ou *Basculantes*, 2005 em que confronta o espectador com situações estranhas no espaço expositivo. No primeiro caso, a exposição revela uma economia de meios muito subtil concentrando-se na transformação do espaço da galeria Filomena Soares como uma antecâmara do acervo onde está iminente um incêndio presentido atarvés da fumarola que sai de uma porta colocada numa parede da galeria. No segundo, numa exposição no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, duas portas basculantes de uma garagem abrem e fecham continuamente revelando duas salas de exposição com uma pintura mural no interior, em material inflável usado para fabricar fósforos. A instabilidade do espectador revela-se no confronto com o absurdo através da recontextualização da linguagem e do valor simbólico dos espaços e dos materiais utilizados. As relações entre modos de produção e a sua ligação aos espaços arquitectónicos está também presente em obras como *Marmitex*, *Guggenheim Ibérico* (Escultura acidentada), 2006 apresentada na colectiva *Progressions, Sound, Action/Auction, The real proper show*, Chelsea Triangle space, em Londres; *Metrópole*, 2006-2007; e na a série de trabalhos: *Impacto – Escultura Inflamável #3*, 2005; *Colapso* (Escultura inflamável #2), 2005; *Embargados* (Clandestinos #1 #2 #3 #4) que terá o seu momento final numa performance incendiária realizada em 2005, em Oeiras, na exposição *Em Fractura: Colisão de Territórios, Projecto Terminal, Hangar K7*. Nesta performance, *Rescaldo* (2005), Rodrigo Oliveira incendeia uma maquete de um edifício construído com pequenas caixas de cartão (módulos habitacionais) propondo ao espectador um confronto com a fragilidade dos meios, dos modelos ideológicos que a arquitectura exhibe e com a precariedade da casa como lugar de pertença e ideal de bem estar.

A reflexão e produção artística de Rodrigo Oliveira persegue sistemas relacionais e códigos que estão entre a esfera individual e a complexidade dos protocolos soci-

ais, seja na tenção aos mecanismo do mercado de arte, à taxonomia do espaço expositivo, ou nas relações entre o público e o privado, como podemos observar em obras como: Caixa (Acesso Restrito) #1 e #2, 2003; Casa Gemina (Acesso Restrito), 2003; Eurobuzz, 2007 ou a série Avançados, realizada entre 2005 e 2008.

Rodrigo Oliveira realiza a sua primeira exposição individual, At First Sight, Project room, em 2003 na Galeria Filomena Soares. Do seu percurso destacamos as seguintes exposições individuais: Em 2005 apresenta o projecto Room Rescaldo realizado na exposição Em Fractura: Colisão de Territórios, Project room do Projecto Terminal, Fundação de Oeiras, Hangar K7, Portugal, com curadoria de Paulo Mendes. Integra a programação da curadora Lúcia Marques nas exposições realizadas no Parlamento Europeu em 2007 onde apresenta o projecto efémero de arte pública Eurobuzz, Bruxelas Complex constructions Mural-Carpete, European Parliament Espace Couloir, An Camões Institute project for the Presidency of the Council of the European Union, Brussels, Belgium. Em 2009 expõe Utopia na casa de cada um, Project Room do CAV - Centro das Artes Visuais, Coimbra, Portugal. Participou desde 2001 em diversas exposições colectivas em Portugal e no estrangeiros das quais salientamos as seguintes: Under Surveillance, Fábrica da Pólvora, Oeiras, 2003; Continuare – Obras da Colecção do IAC/CCB, Bienal da Maia, Maia, Portugal, 2003; 7/10 (Sete Artistas ao décimo mês), CAM Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2005; Progressions, Sound, Action/Auction, The real proper show, Chelsea Triangle space, Londres, 2006; Eurobuzz, Agorafolly – Europália European Festival, Place de la Chapelle, Brussels, Bélgica, 2007; Partilhar Territórios, S. Tomé e Príncipe entreposto Cultural, V Bienal de Arte e Cultura de S. Tomé e Príncipe, 2008; O Dia pela Noite, Lux Frágil, Lisboa, 2010; POVO, Museu da Electricidade, Fundação EDP, Lisboa, 2010; ResPublica 1910 e 2010 face a face, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; A Culpa não é Minha - Um percurso pela Colecção Cachola no Museu Colecção Berardo, Museu Colecção Berardo, Lisboa, 2010; Cosmocopa Arte contemporânea, exposição inaugural colectiva, Rio de Janeiro, Brasil; 2010.

A sua obra tem sido referenciada em catálogos, publicações periódicas e monografias por autores como: Miguel Amado, Dave Beech, Nuno Crespo, Pedro Faro, Óscar Faria, Jane Gilmour, Adelaide Ginga, Jorge Listopad, Claude Lorent, José Marmeleira, Lúcia Marques, Celso Martins, Leonor Nazaré, João Pinharanda, Alexandre Pomar, Paulo Reis, Ana Ruivo e Francisco Vaz Fernandes entre outros.

RODRIGO OLIVEIRA: UMA INTRODUÇÃO

Adam Carr

Um artista que cria favorecendo as ideias em detrimento da técnica e do estilo, ou que opta por trabalhar nos limites da multidisciplinaridade, em vez de se restringir a um único suporte definido?

Embora o artista Rodrigo Oliveira, nascido e a residir em Portugal, defenda esta abordagem através da sua produção artística, e ainda que as questões acima mencionadas possam ser consideradas deveras marcantes quando contemplamos as suas obras de forma rápida, as mesmas não constituem, no entanto, as suas principais ideias. A sua obra até à data – não obstante o facto de ser bastante recente – inclui uma infinidade de peças em vários suportes, que afastam a interpretação do objecto artístico e do espaço em torno dele, tanto em termos conceptuais como físicos, de modo a transmitir uma exploração única e inovadora nesta área.

Nascido em Sintra, em 1978, Rodrigo Oliveira vive e trabalha actualmente em Lisboa. Iniciou os seus estudos no campo da arte por volta de 1997, na Universidade de Belas Artes de Lisboa; seguiu-se um mestrado em Belas Artes, na Chelsea College of Art & Design, concluído em 2006. No entanto, foi logo no início de 2001 que expôs pela primeira vez o seu trabalho - trabalho esse que, de forma interessante, abrange ideias que ainda se encontram na essência dos trabalhos que produz actualmente.

Ao estudar a obra deste artista, ainda que seja de relance, depressa concluímos que Rodrigo Oliveira estabelece vários pontos de partida para o desenvolvimento do trabalho, ainda que todos eles estejam amalgamados e sobrepostos. Ao representar tópicos do dia-a-dia – objectos, textos, reportagens jornalísticas e imagens, entre outros – os estudos primários que elabora, todos eles algo minuciosos, poderão ser entendidos como decorrendo dos seguintes factores: a potencialidade da especificidade do local, nomeadamente através da análise de vários instrumentos artísticos; uma análise erudita do papel do artista e do da instituição; as circunstâncias subjacentes à produção, expectativa e subsequente análise de obras de arte. Consequentemente, este campo de interesse desenvolve-se predominantemente através de intervenções, assim como objectos, que se relacionam e reagem a um determinado contexto. Estes elementos são ordenados de maneira a demonstrar a forma como as condições políticas, sociais

e económicas exercem um impacto considerável, influenciando a forma como interpretamos o espaço, recorrendo à arquitectura e ao próprio espaço enquanto suportes. Um precedente-chave para tudo isto é o modelo da crítica institucional e das suas linguagens, o qual merece ser atendido, uma vez que proporciona um cenário para grande parte do trabalho de Rodrigo Oliveira, com o qual este se relaciona e ao qual, em parte, alude.

Os principais proponentes da Crítica Institucional são, ainda que tal não seja consensual, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher, constituindo todos eles uma influência para o trabalho de Rodrigo Oliveira, sendo o último dos nomes, Michael Asher, uma referência de vulto. Contrastando com a Arte Conceptual, embora partilhem abordagens e ambições semelhantes no sentido de questionar o papel do objecto artístico e das suas possibilidades – a Crítica Institucional tomou como ponto de partida e objectivo principal o próprio contexto em que a arte é apresentada, nomeadamente o museu, a instituição e a galeria. No entanto, não se distinguiu nem era distinguível por obras de arte que se baseavam no princípio de criar ou de fazer referência à arte, como, muitas vezes, erroneamente se interpreta. Pelo contrário, a Crítica Institucional compromete-se a expor os mecanismos da forma como a arte é produzida e, em especial, da forma como é apresentada, abordando a lógica e as estruturas dos museus para analisar também, de forma crítica, um conjunto muito mais abrangente de questões que condicionam, marcam e, por vezes, se imiscuem na produção artística. O foco incide normalmente sobre as questões económicas, políticas e sociais em torno tanto das instituições como dos museus. Essencialmente, é uma crítica à instituição, seja ela um museu ou o espaço de uma galeria. Dois exemplos dos numerosos trabalhos que, de forma perfeita, exemplificam a Crítica Institucional são: Hans Haacke Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971) e a peça criada por Michael Asher para a sua exposição a solo no MoCa Chicago, em 1979. A peça de Haacke parece ser interminável, abrangendo 146 fotografias emolduradas, folhas de dados e seis gráficos que detalham os activos de uma imobiliária de Nova Iorque entre os anos de 1951 e 1971. Esta obra veio comentar os

negócios pessoais dos administradores do Guggenheim. A peça de Asher envolvia a remoção de vários painéis de alumínio e a sua recolocação numa parede interior durante o período da exposição, deixando-se assim “aberta” uma grande parte da fachada do museu. Ambas as peças se tornaram notáveis ao provocarem grande controvérsia na altura: a de Haacke, uma vez que resultou no cancelamento da sua exposição já agendada no Guggenheim Museum, em 1971, e a de Asher devido ao seu aparente minimalismo e às questões de segurança que acarretava. É digno de nota que em 1980 a Crítica Institucional sofreu um processo de desenvolvimento, visto ter-se tornado susceptível à mudança, sendo revista por artistas como Renée Green, Andrea Fraser e Fred Wilson. Ainda que tal seja discutível, aquilo a que se poderia chamar a terceira onda da Crítica Institucional surgiu durante a década de 1990, chegando aos dias de hoje com artistas como Elmgreen & Dragset, Superflex e, em especial, Santiago Sierra, como líderes do movimento. Surgiu actualmente uma geração mais jovem de artistas que apresenta uma série de marcas e linguagem pertencentes à crítica institucional, revelando igualmente uma preocupação poética e com a linguagem associada à arte Conceptual, na qual o trabalho de Rodrigo Oliveira se baseia, integrando-a em grande parte.

White Cube (2001), um dos primeiros trabalhos de Rodrigo Oliveira a ser exposto no início da sua carreira, demonstra, sem dúvida, as influências acima referidas. Tendo sido exposta no Lisbon’s Welcome Centre, esta peça constitui, antes de mais, uma resposta ao próprio local da exposição. Rodrigo Oliveira baseou-se em afirmações feitas pelos responsáveis do Lisbon’s Welcome Centre, numa revista publicada e distribuída pela Associação Turismo de Lisboa. A corajosa e algo ambiciosa afirmação “Um dos muitos objectivos da Lisbon Welcome Centre é oferecer à cidade novas infra-estruturas culturais. Consequentemente, será criada uma nova galeria de arte, a Galeria da Cidade, que será suficientemente espaçosa para receber, de forma digna, exposições nacionais e internacionais. Esta galeria pretende vir a tornar-se numa das melhores do país” foi afixada em letras de vinil num cubo branco, que foi construído e inserido pelo artista no meio circundante. No entanto, aquilo que poderá ter sido entendido enquanto uma forma de celebração da galeria, alargando o seu compromisso e cimentando a sua ambição, foi, na realidade, um golpe muito inteligente e dinâmico, numa posição de crítica e cinismo, a roçar a ironia, empreendida pelo artista.

O espaço da galeria, com os seus tectos baixos e abóbadas, contrastando com a afirmação acima transcrita, está, na realidade, numa situação inflexível, sendo simplesmente

desadequado para a exposição de obras de arte de elevada qualidade. Ao criar um cubo branco, uma galeria dentro de uma galeria, Rodrigo Oliveira estava, por sua vez, a criar uma estrutura, ou antes uma ideia estruturante – ainda que temporária – onde a arte podia existir num espaço neutro e onde nos poderíamos concentrar nas obras de arte e não no espaço em torno delas. Poderemos igualmente reflectir sobre como terá Rodrigo Oliveira convencido a galeria a expor inicialmente o seu trabalho, sendo que a mesma poderá ter ou não interpretado a obra como um registo crítico relativo ao seu método de trabalho. Acima de tudo, o processo de negociação que conduziu ao desenvolvimento da obra e à sua consequente exposição, pode ser entendido como fazendo também parte da própria obra, algo semelhante, neste sentido, aos seus pares da Crítica Institucional. Oliveira propõe com esta obra uma reflexão sobre o tratamento de uma obra de arte durante uma exposição, questionando, simultaneamente, se o cubo branco e as suas teorias constituem a situação ideal para a apresentação de obras de arte. White Cube (Warehouse) (2002) pegou nestas ideias e levou-as mais longe. O artista criou outro diálogo entre o trabalho, a sua exibição e o contexto, ao aceitar o convite para participar numa exposição que decorreu durante um festival de cinema. Reflectiu igualmente sobre as condições nas quais a exposição iria ser percebida (o artista interpretou-a como uma espécie de entretenimento ligeiro, a decorrer durante os intervalos entre os filmes) e também os escasos recursos disponibilizados. Tendo, essencialmente, criado um espaço dentro do espaço, construído com objectos encontrados na cave da sala da exposição, o Cinema Roma, a obra pôs principalmente em causa as condições do espaço, indagando se o mesmo era adequado ou se teria mesmo capacidade para a apresentação de arte. Este propósito teve de ser alcançado sem desagradar aos promotores do espaço que, a propósito, já haviam rejeitado várias propostas do artista. Adicionalmente, uma televisão que exibia a imagem-arquétipo de um cubo branco foi pendurada numa das paredes, em representação de um espaço onde, normalmente, confrontamos obras de arte e que se encontrava bem distante do local onde esta mesma obra se encontrava exposta. Isto levou o público a reflectir sobre a condição do Cinema antigo como contexto para a exposição de arte contemporânea (que, na realidade, interferiu na sua apresentação) enquanto, simultaneamente, os objectos trazidos pelo artista da cave do espaço para a “sala de exposições” tornavam o espaço quase inacessível. Ao fazê-lo, o artista emitiu uma afirmação metafórica, chamando a atenção para o seu próprio conflito de interesses: o público e os organizadores do festival. Parcour (Restricted Access) é um trabalho que Rodrigo Oliveira

realizou entre os anos de 2001 e 2003, e que revela um afastamento do cubo branco e do seu significado pretendido, embora demonstrando ainda preocupação com o espaço e com os vários factores que surgem para condicionar a sua percepção. Este trabalho deriva em particular do interesse do artista pela habitação urbana e pelo seu desenvolvimento em Portugal. Aludindo a várias imagens e a anúncios usados para vender condomínios – habitações importadas e com infra-estruturas e serviços partilhados, que normalmente se encontram em países em vias de desenvolvimento e não na Europa – a peça comenta a forma como a paisagem urbana se está a tornar cada vez mais genérica, transformando-se a si própria, aos olhos do artista, numa espécie de jardim privado. O trabalho consiste num modelo à escala subtilmente construído a partir de material encontrado em lojas de bricolage e armazéns, criando labirintos de objectos, bem como barricadas – incluindo obstáculos de salto para cavalos, redes para courts de ténis, redes de segurança para piscinas, entre outros. Quebrando a unidade e a sensação de paz normalmente associadas aos espaços reais onde esses materiais são usados, a peça tece igualmente um comentário sobre a forma como objectos específicos acabam por agir como significantes de determinados estilos de vida e comportamentos – ténis, hipismo e afins são desportos entendidos como elitistas pela maioria das pessoas que os associa às classes mais elevadas – podendo, porém, quando reunidas em uníssono pelo artista, despertar simultaneamente sentimentos de intrusão e transgressão. A peça Parcour (Restricted Access) teve continuação na peça Untitled (Pure Breed) (2002), que funciona quase como uma versão alargada da anterior. Esta peça nasceu do desejo de Rodrigo Oliveira de trazer o trabalho Parcour (Restricted Access) para o real e de intervir relativamente ao condomínio do complexo habitacional da Fábrica da Pólvora, comentando a relação que o espaço estabelece com este sistema habitacional tão restrito. Fermentando esta ideia, colocou um obstáculo para salto de cavalos imediatamente à porta do posto de segurança que controla as entradas no edifício. Esta opção do artista tem várias leituras: pode ser entendida enquanto uma barreira visual que bloqueia a nossa linha de visão; enquanto uma oclusão física que nos restringe o acesso, levando, muitas vezes, os visitantes a encontrarem uma entrada alternativa; e ainda, sendo essa, talvez, a leitura mais interessante, enquanto um portão que posiciona os visitantes de forma a levá-los a concentrarem-se no seu próprio movimento físico, reflexão que normalmente não seria desencadeada. Esta rede de significados debruçou-se com especial cuidado e teve como consequência a produção de comentários sobre a maneira como as formas do espaço evidenciam

e exprimem certos sistemas comportamentais e sociais, assim como de classe, e a forma como estes factores, em última análise, condicionam a nossa resposta e impulsos em relação ao mundo que nos rodeia.

O tema do desporto e, em especial, a nossa interacção com os objectos surge novamente na peça Plinth (Restricted Access) (2003). A peça é constituída por um objecto idêntico a um plinto ou, mais precisamente, é uma escultura que se assemelha aos instrumentos usados para praticar o salto num ginásio. No entanto, em vez de produzir uma réplica exacta, o artista optou antes por criar uma escultura como dobro do tamanho do objecto real. Assim, a peça suscitou, da mesma forma que as peças acima mencionadas, uma sensação de desconforto, levando o público a sentir-se pouco à vontade. Com efeito, a forma física desta peça foi concebida de maneira a criar a impossibilidade física de saltar. Podemos considerar que a peça nos leva a reflectir sobre a questão do funcionalismo, tema que aparentemente surgia nas suas primeiras peças, ainda que de forma mais latente. O objecto apresenta uma funcionalidade, provocando, consequentemente e de uma forma evidente, uma reacção, a de saltar. Porém, devido à sua escala alargada, torna-se claro que é demasiado grande. Ao retirar à obra o valor decorrente da sua utilidade e valorizando, em vez disso, o seu funcionalismo, o artista reitera e sublinha as acções que normalmente estão associadas a este objecto, ainda que, paradoxalmente, as retire do mesmo. Para além do mais, a peça é também um comentário à história da escultura e, neste caso, à história do plinto, um objecto que, classicamente, é utilizado em museus, podendo ainda acrescentar-se que esta peça não diverge muito dos trabalhos que alinhavam com a Crítica Institucional. Estes factores fazem com que o trabalho tenha uma parecença formal com os objectos utilizados para a exposição de obras de arte.

O trabalho de Rodrigo Oliveira que alcançou mais notoriedade até à actualidade é um conjunto de peças articuladas entre si, intitulado Inflammable Sculpture series (2004-2005). Reflectindo uma vez mais sobre as condições do espaço e do ambiente construído, este trabalho revela o interesse do artista pelos edifícios projectados pelo inovador arquitecto Le Corbusier.

Num dos trabalhos que integram o conjunto, o artista construiu, em escala reduzida, um modelo de uma unidade de habitação, usando caixas de fósforos, sendo que cada uma delas poderia ser queimada num determinado momento, o que não constituía apenas um elemento de perigo para o público, mas, no fundo, também para o espaço que exibia a obra. Esta inactividade passou a actividade na obra Collapse, Inflammable Sculpture (2005), um modelo de um edifício de escritórios fabricado, essencial-

mente, para ser incendiado e, progressivamente, destruído. Este factor cria um resultado imprevisível, já que a escultura podia ou não ser totalmente destruída, como se pode ver no trabalho em vídeo Rescaldo (Rescue) (2005), que retrata uma equipa de profissionais a combater as chamas frente a um público, acrescentando desta forma traços de maior vivacidade, urgência e ambivalência ao seu trabalho. Levando todos estes factores em consideração, talvez esta peça comente as concepções falhadas da arquitectura modernista e do próprio modernismo Observador, como sempre, relativamente às condições da sua participação em exposições, com a obra Basculantes (Bacules) (2005), Rodrigo Oliveira elaborou uma espécie de comentário reaccionário relativamente à organização de uma exposição, manifestando uma posição semelhante à que assumira anteriormente com White Cube (2001) e White Cube (Warehouse) (2002). Tendo sido convidado a participar numa exposição da CAM Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, apercebeu-se, quando visitou o espaço, de que a exposição teria lugar na cave do edifício, e usou a sua arte para reagir a essa localização. Essa resposta resultou numa peça cuja frontalidade e significado podem ser lidos de diversas formas, permitindo um vasto leque de interpretações.

A obra assemelhava-se, essencialmente, a uma garagem, reagindo, sem dúvida, ao espaço em que se encontrava, uma cave, onde normalmente se encontram os parques de estacionamento. As portas da peça, feitas de crómio, assemelhavam-se, à primeira vista, a uma peça pertencente ao domínio da escultura minimalista. No entanto, por detrás destas portas, que se abriam da mesma forma que as portas das garagens das casas, escondia-se o formato bastante típico de um parque de estacionamento, ainda que a sua forma roçasse o absurdo – fora concebida como uma rampa íngreme.

Outro elemento de significado foi constituído por duas faixas coloridas, dispostas em paralelo, que circundavam de forma irregular o espaço. Aquilo que poderia ter sido considerado ou desvalorizado como mera decoração, foi, na verdade, concebido com o mesmo material que podemos encontrar na caixas de fósforos e que serve para os acender. Em última análise, Rodrigo Oliveira reúne na obra os significantes de um elemento espacial comum – um parque de estacionamento – estabelecendo, desta forma, um diálogo entre a peça e o seu meio circundante, para além de, recorrendo à ambivalência, fazer com que o público mergulhe numa sensação de perigo.

Pegar nas regras e regulamentos associados ao espaço e transpô-los para algo não familiar foi a estratégia também utilizada numa peça relativamente recente, intitulada Complex Constructions (Geography of the House)

(2007). Os pontos de partida desta obra foram os edifícios projectados por Mies van der Rohe e Le Corbusier e, em especial, os planos aos quais recorreríamos caso tivéssemos de fugir desses edifícios em caso de incêndio. Ao alterar a ordem destes planos, Rodrigo Oliveira tornou a sua interpretação de tal forma confusa que deixou de ser claro onde se encontravam, no espaço, os telhados e os soalhos, deixando o público ligeiramente atordoado. É interessante que, em virtude deste facto, os planos se assemelhem quase aos de uma escultura minimalista ainda por concretizar, fazendo-se assim uma ponte entre a linguagem do mundo construído e a da história da arte. Dentro deste espírito, a obra Located Intervention no. 1 (Rental) (2006) exemplifica esta estratégia de uma forma ainda mais notória. Esta obra está, uma vez mais, relacionada com o interesse do artista pelo trabalho de Mies Van der Rohe, tendo Oliveira vindo a descobrir que a infame obra do arquitecto, o Pavilhão de Barcelona, podia ser alugada por um determinado valor para a realização de vários eventos – casamentos, cerimónias de entrega de prémios, etc. Ora, tal como acontece com todos os espaços disponíveis para este tipo de ocasiões, a publicidade que anunciava o aluguer do espaço vinha acompanhada de uma descrição do mesmo, assim como dos termos e condições desse aluguer (tendo o artista encontrado a referência a esses dados na Internet), com o recurso a uma linguagem extremamente seca. O artista recolheu estas informações, fez a sobreposição das mesmas numa fotografia do edifício e colocou-as na sua fachada. Ao fazê-lo, Rodrigo Oliveira está a trazer ao de cima todos os pormenores do espaço e a expô-los, tornando pública informação que, normalmente, é ocultada.

Uma diferente linha de trabalho desempenha igualmente um papel essencial na obra de Rodrigo Oliveira até à data. No entanto, esse trabalho não põe em causa as principais ideias dos trabalhos anteriormente referidos, nomeadamente a observação do espaço e do seu condicionamento, etc. Essa diferente linha de trabalho de Rodrigo Oliveira reprograma a linguagem da arte conceptual, tocando igualmente outros movimentos artísticos, ao invés de se concentrar na política da arquitectura por si própria, ou então, tal como antes, assumir a forma de intervenção na especificidade do local. Um dos primeiros trabalhos do artista no sentido de dar destaque a esta abordagem é a obra Blackboard (Restricted Access) (2002). O seu ponto de partida para esta peça foi o género da pintura monocromática e a qualidade documental da arte conceptual. A peça é composta por uma caixa branca, de aspecto frugal, tendo reconhecidamente a função de servir para guardar chaves, sendo usada especialmente pelos porteiros, nos condomínios. Cada chave apresenta um excerto de um

conjunto de regras, procedimentos e directrizes acerca do comportamento, de como se deve agir, aplicando-se todas essas regras aos actuais e futuros moradores – conceito que é hipotético, mas quase real. Esta peça chama a nossa atenção para o facto de certas formas de comportamento estarem associadas a um espaço de habitação em particular. Caso obedecamos e nos conformemos com estas ideias, receberemos uma chave, tornando-nos assim parte da sua utopia e sendo, por isso, aceites. Outra obra que se aproveita da história da arte é a peça NBA (Measurement) (2003). Contrastando com a obra Blackboard (Restricted Access), esta peça interfere adicionalmente como conceito de deslocação, promovendo a discussão sobre a introdução dos objectos do mundo que nos rodeia no cenário de uma exposição, mas, ao contrário do que seria semelhante a um acto de Duchamp, a obra mistura os com os códigos assimilados a partir deste contexto. Os principais pontos de referência do artista na criação da obra NBA (Measurement) foram o trabalho clássico de Mel Bochner, intitulado Measurements: from the space of Statements to the space of events e um trabalho da autoria de Piet Mondrian, intitulado Fox Trot B”, 1929. O trabalho de Bochner utilizava, simplesmente, vinil preto para criar a aparência de desenhos lineares, que o artista fez acompanhar das medições do espaço em que a peça estava a ser exposta, criando-se dessa forma uma “imagem” do próprio espaço. Nesta peça de Rodrigo Oliveira, foi colocado um arco de basquetebol sobre a já referida pintura de Mondrian, enquanto a referência à obra de Bochner se materializa através das medições desde o chão da sala de exposições até à parte de baixo da “tabela”, sendo essa medida de 2.7m, a medida padrão da NBA. Este acumular de pontos de referência mostra-se difícil de interpretar à primeira vista, quase dando origem a um jogo de procura de pistas. É uma peça divertida, que denota humor. Alude, de forma criativa, ao próprio acto de descodificar e compreender obras de arte contemporânea, assim como à forma como a linguagem da história de arte entrou no dia-a-dia.

Finalmente, gostaria de referir dois trabalhos que são também as suas peças mais recentes, intituladas Avançado (2008) e Sobre o Leite Derramado (2008). A inspiração para a obra Avançado veio, principalmente, do tipo de tenda que se encontram nas lojas de Bricolage – uma estrutura genérica reconhecida por muitos, especialmente na Europa. Considerando estas construções como uma forma de prolongamento das nossas casas, Rodrigo Oliveira começou a aplicar este conceito a níveis absurdos, criando uma série de desenhos a descrever casas que integram prolongamentos fisicamente impossíveis de construir. O artista passou da fase do projecto à fase da

construção real, produzindo uma estrutura semelhante a uma tenda de jardim em S. Tomé, uma ex-colónia portuguesa em África. No entanto, o artista estruturou a construção para que o interior se transformasse no exterior, e vice-versa. O resultado foi um abrigo que estava aberto a qualquer pessoa, 24 horas por dia e 7 dias por semana (tendo o artista instalado iluminação, para que se pudesse ver à noite). É interessante que os habitantes da zona não tenham encarado a construção como sendo arte, mas talvez enquanto reflexão sobre a construção e o espaço de uma forma subtil e omnipresente, o que correspondia, de facto, à verdade. A peça Sobre o Leite Derramado demonstra afinidades com esta peça. A ligação entre elas é a história e a situação actual dos residentes no local onde a obra Avançado fora instalada. O local tornara-se conhecido, historicamente, em virtude das pessoas que cultivavam cacau, sobretudo para empresas do ramo do chocolate, como a Cadbury. Voltando a reflectir sobre os sinais que se impregnam no mundo quotidiano, o artista decidiu utilizar o logótipo da Cadbury – um copo de leite a ser servido – sendo o leite derramado, a propósito, uma referência ao ditado português que defende a ideia de esquecer o passado e olhar para o futuro. Esta mensagem era transmitida ainda com mais força pela associação que estabelecia com os maus tratos aplicados aos trabalhadores do cacau, que eram oprimidos pelas suas condições de trabalho. Tendo em conta todas estas questões, o artista reproduziu o logótipo da Cadbury, ampliando-o e repetindo-o na parede da galeria, sendo que o leite do logótipo vertia para o chão da galeria. Explorando mais a obra em termos de significado e interpretação, o leite derramado pode ser entendido enquanto uma representação do congelamento das paredes durante o processo de fusão, um comentário relativo à parede branca do cubo branco. Analisando o trabalho de Rodrigo Oliveira com mais pormenor, constatamos que ele se alinha claramente com uma geração de artistas cujo trabalho revela o conhecimento da linguagem de vários movimentos artísticos essenciais – em especial da Crítica Institucional e do Conceptualismo, como anteriormente foi exposto. Aquilo que diferencia o seu trabalho e, em última análise, o torna único é, no entanto, a forma como ele combina as suas influências, interesses e pesquisas, dando grande atenção ao local onde se realizam as exposições, bem como ao público. Fundamentalmente, aquilo que o trabalho de Rodrigo Oliveira consegue de forma tão positiva é questionar as fronteiras de uma obra de arte, as condições mediante as quais a mesma é vista e interpretada e, para além disso, a política do espaço e do mundo construído à nossa volta – Rodrigo Oliveira revela-se um mestre na recodificação do mundano.

ENTREVISTA: UM POUCO POR TODA A PARTE

Cecilia Alemani

CECILIA ALEMANI: Quando é que começaste a fazer arte?

RODRIGO OLIVEIRA: Bem... depende daquilo que é considerado arte. Se é uma “pulsão” criativa ou se é um reconhecimento pelo modo de “fazer” algo de excepcional que se integra num sistema pré-estabelecido.

Acho que sempre fiz arte quando senti uma enorme liberdade de fazer coisas que alteram ou subvertem o quotidiano normal das pessoas, dos objectos e dos lugares. Acho também que se começa a fazer arte quando há uma consciência do que se quer dizer e do modo como se quer comunicar. Essa consciência passa também pelo conhecimento desse mesmo sistema, da interdisciplinaridade entre áreas e da sua história ao longo do tempo. Há uma herança que tem que ser respeitada. Em relação a esta pergunta colocam-se outras questões que eu gostaria de sublinhar. No meu caso, fazer arte é também a busca constante da sua própria definição. Apesar de não ser uma procura inédita e inovadora, muitas vezes isso é mais interessante do que pensar se fazer arte é uma ocorrência espontânea. A inovação está na metodologia que cada um desenvolve. Não me preocupo se o que faço é ou não arte. Quando comecei a dominar algumas linguagens que eram consideradas “arte” por um determinado público, fascinou-me a ideia de aquilo que faço não parecer uma peça de arte à primeira vista. Agrada-me o exercício de provocar uma falsa ilusão ou decepção nas expectativas que o meu trabalho gera. Tento trabalhar experiências que não revelem de imediato a sua identidade como arte. Muitas vezes fico confuso e penso se não seria “Arte” quando desenhava, no chão de areia do recreio da escola, plantas de casas à escala real.

C.A.: Qual foi a coisa mais importante que aprendeste enquanto estiveste no Chelsea College of Art & Design de Londres?

R.O.: Durante o meu período de estudos no Chelsea College o mais marcante para mim foi conhecer outros artistas que, tal como eu, resolveram fazer um mestrado numa cidade diferente e confrontar a sua prática num outro contexto. Foi um diálogo interessante e uma troca de experiências muito generosa. A cidade em si transmitia uma

energia e uma dinâmica contagiante. Voltar a uma escola de artes após ter passado por escolas marcantes como a Maumaus fez-me ver as coisas de um modo diferente e reviver uma certa boémia e uma tertúlia intelectual em que se discutiam assuntos interessantes da prática artística contemporânea internacional e uma forte partilha de diferentes backgrounds... a importância de se ser periférico. Ver como é que o meu trabalho é lido em diferentes contextos e latitudes. A importância do confronto. No fundo, ir para o centro para ver como se gira a sua volta.

C.A.: Como é que é o teu estúdio? Passas lá muito tempo?

R.O.: Normalmente, estúdio é um local de experimentação de ideias e, posteriormente, um espaço de concretização material. Mas, para mim, é essencialmente um espaço de concepção e não um espaço de produção. É um lugar de decisão e de conclusão reflexiva. Um refúgio. No entanto é no exterior do estúdio que começa a minha procura. Na verdade, o estúdio não tem limites físicos. Por isso não passo assim tanto tempo nele. Gosto de lugares que me permitam pensar e criar situações e desafios estimulantes à minha prática. Será que cada situação nova propicia um novo estúdio?

O estúdio para mim é um espaço nómada e flexível. Enquanto veículo de produção não tem forma nem lugar. Pode ser o próprio espaço de apresentação da peça, às vezes trabalho site specific, ou então quando as peças têm dimensões e tecnologias mais complexas procuro o outsourcing de outros estúdios. Muitas vezes penso também no meu sketchbook como um verdadeiro “estúdio”. Mas admito, existe um lugar físico no espaço, um pequeno cubo branco. Não é muito grande. É sobretudo um lugar onde me sinto confortável na presença de uma série de objectos que eu coleciono e gosto, de pequenas maquetas, protótipos de escala reduzida, experiências com materiais, fotos de pesquisa, livros e desenhos. O que mais fascina no meu “cubo”, decorado predominantemente a preto e branco, é a vista para o rio Tejo onde daqui a uns anos se verá uma nova ponte, o que promete uma paisagem em constante mutação. O rio nunca tem a mesma cor, varia consoante a luz.

C.A.: No teu dia a dia costumavas ver muita arte? Vais a muitas exposições?

R. O.: Sim, vejo algumas exposições. Sou muito selectivo e vejo apenas aquilo que realmente me importa. Além do trabalho dos artistas, presto muita atenção à montagem, aos displays e aos mecanismos de legitimação e de apresentação que são convocados. É sempre um desafio perceber esse trabalho.

Eu sou de uma geração que assistiu à massificação e desenvolvimento da divulgação da arte em diversos suportes. Estudar arte ou fazer arte nunca foi tão trendy como agora. Aliás, hoje, muitas exposições passaram a ser virtuais. Não é preciso deslocarmo-nos fisicamente, podemos fazer visitas pela internet...nunca é a mesma coisa mas o acesso é muito mais fácil e rápido. Gera-se um outro tipo de conhecimento.

C. A.: Entre os artistas contemporâneos, quais são os que achas mais interessantes?

R.O.: No contexto Português uma das artistas que mais me influenciou foi a Ângela Ferreira, sobretudo na relação que estabelece entre a arquitectura e as formas do modernismo. Gosto muito da prática escultórica do Michael Sailstorfer e do Felipe Barbosa. O pensamento formal e conceptual e a diversidade de mediums do Gabriel Orozco, do Jonathan Monk, Ceal Floyer e da Rivane Neuenschwander.

As grandes e aparatosas instalações do Elmgreen & Dragset, os projectos específicos da Ayse Erkmen. A intuição do Marepe. As minha referências são muito variadas. Comecei por estudar a atitude complexa da escultura portuguesa no início dos anos 90 e transitei para lado mais quotidiano do cruzamento dessa mesma história com factores políticos, sociais, sexuais, culturais e económicos. Depois fui confrontado com a obra de Dan Graham, Robert Smithson e Lothar Baumgarten (meu tutor em Berlim), ao mesmo tempo que via os filmes de Leni Riefenstahl ou os vídeos das experiências sensoriais e os objectos minimalistas terceiro-mundistas da Lygia Clark. O sublime das instalações simples e depuradas do Donald Judd e a beleza aparentemente simples do Felix González-Torres estão sempre presentes no meu ideal.

C. A.: Gostaria que me falasses da origem dos teus trabalhos. Existe um ponto de partida? Como é que tudo começa?

R. O.: Existe sempre um ponto de partida. Na maior parte das vezes são imagens que vou recolhendo numa lógica de arquivo, objectos que vou colecionando, experiências que faço com materiais encontrados e inventários/pesquisa de temas, locais e espaços. Muitas vezes gosto também

de dialogar com obras de outros artistas que são ícones referenciais no circuito artístico.

Rodeado de tanta informação procuro finalmente estabelecer uma metodologia de organização idiossincrática desses recursos. Geralmente procuro sempre adoptar novas metodologias de trabalho e desenvolver e melhorar as que já estabeleci e encontrei. Reforçando e explicando melhor, os meus pontos de partida são basicamente e em primeira instância imagens de diferentes proveniências: arquitectura, documentação histórica, filmes, artigos de jornais e de revistas, bancos de imagens. Também me interesso pelos dispositivos de arte e o modo como as coisas se tornam cada vez mais académicas ao longo do tempo, tais como a estética minimal ou as formas de documentação e processos da arte conceptual como elementos e estratégias subversivas.

C.A.: Como é que é o teu processo de trabalho? Costumas esboçar as ideias? Quais são as decisões mais importantes durante o teu processo? Explica-nos como é que tudo isso aparece.

R.O.: Geralmente começo por analisar as fontes que tenho e depois faço experiências, reorganizo, pesquiso e sobretudo tento aceitar o imprevisto e tomá-lo como parte do processo. Ou seja existe uma maneira própria das coisas crescerem dentro do trabalho que eu não consigo prever. São essas coisas que de algum modo o tornam especial e ao mesmo tempo único... é a minha maneira. Tento aceitar e integrar o erro e as falhas, assim como a imprevisibilidade entrópica no meu processo. Os meus trabalhos por vezes demoram anos desde a ideia inicial até o problema ser solucionado.

Há que equacionar e testar uma série de coisas que só o tempo pode possibilitar. A sequencia de informação vai se equacionando até haver o tal click em que tudo faz sentido e em que tudo tem uma razão de ser. Existe um ponderar de uso da razão, da intuição e da emoção. Tem de existir uma razão de ser para povoar o mundo com mais uma existência... um objecto que pode apenas valer como ideia e pode ultrapassar a sua condição física. A minha prática é muito intuitiva, muito baseada na informação visual. Para mim é muito mais importante começar a extrair “coisas” interessantes para trabalhar (imagens, objectos, músicas, filmes), não apenas pelo ponto de vista formal, mas que traduzam ideias, processos e situações aparentemente familiares que proponham alteração e interrupção do quotidiano. Coisas essas que sejam sobretudo interessantes para mim e que sejam passíveis de devolver numa outra perspectiva.

O meu processo insere-se numa metodologia de teste e experimentação, em que acerto, erro, em que volto atrás,

em que sigo para a frente... adiante. Os desenhos estão sempre presentes, muitos dos problemas que cada peça me possibilita e me desafia são resolvidos através do desenho como ferramenta de pensamento.

Em suma e falando de como as coisas aparecem durante o meu processo de trabalho, acho que grande parte da minha investigação é materializada em objectos e instalações que têm como ponto de partida os conceitos de desmaterialização, vazio (emptiness) e ciclos de transformação. O que leva a pensar que o principal objectivo do meu trabalho, é talvez, explorar a condição do individual num mundo dominado pelo colectivo, pelos modelos culturais e económicos, propondo uma reflexão sobre os mecanismos de identificação e participação usados na arte e na vida quotidiana.

C.A.: Onde é que encontras os teus materiais?

R.O.: Costumo coleccionar coisas onde prevejo alguma potencialidade, recorto imagens de revistas ou de algo que veja e que inspire. Vou colecionando coisas encontradas na rua, compro objectos em supermercados, em férias e em armazéns ou lojas de chineses. Ir a um sítio obriga-me a analisar, coleccionar e perceber os objectos locais. Também procuro materiais que implicam processos de produção mais industriais. Recorro a fornecedores e as respectivas oficinas de transformação dessas matérias-primas.

A minha obra está em grande parte marcada pela necessidade de pesquisar aspectos relacionados com a natureza da prática escultórica, mas sou um artista que trabalha qualquer tipo de medium consoante a situação que se apresenta. Além disso é sempre um desafio fazer qualquer tipo de peça. Já fiz peças com autocarros de sucata, com estruturas de aço inox, com malas de contrafacção e com ouro de 18 quilates. É no campo do objecto que situo o meu trabalho, daí a relação que este possa estabelecer com os respectivos materiais, que tanto podem integrar uma imagem projectada, como incluir uma outra coisa qualquer que tenha uma relação com o espaço. É raro começar a pensar num trabalho em relação ao seu suporte material: as ideias podem começar associadas a outro tipo de meios e não quer dizer que acabem materializadas em escultura. Pensar a relação de um determinado medium e a tautologia que a própria peça pode convocar é por vezes uma prioridade. A minha formação permitiu-me desenvolver um pensamento mais espacial, mais objectual, do que pictórico.

C.A.: Como é que concebes uma exposição? Qual a importância do espaço em que tu mostras? Em termos de exposições, qual foi o teu maior desafio?

R. O.: Respondendo pela mesma ordem às tuas três perguntas posso dizer que o modo como concebo uma exposição varia muito.

Penso sempre naquilo que quero mostrar, ao mesmo tempo que tento “escutar” e perceber aquilo que o espaço ou o contexto da exposição “me pedem”. O espaço é importante como uma força motriz mas não é a única condicionante para conceber uma exposição.

Na maior parte das vezes as peças existem antes do espaço ou do contexto que as apresenta e que as torna mais eficazes. Elas existem numa espécie de incubadora onde cada solução vai sendo pensada e amadurecida até se chegar ao tal click, que as torna “excepcionais”, terminadas ou resolvidas. Por exemplo, para FROM WORK TO TEXT andei muitos anos com fotocópias do famoso texto de Roland Barthes que julgava poder ser construído com sopa de letras.

Nunca me passou pela cabeça que havia o poderia fazer usando uma outra técnica que também andava a pesquisar na altura, as “Blackmail letters”. Numa das minhas peças mais recentes AVRIL AU PORTUGAL demorei dois anos a recolher 65 versões diferentes da mesma música interpretada por vários autores em diferentes latitudes e só ao fim desse tempo todo surgiu o contexto adequado para a expor: a presidência da República em Belém, local onde foi tão celebrada essa mesmamúsica no passado. Todas as exposições que faço, constituem, cada uma à sua maneira um desafio, no entanto destaco a exposição 7/10 na Gulbenkian onde apresentei a peça BASCULANTES, MURAL-CARPETE (CONSTRUÇÕES COMPLEXAS) no Parlamento Europeu, SOBRE O LEITE DERRAMADO na Bienal de S. Tomé e Príncipe, EUROBUZZ em Bruxelas na exposição Europália e O GRANDE LAGO no Museu da Luz no Alqueva.

C.A.: É tudo o feito na lógica do site-specific?

R.O.: Não. Existe uma preocupação em perceber, transformar ou alterar o espaço. A intervenção, como gosto de designar, manifesta-se através do desvendar e do revelar algo que já lá está, tornando-o visível. Gosto, sobretudo de expor o óbvio, o que tem estado desde sempre próximo de nós para criar uma intensificação da realidade.

C. A.: Vamos falar dos teus projectos site-specific; cada peça está profundamente ligada ao espaço para o qual foi concebida. Porquê? De que modo é que a especificidade de cada lugar influencia o teu trabalho? Talvez pudéssemos falar de trabalhos como In Situ (2002), ou Warehouse (Restricted Access) de 2003.

R. O.: Acho que já te respondi a isso na questão anterior, mas posso especificar mais.

Tudo isso surgiu no início da minha carreira. Não tinha estúdio e como não conseguia realizar objectos que pudessem viver autonomamente, comecei apenas por trabalhar com situações site-specific e usar o espaço como tema dominante.

Depois, apercebi-me da existência indissociável do contexto que o site comporta e achei que o meu trabalho podia ser mais profundamente ligado àquilo que eu acho que é uma intervenção.

Antes de falar nas peças que referiste, existem duas ou três peças que abriram novos caminhos na influência que o espaço exerceu sobre esses trabalhos.

CUBO BRANCO, de 2001, e CUBO BRANCO (ACERVO), de 2002, comentavam sobretudo as exigências de neutralidade que a arte faz em relação ao seu espaço circundante. Subentendia-se uma espécie de crítica institucional disfarçada e encoberta pela participação performativa do espectador. SEM TÍTULO (PURO SANGUE), 2002, acaba por ser um desdobramento da peça PARCOUR, 2001, ao colocar um obstáculo de saltos equestre na entrada do local de exposição, faço com que haja uma imposição de algo que era inesperado naquele lugar, IN SITU, 2002, consistia numa série de círculos coloridos, com diâmetro aproximado de 2 metros, pintados no chão e nas paredes (por vezes planificados, por vezes rebatidos), sobre os quais coloquei uma série de objectos que estavam de alguma forma relacionados com a instância do ver e com o modo paisagístico do olhar (tripé, candeeiro de jardim, cavalete de campo, banco de museu, tv com mira técnica, etc.). A colocação dos objectos era feita com vista a cartografar uma série de pontos de vista, o que fazia com que os dispositivos da obra fossem deslocados do âmbito dos objectos para o próprio espaço. Os círculos pintados, além de pontuarem esse percurso, evocavam uma espécie de focos de luz e portanto uma situação de teatralidade induzida, e questionavam a relação entre o trabalho em regime site-specific e a cenografia, que são a meu ver antagónicos.

Já em WAREHOUSE (RESTRICTED ACCESS) tentou-se estabelecer um possível jogo com as expectativas do visitante, que vai a uma exposição para ver e contemplar obras de arte num espaço neutro e asséptico. Subverti essa previsibilidade, criando uma outra cenografia que acabou por ser familiar e diferente: o espaço da galeria completamente vazio, como se nenhuma exposição estivesse a decorrer. A sala está iluminada sem nada aparentemente exposto. O trabalho não é numa primeira instância visível, deixando o espectador perante o dilema da sala vazia. Lentamente começa a ser perceptível a alteração da configuração/dimensão do project room. As paredes da galeria foram deslocadas mais para a frente, alterando

parte da “estrutura” espacial e arquitectónica da sala. Numa das paredes está uma vulgar porta de arrecadação, de presença discreta, que geralmente nos conduz para as traseiras da galeria ou para uma zona mais reservada, como indica um pequeno letreiro luminoso por cima da porta que assinala uma saída de emergência. Junto da porta numa das paredes está também um extintor (fora de prazo de validade) que cumpre as normas de segurança regulamentadas para este tipo de espaço.

De repente algo acontece... Começa a sair fumo pela grelha de respiradores na porta, como se de um incidente se tratasse, e o acervo, (local de armazenamento das obras e valores da galeria), estivesse em chamas. Esta peça convoca um outro lugar que está para além do visível e ao sermos confrontados com esta situação no interior de uma galeria somos convidados a agir: a tentar a abrir a porta para apagar o fogo, sair da galeria o mais depressa possível, ou então obedecer às regras do jogo e contemplar o “momento” e todo o espectáculo que é desencadeado. Ao tentar provocar uma sentimento “sublime”, o que numa situação real faria com que houvesse perigo, esta intervenção site-specific chama a atenção para um contexto económico e ideológico implícito, através do qual eu contextualizo o meu papel no mundo do comércio de arte.

C.A.: Parece-me que uma das tuas ferramentas artísticas é a apropriação. Geralmente partes de um objecto quotidiano como a caixa de correio, o cadeado, uma mesa desdobrável e transformas isso em algo mais. Em primeiro lugar como é que chegas a esses objectos? Eles são sempre retirados do seu ambiente doméstico quotidiano?

R.O.: O termo “apropriação” aplica-se em trabalhos em que parto de referências muito directas ou de obras de outros artistas. Gosto mais do termo “descontextualização”, da alteração do ambiente doméstico que certos objectos propiciam.

Os objectos são extraídos desse ambiente e quase sempre são intervencionados. Não os quero inserir numa lógica de ready made ou de object trouvé. Há sempre uma desconstrução e uma alteração fundamental que os torna inúteis na sua metáfora ou úteis na sua poética. Esses objectos fazem parte das minhas colecções, inventários e catalogações... da minha busca constante e do modo de modificar e intervir.

Quando trabalhei com caixas de correio, CAIXA (ACESSO RESTRITO) #1 e #2 e CASA GEMINADA (ACESSO RESTRITO), de 2003, estava muito interessado no modo como essa caixa pode representar uma casa e o(s) seu(s) habitante(s).

Estava fascinado com a ideia de poder conceber uma peça de canto porque tinha lido um texto em que o canto

é definido como sendo “(...) um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta. Será uma ilustração para a dialéctica do interior e do exterior (...)” [in Bachelard, Gaston, *A Poética do Espaço*, de Martins Fontes, São Paulo 2000, pág. 146]. Estava muito interessado nisso e na relação que uma peça pode ter com a sua impraticabilidade. Tornava-se impossível abrir a caixa de correio, logo, era a meu ver uma situação de incomunicabilidade. Essa incomunicabilidade estava também associada a elementos que de certa forma faziam um comentário a um padrão de comportamento social e a um modelo de espaço bitacional que são os condomínios fechados, como em QUADRO BRANCO Nº1 (ACESSO RESTRITO).

Um objecto que consiste num quadro de chaves branco (semelhantes aos que têm os porteiros dos condomínios), onde estão penduradas portas-chaves brancas (uma “collecção” deles), contendo inscrições de regras de urbanização e habitação de condomínios fechados. O acesso ao espaço é também um acesso a um conjunto de regras e procedimentos estandardizados. Os cadeados também comentam essa sensação de clausura, de protecção, mas não significam isolamento. Interessava-me falar das relações emocionais que os objectos e em última instância a arquitectura da casa que lhe é directamente associada convoca. Aqui há um jogo entre emoção, relacionamentos afectivos e partilha. WE COULD BE IN THIS TOGETHER, 2007, é quase uma aliança, um pacto, uma proposta de casamento, ou um jogo de sedução sexualizada. Em MI CASA (ÉS) TU CASA, 2007, será hospitalidade ou um encontro fortuito? Existe sempre uma relação escultórica na intervenção dos objectos, no posicionamento, na alteração da funcionalidade vs inutilidade, na escala (uso do meu corpo como referência em medida). (SOBRE) MESA, 2006 é um bom exemplo disso. Existe aqui uma escolha e colecção exaustiva de vários modelos e tipos de mesas (dobráveis, empilháveis etc.), do seu posicionamento face a uma parede ou face ao seu habitual uso e funcionamento no espaço. Elas deixam de ser mesas e passam a ser outros objectos. Este trabalho é um work in progress e das 15 mesas diferentemente inventariadas, cada uma estabelece uma relação com linguagens escultóricas que podemos reconhecer do trabalho de Donald Judd, Gabriel Orozco, Lawrence Weiner, entre outros.

C.A.: Essa transformação está geralmente associada à ironia e ao sarcasmo, provavelmente devido à sua funcionalidade ser invertida. Como é que a ironia se desenvolve no teu trabalho?

R.O.: Penso que a ironia, mais que o sarcasmo, está sempre presente no meu trabalho. Vejo a ironia como um transporte para o absurdo. Acho que EUROBUZZ é um bom exemplo disso. A sua ironia está na absurdidade. Consiste em dois autocarros articulados unidos por um harmónio simulando o movimento e a luta de forças opostas que vão em direcções diferentes. A sua colocação no espaço público é a sua escala objectual, assim como o insóspito da situação são as causas desse mesmo absurdo... irónico.

C.A.: Achas que podemos estar a falar de um deslocamento lúcido? por exemplo Lugares Remotos #2, de 2006, um enorme interruptor que foi instalado à beira mar...

R.O.: O absurdo pressupõe um deslocamento. Ao deslocar e descontextualizar um objecto para este ganhar um novo contexto fora do seu ambiente original, é algo que me interessa.

REMOTE PLACES, 2006, além de também jogar com absurdo do deslocamento físico e da escala de um objecto, visava com isso referir uma série de assuntos, como o movimento de uma comunidade de artistas que chegou a um lugar e que o alterou com as suas intervenções, dando-lhe reconhecimento no panorama da arte contemporânea e não só. Foi como se o voltasse a mapear. O envolvimento com a comunidade local na construção de um pseudo-monumento, foi outro aspecto importante. O interruptor ligava e desligava oniricamente as luzes de festa que estavam espalhadas pela povoação e que foram deitadas pelos habitantes num projecto de colaboração em que a comunidade é convidada a envolver-se e a participar.

Mas o mais interessante, reforçando a ideia de lugar remoto e de playgul displacement, foi um episódio surpreendente e imprevisto que tornou esta intervenção eficaz. As lâmpadas coloridas com cores primárias de grande dambiarra que percorria as ruas da aldeia eram muito raras de se encontrar à venda por aqueles lados. Logo foram sendo progressivamente tiradas dos casquilhos, roubadas ou apropriadas elevadas para casa. Assim durante a noite constatámos que as casas ganharam novas cores, o pátio ficou amarelo, a casa de banho azul e o quarto vermelho... o interruptor resultou porque disseminou a ideia de monumentos por toda a parte.

C.A.: Outro aspecto que considero interessante na tua prática é a tendência em direcção à acumulação que fazes em algumas dos teus trabalhos. Como Lugares Ausentes (Seca), 2007, e Marmitex Guggenheim Ibérico (escultura acidental #1), 2006, ou Metrôpole, 2006-07. Podes falar um pouco sobre isso?

R. O.: Acumulação é uma palavra que não gosto muito de usar, faz-me lembrar assemblage. Os princípios que uso nestas peças não têm nada a ver com isso. São de facto uma acumulação de materiais, mas existe uma construção lógica, uma geometria rígida e um processo metódico que condicionam a aparência final. Por sua vez, esse processo é imprevisível e o seu fim é inesperado. Há um diálogo com o material de produção massiva (palhinhas neste caso) e a consciência das suas propriedades físicas, de modo a delinear possibilidades estruturais e de reconfiguração. Faço maquetas de arquiteturas com materiais muito domésticos, tais como caixas de fósforos, palhinhas, torrões de açúcar e formas descartáveis. Estou interessado nas qualidades fenomenológicas dos materiais e das suas capacidades inatas pelo agrupamento e configuração dos mesmos.

LUGARES AUSENTES (SECA), é composto por blocos de palhinhas que são esculpidos com um ferro de soldar bem quente que as derrete e as cola umas às outras. Queria fazer uma paisagem e deixar espaços em aberto como se faltasse algo, uma casa, um reservatório de água, uma construção.

IBERIAN GUGGENHEIM MARMITEX (ACCIDENTED SCULPTURE #1), 2006, é uma maquete do Museu Guggenheim de Bilbao construído com milhares de formas descartáveis de comida take-away. O efeito decorativo do material é levado ao extremo na construção de pináculos, torres e pormenores, de modo a criar um exotismo meio arábico, meio ortodoxo ou meio oriental. Parti de uma referência universal de templo enquanto local sagrado. O modo como a cultura é exportada e as peregrinações em torno dos grandes museus foram os principais aspectos metafóricos que me fizeram trabalhar com o material utilizado. No entanto a obra está em constante mutação e nunca se encontra terminada. Com o passar do tempo e com o transporte, bem como o esforço de imaginação mental que podemos ter perante ela, conseguimos antever as verdadeiras formas do museu nas formas descartáveis amarradas. Tal acontece com METRÓPOLE, 2007. A peça só estará concluída quando as formigas comerem parte do açúcar e moldarem e corroerem aquela cidade imaginária como vestígios da sua ocupação e passagem. Entretanto o que é mais importante para mim são os problemas que uma peça destas pode trazer ao ser mostrada. Se for no Verão e num clima quente, milhões de formigas vão invadir e interagir com a peça e desenhar inúmeras estradas negras na superfície branca da metrópole.

C.A.: *Vamos falar de Impacto escultura, inflamável. O que é?*

R. O.: A sua importância alcança vários níveis. Primeiro, é como já referi, o facto de trabalhar com aquele tipo de materiais que me fascinam. Considero cómico poder trabalhar com uma estética “minimal”, depurada, destes objectos reagrupados e apetecia-me muito utilizar as formas das caixas de fósforos. Na gíria arquitectónica são conotadas com espaços mínimos de habitação e estabelecem, a meu ver, uma estranha relação com aquilo que eu entendo por “container”. Por outro lado, queria criar uma escultura que tivesse essa vida e essa morte anunciada. Apetecia-me trabalhar com uma situação de perigosidade. Tratava-se de peça que podia arder a qualquer momento. É sempre uma pedra no sapato, quer para mostrá-la, quer para a guardar, porque está sempre implícita uma situação de risco sobretudo no local onde é mostrada. Esse corolário ou base conceptual é para mim a parte principal da peça. Se calharmos até do que o nível estético que esta adquiriu depois de ter sido incendiada. Interessava-me trabalhar essa situação de impasse, de um objecto agradável que à partida parecia inofensivo mas que tinha sempre a arma em riste e que, simultaneamente, obriga a uma gestão muito cautelosa. Daí o nome da primeira escultura ter sido PERIGO IMINENTE (ESCULTURA INFLAMÁVEL).

É o caso da série de ESCULTURAS INFLAMÁVEIS, que são peças com uma componente autodestrutiva, mas que ao mesmo tempo falam do modernismo funcionalista de Corbusier e curto-circuitam-se com arquiteturas suburbanas, de prédios da periferia das cidades, com marquises e sistemas de ar condicionado nas janelas, que fogem um pouco à lógica do planeamento arquitectónico enquanto metodologia e disciplina de projecto. As ESCULTURAS INFLAMÁVEIS como IMPACTO e COLAPSO são também maquetas de edifícios feitas a partir de caixas de fósforos que acabaram por ser consumidas pelas chamas do fogo que é originado pelos fósforos contidos em cada caixa e que se situam na base de cada peça como se de um tapete se tratasse. A ideia é que ela de início tenha esse lado efémero e que através de todo esse processo se crie uma espécie de ruína. Mas também é de igual forma importante saber parar e decidir, tal como deixar as coisas correrem um pouco ao acaso, porque o acaso também faz parte e deve ser incluído em todo o processo. Isso comporta uma outra componente, talvez mais mística e de risco que acaba por fugir a essa racionalidade presente no início das minhas peças. O que me possibilita ver como é que elas podem crescer e conviver com esses erros e acasos da própria realidade.

C.A.: *Qual é a tua relação com a arquitetura?*

R.O.: A arquitetura tem uma presença física muito forte e

por vezes impositiva, que sempre me influenciou a vários níveis e isso está bem presente em todo o meu trabalho. Movimento-me no contexto urbano e os edifícios exercem sobre mim uma força que me faz reparar neles ou pensar na vivência que transportam.

Ao mesmo tempo, a arquitetura, sendo um registo muito físico e habitacional da própria presença humana a nível quotidiano, a nível histórico, a nível sexual, acaba também por ser uma fonte de simbolismo e uma fonte de referências a muitas coisas que se passaram, que se estão a passar e que ainda estão por vir. FLANERIE D'INTERIOR, fala nitidamente dessa sexualidade dos espaços. Refugiei-me, várias vezes, nos textos de Beatriz Colomina para abordar estas questões, ou em MURAL CARPETE (CONSTRUÇÕES COMPLEXAS) onde essa sexualização do espaço é menos óbvia mas mais complexa, e serve de mote para introduzir a relação entre o mural e a arquitetura no meu trabalho. Não forneço na peça elementos explícitos para uma decodificação imediata. O ponto de partida foi a casa E.1027, desenhada e habitada por Eileen Grey em Roquebrune, perto de Cap Martin, em que o Corbusier incluiu numa das paredes uma pintura mural. Segundo afirmações de Corbusier, em várias fontes documentais escritas, a função da pintura mural não é a de potenciar a parede mas sim de a destruir, ao desmaterializá-la. Corbusier via a pintura mural como uma arma para a arquitetura. Como uma bomba. Além disso, o mural pressupõe uma relação de afirmação política na sua inserção na parede de um edifício.

Foi isso que me impulsionou a fazer MURAL CARPETE no Parlamento Europeu, a projectar OVER EXPOSED (INVISIBLE TRACES) numa relação entre museologia e colonialismo, que mais tarde refinei com uma ideia de “dissolução” da pintura branca da parede do white cube modernista em SOBRE O LEITE DERRAMADO, imbuído de relações entre poder colonial e direitos humanos. Retomando e indo mais ao cerne da tua questão. Vi sempre os edifícios como objectos gigantesco, tendo em atenção as capacidades formais da arquitetura, (as suas soluções inventivas) e as situações sociais que certos modelos comportam, a ideia de comunidade e de espaço público. Tentei desde o início desenvolver uma base de trabalho que assenta numa metodologia de negociação de termos da modernidade em relação à arte, à história de arte e à arquitetura. Se na série dos AVANÇADOS isso já era bastante explícito, SQUAREMONOPOLY refere-o no seu sentido mais óbvio. Mostra que no meu trabalho o urbanismo surgiu um pouco depois. Posso concluir que quase sempre existe esse cruzamento, mas também coexistem situações que tendem a ganhar mais autonomia. Interessa-me sobretudo expor as regras de criação

de significado no sistema da arte e não tanto criticar esse mesmo processo de criação de significado. Em muitos desses e de outros casos, o desafio consiste em verificar que há sempre a ideia de haver uma falha, de existir qualquer coisa que é um pouco nossa, qualquer coisa que não funcionou bem, uma qualquer disfunção. É aquela ideia do retalho ou do remendo, de concertar as coisas com o que temos à mão, de fazer à nossa maneira.

C.A.: *Como é que chegas aos títulos no teu trabalho?*

R.O.: Os títulos são sempre escolhidos durante o processo de trabalho e desenvolvimento de uma obra. Dependem do tipo de peça, do local e do contexto que lhe deu origem, dos possíveis jogos linguísticos ou do país onde esse trabalho é desenvolvido.

Mas posso dizer que na maior parte das vezes resultam da intuição ou são formulados com base nas pesquisas e nas referências que estou a usar no momento. A meu ver, o nome que se chama às coisas tem um peso muito forte na maneira como os “outros” as percebem e as vêem, como entendemos caminhos para aceder aos códigos implícitos e à sua mensagem através do significado. Daí o título ter uma componente muito importante no meu trabalho.

C.A.: *Fala-nos dos teus projectos actuais.*

R. O.: Como sabes tenho sempre mil e um projectos paralelos.

Estou sempre a produzir e a conceber peças novas que vêm dar continuidade e reforçar núcleos de trabalho que tenho vindo a desenvolver. Muitas vezes existe um despiste no espectador com tantos projectos aparentemente divergentes. Penso que este catálogo servirá para, de uma forma retrospectiva, estabelecer esse fio condutor e mostrar a linearidade que existe no meu modo de pensar e de materializar.

Estou a produzir neste momento uma grande escultura/maqueta para a Feira de Arte de Lisboa e continuo diariamente a fazer as minhas colecções e a reorganizar o meu pensamento de decisão conceptual das várias peças que tenho numa incubadora, à espera da melhor oportunidade de saírem para o exterior.

Dos inúmeros desenhos, textos, protótipos e maquetas, destaco-te uma das primeiras peças de som que estou a fazer. Chama-se AVRIL AU PORTUGAL. Apropriei-me de uma canção pitoresca que foi popularizada à escala global a partir da década de 50, quando Yvette Giraud a cantou com uma nova letra e já sob o título de «Avril au Portugal». Tudo se despoletou no âmbito de uma digressão europeia promovida pelo Plano Marshall, quando Giraud solicitou a Amália Rodrigues que cantasse alguns temas de eleição.

Desde então, emergiram inúmeras versões desta melodia, cada uma delas apelando a um determinado localismo. Em Portugal, a propaganda salazarista utilizou-a incessantemente e das mais variadas formas, mas hoje, «Abril em Portugal» remete não para a ditadura, mas para a «Revolução dos Cravos», que instaurou a democracia. É quase um retrato de Portugal, ou uma procura da minha identidade ao utilizar, através do campo da arte, um discurso que aprendi um pouco por todo o lado.

ENTREVISTA: RODRIGO OLIVEIRA

Sandra Vieira Jürgens

A realidade espacial, as condições específicas e a interacção com o espectador fazem parte integrante da abordagem artística de Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978). Nas suas intervenções pode usar diferentes materiais e técnicas para criar objectos e instalações que exploram uma constelação de linhas de interesse: o contexto local, o sistema artístico, dispositivos de apresentação de obras de arte e múltiplas questões culturais, da arte, da arquitectura e do urbanismo.

SANDRA VIEIRA JÜRGENS: A sua obra está marcada pela necessidade de pesquisar aspectos relacionados com a natureza da prática escultórica. Para um escultor essa pesquisa constitui uma passagem obrigatória?

RODRIGO OLIVEIRA: Quando estamos a trabalhar numa determinada área temos de saber um pouco o que é que está para trás. Para além disso estamos a lidar com um determinado tipo de situações em relação às quais temos de tirar algum partido. Se trabalhamos em escultura temos de saber um pouco da história da escultura para depois podermos acrescentar algo mais pessoal, relacionado com o que se quer falar ou trabalhar, que se disfarça, mas que ao mesmo tempo poderá utilizar esse mesmo mecanismo da história da escultura. Todavia, não me considero escultor-escultor, sou um artista que trabalha qualquer tipo de medium consoante a situação que se apresenta. Além disso é sempre um desafio fazer qualquer tipo de peça. Ainda não fiz trabalhos de pintura, mas já produzi obras que se podem enquadrar no campo da pintura, ou no vídeo, e ainda outras que não são propriamente do âmbito da escultura. Não o quero negar à partida, mas não me revejo só nessa área. Sou um intervencionista, se assim me posso considerar.

S.V.J.: Mas a escultura é a base do seu trabalho?

R.O.: Não digo que seja a escultura no sentido tradicional do termo, mas o objecto. De todo o modo também é muito difícil definir as barreiras da escultura. Mas é o campo do objecto, que tanto pode integrar uma imagem

projectada como incluir outra coisa qualquer que tenha uma relação com o espaço, por exemplo uma acção performativa que evoque certos aspectos que tenham a ver com esse mesmo objectivo. É raro começar a pensar num trabalho em relação ao seu suporte material: as ideias podem começar associadas a outro tipo de meios e não quer dizer que acabem materializadas em escultura. Pensar a relação de um determinado medium e a tautologia que a própria peça pode convocar é por vezes uma prioridade. Muitos dos trabalhos, que tenho a utopia de vir a fazer, são imagens projectadas, ou situações específicas, mas também é claro que eles terão sempre uma componente tridimensional porque a minha formação permitiu-me desenvolver um pensamento mais espacial, mais objectual, do que pictórico por exemplo.

S.V.J.: Em muitas das suas obras faz uma abordagem à arquitectura. Como é que se interessou por esse campo?

R.O.: A arquitectura tem sempre uma presença física muito forte e por vezes impositiva que sempre me influenciou a vários níveis: primeiro, porque movimento-me no contexto urbano e os edifícios exercem sobre mim uma força que me faz reparar neles ou pensar na vivência que transportam; pensar em termos de tipologias e estruturas arquitectónicas ou em casos de estudo paradigmáticos que formam certo tipo de protótipos. Ao mesmo tempo, a arquitectura, sendo um registo muito físico e habitacional da própria presença humana a nível quotidiano e a nível histórico, acaba também por ser uma fonte de simbolismo e uma fonte de referências a muitas coisas que se passaram, que se estão a passar e que ainda estão por vir. Paralelamente a isso, sempre tive um fascínio por imagens que via em livros de arquitectura. Mas a minha abordagem à arquitectura nunca me levou a pensar os espaços em termos da sua funcionalidade habitacional. Vi sempre os edifícios como objectos gigantescos, e tendo sempre em atenção as capacidades formais da arquitectura (as suas soluções inventivas) e as situações sociais que certos modelos comportam, a ideia de comunidade e de espaço público. Nunca penso o espaço na sua função de ser habitável pelo ser humano, com determinado tipo de propósito. Não quer dizer que eu não possa comen-

tar isso nos trabalhos que faço. Simultaneamente, tento acompanhar desde os anos 90 todos os desenvolvimentos urbanísticos e arquitectónicos que ocorreram nomeadamente em Portugal e confrontar com outras situações de referência a nível global. Tudo isto tem tido um grande significado para mim, se calhar até porque tem a ver com a viagem que faço desde o sítio onde moro, que é um sítio perfeitamente rural, passando por toda a zona suburbana que cresceu desmesuradamente, até chegar ao centro da cidade. Isso acaba também por ser uma referência e leve-me a pensar em certos aspectos e determinadas questões.

S.V.J.: Por outro lado, a sua prática convoca uma espécie de cruzamento entre o objecto (a escultura), a arquitectura, e o urbanismo.

R.O.: Tentei desde o início desenvolver uma base de trabalho que assenta numa metodologia de negociação de termos da modernidade em relação à arte, à história de arte e à arquitectura. O urbanismo surgiu um pouco depois, mais lentamente. Posso concluir que quase sempre existe esse cruzamento, mas também coexistem situações que tendem a ganhar mais autonomia, onde falo por exemplo de dispositivos e de processos de exposição de obras, no espaço expositivo, na visibilidade que as obras podem dar a um contexto que está mais fechado no próprio circuito ideológico que é o espaço da arte contemporânea (muitas vezes com heranças e ressonâncias do modernismo). Interessa-me sobretudo expor as regras de criação de significado no sistema da arte e não tanto criticar esse mesmo processo de criação de significado. Em muitos desses e de outros casos o desafio consiste em verificar que há sempre a ideia de haver uma falha, de existir qualquer coisa que é um pouco nossa, qualquer coisa que não funcionou bem, uma disfunção. É aquela ideia do retalho ou do remendo, de concertar as coisas com o que temos à mão, de fazer à nossa maneira. Os meus trabalhos também abrangem outra componente que é a relação com uma situação específica. São peças em que o meu ponto de partida é uma determinada realidade e é ela que serve para estruturar todo o processo de trabalho e, a peça é concebida pensando naquela situação, naquela zona, nas pessoas que podem interagir. Depois há outro tipo de peças, que integram também uma componente de “context-specific” e outras peças que falam de espaços arquitectónicos autónomos. Como por exemplo as peças que fiz sobre condomínios fechados ou sobre estas situações que cruzam um pouco a história da escultura. É o caso da série de esculturas inflamáveis, que são peças com uma componente autodestrutiva, mas que ao mesmo tempo falam do modernismo funcionalista de Corbusier, e curto-circuitam-se com arquitecturas

suburbanas, de prédios da periferia das cidades, com marquises e sistemas de ar condicionado nas janelas, que fogem um pouco à lógica do planeamento arquitectónico enquanto metodologia e disciplina de projecto. Isso não quer dizer que o meu trabalho tenha só essa componente, existe uma espécie de tentáculos em que vou trabalhando com diferentes coisas e diferentes temáticas. Às vezes há temáticas que estão disfarçadas na própria arquitectura ou no próprio urbanismo e que não são as temáticas que eu trabalho persistentemente, ou estão encobertas por “corolários” mais gerais como a desmaterialização, o vazio e os ciclos de transformação também assuntos recorrentes no meu trabalho. Mas usando estas minhas ferramentas consigo chegar a essas temáticas e falar delas.

S.V.J.: Por exemplo, cita modelos de Corbusier, Mies van der Rohe.. Porquê essa recorrência e de que forma esses modelos são utilizados no contexto do seu trabalho?

R.O.: A minha prática é muito intuitiva, muito baseada na informação visual que tenho, não quer dizer que eu não recorra também à base teórica ou que não tente compreender o método de trabalho de alguns arquitectos, ou a importância que certas obras (no sentido mais geral, não só as obras de arte) que tiveram na história da arte e na própria história da arquitectura, na história universal. Tenho alguma consciência destas referências, mas não é o que mais me importa. Para mim é muito mais interessante por exemplo, pegar num catálogo do AKI ou de uma loja de bricolage e começar a extrair coisas como sejam objectos interessantes para trabalhar, não apenas do ponto de vista formal, mas que traduzam ideias, processos e situações aparentemente familiares que proponham a alteração e interrupção do quotidiano, que sejam sobretudo interessantes para mim e para as partilhar. Normalmente essas referências são trabalhadas numa primeira instância a nível visual, partindo da ideia geral que se associa às formas que utilizam, às capacidades estéticas que essas ideologias e essas arquitecturas têm e como é que isso se cruza depois com o acontecimento histórico, político, social. Ou seja, pensando na relevância que aquilo teve naquele tempo e o que é que acrescenta hoje. Concluindo, o meu “modus operandi” começa de uma forma muito intuitiva quase como num processo científico inicial de teste e experimentação, em que acerto, erro, em que volto atrás, em que sigo para a frente... adiante. Nalguns dias têm-se muitas ideias, noutros dias não tantas, e podemos ficar meses e meses com as coisas a repousar.

S.V.J.: Controla muito o processo de realização das peças ou existe margem para que o acaso possa emergir?

R.O.: As coisas começam de uma forma muito rígida e

racional, por exemplo, quero fazer uma peça em vídeo, penso como vai começar, continuar e acabar, se quero fazer um objecto tridimensional determino os passos para realizá-lo do princípio ao fim. Mas depois, com a prática e com a execução, que a meu ver tem alguma importância, surge o acaso, que permite dar o toque pessoal no fazer e desmanchar e de voltar a fazer. Não quer dizer que a pessoa não possa ter aquilo tudo detalhado e na ocasião construir tendo logo bons resultados, mas há sempre a parte do improvisado. Mesmo nas peças muito rígidas, naquelas que tem instruções para poderem ser feitas por outras pessoas, acaba por haver sempre algo pessoal, quer seja pela maneira como as instalamos ou por qualquer solução que foge um pouco à convenção. Acho que é na prática de atelier que acabamos por testar um pouco as peças e ver como elas podem funcionar, como é que elas podem viver autonomamente, observar como é que elas saíram daquela situação rígida para uma outra que poderá fazer a diferença e torná-las um pouco mais especiais. Poderá acontecer algo de errado ou qualquer coisa que não estava prevista, mas essa é a própria realidade.

De certa forma foi isso que aconteceu com a peça Impacto – Escultura Inflamável, uma maquete de um edifício feito a partir de caixas de fósforos que acabou por ser consumido pelas chamas.

À partida tentei controlar o processo de destruição desta peça procedendo ao rescaldo do incêndio e nesse momento terminei por salvar o edifício dessa situação de caos total. A ideia é que ela de início tenha esse lado efêmero e que através de todo esse processo se crie uma espécie de ruína. Mas é de igual forma importante saber parar e decidir, tal como deixar as coisas correrem um pouco ao acaso, porque o acaso também faz parte e deve ser incluído em todo o processo, porque integra uma outra componente talvez mais mística que acaba por fugir a essa racionalidade presente no início das minhas peças. Isso possibilita-me ver como é que elas podem crescer e conviver com esses erros da própria realidade.

S.V.J.: Já tinha realizado obras dessa série. Qual é o argumento central desse conjunto de peças?

R.O.: A sua importância alcança vários níveis. Primeiro é o facto de trabalhar com aquele tipo de materiais que me fascinam. Considero cómico poder lidar com uma estética “minimal”, depurada destes objectos, reagrupados e, apetecia-me muito trabalhar com as formas das caixas de fósforos, que se observarmos bem são muito apetecíveis. Na gíria arquitectónica são conotadas com espaços mínimos de habitação e a meu ver estabelecem uma estranha relação com aquilo que eu entendo por “container”. Por outro lado, queria criar uma escultura que tivesse essa

vida e essa morte anunciada e trabalhar com a situação de perigosidade dessa peça. Ela podia arder a qualquer momento e necessita de determinados requisitos para ser mostrada: as pessoas não se podem chegar perto com materiais inflamáveis para a peça não se incendiar, ela poderá ser salva a tempo ou não, pode arder completamente porque ninguém chegou a tempo para a salvar. É sempre uma pedra no sapato, quer para mostrá-la, quer para a guardar porque está sempre implícita uma situação de risco, mesmo para o próprio local onde é mostrada. Esse corolário ou base conceptual é para mim a parte principal da peça. Se calhar mais até do que o nível estético que ela atingiu depois de ter ardido. Interessava-me trabalhar essa situação de impasse, de um objecto agradável, que à partida parecia inofensivo mas que tinha sempre a arma em riste e que simultaneamente obriga a uma situação cautelosa. É algo que se transformou, que se destruiu, que pode desaparecer ou que pode criar um outro circuito. Isso para mim foi sem dúvida importante. Para além disto há sempre algo que poderá ser revelado nos próximos trabalhos, ou que é revelado ao longo de todos os trabalhos que vou fazendo onde acrescento algum elemento novo. Por minha opção e por ponto de partida, não gosto de descodificar o próprio universo das peças, penso que isso não é muito interessante. Não gosto de desvendar tudo de início porque depois acabamos por cair no erro de as coisas parecerem ser uma repetição. Se descodificamos o nosso conceito, a partir daí todo o nosso trabalho é observado mediante aquela perspectiva, mediante frases feitas e mediante aquele tipo de abordagem que o próprio artista deu a conhecer. Creio que vão existir elementos que se vão mostrando e, daqui a alguns anos, vão haver ainda mais pistas, como se fosse elaborando uma espécie de árvore ramificada, de uma teia que se vai construindo, em que vou apresentando algumas coisas e nunca descodifico totalmente a mensagem que quero transmitir. É sempre algo que se vai fazendo progressivamente e que as pessoas vão percebendo se continuarem a seguir e se tiverem algum interesse. Não é algo que eu queira dar ou revelar. Elas vão surgindo e quero dar esse espaço para apresentar algo novo, que vá pondo uma linha mais em relação aos trabalhos que fiz no passado. A variedade e diversidade de propostas que apresento de trabalho para trabalho podem causar um despiste no espectador, por não haver um estilo de identificação imediato ou um medium de eleição, mas a ideia desta estratégia é a de o seduzir. Espero que ele caia na teia...

Vieira Jürgens, Sandra, “Rodrigo Oliveira”, Arq./a, Revista de Arquitectura e Arte, n. 32 (Julho/Agosto 2005)

MAIS QUE PAPAGAIOS À SOMBRA DE BANANEIRAS

Luciano Vinhosa

Rodrigo Oliveira, apesar de ser artista jovem, cuja obra se processa a partir deste milênio, apresenta extensa produção, muito diversa em formulações artísticas e conceituais, rica nas lacunas que se insinuam no déficit entre a intenção e a realização. Portanto, para falar como Duchamp, no coeficiente de arte: “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionado.”¹ É justamente nesse intervalo que o espectador pode se incluir na obra e se ver como agente no “ato criador” ao tentar atravessá-la, às vezes com seu próprio corpo — sobretudo em suas intervenções em ambientes específicos, considerando as hipóteses que levantam sobre a cultura moderna, em particular a arquitetura.

Precisamente no comentário cultural que inspiram é que me coloco como sujeito diante da experiência que seus trabalhos promovem. A princípio, colocando o acento no racionalismo moderno expresso nos conteúdos ideológicos que tanto a arquitetura de um Le Corbusier como o neoplasticismo de um Mondrian, por exemplo, veiculam em seus ideais democráticos, seus trabalhos revelam como esse ato ingênuo de fé no progresso pôde de fato converter-se, ainda que inesperadamente, em medidas autoritárias, tendo em vista o desprezo com que encaram as singularidades a favor da universalidade abstrata das culturas.

Não posso deixar de remarcar aqui minha primeira visita a Lisboa — cidade em que mora o artista —, chegando do aeroporto e dando conta de uma periferia toda nova, não muito diferente da que vemos por toda parte do mundo. Ali se adensa uma série de prédios modernos e outros, ainda mais espalhafatosos, pós-modernos, evidenciando o esforço de uma nação em se modernizar e se afirmar finalmente no mercado comum europeu, mesmo à custa de uma economia moribunda, que nos deixa entrever Portugal como um dos países mais problemáticos da zona do euro. Por todo canto a mesma linguagem impessoal em contraste com o Centro de uma cidade histórica, com suas poéticas ladeiras e casario que, não fosse o fado no lugar do samba, em muito lembrariam certas áreas do Rio de Janeiro — cidade em que moro.

Entendo portanto os sítios específicos do artista, suas intervenções na arquitetura, também pelo ângulo crítico

que deles se relevam. Nesse caso, sua criticidade não se alinha apenas ao veio institucional quando este normalmente se debruça sobre a desconstrução dos dispositivos da arte e se endereça sobretudo a seu contexto de exibição e produção de discurso — o campo da arte —, como vemos no poeta e artista plástico belga Marcel Broodthaers.

De fato, com Rodrigo ela se amplia muito para o terreno da cultura como um todo... ideologias artísticas aí incluídas.

A variedade de trabalhos que têm como ponto de partida a redução da forma à ortogonalidade e das cores a seus valores saturados é reveladora desse princípio crítico. O pressuposto modernista de que o plano deduzido do ângulo reto é o elemento gerador de todo espaço tridimensional, ou que os tons absolutos poderiam gerar uma paleta precisa e impessoal, adaptou, para não dizer reduziu, muito bem a metodologia artística à metodologia industrial, criando uma espécie de estética da racionalidade. Certamente, esse novo racionalismo das vanguardas pretendeu resolver a tensão dialética que se colocou, desde o início do século XIX, entre arte e técnica, tornando seus respectivos métodos, se não incompatíveis, pelo menos em difícil conciliação. É, portanto, com humor que diviso certos trabalhos do artista, como, por exemplo, sua série Construções Complexas (Geografia da Casa), em que plantas esquemáticas com indicativos para evacuação de emergência sofreram intervenções gráficas, alterando seus conteúdos informativos. Na representação resultante, os planos horizontais são rebatidos nos verticais, o interior e o exterior do “prédio” se confundem, criando um espaço de ambiguidades que contraria as pretendidas clareza e transparência da informação — metáfora, talvez, da perigosa monotonia estética que a arquitetura moderna nos oferece quando o plano e o ângulo reto se tornam diretrizes do volume. Os espaços gerados, independente dos usos e funções, tornam-se de fato indiferenciados visualmente.

O que dizer dos grandes condomínios habitacionais de baixa renda que povoam as periferias dos diferentes países ocidentais e não ocidentais, modelo para toda autoconstrução ligeira e de baixa qualidade, muito familiar às paisagens urbanas e suburbanas brasileiras? Tudo se passa

como se pobreza econômica implicasse necessariamente pobreza estética, justificando os baixos investimentos sociais. Diante dessa constatação, as obras Cada Casa é um Caso (Arquivo Geral), Ca(u)sas e La Cité Radieuse nos parecem no mínimo irônicas quando apresentam condomínios em miniatura — construções-tipo, todas feitas com pequenas caixas de fósforo revestidas por uma miríade de esticadores multicoloridos.

Chamo atenção também para a obra inaugural do artista, a instalação Cubo Branco, realizada para exposição ocorrida em galeria do Welcome Centre, em Lisboa. Nesse trabalho, Rodrigo constrói, dentro de uma estrutura histórica — uma galeria de arte cujas paredes, inadequadas para exibir arte moderna, são abobadadas desde o teto —, outro espaço ortogonal, um cubo branco, agora mais adequado à experiência da arte. Ao entrar no novo ambiente, o espectador pode ler em suas paredes trecho de uma entrevista conferida pelos administradores do centro em que afirmam: *Um dos muitos objetivos do Lisbon's Welcome Centre é oferecer à cidade novas infraestruturas culturais. Consequentemente, será criada uma nova galeria de arte, a Galeria da Cidade, que será suficientemente espaçosa para receber, de forma digna, exposições nacionais e internacionais. Esta galeria pretende tornar-se uma das melhores do país.*²

Se acompanharmos as reflexões surgidas no final do século XVIII relativas à existência de uma experiência específica, diferente da ordinária, a que chamamos de estética, os conceitos que desenvolvem se ajustam a uma paulatina forma de exibir objetos culturais que dará origem ao cubo branco ideal da arte moderna. Em geral, a experiência estética foi descrita a partir da noção de “desinteresse” — uma atitude do sujeito quando, diante do objeto, se coloca à distância do mundo. Esse recuo garantiria o afastamento necessário dos usos, práticos e/ou morais, eventuais do objeto, ressaltando para o sujeito apenas as qualidades intrinsecamente estéticas: formas, linhas, cores, texturas, volume, temperatura, peso. A criação de um ambiente asséptico e neutro para esse fim foi necessária. Tudo que pudesse de alguma forma comprometer esse estado de distanciamento foi sendo excluído do espaço expositivo. O ambiente tornou-se neutro em suas cores e seus acessórios, as paredes discretas em suas presenças, a iluminação focada, porém suave, a fim de que o objeto de atenção pudesse existir para o sujeito em uma espécie de limbo contemplativo.

Essa depuração do espaço foi acompanhada de perto por uma forma reduzida de fazer arte: abstrata, econômica em seus meios e distante da promiscuidade do mundo. Reivindicar o cubo branco no centro de um espaço expositivo inadequado, como fez Rodrigo, se por um lado

chama a atenção para o oportunismo de um empreendimento comercial, quando mesquinamente se enverniza com a alta cultura, por outro evidencia a própria incapacidade da arte moderna de conviver com a promiscuidade do mundo, exigindo sempre outro espaço, mais adequado a sua manifestação. Talvez não por acaso o artista opte frequentemente por realizar seus trabalhos em espaços do cotidiano de natureza confusa, como garagens de prédios ou halls de edifícios comerciais, por exemplo. Intervenções como Sem Título (Puro Sangue), instaladas na entrada de um condomínio, constituindo-se como simples obstáculos que impedem o livre acesso de qualquer indivíduo, também sinalizam uma sociedade em que o controle e a exclusão são formas constitutivas do “bem viver”.

O regime de desigualdade social em que se fundamentam as sociedades capitalistas modernas tem corroborado a difusão de uma cultura da violência e do medo, gerando distorções no uso do espaço público. Os condomínios residenciais — esse estilo contemporâneo de morar — representam, de outro modo, nova forma de medievalização dos modos de vida, ao instaurar no seio do espaço urbano uma zona de uso privado, com acesso restrito, protegido por guarita e segurança 24 horas por dia. Um “lugar de felicidade” protegida, longe da promiscuidade do mundo e do qual o “outro” é ostensivamente excluído.

Em 2011 Rodrigo inaugurou uma exposição na Cosmopola, no Rio de Janeiro. É curioso observar como o artista fez a transposição de sua poética para outro contexto cultural. De algum modo, os trabalhos apresentados parecem encontrar sempre um elo entre a cultura local e a de Portugal, mas agora de uma forma leve, humorada e mais adaptada, digamos, às adversidades. Por exemplo, Lá no Morro (Carmen a portrait), alusão a Carmem Miranda, portuguesa de origem, mas que fez sucesso internacional travestida de baiana. O artista apresenta o retrato da cantora como natureza-morta, uma colagem sobre quadronegro, por sua vez apoiado em estrutura de madeira, idêntica à dos tabuleiros em que as baianas comercializam nas ruas quitutes típicos da Bahia e hoje usados por camelôs cariocas. Abre Espaço (Relato) é outro trabalho que faz ponte entre as duas culturas ao apresentar caixa de som em forma de bola de futebol, em que se pode ouvir uma colagem musical reunindo músicas de carnaval e narrações de futebol. Embora não tenha sido apresentada na exposição em tela, Capanema — instalação em que o artista conjuga uma megaestrutura de metal presa ao teto, espécie de brise-soleil multicolorido executado com cadeirinhas de praia seriadas, com quadros mostruários, típicos de repartições públicas, que em seu interior, ao invés de avisos, apresentam plantas de jardins moles

desenhadas pelo inconfundível Burle Marx — é talvez o exemplo mais contundente desse encontro de culturas. Nessa instalação, cujo título alude ao famoso prédio esboçado por Corbusier e posteriormente desenvolvido pela primeira geração de modernistas brasileiros³, o rigor da geometria une-se à ligeireza da gambiarra. Se por um lado o trabalho aponta para a crítica a uma cultura sempre condenada ao improviso, porque movida pelas soluções de última hora; por outro, a inflexão que as curvas locais imprimiram à dureza da arquitetura moderna é indício de um vigor criativo que soube muito bem tirar proveito da docilidade dos trópicos, transformando-a em qualidade plástica. Ouso dizer que em nenhum lugar do mundo a arquitetura moderna foi tão vigorosa quanto a que se praticou no Brasil, adaptada com inteligência às condições locais não só da paisagem, mas também das tradições técnicas.

Dentro dessa seara merece ser mencionada a escultura Uma pedra no sapato, composta por inúmeras réplicas das clássicas sandálias havaianas realizadas em diferentes tipos de mármore e granitos — material nobre e clássico — e cujas tiras são as mesmas das originais, em borracha — material ordinário. O incômodo sensorial que experimentamos — digo sensorial porque, apesar do estímulo primeiro ser visual, a sensação que provocam é mais abrangente, tátil talvez — está certamente relacionado com o desconforto que a inflexibilidade de pedra associada à moleza da borracha nos evoca. O mesmo embaraço talvez que as sandálias originais nos causam, um acessório prático no entanto deselegante, clichê da vulgaridade e do desmazelo dos trópicos que compromete a nossa cultura como um todo.

Pontuei aqui alguns trabalhos de Rodrigo Oliveira sob o viés da crítica cultural. Sua obra certamente permite outros recortes e outros pontos de vista, tamanhas suas variedades e riqueza conceitual; deixo ao espectador a tarefa de compor outros caminhos e nuances.

1 DUCHAMP, M. (1965). In: Battcock, G. A nova arte. São Paulo: Perspectiva. 1975, p. 73.

2 CARR, Adam. In: Oliveira, R. Rodrigo Oliveira. Lisboa: Galeria Filomena Soares. Catálogo, 2008, p. 16.

3 Construído no Rio de Janeiro entre os anos 1930 e 40, na Esplanada do Castelo, para abrigar o Ministério da Educação, o prédio Gustavo Capanema foi o primeiro no Brasil que seguiu os princípios da arquitetura moderna recomendados por Le Corbusier. Na ocasião de sua idealização, o próprio arquiteto franco-suíço esteve no Brasil orientando a equipe que mais tarde veio a ser conhecida como a primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. Participaram do projeto Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira.

NINGUÉM PODIA DORMIR NA REDE PORQUE A CASA NÃO TINHA PAREDE

A Galeria Filomena Soares vem por este meio convidar para a inauguração da exposição individual *Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede* do artista Rodrigo Oliveira que decorrerá no próximo dia 18 de Novembro.

Inês Grosso

O artista apropriou-se dos versos de “A Casa” de Vinicius de Moraes para alegoricamente intitular este novo projecto constituído por um conjunto de obras realizadas especificamente para a exposição voltando a surpreender-nos pela criatividade e infinita diversidade de materiais de que se serva para concretização plástica das suas ideias. A exposição inicia com “Blindex (1535-143 AD)” (2010) uma instalação interactiva constituída por uma série de eixos com portas giratórias espelhadas em que cada porta é formada por outras portas.

No seguimento de trabalhos anteriores e das pesquisas conceptuais que têm acompanhado as suas reflexões artísticas, mostra-nos uma vez mais o resultado visual da união da arquitectura com a escultura e a consequente relação com o espaço e sua percepção, tornando-se o termo Blindex pressuposto de um jogo de semântica intrinsecamente relacionado com o entendimento da obra. À cegueira (blind) imposta pelos reflexos corresponde à convocação, para primeiro plano, do corpo do espectador e do lugar que ocupa na vivência do espaço da estrutura. O subtítulo da peça, por sua vez, remete para o ponto de partida referencial do artista: 1535-143 AD é o número de inventário de uma fotografia do filme *The secret Beyond the Door* (1948) do realizador Fritz Lang na qual a personagem interpretada por Joan Bennett surge encostada a uma porta de proporções desmesuradas e perspectiva deformada criando tensão psicológica e desconcertando o campo visual da imagem.

Servindo-se da interactividade e da duplicação, criou módulos transportáveis que formam um conjunto que contorce as produções herméticas contemporâneas desafiando o espectador a tornar-se parte integrante da obra num exercício sensorial e de experimentação. Em “Blindex (1535-143 AD)” o visitante inicia um trajecto sem destino em que o confronto com a sua imagem nos espelhos e a presença da arquitectura sentida pelos espaços interstícios das portas circulatórias nos recorda o elemento fundamental da narrativa do filme que inspirou

a peça, “o mistério da porta”. As portas não abrem nem fecham, rodam e criam espaços intermédios accionados pelo espectador que percorre o espaço assombrado pela sua própria imagem multiplicada e fragmentada nas superfícies reflectoras num jogo óptico inesperado.

O visitante vai e volta, circula e comunica com o espaço, mas o que está por detrás das portas? Onde os leva este percurso? Dejá vu? Não sabe mas a experiência ficar-lhe-á na memória...

Ainda na sala principal da galeria uma outra instalação interactiva - “Capanema” (2010) - atesta a hábil capacidade do artista de se apropriar de uma quantidade ilimitada de matérias e objectos que descontextualiza da sua primordial função e transpõe para o campo das artes plásticas. Temos assim o conceito do ready made com a improvisação subjacente a essa estratégia artística e ainda um outro exemplo da combinação da escultura, instalação, arquitectura e mecânica com o intuito de estabelecer um diálogo entre o espectador, obra e espaço.

Esta instalação é composta por duas peças que se complementam. Uma, suspensa no tecto, é constituída por uma estrutura de metal com sistema basculante e forrada com tecidos de espreguiçadeiras de praia, criando um toldo multicolor formado por diversas palas que se movem e reconfiguram através de uma manivela, possibilitando ao espectador um papel interactivo na configuração da peça. A investigação do legado modernista está presente nos padrões que nos reportam para os esquemas geométricos modernistas e o ponto de partida da obra é contextualizado pelo quadro instalado na parede próxima e que, refira-se, representa o segundo elemento da instalação. Neste elemento gráfico é evidente a analogia com os quadros informativos que encontramos nas entradas dos prédios e edifícios públicos, mas aqui o fundo de feltro mostra-nos uma reinterpretação de um desenho que o arquitecto paisagista Burle Marx realizou para os jardins tropicais dos terraços do Palácio Gustavo Capanema. Esse edifício, outrora sede do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, foi projectado por uma equipe de

arquitectos pioneiros na introdução da arquitectura moderna no país seguindo alguns princípios arquitectónicos sugeridos por Le Corbusier nomeadamente as palas de sombreamento reguláveis em amianto que encontramos na fachada norte: o brise-soleil, dispositivo arquitectónico atribuído ao arquitecto suíço.

Rodrigo Oliveira tira partido do simbolismo e associações culturais óbvias em alguns objectos e materiais e intervém alterando as suas propriedades físicas, subvertendo consequentemente a sua significação e admitindo, por último, que o quotidiano se torne uma escultura!

As obras expostas na segunda sala da galeria dão continuidade a estas reflexões plásticas e relacionam-se directamente com “Blindex (1535-143 AD)” e “Capanema” num trabalho de continuidade e coerência.

“Cada casa é um caso (arquivo geral)” (2010) parte da recorrente investigação de esquemas arquitectónicos e sistemas habitacionais presentes nos modos de organização residencial das sociedades modernas de acordo com um ideário rigidamente moderno: modularizado, rectilíneo e racional. O unité d’habitation, seja alusivo a uma habitação social ou a um condomínio, é novamente importado e cada caixa corresponde a uma varanda e por sua vez a uma casa. Este arquivo-gaveta que regista e arquiva distintas realidades privadas que não sabemos o que escondem volta ao clássico cinematográfico de Fritz Lang e à história do arquitecto que colecciona salas onde ocorrem crimes!

Por último, e ainda na segunda sala, um conjunto de Fachadas assimétricas mostra-nos ensaios de estruturas arquitectónicas que ligam a arquitectura a problemáticas da história da pintura. Conceptualmente têm origem num programa previamente elaborado em que as referências são estruturas e desenhos de projectos de arquitectura, em particular de Corbusier. Nestas obras, declaradamente como na instalação “Capanema”, são as fachadas o elemento arquitectónico a prevalecer pois tanto o brise soleil como as estruturas monumentais em betão que Corbusier edificou por exemplo em Chandigarh (Índia) mais que arquitectónicas são escultóricas!

O emprego de superfícies reflectoras e transparentes ao mesmo tempo que introduz variação e dinâmica, desestabiliza a realidade e reconstrói o espaço circundante, alterando, deste modo, o campo visual: abrem novos planos, expandem e comprimem o espaço, subvertem e multiplicam a sua percepção e têm ainda a importante função de proporcionar uma identificação entre a obra e o espectador.

Em “Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede” voltamos a ter arquitectura, forma, estrutura e vivência do espaço, denominadores comuns do

trabalho do artista Rodrigo Oliveira concretizados em “esculturas e instalações que no seu rigor, elegância formal e aparente frontalidade, escondem sempre um complexo sobrepôr de sentidos, e vêm quase sempre acompanhadas de grandes doses de humor, muitas vezes corrosivo e nunca isento de crítica ”

ENTREVISTA: REALITY CHECK

Catarina Campino

CATARINA CAMPINO: Dois dos eixos que parecem balizar a tua obra, até ao momento, são a reflexão sobre as funções e características inerentes a certos espaços arquitectónicos e uma certa atitude de pesquisa, análise, citação e comentário dos mecanismos/estruturas/instituições de legitimação, existência e propagação do sistema artístico. É interessante como na peça que apresentaste na exposição “Eldorado” (“White Cube” (2001), Welcome Center, Lisboa.), a articulação de todos esses conceitos dá-se de uma forma subtil e fluída. Gostaria que abordasses um pouco este tema à luz dessa peça em particular e fazendo a relação com a tua proposta para “Sob Vigilância”.

RODRIGO OLIVEIRA: Em geral, concordo com o que dizes mas gostava de estabelecer algumas nuances dado que estou a trabalhar apenas há um ano e gostaria de reservar-me o direito de manter uma certa amplitude de horizontes. Interessa-me, numa primeira abordagem, utilizar a arquitectura como uma ferramenta de trabalho, mas não só. Comecei por observar as mudanças que surgiram no país e na nossa sociedade provocadas em grande medida por alterações nos conceitos de urbanismo e arquitectura (o surgimento das grandes superfícies comerciais, o aumento da rede de auto-estradas, a atomização dos subúrbios, os aparecimento dos condomínios fechados de acesso restrito, e até mesmo das cadeias de bricolage). Um outro facto que me influenciou, foi que com o nascimento da sociedade da informação, o acesso à arte contemporânea, bem como à documentação teórica sobre esta, democratizou-se, banalizou-se. É muito comum encontrármos num hipermercado livros de arte contemporânea internacional, os ditos coffee table book, a preços razoáveis, e cada vez mais com re-edições regulares actualizadas. Isto faz com que o trabalho dos artistas contemporâneos, desde os da década de sessenta aos mais recentes, esteja ao alcance de quem por eles demonstrar interesse. De certo modo, eu acabei por relacionar estes dois factos e por aplicar essas possíveis relações a situações muito específicas. Um caso concreto é o da exposição no Welcome Center, em Lisboa. Aí baseei-me no produto resultante das decisões do arquitecto que fez a recuperação daquele espaço (que era na origem o edifício dos

CTT) e nas expectativas que os utilizadores responsáveis pelo espaço tinham dele. Ou seja, retirei uma citação de um artigo sobre o Welcome Center, redigido pelo próprio centro, onde se podia ler: “Dotar a cidade de novos equipamentos culturais é um dos muitos objectivos do Lisbon Welcome Center, por isso vai possuir uma galeria de arte – a Galeria da Cidade, com dimensões para acolher com dignidade exposições diversas nacionais e internacionais, propondo afirmar-se como uma das melhores do país.”. Imprimi então esse texto numa das paredes de uma sala tipo white cube, que construí no interior da tal Galeria da Cidade, sendo que o “cubo branco”, do ponto de vista da museologia, é o espaço de exposição icónico. O espaço da Galeria da Cidade, é abobadado, baixo e muito pouco flexível às exigências de neutralidade que a arte faz em relação ao seu espaço circundante. O que estava aqui implícito era não uma crítica directa às decisões do arquitecto, mas antes dar visibilidade crítica à relação entre três elementos: o texto (que retratava as expectativas), o espaço (que retrava a concretização factual dessas mesmas expectativas), e o white cube (que contradizia a adequação de ambos aos seus propósitos iniciais). A falácia desta crítica está no facto de que eu, enquanto artista que trabalha habitualmente em regime de site-specific, não reclamar ou celebrar o cubo branco como espaço único privilegiado para a apresentação de arte. Num outro exemplo de uma exposição mais recente (“Interpress: Exhibit A”, Edifício Interpress, Lisboa), baseei-me na própria arquitectura do espaço e na sua dimensão, imprevisível apartir do exterior, bem como no contexto inerente à própria exposição (experimentação da “espacialidade” de um espaço industrial desactivado). A peça (“In situ”, 2002), consistia numa série de círculos coloridos, com diâmetro aproximado de 2 metros, pintados no chão e nas paredes do espaço (por vezes planificados, por vezes rebatidos), sobre os quais coloquei uma série de objectos que estavam de alguma forma relacionados com a instância de ver e com o modo paisagístico do olhar (tripé, candeeiro de jardim, cavalete de campo, banco de museu, tv com mira técnica, etc). A colocação dos objectos era feita com vista a mapear uma série de pontos de vista, ou de observação do espaço, o que provocava que os limites da obra fossem deslocados

do âmbito dos objectos para o próprio espaço. Os círculos pintados, que além de pontuar esse percurso, evocavam uma espécie de focos de luz e portanto uma situação de teatralidade induzida, e questionavam a relação entre o trabalho em regime site-specific e a cenografia, que são a meu ver antagónicos.

C.C.: Para “Sob Vigilância”, fizeste duas peças, também elas site-specific, que são ambas reflexões sobre um mesmo tema ou assunto: os condomínios fechados. Qual é para ti a relação entre esses espaços de acesso restrito e o mundo da arte?

R.O.: Estas duas peças (que integram um possível grupo de três), derivam sobretudo da relação que o próprio espaço da Fábrica da Pólvora estabelece com a imagem de condomínio fechado: pela sua a localização, numa zona entre o rural e o urbano, pelas suas características arquitectónicas, pelo próprio contexto da exposição (vigilância e controlo), esta associação pareceu-me óbvia desde o início. O tema dos condomínios fechados era um dos temas que já há algum tempo me interessava, e sobre o qual fiz bastante pesquisa. Quando recebi o convite para expôr neste local e sob este tema, pareceu-me o momento certo para concretizar esse trabalho. Comecei por recolher anúncios e outros formatos publicitários que faziam referência a condomínios fechados, e notar que existia uma iconografia muito própria a esse tema (o facto das nomeclaturas serem em grande parte em línguas estrangeiras, ou o de as imagens serem na sua maioria retiradas de bancos de dados, por exemplo). Depois foi fazer uma análise das características do próprio conceito de condomínio fechado: do processo de transformação urbanística e modos de ocupação que um empreendimento destes comporta (sendo muitas vezes vendido ainda em maquetes); do facto de estes serem uma espécie de guettos (o que vem contrariar o princípio de integração social ou mesmo da lógica “citadina” de malha urbana); da irresponsabilização das autarquias no “upgrade” do projecto urbanístico (que se sentem privilegiadas pela existência no seu território de um condomínio privado); os parâmetros pré-estabelecidos e regulamentados (curiosamente existe uma gramática de estilos de arquitectura que vão do estilo tradicional ao internacional); a partilha de infra-estruturas de lazer e serviços por parte dos utilizadores do condomínio; os detalhados esquemas de segurança, controlo e vigilância, etc. A minha intervenção propõe-se a acrescentar nesse espaço, que é o complexo da Fábrica da Pólvora, elementos que de certa forma façam um comentário ao modelo de espaço habitacional que são os condomínios restritos. Sem Título (Puro-Sangue) é um obstáculo-portão (semelhante a um obstáculo de

salto equestre) que além de estar localizado numa zona de passagem, integrado na própria arquitectura, e servir de barreira de segurança, transmite uma certa ideia de padrão de comportamento social (de movimento de ascensão social) inerente ao das classes-target desses empreendimentos. Mais do que segurança trata-se de um nível de vida. É importante para mim a ideia de comentário transposta para o espaço real e objectualizado (sem com isto querer dizer que pretendo ilustrar qualquer ideia ou juízo). Quadro Branco nº 1 (Acesso Restrito) além de dialogar com a peça anterior, reage de certa forma ao contexto de uma exposição montada a partir de peças já existentes (algumas das quais pertencentes inclusivé a colecções). A minha ideia era criar uma peça que fizesse referência ao contexto artístico (nomeadamente aos quadros monocromáticos brancos, à linguagem minimal expositiva e o carácter documental da arte conceptual) que simultaneamente estabelecesse uma ponte com a imagem dos condomínios e com as outras peças da exposição (enquanto objectos passíveis de serem colecionados). O objecto consiste num quadro de chaves branco (semelhantes aos que têm os porteiros dos condomínios), onde estão pendurados porta-chaves brancos (uma “coleção” deles), contendo inscrições de regras de urbanização e habitação de condomínios fechados. A ideia é que o acesso ao espaço é também um acesso a um conjunto de regras e procedimentos standartizados.

C.C.: Voltando à minha pergunta, como é que relacionas os espaços de acesso restrito com o mundo da arte?

R.O.: Os museus e instituições, bem como certas colecções, têm sistemas de vigilância elaborados, formas sofisticadas de controlo e detecção de presença. Os modos de funcionamento de certos circuitos (de acesso restrito) podem muitas vezes estar referidos (dissimuladamente) nessa relação que tento fazer com este tema (não de maneira forçada ou ilustrativa, é claro). Quem é que me diz que o mundo da arte não funciona muitas vezes como um condomínio fechado ou de acesso restrito? (risos)

UM FALANSTÉRIO À BEIRA-MAR E OUTRAS QUANTAS VILLAS VIRADAS A SUL

A Galeria Filomena Soares apresenta um conjunto de novas peças do artista Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978), na exposição intitulada *Um Falanstério à beira-mar e umas quantas Villas viradas a sul*, de 29 de Março a 19 de Maio de 2012.

Hugo Dinis

Rodrigo Oliveira tem vindo a desenvolver, através de uma panóplia de materiais e técnicas, um corpo de trabalho que apenas na sua forma visual aparenta uma coerência. De facto, através do uso de materiais tão diversos como, caixas de fósforos, tampas, palhinhas, vidros, acrílicos, tecidos, só para nomear alguns exemplos, o artista promove uma destabilização do olhar conceptual em prol da multiplicação de ideias sobre as suas obras. Nesta medida, as diversas camadas que cada obra trás consigo, nomeadamente a sua origem e história, as suas referências e pontos de contacto, são progressivamente omitidas e desveladas em pequenos detalhes e imprecisões que colocam o espectador em alerta. Um dos interesses que o artista tem desenvolvido é a relação entre os contextos históricos e os mecanismos de identificação cultural, social, económica e política dos objectos do uso do quotidiano. Esta irónica reflexão sempre crítica envolve activamente o espectador a tomar um ponto de vista sobre o que presencia. Aparentemente o deslumbre dos objectos sensíveis provoca uma reacção interventiva de quem as observa. Questionando os seus significados e sentidos o espectador intervém com as suas referências e expectativas na descodificação da própria obra revelando, desde modo, novas visões e novas inter-relações que beneficiam e aumentam o potencial da mesma. Este efeito vai ao encontro das interrogações que o artista tem vindo a identificar nos mecanismos do poder instituído e no sistema artístico, através da cínica transformação dos modelos impostos, nomeadamente da arquitectura utópica modernista.

As novas obras de 2012 reflectem sobre o modo como a história da arquitectura modernista influencia e promove estilos de vida determinados em detrimento de outros. As plantas, apresentadas cronologicamente, representam certas casas modernistas em códigos de cor específicos, que parecem colar-se ao minimalismo. Contudo, o material de que são feitas – feltro – e a propositada imprecisão da técnica das mesmas, denotam uma transformação dos modelos em “esculturas improvisadas” que desconstroem

os modelos ocidentais desejados. O feltro usado habitualmente na indústria automóvel, construção civil e indústria têxtil devido às suas características isolamento térmico e sonoro, é utilizado pelo artista como um material de uma sensibilidade táctil e visual notável. Este desajuste técnico permite vislumbrar uma intromissão “exótica” na arquitectura modernista, que questiona o rigor do modelo.

Poderá ser nesta relação com a figura do “outro”, que se pode relacionar o outro conjunto de obras da exposição intituladas *Uma Pedra no Sapato* (2012). Os chinelos de mármore de várias cores, com as tiras das reconhecidas havaianas brasileiras também residem entre duas propostas irreais e impossíveis. O mármore usado como material nobre revestia (e reveste) as paredes e o chão das referidas casas modernistas mas, o artista ao usa-lo como solas de umas chinelas desloca-lo de sentido e de utilidade. Este pequeno gesto artístico provoca uma sensação de estranheza que impele e atrai, simultaneamente, o espectador ao objecto. A aproximação a uma linguagem não ocidental, com claras referências à cultura brasileira, denota o interesse que o artista nutre pelo questionamento crítico dos modelos ditos ocidentais e civilizados. Se por um lado, estes modelos foram desenvolvidos segundo uma lógica do poder institucional, por outro, as novas vicissitudes de um mundo globalizados vêm permitir novas leituras que reavaliar os ditos modelos históricos em prol de uma sociedade mais permissiva e justa.

Ambos os trabalhos se pode verificar uma mesma transformação, mas em sentidos opostos. Se por um lado as casas são construídas através de um material comum para recriar casa de luxo, os chinelos são construídos com um material nobre para produzir um objecto ordinário. Esta disfunção permite alertar para a uma nova visualidade que acelera os mecanismos de percepção conceptuais. De facto, o desajuste intrometesse na leitura correcta entre a forma e a utilidade, provocando constantes dúvidas e questões sobre aquilo que se vê e, também se sente.

A fotografia do interior da casa de Einstein, em Niesky, Alemanha é uma “acção-localizada”. O artista intervém ligeiramente na fotografia, questionando a veracidade e a falsidade do interior da casa. Desenhada em 1929 por Konrad Wachsmann a casa correspondia a um estereótipo modernista determinado pelo gosto de Einstein. Ao alterar a fotografia o artista cria uma espécie de reavaliação do paradigma reivindicado na época, interpondo que seria válido naquele tempo e local e que é questionável fora daquele espaço-tempo. Esta premissa tem sido amplamente desenvolvida pelo artista em diversos site e context-specific, onde interroga sobre específicos locais, objectos e contextos, misturando referências culturais e sociais.

Em jeito de conclusão, sendo que no caso do Rodrigo Oliveira nunca se encerra, a exposição Um Falanstério à beira-mar e umas quantas Villas viradas a sul parece residir numa dicotomia que destabiliza o espectador mais céptico. Por um lado, o rigor do Falanstério idealizado pelo o filósofo francês Charles Fourier que consistia nunca grande construção que reflectia utopicamente a organização harmoniosa comunista e das Villas (romanas ou modernistas) construídas a partir da rentabilização do espaço e, por outro lado, o humor da poesia e do romantismo da beira-mar e do sul (talvez mesmo do hemisfério sul) reflectem a controversa dicotomia das duas posições opostas mas, mais do isso, permite equacionar os múltiplos conceitos e ideias que contém a distância entre ambas.

UTOPIA NA CASA DE CADA UM

Miguel Amado

“Utopia na Casa de Cada Um”, a primeira exposição de Rodrigo Oliveira numa instituição portuguesa, baseia-se num núcleo de projectos inscritos numa das principais vertentes da sua produção: o estudo do legado modernista na contemporaneidade, sobretudo sob o ângulo da arquitectura. Por exemplo, a série “Construções Complexas (Geografia da Casa)”, iniciada em 2007 e da qual se apresenta um trabalho novo nesta exposição, consiste num conjunto de plantas de emergência semelhantes às localizadas em prédios públicos ou com carácter empresarial, porém manipuladas de acordo com estudos preparatórios de habitações de, entre outros arquitectos, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Com esta proposta, o artista alude, portanto, à clivagem entre função e forma, tal como a professava o modernismo. Contudo, ao examinar esta tensão à luz do pensamento recente, que já a incorpora no seu quadro intelectual, Rodrigo Oliveira anuncia, igualmente, a crítica de tal dicotomia desenvolvida desde o pós-II Guerra Mundial.

Esta análise manifesta-se em múltiplas obras realizadas por Rodrigo Oliveira. Armação (Para Tregar) (2007), por exemplo, é uma estrutura indexada às normas de construção civil subjacentes ao princípio “Do it Yourself”, ao minimalismo, ao estilo neoplasticista de Mondrian e à Casa Schroder, delineada por Rietveld nos anos 1930. A combinação de referências históricas como estas define muitas das práticas artísticas actuais, assentes na recontextualização das grandes narrativas do século XX. Inserindo-se nesta linha de raciocínio, Rodrigo Oliveira apropria imagens e conceitos com ressonância simbólica e lança pistas ao espectador sobre o sentido tanto da arte como da vida quotidiana. A obra encomendada pelo CAV para esta exposição demonstra-o. Intitulada Monumento a Tatlin Numa Cozinha Suburbana (2009), é uma fotografia que, sob o pano de fundo de um cenário e acção triviais, remete para projectos tão iconográficos como o “Monumento à Terceira Internacional”, de Tatlin, e a sua famosa recriação protagonizada por Dan Flavin.

Várias obras que cruzam tradições arquitectónicas erudi-

tas e vernaculares complementam a exposição. Rescaldo (2005) documenta a combustão de uma maquete feita com materiais incendiáveis. Este vídeo sintetiza o grupo de “esculturas inflamáveis” que o artista realizou entre 2004 e 2005, a primeira das quais, Perigo Iminente (2004), reproduzia um edifício da célebre Unité d’Habitation de Marselha de Le Corbusier. Embargado (Clandestinos #1, #2, #3, #4) (2005), que representa um complexo urbanístico destruído, manifesta a imagética da ruína que marca a condição pós-moderna. Os desenhos e as esculturas da série “Avançados”, em curso desde 2005, inspiram-se nos anexos e outra extensões ad hoc de residências privadas que caracterizam as periferias urbanas europeias. O artista assinala, então, que a alteração funcional ou estética de esquemas habitacionais pre-definidos corresponde a lógicas de sobrevivência na economia global. Com estes trabalhos, Rodrigo Oliveira aborda, pois, os sistemas ideológicos que corporizam os valores, atitudes e comportamentos de hoje, chamando a atenção para o primado do social sobre o indivíduo na era do tardo-capitalismo.

DA OBRA AO TEXTO GALERIA PRESENÇA

Miguel Amado

Em “Da Obra ao Texto”, a sua primeira exposição individual no Porto, o jovem artista sediado em Lisboa Rodrigo Oliveira reúne um conjunto de obras que, distanciando-se da sua produção de marca, se enquadra porém nas premissas por si seguidas na sua ainda recente mas fulgurante carreira. A investigação do legado modernista na contemporaneidade, sobretudo sob o ângulo da arquitectura, caracteriza a sua prática. Assim, as suas obras, realizadas em múltiplos meios de expressão (embora com uma dominante escultórica), analisam as mundividências de um dado contexto, desconstruindo os esquemas culturais dominantes. Nesta exposição, apresentam-se várias obras inseridas neste quadro intelectual, como por exemplo 20792 (Unité d’Habitation), 2009 e Construções Complexas (Geografia da Casa), 2009. Aquela cruza um desenho de Le Corbusier com o código de cores utilizado nas fachadas dos prédios da Unité d’Habitation de Marselha com um outro desenho, queimado pelo sol, que representa a volumetria desses edifícios. Esta consiste numa série plantas de emergência, iguais às localizadas em edifícios corporativos, mas manipuladas de acordo com estudos preparatórios de habitações de, entre outros arquitectos, Le Corbusier e Mies van der Rohe. O artista evoca, pois, a clivagem entre função e forma, tal como a professava o modernismo, bem como a crítica contemporânea desta dicotomia.

A referência ao pensamento de Roland Barthes sugerida pelo título da exposição aponta, contudo, para um registo menos conhecido da sua actividade, as explorações do poder da linguagem. Em *And, So What?*, 2008, uma colagem de diamantes falsos sobre papel, da qual sobressai o caractere “&”, suscita-se a associação entre este símbolo e aquele material. Já em *From Work to Text #2*, 2008, o artista reescreve passagens deste famoso ensaio, recorrendo à popular técnica das cartas de chantagem: palavras compostas com letras recortadas de páginas de revistas. A reivindicação pós-estruturalista de que o texto resiste a uma interpretação única ou, generalizando, de que o indivíduo constrói o significado a partir de um significante, reflecte-se, ainda, noutras das obras expostas. Por exemplo, *The Gap Between Civilization and Culture*, 2006 consiste numa colecção de páginas de dicionários da

Penguin Reference Library, nas quais o artista demarcou todos os vocábulos existentes entre os termos “civilização” e “cultura”. Uma estratégia semelhante verifica-se em *A distância entre Eu e o Outro* (Lisboa) (Porto), 2008, feita de excertos de listas telefónicas de ambas as cidades, encadernadas, onde constam apenas os titulares de contractos telefónicos com apelidos entre “eu” e “outro”. A separação, na galeria, entre os dois núcleos de obras reunidas na exposição implica uma diferença entre eles que, contudo, se dilui à medida que se percebe que, para Oliveira, interessa essencialmente a desconstrução dos sistemas ideológicos. A sua atitude derisória nota-se, por exemplo, em *Today & Now*, 2009 é uma caixa metálica da qual transbordam e se espalham pelo soalho os múltiplos confetti, recortados como diamantes, resultantes da trituração de dois populares livros, publicados pela Phaidon e Taschen, que traçam a história da arte recente. A relação conceptual e visual existente entre obras como as da série “Façade” (de 2008 e 2009) e *Jornal de Serviço* (Leitura em Diagonal das Páginas Amarelas), 2009, revela-o, igualmente. Aquelas são estruturas geométricas coloridas devedoras do “estilo Internacional”, uma corrente do funcionalismo arquitectónico; esta faz-se de páginas amarelas cortadas página a página e coladas sobre papel de modo a configurar uma estante de livros organizada alfabeticamente. Esta exposição examina, portanto, brilhantemente, a prática do artista, demonstrando a sua abordagem do signos que manifestam valores, atitudes e comportamentos e, assim, chama a atenção para o seu primado sobre o indivíduo nas nossas sociedades tardo-capitalistas.

RODRIGO OLIVEIRA

Alexandra Canelas

Rodrigo Oliveira, nasceu em Sintra, em 1978. Vive e trabalha em Lisboa. É formado em Artes Plásticas/Escultura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (1997-03), tendo realizado o programa de estudos independente do curso avançado da Maumaus, Escola de Artes Visuais, Lisboa (2000-02). No âmbito do programa Erasmus, frequentou a Universidade de Belas Artes de Berlim (2002-03). Em 2006, concluiu o mestrado em Artes Visuais no Chelsea College of Art & Design, Londres. Expôs pela primeira vez em 2001.

Ao longo do seu percurso artístico Rodrigo Oliveira tem vindo a operar sobretudo nos domínios da instalação e das intervenções site e context specific. Envolvendo quase sempre uma pesquisa de aspectos intrínsecos à prática escultórica, os seus trabalhos exploram muitas vezes conceitos como os de desmaterialização, vazio (emptiness) e ciclos de transformação, convocando uma pluralidade de recursos e de técnicas e uma paleta de cores diversificada. Os seus pontos de partida variam entre imagens, textos, artigos de jornais ou de revistas, objectos que vai encontrando e colecionando, o diálogo com obras de artistas considerados ícones no panorama artístico, certos espaços e contextos, ou as experiências que realiza com materiais que envolvem processos de produção massiva, tais como caixas de fósforos, palhinhas, torrões de açúcar, formas de alumínio descartáveis, entre outros.

A arquitetura moderna tem sido uma das influências mais constantes na sua obra, surgindo em diversos trabalhos que problematizam questões ligadas à habitação urbana e ao seu desenvolvimento, ou a situações sociais que certos modelos habitacionais comportam, refletindo ao mesmo tempo sobre o conceito de casa. Na série Avançados (2005-2008), composta por “esculturas construções” e pelo conjunto de desenhos e maquetes patentes na exposição “Casa Ocupada”, tem como referência as casas de jardim pré-fabricadas em madeira ou plástico disponíveis nas lojas de bricolage, às quais associa elementos compositivos utilizados na arquitetura moderna. Abarcando noções como as de extensão, prolongamento e transfor-

mação da casa, reflete sobre as intervenções realizadas pelas pessoas com o intuito de melhorar o seu próprio espaço doméstico e de o tornar perfeito. Sem quaisquer pretensões sociais explícitas à primeira vista, estes trabalhos centram-se, principalmente, na exploração de uma linguagem escultórica de ciclo de transformação associada à casa.

Na intervenção site specific Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede (Transposições geográficas), 2013, criada propositadamente para a estufa do Jardim Botânico da Casa da Cerca, o autor apropria-se da fachada do edifício num comentário à própria arquitectura construindo um brise-soleil composto por uma coleção de tecidos de cadeiras de praia, a partir da qual convoca a noção de colecionismo de espécies botânicas e a questão da sua colocação em ambientes concebidos especificamente para o seu cultivo. O tema da transferência geográfica de plantas é evocado através dos diferentes fusos horários colocados nos vidros que, remetendo para várias localizações, transformam o edifício numa espécie de mapa-mundo. A relação de vizinhança da estufa com o “jardim dos pigmentos”, uma das áreas temáticas deste Jardim Botânico, permite estabelecer aqui, também, uma relação direta com a prática da pintura, através da padronagem e das cores dos tecidos utilizados.

RODRIGO OLIVEIRA

QUASE GALERIA

Fátima Lamberth

Depois do Espaço t, surge a Quase Galeria.

Espaço t, espaço de integração pela arte, numa perspectiva de inclusão total, sem tabus, estereótipos, preconceitos e tudo aquilo que segrega o valor humano. Valorizamos apenas a aceitação incondicional do outro.

Numa perspectiva transversal da sociedade, dos ricos dos pobres, dos coxos aos esteticamente intitulados de belos, todos cabem no conceito.

Num mundo cada vez mais desumanizado, solitário, onde todos são “colocados em gavetas”, verificamos que o homem apenas representa o papel que lhe é dado, e quase nunca mostra o seu verdadeiro interior.

Com o Espaço t, aqueles que por ele passam ou passaram, crescem e entendem que o verdadeiro homem não é o do “gaveta” mas o do seu interior e entenderam também o que há na sua verdadeira essência, quer ela seja arte bruta, naïfe ou apenas arte de comunicar, é por si só a linguagem das emoções, a linguagem da afirmação do maior valor humano.

O pensar e o libertar esse pensamento crítico sobre uma forma estética. Esse produto produz uma interação entre o produtor do objecto artístico e o observador desse mesmo objecto; promovendo assim sinergias de identidade e afirmação melhorando dessa forma a auto estima e o auto conceito daqueles que interagem neste binómio e se multiplica de uma forma exponencial. Este é o Espaço t.

E apesar de sempre termos vivido sem a preocupação de um espaço físico, pois sempre tivemos uma perspectiva dinâmica, e de elemento produtor de ruído social positivo, ruído esse que queremos que possa emergir para além das paredes de um espaço físico.

Apesar de não priorizarmos esse mesmo espaço físico, pois ele é limitador e castrador foi para esta associação importante conseguirmos um espaço adaptado às necessidades reais e que fosse propriedade desta associação que um dia foi uma utopia.

Com a ajuda do Estado, mecenas, e muitos amigos do Espaço t, ele acabou por naturalmente surgir. Com o surgir do espaço do Vilar, outros projectos surgiram tendo uma perspectiva de complementaridade e crescimento desse espaço, que apesar de real o queremos também liberto desse conjunto de paredes, fazendo do espaço apenas um ponto de partida para algo que começa nesse espaço e

acaba onde a alma humana o quiser levar.

Surgiu assim a ideia de nesse lugar criarmos outro lugar, também ele figurativo embora real, chamado Quase Galeria. Uma galeria de arte contemporânea com um fim bem definido: apresentar arte contemporânea Portuguesa nesse espaço, dentro de outro espaço, onde cada exposição será uma fusão de espaços podendo mesmo emergir num só espaço.

Com este conceito pretendemos criar uma nova visão do Espaço t, como local onde outros públicos, outros seres podem mostrar a sua arte, desta vez não terapêutica mas sim uma arte no sentido mais real do termo que forçosamente será também terapêutico, pois tudo o que produz bem estar ao individuo que o cria é terapêutico.

Com o apoio das galerias e Centros de Arte: Carpe Diem – Arte e Pesquisa, Graça Brandão, Filomena Soares, Presença, Nuno Centeno, Modulo, 3 +1, Jorge Shirley e com a Comissária e amiga Fátima Lambert, temos o projecto construído para que ele possa nascer de um espaço e valorizar novos conceitos estéticos contribuindo para a interação de novos públicos no espaço com os públicos já existentes promovendo assim, e mais uma vez a verdadeira inclusão social, sem lamechices, mas com sentimento, estética e cruzamentos sensoriais humanos entre todos. Queremos que com esta Quase Galeria o Espaço t abra as portas ainda mais para a cidade como ponto de partida para criar sinergias de conceitos, opiniões e interacções entre humanos com o objectivo com que todos sonhamos – A Felicidade.

“Excertos para 1 texto completo...”

A arquitectura tem invadido, de modo pacífico, imagens e produções tridimensionais mais directamente adstritas às designadas Artes Plásticas. Privilegiando, enquanto fundamentação conceptual, a obra de Le Corbusier, Rodrigo Oliveira explorou argumentações estéticas e artísticas decorrentes, cujo impacto se verifica notável.

As grandes mutações – em termos paradigmáticos – a que a arquitectura, quanto as demais artes nos habituaram ao longo da história ocidental, ao longo do séc. XX e entrando já na 2ª década do séc. XXI, nomeadamente em Portugal, assinalam como da maior pertinência a afirmação de Rodrigo Oliveira: “Se respeitássemos a arquitectura ainda vivíamos nas cavernas.”

Dada a função social e humana, que a Arte pretende realizar, quer como cada uma das artes (disciplinares), quer como Unidade da Arte, Almada reconheceu que “não pode deixar de ser a própria cabeça da colectividade. E é o que é: Arte é a cabeça da colectividade.”¹ Correspondia à necessidade de ser Todo, por ser substantivamente um Todo, visto sob aspecto específico e, pela liberdade do artista, configurava a complexidade dos campos adjacentes — das diferentes artes —, constituindo o todo da vida. A Arte começaria onde acabava a definição convencional das Belas-Artes — que não eram sistemas infalíveis —, nomeadamente, na formação dos artistas. A Arte não se esgotava, tampouco se perdia como especialidade organizada. Para Almada Negreiros, o significado da Arquitectura encontra a origem da própria palavra Arte, arguindo por uma prova filológica que justifica a afirmação: “Não será Arte uma palavra feita com a primeira sílaba de cada uma das duas palavras que foram a palavra *architekton*? Ar de archos e te de tekton? (...) Ligadas ficam estas duas palavras Arte e *architekton* salta aos olhos da cara uma única conclusão: *architekton* significa o operário-chefe da colectividade.”² Atendendo às 5 peças de cortiça de Unité d’habitation (remetendo para as bases conceptuais de Le Corbusier) da série 27092/3/4/5, constata-se que, atrás de algumas obras significativas, subjaz uma certa geometria secreta (quase sagrada), à semelhança do que investigou Mathila Ghyka, Madeleine Hours ou Charles Bouleau... E, no caso português a que, de forma quase compulsiva, Almada Negreiros e, na sequência, Lima de Freitas, acederam. Os quadros de cortiça, com vidros de correr devidamente fechados, subvertem a sua funcionalidade, apropriando-se de numerações directas procedendo da Fundação Le Corbusier, onde pontos de marcação coloridos desenham formulações rigorosas – em termos morfológicos. Nesses quadros guardam-se significados sobreposicionais, de referencialidades históricas na história da cultura europeia para expansividade intercultural. Carta de Atenas é uma referência directa ao código de princípios gerais, redigido pelo arquitecto suíço em 1933, onde previa “a supressão do traçado das cidades baseado em ruas e quadras e propõe a implantação do zoneamento seletivo, uma divisão de áreas segundo quatro funções (habitar, trabalhar, circular e recrear).” Esta série constitui-se por um número ainda “sem fim” que, muito consequentemente, administrará essas funcionalidades em moldes estéticos – fundados em pressupostos teóricos exponencializados pela radicação utopista. Poder-se-á, talvez, retroceder até às designadas “doutrinas sociológicas da estética”, onde se destacam autores como Proudhon, Taine e mesmo John Ruskin e Tolstói (em certa acepção). Por outro lado, referem-se a vertentes utopistas que, desde a Antiguidade, propugnaram pela subversão

quanto adomínio e imediaticidade da acomodação, inoperância e aceitação “atávicas”... A peça Gato, que teve antecedente numa intervenção realizada no Carpe Diem Arte e Pesquisa (Lisboa), o artista: “... criou uma instalação que consiste numa série de gambiarras de luz entrelaçadas seguindo a técnica de macramé - uma técnica antiga que vem dos árabes e que os marinheiros adoptaram para tecer as cordas dos barcos. O macramé, que também é usado para pendurar vasos com plantas nos tectos das varadas e marquises, serviu de inspiração ao artista, que apropriou e domesticou essa técnica para pendurar dezenas de luzes a iluminar o Palácio. Luzes em forma de gambiarra, a mais elementar fonte de iluminação de um espaço e que tem um carácter de improvisado para uma função específica. Gato surge aqui como uma puxada de corrente eléctrica de um poste de electricidade, por meio de uma acção ilegal. A peça remete-nos para uma cidade dentro da cidade que cresce de um modo vernáculo e parasitário.” (Paulo Reis) Intervenções Localizadas (pontos de beira de estrada) remetem para lugares que se convertem transitoriamente em detalhes personalizados pela permanência – mais ou menos protelada – de quem a eles se dirige, com expectativa. Expectativa de que chegue o meio de locomoção que os conduza a seus supostos destinos. As “intervenções”, da responsabilidade do artistas, simulam o simulacro, (passo o pleonasma) significando o pregnância de decisão artística fundada sobre bases de valência societária e ideológica. Um e o “mesmo” objeto imagético, advindno de suposição tridimensional; a sua efetividade objetual constatável na localização fotografa, converte-se em modelo – quiçá idealizado – que demonstra a capacidade transformadora através da ação e intervenção do humano. Em derradeira instância estamos sob desígnios de (uma suposta/imediata, tanto quanto somente aparente em moldes de reconhecimento percpetivo) “mesmidade” versus “alteridade” que, essa sim, é condição de diálogo e mediação (através do artista como “operador estético”, seguindo a terminologia de José Ernesto de Sousa). Ou seja, olha-se cada uma das unidades fotográficas que se poderiam camuflar sobre sobreposicionalidade, mas a diferença, garante a vontade de agir, decidir e afirmar: o artista olha em redor, decide atuar sobre a acomodação e ganha destinos de alteração (e dissemetria). É ato ideológico, fundamentado em teorizações estéticas, associadas às teorias arquiteturais, anteriormente referidas e que lastram com lucidez para o futuro. Em concomitância, quase parece uma narrativa mitológica e se aguarda um Hermes nas redondezas. Esses pontos de beira de estrada podem assumir uma propriedade simbólica que glosa metáforas e transposições plausíveis para uma poética em devir.

1 Almada Negreiros *Arte e Artistas* Textos de Intervenção, p.84
2 *Ibid.*

DA OBRA AO TEXTO GALERIA PRESENÇA

Miguel Amado

Em “Da Obra ao Texto”, a sua primeira exposição individual no Porto, o jovem artista sedado em Lisboa Rodrigo Oliveira reúne um conjunto de obras que, distanciando-se da sua produção de marca, se enquadra porém nas premissas por si seguidas na sua ainda recente mas fulgurante carreira. A investigação do legado modernista na contemporaneidade, sobretudo sob o ângulo da arquitectura, caracteriza a sua prática. Assim, as suas obras, realizadas em múltiplos meios de expressão (embora com uma dominante escultórica), analisam as mundividências de um dado contexto, desconstruindo os esquemas culturais dominantes. Nesta exposição, apresentam-se várias obras inseridas neste quadro intelectual, como por exemplo 20792 (Unité d’Habitation), 2009 e Construções Complexas (Geografia da Casa), 2009. Aquela cruza um desenho de Le Corbusier com o código de cores utilizado nas fachadas dos prédios da Unité d’Habitation de Marselha com um outro desenho, queimado pelo sol, que representa a volumetria desses edifícios. Esta consiste numa série plantas de emergência, iguais às localizadas em edifícios corporativos, mas manipuladas de acordo com estudos preparatórios de habitações de, entre outros arquitectos, Le Corbusier e Mies van der Rohe. O artista evoca, pois, a clivagem entre função e forma, tal como a professava o modernismo, bem como a crítica contemporânea desta dicotomia. A referência ao pensamento de Roland Barthes sugerida pelo título da exposição aponta, contudo, para um registo menos conhecido da sua actividade, as explorações do poder da linguagem. Em *And, So What?*, 2008, uma colagem de diamantes falsos sobre papel, da qual sobressai o caractere “&”, suscita-se a associação entre este símbolo e aquele material. Já em *From Work to Text #2*, 2008, o artista reescreve passagens deste famoso ensaio, recorrendo à popular técnica das cartas de chantagem: palavras compostas com letras recortadas de páginas de revistas. A reivindicação pós-estruturalista de que o texto resiste a uma interpretação única ou, generalizando, de que o indivíduo constrói o significado a partir de um significante, reflecte-se, ainda, noutras das obras expostas. Por exemplo, *The Gap Between Civilization and Culture*, 2006 consiste numa colecção de páginas de dicionários da

Penguin Reference Library, nas quais o artista demarcou todos os vocábulos existentes entre os termos “civilização” e “cultura”. Uma estratégia semelhante verifica-se em *A distância entre Eu e o Outro* (Lisboa) (Porto), 2008, feita de excertos de listas telefónicas de ambas as cidades, encadernadas, onde constam apenas os titulares de contractos telefónicos com apelidos entre “eu” e “outro”. A separação, na galeria, entre os dois núcleos de obras reunidas na exposição implica uma diferença entre eles que, contudo, se dilui à medida que se percebe que, para Oliveira, interessa essencialmente a desconstrução dos sistemas ideológicos. A sua atitude derisória nota-se, por exemplo, em *Today & Now*, 2009 é uma caixa metálica da qual transbordam e se espalham pelo soalho os múltiplos confetti, recortados como diamantes, resultantes da trituração de dois populares livros, publicados pela Phaidon e Taschen, que traçam a história da arte recente. A relação conceptual e visual existente entre obras como as da série “Façade” (de 2008 e 2009) e *Jornal de Serviço* (Leitura em Diagonal das Páginas Amarelas), 2009, revela-o, igualmente. Aquelas são estruturas geométricas coloridas devedoras do “estilo Internacional”, uma corrente do funcionalismo arquitectónico; esta faz-se de páginas amarelas cortadas página a página e coladas sobre papel de modo a configurar uma estante de livros organizada alfabeticamente. Esta exposição examina, portanto, brilhantemente, a prática do artista, demonstrando a sua abordagem do signos que manifestam valores, atitudes e comportamentos e, assim, chama a atenção para o seu primado sobre o indivíduo nas nossas sociedades tardo-capitalistas.

2015
2001
texts

Marta Jecu 03 **Luiza Teixeira de Freitas** 07
Paula Braga 09 **Mónica Maneiro** 11 **Ricardo Nicolau** 15 **Adam Carr** 17 **Miguel Amado** 23
Miguel Amado 25 **Leonor Nazaré** 27

PEOPLE CAN SIT BEAUTIFULLY ALSO ON A STONE...¹

DE LA VILLE A LA VILLA: CHANDIGARH REVISITED. AN EXHIBITION IN THE VILLA SAVOYE

Marta Jecu

Dust, weather, silence and sound, rust and air are for Jonathan Hill² *perceived* absences of matter that nevertheless physically constitute architecture. In his fascinating book 'Immaterial Architecture' he plays this model of an architecture that grows from the insubstantial, against the modernist house, which he deems consistent, self-contained, waste-free. Transparency and light, which impersonate modernism, are for him a paradoxical camouflage – a solely visual device – meant to insulate and prevent the transmission of the building's self-sufficient power. In an almost literary reading, Hill talks about the symbolism of dust in relation to architecture, as lived matter, expelled as undesirable detritus from the modernist building. 'Living with dust may even be poetic in that it is living with a little bit of everything on the planet.'³

We learn that⁴ as modernism considered alien particles, accidents, dust as extrinsic and out of place in the context of the functional building-inhabitant relationship, Le Corbusier defended that white walls are morally superior to other finishes.

Interventions in modernist architectures are therefore by definition a challenge to the ideology, structure and functionality that these forms induce to the space and the user. Silvia Guerra, the Portuguese curator and director of Lab'Bel artistic laboratory, talks about her two curatorial projects at le Corbusier's Villa Savoye in Paris: 'The Light Hours' (Haroon Mirza, 2014) and 'De La Ville a la Villa. Chandigarh Revisted' (Ana Perez Quiroga, Rodrigo Oliveira, 2016)⁵:

'There is always something in this house that brings you back to the houseFor me there is no neutral space and in my curatorial work I play with the codes of what even a white cube can represent. In my projects at Villa Savoye I was interested to create dialogues between artists and the architecture, working with the functions of these modernist buildings. The Villa Savoye is a weekend house for a couple and a son and was at a given point abandoned. It

functions presently as a national monument empty of life. Every time I came back to this place, I saw the building consumed by this emptiness, old, used. But I also realized that this modernist patrimony is still flexible in terms of architecture: the monument itself can almost disappear when you put something inside because it is so structured. Architecture conditions you. In both exhibition, the artists when placing their works in the bedroom of the parents and in the room of the child in the precise locations of the bed (without knowing the original function of that place). It is therefore very interesting to do a show in this house, thinking at the functions of this house.'⁶

The utopia of a *House of Frictionless Living*, is the origin of the well known dictum of Le Corbusier that the house is a 'machine for living'. Alexander Klein, a contemporary of Le Corbusier delivered in 1928 the concept of a private life devoid of social interaction. His project of a 'House of Frictionless Living', talks about the house in terms of a machine and offers design examples which reduce the possibility of accidental encounters inside the home, which could lead to social friction⁷. Functionalism required a direct relationship between form and the behaviour it generates and affirmed a principle of determinism. In this sense, the modernist adherent and user is regarded as passive and predictable in his architectural assimilation and his movements and reactions can be pre-designed according to universal needs⁸.

The works of the two Portuguese artists Ana Perez Quiroga and Rodrigo Oliveira in 'De la Ville a la Villa' bring – each one in their own way – a diversion to the modernist consistency and a multifunctional ambiguity to the architectural logic. The immersive micro-climate of the villa is doubled by the experience of another modernist ensemble built by Le Corbusier in Chandigarh, India (designed 1953 and completed around 1968), which the two artists have visited in 2013. The sculptural objects, references, drawings of Rodrigo Oliveira and the photographs,

fabrics, mobiliers and stolen quotidian objects of Ana Perez Quiroga move the house towards forgetting its references and deriving its beauty not from the fulfilment of its functions, but from what Bernard Tschumi called the *pleasures* of architecture⁹. Among these are the pleasure of ‘uselessness’ and ‘the sensual pleasure of space conflicting with order’, pleasures which (as this exhibition seems to transmit) the architecture of Le Corbusier might have enjoyed in India, where the fervent noises, heat, smells, the organic waste and the movements of people (sleeping inside rather than outside) permeated architecture. The visitor of the Villa Savoye is met by Ana Perez Quiroga’s curtains that embody the Indian ephemeral shelter system of fabric and bamboo that offers shadow and a place to rest. Silvia Guerra notices: ‘Bringing these curtains inside the perimeter of this architecture is a manifesto because they apparently have no ‘use’ for a Paris outskirts house, but they could actually be appropriated by the people working here during the summer sun hours.’¹⁰ Quiroga’s used objects, stolen occasionally during this trip to India, placed simply on the floor of the villa, the story of the trip in 30 images and a series of artist’s books are organically infusing into the built matter moments of her own life. She experiences them anthropologically, as fragments of artistic practice inside the quotidian, same as her objects that are the result of performative events. Inside the Villa – as an important monument of national patrimony – her works suggest a subversion of the authority of the ‘museum’, with its historically ambiguous relation to forced appropriation, stealing and often abusive recontextualisation.

‘In my own work and taking as a starting point design, I started to dissent the coercive qualities of functionalism. People can sit beautifully also on a stone. I started to opt for the dictum that ‘Form Follows Fiction’, rather than ‘Form Follows Function’. I do not like to think in terms of ‘machines’ as for me the objects are emotional entities. Indians live on the streets, while the Chandigarh complex does not seem to emerge from the necessities of daily life, but rather to represent functions that are designed according to occidental rationalism in a colonial context. It was very interesting to compare Chandigarh with Auroville built in the ‘60 by the French architect Roger Anger, where the integration of the architectural equipment seemed to me more organic than in Chandigarh. What interests me from modernism is the idea of democratic well being, but at the same time, I am post-modern. I am more close to the architecture of Eileen Gray than that of Le Corbusier. Eileen Gray was herself very much a ‘designer’

in her architectural spaces and I appreciate a lot the way in which she articulates space through objects and furniture. I am myself mixing design, sculpture, the study of space and the idea of interiority. In this show, I am not taking as a starting point the analysis of Corbusier’s architecture in Chandigarh, but I try to construct a connection to it through my own experiences of reality. I am actually mapping, cataloguing, dialoguing, negotiating, fixing and transferring spaces into spaces.’¹¹

The ramifications of his perception on the architectural complex in Chandigarh are manifold also for Rodrigo Oliveira. In his atelier, showing his installative works and his boxes filled with piles of research and documentation notebooks, images and sketches that have emerged from his year long preoccupation with modernism, he talks about Micheal Fried’s theory of the theatricality of minimal art and the way in which it applies to architecture for him. Michael Fried was differentiating between what he praised as ‘art’ and what he criticized as ‘objecthood’.¹² Fried was accusing Donald Judd and Robert Morris of confusing the definition of the two terms and of working with objects in a relational way in the three-dimensional space. For Fried their works nevertheless stayed hollow, as the objects did not transgress their initial objecthood and functioned in a theatrical way.

In his work, Rodrigo Oliveira accesses different genealogies of information, while their confluence is conceived by him in terms of post-conceptual minimalism. The conjoint of works presented in Villa Savoye resulted during a Botin Foundation grant that made possible his researches in two cities and two housing blocks: Chandigarh and Brasilia, considering also other complexes like Le Corbusier’s Unites d’Habitation, the Copan building in Sao Paolo (built 1957-1966) and the ‘Complexo Kubitschek’ in Belo Horizonte (1942-1944, Oscar Niemeyer).

‘There were a lot of elements that entered after, like the architecture of Lina Bo Bardi or the Auroville city India (1968, Roger Anger) and Golconde edifice in Pondicherry, Southern India (1942, architects Antonin Raymond and George Nakashima), whose construction was supervised by Portuguese engineer Udar Pinto. Auroville, Chandigarh and Brasil were all utopic cities built from a zero point. Auroville was the mystic utopia city, as opposed to the cultural agenda of independence, progress and modernity of the other two.’¹³

For Rodrigo Oliveira architecture meets minimalism in ephemeral structures that served to the construction process like functional scaffolds and stairs that permitted access to the construction but were after demolished, or other architectural elements that were never built

although projected. In the same line of preoccupation, at Villa Savoye he was interested in the architecture of the so characteristic promenade ramps, in the modernist access paths and staircases, which express for him the consciousness of the body in relation to architecture: ‘In Villa Savoye Corbusier initially planned a sort of balcony with an access stairs into the garden, which was never realized. Thinking of this house in the terms of Corbusier as a machine for living and an autonomous structure (which has even the garden inside on the rooftop) it becomes obvious that this stairs was not built. I explored unbuilt structures also in Chandigarh. My works subsume pluriformal qualities (ramp, stairs, walls at the same time), and are built according to imaginary possibilities of being folded and changed. The folding is not thought as a device for the public, but as an internal condition of the work. Nevertheless they can be rearranged in different ways in the architectural space and change meaning inserted in a museum, gallery or at the villa Savoye, placed on a corridor, or inserted in the middle of some stairs. It was important for me to connect all these sources with post-conceptual art and a post-minimalistic approach.’¹⁴ His works seem to reload this referred theatricality of minimalism in relation to sculpture and architecture, but in a voluntary way. Relating minimalism to architecture he affirms: ‘Robert Morris talked about his works in terms of *not being an object and not being a monument*. I kept this idea paraphrasing it: *my work is not a building and it is not a sculpture*.’¹⁵

Rodrigo Oliveira’s ramps that are at the same time stairs and can be walked upon, the sculptural model of a water collecting system designed by Le Corbusier in Chandigarh (found by him in archival images and plans), give a sensual perception of the original architectural elements as a row of subverted mutual projections. The double exhibition in its entirety induces what Jonathan Hill calls an *aural environment*.¹⁶ The aural is often less conscious than the visual, but is an equally tangible in terms of architecture.

-
- 1 Ana Perez Quiroga, unpublished interview, recorded 9 September 2016.
 - 2 Hill, J. (2006), *Immaterial Architecture*, Routledge, New York.
 - 3 Jonathan Hill is quoting Hannah Holmes, p. 104
 - 4 pg. 18. Hill is quoting *The Decorative Art of Today*, which accompanied the construction of Le Corbusier’s Pavillon de L’Esprit Nouveau at the 1925 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris.
 - 5 Silvia Guerra curated also a project in another modern architecture, the exhibition of Stefan Bruggemann at the Mies van der Rohe pavilion, Barcelona. (<http://www.lab-bel.com/en/exhibition/stefan-bruggemann/>)
 - 6 Unpublished Interview with Silvia Guerra, recorded 16 July 2016
 - 7 https://www.researchgate.net/figure/280836071_fig1_Figure-1-Alexander-Klein-the-functional-house-for-frictionless-living-1928-originallyn
 - 8 Hill (2006), p.18
 - 9 Bernard Tschumi, *The Pleasures of Architecture*, introduction online under: http://media.crossfit.com/cf-video/Tschumi_PA_excerpts.pdf (see especially Fragments 3 and 8)
 - 10 Unpublished Interview with Silvia Guerra, recorded 16 July 2016
 - 11 Unpublished Interview with Ana Perez Quiroga, recorded 09 September 2016
 - 12 Michael Fried (1967), *Art and Objecthood*, complete text online under: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>
 - 13 Unpublished Interview with Rodrigo Oliveira, 9th September 2016
 - 14 idem
 - 15 Unpublished Interview with Rodrigo Oliveira, 9th September 2016
 - 16 Hill (2006), p.181
-

AFLOAT

If there is a striking feature in the works of Rodrigo Oliveira, it is without doubt that they don't go unnoticed. Upon entering his studio, a range of colors, shapes, images and formats, composes a vast array of artworks each with its own particularities, but all somehow interconnected

Luiza Teixeira de Freitas

¿Con cuantas piedras se hace una balsa? or in English With how many stones does one build a raft? is the title chosen by the artist for his new group of works. Taken from a well known Brazilian expression which uses the word 'sticks' instead of 'stones' and is used as a demonstration of challenge and courage: "I will show you with how many sticks you can make a raft" - a simple promise to respond to a challenge - the new works that Oliveira has produced undoubtedly have challenge embedded within. Large sculptures made of plaster that resemble playful beach waterbeds or rafts - if you may - each made in a dissimilar size and format which he then covers with a layer of cement, to finally apply on each one a different color stretcher, giving the sculptures an appearance of being placed under some sort of tension.

When viewing this new body of work one can easily go back to Robert Morris' 1966 essay 'Notes on Sculpture' and see a connection to Oliveira's practice, which goes beyond Minimalist sculptures to what Morris referred to as Process art or Anti-Form, when he began introducing indeterminacy and temporality into the artistic process, a work that is as dependent on the circumstance and settings in which they were perceived, essentially overturning the notion of the artwork as independent in and of itself.

His practice is entrenched with a mixture of references – from Corbusier and modernist architecture in following models of embodiment and object; to the graciousness and liveliness of Latin American culture, music and way of living; and a social and political influence that is layered beneath the strong colours used throughout his practice – one can see this in many of his works, such as the ongoing series Square (Monopólio); in the various versions of sculptures in which match boxes are put together and placed on top of a structure resembling social housing, like in Ca(u)sas; or furthermore in his Directório Espacial (Spacial Directories), where the work as a canvas

takes the form of house plans – and directly referring to the works as being so – put together they resemble islands floating adrift.

Although one can perhaps identify Rodrigo's influences in his practice, it finds its inimitability in the way the viewer approaches and lives his work. In the enigmatic use of colours and different forms which can allude to so much and at the same time to nothing at all. It is in this thin line created by the artist between viewer and artwork that the distinctive quality and power of his work lays, weaving through from one experience to the next.

This brings us back to where we started and to the pun created by the artist between the work and its title – another common trait of his practice. Given the current political and economic situation of Portugal, the reference in the title to Jose Saramago's famous novel 'Jangada de Pedra' (Stone Raft), comes as no surprise. The multi-layered story exposes an idea of the Iberian Peninsula separating from the continent of Europe and beginning an erratic journey through the Atlantic Ocean. It is Saramago's magical realism that we see in Rodrigo's works, but the book's sharp critiques of politics, science, culture, and the human condition cannot lay aside.

When experiencing Rodrigo's practice as a whole, the thrive for perfection is without doubt present, but it is in details such as its titles or in a color stretcher that one finds a purposeful taint or awkwardness. Truth be said, the stones will submerge in the end - the raft will never be perfect. But the beauty of the work is exactly in the artist's eagerness to dissociate from this rather pessimist fate that lies upon the lower western corner of Europe, his contemporary tropicality bridges us out of the damp and into something like Emir Kustirica's masterpiece Underground and its brilliant final scene - a revelation that blends tragedy with hopefulness in an everlasting and over joyful whirl of emotions.

According to Saramago, it is through relationships with our fellow voyagers that we make the journey worth the time. Stone Raft is not without a deeper meaning. But whether you read it as a political message or as a fable, it will hardly disappoint, just as in Rodrigo Oliveira's new work.

Luiza Teixeira de Freitas (Rio de Janeiro, 1984). Independent curator who works between London and Lisbon.

OVERSEAS

Watching us from overseas, Rodrigo Oliveira retrieves points of architectural genius from the history of Brazil, blending them with the necessary gambiarras (improvised solutions) that make up for deficient public policies.

Paula Braga, 2013

In the 1940s Brazil was building. The interest of the Getúlio Vargas dictatorship in exporting an image of modernity went down in the history of art in the 1943 exhibition *Brazil Builds* at the MOMA in New York. The catalogue for that historic exhibition mentions another type of interest, an “acute desire to know more about Brazilian architecture, especially the solutions to the problem of fighting the heat and the effects of light on large glass surfaces on the outside of buildings”.

Rodrigo Oliveira retrieves this interest in Brazilian architecture, however without fighting the heat, and even less so the light. On the contrary, in his series *Ca(u)sas*, he constructs building maquettes out of matchboxes covered in loud colours, so full of life that they look ablaze, tied together with colourful straps. These works are often related to the architectural designs of buildings erected through Brazilian governmental housing programs with the cheapest and most precarious of materials, stacks of flats for low income families, dampening the imminence of a social explosion. Indeed, the artist incinerated one of the matchbox maquettes in his 2005 performance *Rescaldo*. In Oliveira's work, the danger is subtly suggested, latently underlying the joy of the saturated colours. There are no intelligible emergency exits on the floor plans of the *Complex Buildings*, mazelike architectural drawings that look more like a warning: in the event of an emergency, you're on your own!

Watching us from overseas, Rodrigo Oliveira retrieves points of architectural genius from the history of Brazil, blending them with the necessary gambiarras (improvised solutions) that make up for deficient public policies. Thus, his *brise-soleils* are ingeniously made from deck chairs. The piece *Ninguém podia dormir na rede porque na casa não tinha parede* (Nobody could sleep in the hammock because the house had no walls) hums the intangibility of the modernist utopia while market bags sway on a clothes line. Alongside it, a technical drawing attempts to represent in perfect perspective the prosaic use of the clothes line.

It must be underlined that this Portuguese artist does not bring an explicit criticism or joke about the contradictions of Brazilian society. He seems to only want to translate them into a standard language spoken in art theory: constructivism, the project of modernity, and its upshots of a more aestheticizing, rather than socially transformative, nature. Rodrigo Oliveira's production, looking at Brazil from Portugal or from closer quarters during his stays in the former colony, reveals a colourful society, but whose precarious, improvised and false structure is as unsustainable as the attempt to read a theoretical text composed of letters cut out from magazines. Works like *Do trabalho ao texto* (From the Work to the Text) transform theory into a kidnapper's note, an anonymous report or blackmailer's letter, those that give instructions to be followed to the letter, and that in general degenerate into tragedy. In *Uma Pedra no Sapato* (A Stone in the Shoe), Rodrigo Oliveira makes replica Havaiana flip flops with “classicist” intentions; in a class confrontation between the Greek sculpture marble on the sole of the sandal, and the strips of colourful rubber, which “don't come lose or smell” (just break from time to time).

The same colourful straps that tie the matchboxes of *Ca(u)sas* appear in *¿Con Cuántas Piedras se Hace una Balsa?*, plaster and cement sculptures shaped to imitate inflatable *Lilos* used for sunbathing in swimming pools. However, the *Lilos* here are twisted, crushed, compressed, strangled by the colourful band. And, let's not fool ourselves, they were already fated to sink, as they are made of concrete. These mattresses distort a lucid object to suggest a doubled up body in an unnatural position of suffering. The edge of the folded-in *Lilo* is like a pair of broken legs; the *Lilo* twisted longitudinally looks like a tied-up body. Here Rodrigo Oliveira is more explicit. The joy of the colours of the elastic bands fails to hide the load of a torturous history that, mixed with the concrete, has been building us.

FROM INSTITUTIONAL CRITIQUE TO THE CONSTRUCTION OF THE SUBJECTIVE SPACE

His attempt to make sense of order means a starting point for the constant repetition of the architectural motif as an interesting feature of his work.

Mónica Maneiro

Trying to review or do a fair analysis of the work of an artist who has been exhibiting in the art circuit for just ten years is always complicated. And our attempt becomes even more difficult if we consider the many times that we, interested in the artistic fact, approach the work of people who perhaps have been creating for twenty, thirty or forty years. Comparisons are quickly made and we cannot help thinking that we might be analysing an early stage of research; that we might be before the work of somebody who has not showed us yet the true trend of his concerns, the true elements which will define his work and, in short, will determine if this person deserves our interest as spectators, as recipients of the message which his work tries to communicate. Analysing ten years of work might not be worth it (yet) but this is definitely not the case.

Rodrigo Oliveira took part for the first time in a group exhibition in 2001, at the Welcome Center in Lisbon. The title of his piece could not have been more explicit: *Cubo Branco* (White Cube). In that intervention, Rodrigo Oliveira displayed, inside the institution, the reproduction of an apparently neutral exhibition space. He placed on the walls a vinyl which reproduced the statements of the politicians in charge of the Department of Tourism of the city, who announced that one of the purposes of the new building was to create a new art gallery in it, which would be “spacious enough to decently host national and international exhibitions.” If we take a look at the pictures of the installation, we see the ulterior motive of the artist. His work is displayed within a space with a low vaulted ceiling, where wall sections are marked in their structural elements by using the method of colour differentiation. Besides, we can also notice that the lightning elements are definitely very difficult to handle and totally inappropriate. As Adam Carr has already pointed out, on the one hand, Rodrigo Oliveira clearly acts in collusion with the postulates of the Institutional Critique of the seventies, since he gives a warning, inside the art institution itself, about its propagandist pretensions and its mechanisms

of control and mediocrity. Furthermore, it can be clearly noticed one of the propositions which will condition the work of Oliveira from then on – his interest in the specificity of the space and the supposed contempt for the ideal conditions of the exhibition spaces. This was the case of many other subsequent works, such as *Cubo Branco* [Acervo] in 2002, at the old Cinema Roma where the Forum Lisboa had been held, an installation which consisted of a cube made with different waste materials found among the remainders of the exhibition, among which one stands out – a television where a white cube was redundantly screened, the ideal image of the exhibiting container.

The specialised cell which Brian O’Doherty described in his canonical *Inside the White Cube*. The Ideology of the Gallery Space was in question again. If we think about these first interventions of the artist, and perhaps other later interventions, such as *Em Acervo* [Acesso Restrito] (2003), in which the spectators, who are inside the space of the gallery, see themselves immersed in an empty and changed place where, in addition, an attempt is made to cause a false stress situation – a pretended fire at the warehouse, which attacks the vulnerability of the artist to the market plans, we could think that the work of Rodrigo Oliveira should be included within the so-called Institutional Critique but it would not be contributing new objections to a categorisation of artistic practices mainly developed in the seventies and characterised from the outside by the explicit self-referentiality of its practices.

However, some elements make us elucidate that Rodrigo Oliveira’s work will not be just that, a mere aseptic reproduction of the practices of the seventies, but it will go far beyond this. The current theoretical approaches to the so-called Institutional Critique usually distinguish three differentiated stages within the same movement. The first of them, which gave raise to this category and included the work of artists such as Hans Haacke, was – ac-

ording to Brian Holmes in his article “Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions” – determined by the idea that, although the space of the art institution is considered a space which is potentially interesting as culture generator, it could turn into a trap that has been instituted as a form of enclosure. According to Holmes himself, in the eighties and early nineties, another kind of Institutional Critique appeared, with representatives who were points of reference for Rodrigo Oliveira, such as Andrea Fraser.

This second line would be defined by the inclusion of a certain subjectivity in their practices, which were marked by the influence of movements such as feminism or by the prevalence of the post-colonial studies. This line would mean the beginning of reflections on the artistic practices and on the approach of the acting subjects to these practices. That is, this trend would go from a self-referentiality focused on the container to a self-referentiality focused on the content and form of the practices. Finally, according to Holmes, we could talk about a more contemporary third line of action of the Institutional Critique, which would be characterised by “theorising the assemblages that link actors and resources from the art circuit to projects and experiments that don’t exhaust themselves inside it, but rather, extend elsewhere,” hence the idea of the “extradisciplinary investigations.” This concept is created in contrast to the boom of the so-called multi, which were so applauded in the nineties (multidisciplinary, multicultural, multiracial, etc.) The extradisciplinary has to do with the notion of transversality. Two facts which undoubtedly foster the appearance of these notions are, on the one hand, the importance of the visual studies as theoretical disciplines, and, on the other, the existing openness and greater connection among those which, as O’ Dolerte did, we can call communication disciplines.

Despite some of his pieces somehow still referred to an Institutional Critique which we could label as “classic,” like *Intervenção Localizada no.1 (Aluguer)* (2006), in which the Barcelona Pavilion by Mies Van der Rohe was intervened in with a vinyl where the building rental conditions for recreational and business purposes were specified (even though in this case the space chosen by the artist was clearly linked to the art world, there was not an explicit reference to an exhibition space); other works by this artist are closer to the last line of action which Holmes refers to, which would mean the adoption of ways of intervention for the specificity of a local space. For example, this would be the case of works like *spatial interventions* such as *Sobre o Leite Derramado* (2008) which was clearly referring to the specific case of the exploitation

of Cadbury workers; *Eurobuzz* (2007), an ephemeral art project for Brussels; or the collaborative project *Lugares Remotos* (2007), in which the inhabitants of the place took part in the intervention. In these interventions the connection with the environment goes beyond the idea of the site specific in order to establish another kind of bond with the space, a relationship which is more related to the analysis of the social reality and the critique of the power “institutions” or the institutions of the dominant capital.

A matter of codes.

The relationship with the materials.

Rodrigo Oliveira’s work could be considered, without any doubt, conceptual art. Communicating the idea, the search for the concept, is, apparently, his top priority. However, it is very significant that it is not the concept what makes the artist look for the right material to represent it but the materials themselves, which in many cases determine the idea to be represented, the underlying image behind the plastic creation. In fact, what catches your eye about Rodrigo Oliveira’s work is its great plasticity. Conceptuality has become incredibly plastic in his work; the referent gains a physical volume which is unusual in this kind of manifestations.

Besides, in addition to that plasticity, there is a constant and preminent presence of colour as an element of composition and creation of meanings, even when the pieces refer to history of art itself. In this sense, there are constant references to Mondrian’s neoplasticism, to the Russian constructivism, to Donald Judd or Sol LeWitt’s minimalism, to Kosuth’s postminimalism or conceptual art, a sort of reinterpretation of the *objet trouvé*, but instead of the found object we could talk about a sort of collected object. The collection and classification of materials play a very important role in his work. The collection of a series of preexisting elements or objects which appear in the spaces related to life, to his city, to Brazil, in short, in lived spaces, or rather, in warehouses, ironmonger’s or shops in the lived spaces. The connections between those elements and the final meanings of the works in which they are fixed are made a posteriori. The objects are the first to appear. Their accumulation seems to make the connections possible. Things are related to their own surrounding environment: possible things in Portugal, possible things in Brazil, possible things in Brussels... And this working process can be seen in works such as *Untitled Sentence [Another place than this one]* (2004-2007), in which the base of the creation is a circular composition of colours made with bottle tops collected by the artist,

or his last work *Capanema* (2010), in which the main elements of creation are a group of deck chairs brought from a trip to Brazil. In this particular case, the piece was created as a ceiling installation. The deck chairs, all of them multi-colour striped and made of raffia, are displayed in line, attached to a series of metallic mechanisms used to move the awnings which we use to protect us from the sun. They are displayed in such a way that they remind the *brise-soleil* which Le Corbusier used in architecture to enable the entrance of light and air in his buildings. So, when we are under the structure, we feel as in a sort of upside-down world where the elements which we usually use to sit in the sun are in this case those which, in theory (limits in architecture are almost always clear), will protect us from it. Besides, we can move the structure of the ceiling to modify its position and visibility.

Architecture and urban space.

The local resources.

The relationship with history, with cultural and life references, and with the history of art and architecture is another element repeated in Rodrigo de Oliveira’s work. His interest in deciphering the codes of the European Modern Movement in architecture is conditioned by his Swiss origin and the obvious distance which separates this kind of construction from the architecture which predominates the Portuguese landscape. His attempt to make sense of order means a starting point for the constant repetition of the architectural motif as an interesting feature of his work.

Architecture and urbanism are present in different ways: in an almost reproduction, as it can be seen in his *Esculturas Inflamáveis* (2004-2005), in which his interest in Le Corbusier’s work was obvious; in his *Colapso, Escultura Inflamável* (2005), a model to be burnt or destroyed, or in his *Cada Casa é um Caso (Arquivo Geral)* (2010). This piece, which consists of a pile of matchboxes, about 500, was at first created to work as a register of new towns which have been built and have not been forgotten as mere projects. Once again, it reminds Le Corbusier and his *Unité d’Habitation*. But besides reproducing, almost like a model (something usual for the artist), there is another kind of architectural references usually linked to the understanding of spatiality, to the necessity of understanding the plans and structures which are common in our habitation spaces. For example, in his installation *Capanema* (2010), the presence of the plan is a part of the work, since, in order to make the piece which completes the intervention, he takes as a starting point the designs

drawn up by the landscape architect Burle Marx for the terrace gardens of the *Palácio Gustavo Capanema*. The construction of architectural spaces is sometimes also related to the definition and presence of what could be called subjective space. The interiority/exteriority plays, what is present outside one and what is present inside the subject itself defined as such, give raise to works such as *Blindex* (1535-143 AD), (2010). This installation of mirror doors helps us to reflect on the construction of subjectivity in relation to the image, as well as on the construction of the space which is external to the subject in relation to the mechanisms of perception. The inside-outside play, with doors which open and close, invites us to visit different installation spaces divided into modules which were created to be displayed in a bigger space. Although some scenes of the film *The Secret Beyond the Door* (1948) by Fritz Lang were used to build this piece, we could also think of other cinematographic spaces such as Orson Welles’ *The Lady from Shanghai*, in which the play of mirrors in the funfair sequence provides the audience and the characters of the film with an awareness of themselves conditioned by the presence of the image used for the creation of their own personality. In short, like Hans Haacke said: “it’s important to recognise that the codes employed by artists are often not as clear and unambiguous as those in other fields of communication. Controlled ambiguity may, in fact, be one of the characteristics of much Western art since the Renaissance.”

LOOK OUT!

*Ricardo Nicolau
May, 2007*

Rodrigo Oliveira (Sintra, 1978) is an artist with a relatively recent career and an irreducibly singular body of work. An important part of his production deals with the demystification, or the reduction to the absurd, of particular commonplaces of art and its models of presentation. To this effect, Oliveira has rigorously analyzed the artistic apparatus, developing projects where he examines the role of the artist and institution, but also the circumstances and expectations that envelop exhibitions and works of art. It is not by chance that in several of his pieces, we are confronted with devices such as walls, pedestals, museum benches, which he employs to ensure the deft administration of our hopes or our supposed right to viewing and accessing art – processes that intentionally evoke the historical precedent of “institutional critique” and the examination of spaces and processes of communication, as well as the conditions of the spectator. In order to reveal the ideological and cultural underpinnings that gave rise to contemporary art institutions, Rodrigo Oliveira replicates strategies and methodologies that typify modern culture. This has naturally lead him to the critical examination of architecture and the failure of political, social and aesthetic utopias, which culminated in the absurdity of our everyday lives, namely the waning of the public sphere and social interaction.

Rodrigo Oliveira is an artist who is obsessed with the ways in which architectural space influences and controls our movements – a control which does not contradict, but to the contrary, asserts various stages of false comfort and artificial assurance (several of his projects take architectural typologies related to the idea of the town house as their point of departure). Oliveira is interested in space in its various manifestations: social, political, physical, psychological, historical. His sculptures and installations, in their rigor, formal elegance and apparent frontality, always hide a complex layering of meaning, and are always served with a substantial dose of humor, which is frequently corrosive and openly critical. The paradoxes and mysteries of modern life – namely the ways we choose to inhabit, our relationship with spaces, with objects - are critically reflected and a constant in his work, which he often connects to the revision of the grand tradition, the almost messianic illustrated project of modernist architec-

ture. Very often, he refers directly to the tutelary figures of Le Corbusier and Mies van der Rohe to confront us with the contradictory results and multiple fissures of the project of modernity, in both architectural, but also artistic and philosophical terms.

The interesting thing in his work is how this preoccupation with architecture links up with certain forms and protocols that we immediately associate with minimalism, which has been revisited by contemporary art precisely with the intention of revealing how every ideal, any idea of purity or neutrality, is defeated as soon as it is confronted with a social, historic or narrative order; that is to say, by referencing modernist architecture, Oliveira submits the objectives of minimalism to the conditions of reality, complicating its intended transparency. The material he uses, very often without intervention, also contributes towards this complication: Oliveira is interested in ambiguous material which can be symbol and raw at once, which can belong to the realm of the everyday but can also be drenched with multiple meanings. When he uses, say, a wide range of fences and barriers – as in *Parcour (Acesso Restrito)*, 2001-2003 – he is not only conditioning the spectator’s movement through space: if some objects are tennis nets, pool fences and hurdles, Rodrigo Oliveira is asking us to think about the relationship that exists between these indications of right of way and the sporting activities we associate to elites living in town houses. Another example is his use of potentially dangerous material, for instance his “flammable sculptures”, model modernist housing units, made with thousands of matches, which he has been producing since 2004. Subject to imminent disaster, after having partially burnt down, these sculptures are frequently presented in a ruinous state. Here, as with the series of embargoed construction sites, made of torn, glued pressed cardboard, which Oliveira has also come to present, he counterposes collapse, dissolution, entropy and contingency with ideas of purity and neutrality. Aware of how people are drawn to danger, he has incorporated this element into many of his works, which enables spectators to perceive the role that space occupies for the first time – psychologically, when we come into contact with danger, we become more alert, we think and feel much more intensely. **Look out!**

RODRIGO OLIVEIRA: AN INTRODUCTION

Adam Carr

An artist who produces work favouring ideas over technique and style, or who opts to operate in the confines of the multidisciplinary rather than seclude himself to one given medium? While Portuguese born and based artist Rodrigo Oliveira makes work advocating this approach, and while the aforementioned might be regarded as most striking when looking at his output quickly, they are not, however, Oliveira's principal ideas. His oeuvre to date—albeit one which is quite recent—includes a constellation of pieces over several mediums that take apart the understanding of the art object and the space around it, both conceptually and physically, to impart a uniquely, refreshing investigation in this terrain. Born in 1978 in Sintra, Oliveira currently lives and works in Lisbon. He began his studies in the field of art around 1997 at Lisbon University of Fine Arts, Portugal; an MA Fine Arts at Chelsea College of Art & Design followed in 2006. Yet, it was as early as 2001 when he first began to exhibit his work—work interestingly which comprises ideas that still sit at the very core of pieces he currently produces. Studying the artist's work, even at a glance, one will soon realise that Oliveira takes a number of starting points for its development, yet all of which are intermingled and overlap. Taking subject matter from the everyday—objects, texts, newspaper reportage and images to name just a few—his primary studies, all of which are somewhat thorough, could be seen to rest in the potentiality of site specificity—namely by analysing various artistic apparatus—; an erudite examination of the role of the artist and that of institution; and the circumstances under which artworks are produced, expected and subsequently examined. Consequently, this field of interest evolves predominately in interventions, as well as objects, that relate and react to a particular context. These are put in order, to demonstrate how political, social and economic factors exert a considerable force and come to condition our understanding of space, using both architecture and space as mediums. A key precedent to all of this would be the template of institutional critique and its idioms, much worthy to look at since it provides a background for a large portion of Oliveira's work, which it pertains to and in part references.

The main proponents of Institutional Critique arguably

are Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke and Michael Asher, all of whom bear an influence on Oliveira's pieces with the latter, Michael Asher, being a key point of reference. Contrasting from Conceptual Art—although both share similar approaches and ambitions to question the role of the art object and its possibilities—Institutional Critique took as its starting point, and main focus, the actual context in which art is shown, namely the institution, museum and gallery. It was not, however, distinguished or distinguishable by artworks concerned with the principle of making or referring to art by which it is often misunderstood. Rather, Institutional Critique is committed to exposing the mechanisms of how art is produced and particularly exhibited, taking on the logic and structures of museums to also shed a critical light on a much larger set of issues that condition, imprint and at times infringe on artistic production. The focus here is usually on economic, political and social issues that surround both institutions and museums alike. In essence, a criticism of the institution, whether that be museum or gallery space, to name two out of numerous works that perfectly exemplify Institutional Critique would be, Hans Haacke Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971) and Michael Asher's piece for his solo exhibition at MoCa Chicago in 1979. Haacke's piece is a seemingly endless one comprised of 146 framed photographs, data sheets and six charts detailing the holdings of a New York real-estate between 1951 and 1971.

This came to comment on the personal business of the trustees at the Guggenheim. Asher's piece involved the removal of several aluminium panels and the replacement of which on an interior wall of the gallery for the duration of the exhibition. Thus leaving a large portion of the museum's façade 'open'. Notably, both of these pieces caused large amounts of controversy around the time. Haacke's, since it resulted in the cancellation of his scheduled exhibition at Guggenheim Museum in 1971, and Asher's for its apparent minimalism and probed issues of security. Notably, in the 1980s Institutional Critique underwent a development since it became subject to change, revised by artists such as Renée Green, Andrea Fraser and Fred

Wilson. Arguably what could be called a third wave of Institutional Critique emerged in the 1990s, passed through to the current day with artists Elmgreen & Dragset, Superflex, and particularly Santiago Sierra flying the flag. A younger generation of artists has now arisen displaying a number of signs and idioms from institutional critique, concerned as well with the poetics and language associated with Conceptual art, which is where Oliveira's work alights and is very much part of. *White Cube* (2001), one of the first works Oliveira exhibited at the start of his career, indeed demonstrates the above influences. Shown at Lisbon's Welcome Centre, this piece largely was a response to the exhibiting location itself. Oliveira picked up on claims made by those responsible for the Welcome Centre in a magazine published and distributed by the Lisbon Tourism Association: "One of the many goals of the Lisbon Welcome Centre is to provide the city with new cultural infrastructures. As a result, there will be a new art gallery, Galeria da Cidade, which will be large enough to offer a dignified welcome to national and international exhibitions. The gallery aims to become one of the best in the country." This bold and somewhat ambitious claim was rendered in vinyl text and affixed to a white cube which was built and inserted into the existing surroundings by the artist. However, what might have appeared as a form of celebration of the gallery, extending its commitment and cementing its ambition, was in fact a very clever twist of dynamic and a critical, cynical and almost ironic stance taken on behalf of the artist. The space of the gallery, with its low ceilings and arches, in contrast to the statement above, is in actuality an inflexible situation, simply not fit for the exhibition of high quality works of art. By producing a white cube, a gallery within a gallery, Oliveira was in turn providing a platform, or rather platforming an idea—albeit one that temporary—where art could exist in a neutral space and where one could focus on the works of art as opposed to the space around it. One may also consider how Oliveira convinced the gallery to exhibit the work initially, who may or may not have interpreted it as a critical take on their working procedure. Pivotal, this process of negotiation leading up to the work's development and subsequently its exhibition, could be classified as part of the work itself, similar, in this way, to those works synonymous Institutional Critique as before. Oliveira here is providing reflection on the treatment of an artwork during an exhibition, while questioning if the white cube and its theories provide the ideal situation for works of art to be shown.

White Cube (Warehouse) (2002) took on these ideas and pushed them further. Oliveira set up another dialogue between his work, its exhibition and context, when

responding to an invitation to participate in an exhibition, taking place during a cinema festival. Considering as well the conditions by which the exhibition would be viewed—a sort of soft entertainment between the films intervals as the artist perceived it—and the limited resources on offer. Forming essentially a space within the space, constructed with objects found from the basement of the exhibition's venue (Cinema Roma), the work primarily set out to question the conditions of this space as being adequate or even capable of presenting art. This all had to be achieved without displeasing the spaces' officials—incidentally whom rejected numerous proposals from Oliveira. In addition, a television was hung on one wall that displayed an image of an archetypal white cube, a space where one usually confronts works of art—a space far distant from the one where this work was being displayed. This led viewers to contemplate the status of old Cinema as a context for showing works of contemporary art (which in reality infringed on their display), where meanwhile the objects brought from the space's basement to the 'exhibition' room by the artist rendered the space almost inaccessible. In doing so, the artist made a metaphorical statement drawing attention to his own conflict of interest, the viewers and the festival organisers. Shifting away from the white cube and its intended meaning, although still concerned with space and the various factors that come to condition its perception, is a work by Oliveira from 2001 to 2003 entitled *Parcour (Restricted Access)*. This project stemmed in particular from the artist's interest in urban housing and the development in Portugal. Referencing various images and advertisements used to sell condos—imported housing with shared amenities found usually in developing countries rather than Europe—the piece makes comment on how urban landscape is becoming increasingly generic, transforming itself, as the artist sees it, into a form of private garden. It consists of a delicately constructed scale model composed of material found in DIY and warehouses that make a labyrinth of objects allied with barricading—including horse jump obstacles, tennis-court nets, swimming pool safety nets among others.

Disrupting the unity and peacefulness usually associated with the spaces where these materials are employed in reality, the piece also comments on how particular objects come to act as signifiers for certain lifestyles and behaviour—tennis, horse riding et al are viewed by and large as elitist sports associated with the higher classes—while at the same time, when brought together in unison by the artist, can instil feelings of intrusion or trespass. *Parcour (Restricted Access)* was extended with the work *Untitled (Pure Breed)* (2002), functioning almost as an enlarged

version. This grew from Oliveira's desire to bring the work *Parcour (Restricted Access)* to reality and intervene with the condominiums of the Fábrica da Pólvora building complex to comment on the relationship that space establishes with this very private housing. Fermenting this, he placed a horse jump obstacle directly outside the security office that controls the entrance to the building. This came to function in various ways: a visual barrier blocking one's line of sight; a physical closure restricting one's access leading often to visitors locating an alternative entrance; and perhaps most interestingly, a gate positioning visitors in such a way as to have them focus on their very physical movement when this would usually be dismissed. This net of meaning consequently provoked a discourse on, and paid acute attention to, how forms of space point and signify certain social behavioural systems, as well as those of class, and how this ultimately conditions our response and impulses to the world around us. The subject of sports, and in particular our interaction with objects, arises again in *Plinth (Restricted Access)* (2003). This work consists of a plinth-like object, or more accurately, a sculpture resembling apparatus used in gymnasiums for jumping. However, as opposed to forsources mulating an exact replica, the artist opted instead to produce the sculpture at two sizes bigger than the actual thing. Similar to his above-mentioned pieces instilling a sense of discomfort or putting the viewer at unease, the physicality of this piece was designed to create the physical impossibility of jumping. Performativity may indeed come to mind here, something that may have been apparent in his earlier pieces though more latent at the same time. The object displays a function and therefore evidently provokes an action—that of jumping—due, however, to its engrossed scale, it is clearly too large to scale. By depriving its use value, pushing in turn the object's performativity, the artist underscores and highlights those actions normally associated with this object, yet, at once, paradoxically removes them. Furthermore, the piece functions as a comment on the history of sculpture, in this case that of the plinth, a classic piece of museum apparatus, and in addition, not too dissimilar to the artworks aligned with Institutional Critique, makes work possessing a formal similarity with objects utilised to display works of art.

Perhaps Oliveira's most well known work to date is a series of pieces operating under the title *Inflammable Sculpture* series (2004-2005). Reflecting again on the conditions of space and the built environment, this work turned to the artist's interest in buildings designed by seminal architect Le Corbusier. In one work part of series, he constructed a down-scaled model of *unité d'habitation* using match boxes, each of which could be ignited at any given mo-

ment, posing not only an element of danger for the viewer but also pivotally for the space exhibiting it. This inaction was brought into action with *Collapse, Inflammable Sculpture* (2005), a model of a downtown office building fabricated, in essence, to be burnt and in turn destroyed. This sets up an unpredictable result, the sculpture could be destroyed completely, or not, as seen in the videowork *Rescaldo (Rescue)* (2005) which depicts a team of professionals extinguishing the flames in front of an audience, adding a more live, immediate and ambivalent character to his work. All in all, commenting perhaps on the failed ideals of modernist architecture and with modernism itself.

Observant, as always, of the conditions in which Oliveira is participating in an exhibition, *Basculantes (Bacules)* (2005) operates as a form of reactionary comment on the staging of an exhibition, standing in this way similarly to *White Cube* (2001) and *White Cube (Warehouse)* (2002) as before. Invited to participate in an exhibition at CAM Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, when visiting the space he detected that the exhibition was to take place in a space in the basement of the building and responded to this in his artmaking. This resulted in a piece where its frontality and its meaning functions in a number of various ways with a wide span of intended meaning. The piece, essentially, appeared like a garage, responding of course to the situation that surrounded it, a basement space, where the parking lots of buildings often reside. The doors of the piece, being constructed out of chrome, appeared at first glance like an artwork from the realms of minimalist sculpture. Beyond these doors, however, which opened like doors of a domestic garage, stood a very typical layout of a parking space yet with its form bordering on the absurd—taking the shape of a steep ramp. Another body of meaning was compounded by two parallel coloured strips that circumnated the space. What may have seemed or be dismissed as decoration, was in fact produced using the same material found on a matchbox to ignite each match. Ultimately, Oliveira here is taking the signifiers of a common element of space—that of a parking lot—sets up a dialogue between the piece and its context and also plunges the viewer with ambivalence in a sense of danger.

Taking the rules and regulations of space and transposing them into something unfamiliar, was a strategy also employed in a relatively recent piece entitled *Complex Constructions (Geography of the House)* (2007). The starting points of this work were buildings by Mies van der Rohe and Le Corbusier, and in particular the plans that one would use to escape those buildings in the event of a fire. Changing the order of these plans, Oliveira rendered

their reading utterly confusing to the point that it was no longer apparent where the ceilings and floors stood in the space, leaving viewers slightly bemused. Interestingly, and because of this, the appearance of plans almost felt like those for minimalist sculptures yet unrealised, bridging a gap between language of the built world and that of the history of art. In this spirit, *Located Intervention no. 1 (Rental)* (2006) made this strategy more visible. Concerned again with his interest in Mies van der Rohe, he noticed that the architect's infamous pavilion in Barcelona could be rented for various functions—weddings, award ceremonies, etc—at a price. As with all spaces available for these type of occasions, the advertisement for its rental was accompanied with descriptions of the space, as well as the terms and conditions, stated in a very dry language, all of which the artist found on the Internet. Taking this information, the artist superimposed them onto a photograph of the building and positioned them on its façade. In doing so, Oliveira is taking the inner workings of the space and exposing it to the public, information usually hidden from view.

Playing a key role in Oliveira's oeuvre to date also, is a different strand of work—yet work withholding those ideals central to the above mentioned, such as the observation of space and its conditioning etc—that reprograms the language of conceptual art, as well as touching on other artistic movements, instead of the politics of architecture per se or taking the form of interventions or site specificity as before. One of the first works by the artist to foreground this approach is *Blackboard (Restricted Access)* (2002). His starting point for this piece was the genre of monochromatic painting and the documental quality of conceptual art. This work is composed of a white, stark-looking box, recognised for storing keys, in particular from condos used by caretakers. Each key bares an excerpt from a set of rules, procedures and guidelines on how to behave, what to do and how to act, all for present and future residents—hypothetical but almost a reality. Our attention here is brought to the idea that certain forms of behaviour can be associated with a particular living space. Should one stay in line and conform to these ideals, they are granted a key, becoming part of its utopia and accepted. Another work to indulge in the history of art is *NBA (Measurement)* (2003). Contrasting from *Blackboard (Restricted Access)*, in addition it grapples with the idea of displacement to impart on a discussion of introducing objects from the world around us to the stage of an exhibition, but unlike a supposed Duchampian act, mixing them with codes assimilated with this context. Oliveira's main reference points for *NBA (Measurement)* is the classic work by Mel Bochner entitled *Measure-*

ments: from the space of Statements to the space of events and one by Piet Mondrian entitled FoxTrotB, 1929. Simply, Bochner's work used black vinyl to formulate the appearance of linear drawings that he accompanied with measurements of the space in which he was being exhibiting, thus creating a 'picture' of the space itself. In the piece by Oliveira, a basketball hoop was placed over a replica of the aforementioned Mondrian painting, the reference to Bochner's came in the form of a measurement from the floor of the exhibition to bottom of the 'backboard', 8'11" to be exact, the standard measurements in NBA. This layering of reference points proves difficult to interpret at first glance becoming almost a game of detection. A playful and humorous piece, it inventively points at the very act of decoding and unravelling works of contemporary art, as well as how language from art history has entered the everyday. Two works I would finally like to mention, and some of his most recent, are *Avançado* (2008) and *Sobre o Leite Derramado* (2008). The point of inspiration for *Avançado* mainly came from the type of sheds found in DIY stores—a generic structure recognized by many, particularly in Europe. Viewing this as a form of extension to one's house, Oliveira began to take this idea to absurd levels, producing a series of drawings depicting housing containing extensions that would be impossible to build physically. From the act of drawing to actual construction, the artist built this garden shed-like structure in S. Tomé, an ex-Portuguese colony in Africa. He structured it, however, in such a way that the interior became the exterior and vice versa. The result was a shelter that was open to anybody 24/7 (the artist installed lights for night-time viewing). Interestingly, locals would not recognise this as a work of art, but perhaps something that reflected on construction and space in a pervasive sense, which indeed it was. *Sobre o Leite Derramado* shares an affinity with this piece. The link here is the history and current situation of the local people where *Avançado* was installed. The history of the place is known for people who produced cocoa, mainly for chocolate for companies such as Cadbury. Thinking again about signage that pervade our everyday world, the artist decided to use the logo of Cadbury, a glass of milk being poured—spilt milk, incidentally, being a saying in Portuguese meaning forget the past, look to the future. This resonated further by connecting with the mistreatment of the cocoa workers who were suppressed by their working conditions. Considering all of this, the artist reproduced the Cadbury logo, enlarging it and repeating it on the gallery wall, where the milk from the logo, poured over to the gallery floor. Introducing more meaning and interpretation, the poured milk could be seen as the walls frozen in the process of melting,

a comment on the white wall of the white cube. Looking at Oliveira's work in detail, it clearly alights in a generation of artists whose work is informed by the language of several key art movements—Institutional Critique and conceptualism in particular as explained before. What separates his work and what ultimately gives way for its uniqueness, however, is the manner in which he amalgamates his influences, interests and research, and pays close attention to the exhibition arena and the viewer. Ultimately, what Oliveira's work does so well is question the boundary of a work of art, the conditions by which it is being viewed and interpreted, and moreover the politics of space and the built world around us—a master at re-coding the familiar.

UTOPIA IN EVERYONE'S HOUSE

Miguel Amado

“Utopia na Casa de Cada Um” [“Utopia in Everyone’s House”], Rodrigo Oliveira’s first exhibition in a Portuguese institution, is based on a nucleus of projects inscribed within one of the main aspects of his output, the study of the Modernist legacy on the contemporary condition, particularly through the prism of architecture. For example, the series “Construções Complexas (Geografia da Casa)” [Complex Constructions (Geography of the House)], begun in 2007 and of which a new work is being presented in this exhibition, consists of a set of emergency blueprints similar to those placed in public or corporate buildings yet having been manipulated according to preparatory studies of dwellings by, among other architects, Le Corbusier and Mies van der Rohe. Through this proposal the artist is thus alluding to the split between function and form, just as Modernism professed it. However, in examining this tension in the light of recent thinking, which already incorporates it in its intellectual framework, Oliveira is also stating the criticism of this dichotomy developed since the post-World War II.

This analysis is seen in many works by Rodrigo Oliveira. *Armação (Para Trepar)* [Scaffolding (For Climbing)] (2007), for example, is a structure indexed to the norms of civil construction underlying the D-I-Y principle, minimalism, the neo-plasticism style of Mondrian and the Schroder House, designed by Rietveld in the 1930s. The combination of historical references like these defines many current artistic practices, based on the re-contextualising of the major narratives of the 20th century. Oliveira is set within this line of thought and both appropriates images and concepts with a symbolic resonance and casts clues to the spectator about the meaning of art and daily life. The work commissioned by the CAV for this exhibition demonstrates it. Entitled *Monumento a Tatlin Numa Cozinha Suburbana* [Monument to Tatlin in a Suburban Kitchen] (2009), it is a photograph that, under the background of a trivial setting and action, refers to such iconographic projects as Tatlin’s “Monument to the Third international” and its famous recreation by Dan Flavin.

Several different works that mix erudite and vernacular architectural traditions complement the exhibition. *Rescaldo* [Rescue] (2005) documents the burning of a model made out of incendiary materials. This video encapsulates the group of “flammable sculptures” that the artist made between 2004 and 2005, the first of which, *Perigo Iminente* [Imminent Danger] (2004), reproduced a building from the famous Le Corbusier’s Marseille Unité d’Habitation. *Embargado* (Clandestinos #1, #2, #3, #4) [Embargo (clandestines #1 #2 #3 #4)], (2005) represents a destroyed urban complex, manifesting the imagery of the ruin that marks out the post-modern age. The drawings and sculptures from the series “*Avançados*” [Annexes], ongoing since 2005, are inspired by the informal, makeshift additions of private residences that characterises European urban outskirts. Oliveira hence points out that the functional or aesthetic alteration of pre-defined housing schemes corresponds to logics of survival in the global economy. In these works, he thus deals with the ideological systems that embody the values, attitudes and behaviours of today, calling attention to the primacy of the social over the individual in late-capitalism.

FROM WORK TO TEXT GALERIA PRESENÇA

Miguel Amado

In “Da Obra ao Texto” [From Work to Text], his first solo show in Oporto, the young Lisbon-based artist Rodrigo Oliveira brings together a set of works that, while distancing itself from his signature production, nevertheless reflects the premises he has followed in his recent yet talented career. The investigation of the modernist legacy in contemporary life, especially as seen in architecture, characterizes his art. Thus, his works, made in multiple media (albeit with an emphasis on sculpture), analyze the visions of the world of a given context by deconstructing the prevailing cultural schemes. This exhibition presents several works typifying this intellectual framework, such as 20792 (Unité d’Habitation) [20792, (Housing Unit)], 2009, and Construções Complexas (Geografia da Casa) [Complex Constructions (Geography of the Home)], 2009. The former merges a Le Corbusier drawing of the color coding used in the facades of the Unité d’Habitation buildings in Marseilles with another drawing, burned by the sun, that represents the volume of those edifices. The latter consists of a series of emergency floor plans, like those found in corporative corporate buildings, but manipulated in accord with preliminary studies of dwellings of Le Corbusier and Mies van der Rohe, among other architects. Oliveira thus examines the division between function and form, as professed by modernism, as well as contemporary criticism of this dichotomy. The reference to the thought of Roland Barthes suggested by the title of the exhibition points, however, to a lesser known component of his output, the exploration of the power of language. In And, So What?, 2008, a collage of fake diamonds on paper from which stands out the character “&” evokes the association between this symbol and that material. In From Work to Text #2, 2008, Oliveira rewrites passages from Barthes’s famous essay, resorting to the popular technique of ransom notes: words made up of letters cut out of magazine pages. The post-structuralist claim that the text resists a unique interpretation or, more generally, that the individual creates the signified starting from a signifier, is also reflected in other works on view. For example, The Gap Between Civilization and Culture, 2006, consists of a collection of dictionary pages from the Penguin Reference Library in which the artist outlined all

the words between the terms “civilization” and “culture.” A similar strategy is noticeable in A distância entre Eu e o Outro (Lisboa) (Porto) [The Distance between Me and the Other (Lisbon) (Oporto)], 2008, made up of excerpts of telephone listings from the two cities, in bound volumes, which include only those subscribers with surnames between “eu” [Me] and “outro” [Other.] The separation, in the gallery space, between the two group of works brought together in this exhibition implies a difference between them that nevertheless diminishes as one perceives that what is of essential interest to Oliveira is the deconstruction of ideological systems. His derisive attitude is understood, for instance, in Today & Now, 2009, a metal box from which spill out and fall onto the floor the diamond-shaped confetti resulting from shredding popular books, published by Phaidon and Taschen, that trace the history of recent art. The conceptual and visual relationship among works like those of the series “Façade” (from 2008 and 2009) and Jornal de Serviço (Leitura em Diagonal das Páginas Amarelas) [Service Journal (Diagonal Reading of the Yellow Pages)], 2009, reveals it. The former are colored geometrical structures that owe to the “International style,” a current of architectural functionalism; the latter is composed of Yellow Pages cut page by page and glued onto paper in order to configure a bookcase organized in alphabetical order. This exhibition thus brilliantly illuminates the artist’s practice, demonstrating how the artist approaches the signs that manifest values, attitudes, and collective behavior, and so calls attention to their primacy over the individual in our late-capitalist societies.

RODRIGO OLIVEIRA

Leonor Nazaré

In 2002, he concluded the Advanced Course/Final year at Maumaus, in Lisbon, and, one year later, graduated in Fine Arts, Sculpture from FBAUL. In the same year, he held an Erasmus fellowship in Berlin, and began teaching Sculpture at Universidade de Évora and held his first, and so far the only one, individual exhibition, at Galeria Filomena Soares, entitled *À Primeira Vista*. Through the Gallery, his work was represented in *Arte Lisboa 2003* and *2004* and at *ARCO 2005* and *2005*, in Madrid.

From 2002 onwards he participated in ten collective exhibitions. In his own words, his work has been marked by “site and context-specific interventions, which start from a reflection on certain spaces’ architectonic functions and characteristics, to obtain an analysis of mechanisms of legitimisation, existence and propagation of the artistic system”. The intensification of each place’s reality, achieved through the commentary of one of its aspects, and its cross-referencing with those social conditions, which define the participation of each person in the universes offered by art, are the elements in which the artist rests most of his works, allowing for the visibility of the neuralgic centers where individual initiative and collective models meet.

In 2001, at the Welcome Center in Lisbon, he installed *Cubo Branco*, a wood construction painted white and grey on the inside, opposing the evocation of the traditional contemporary white gallery to the unfavourable museological conditions of the site. The following year, *Cubo Branco (acervo)* complexified the idea of the commentary on cultural devices by installing an enormous wall along the corridor of *Fórum Lisboa* composed of all the objects he found stored in the basement of this former movie theatre. In a video projection, a completely clean and empty room was the scenario of an experiment with the strident sounds created by the dragging, removal and stacking of boxes and materials.

The issue of backstage, the emphasis on viewpoint and procedures would be constant in his work. In *Situ (2002)*, at *Interpress*, took as a starting point a selection of several

objects related to the act of seeing and with the “landscape character of the gaze” (artist’s expression): tripod, garden lamp, countryside easel, museum bench, TV with video monitor color bars, etc. Its spatial distribution was marked by great circles of different colours in different areas, quoting us an aesthetic concept of that urban area’s public space. Scenography and site-specific installation opposed their natures in this situation of reciprocal challenge.

Due to its public dimension and to the strength of its forms, the architectonic question is the object of almost omnipresent reflection in the work of R.O. In *Parcours (Acesso Restrito)*, the commentary is aimed at private condominiums, their enclosure and social signage, taking the shape of horse-jumping obstacles, tennis nets, floating pool divisions, referee’s chair, among other objects related to elite sports. The sense of intrusion burdened upon those who look at or attempt to enter this space is a condition for the significance of the work, and is repeated in *Sem-Título (Puro Sangue (2002))*, by placing a horse-jumping obstacle in place of a private condominium’s gate. In a parody of the same sport, he created with João Pedro Vale, in 2004, a group of equestrian trophies made of scotch-tape printed with the cigarette brand *Português Suave*, entitled *P.S. Puro Sangue/Português Suave*.

Works such as *Quadro Negro (Acesso Restrito)* and *Quadro Branco nº1 (Acesso Restrito)*, from 2002, *Caixa (Acesso Restrito) #1#2*, *Land(scape) #1#2* and *Casa Gemina (Acesso Restrito)* from 2003 also deal with the same thematic area. Through these objects or boxes, almost all in black and white, the artist syntethised the issue of the minimal, exhibitivite and documental language of conceptual art and made a direct reference to the rules of private condominiums, their key-keepers, mailboxes, niches and refuges, passage ways and safety...

And again we notice a transition from the signage and organization of the spaces we inhabit towards that of the spaces which shelter artistic products. *Pórtico*, from 2003, held at the bial of *Maia*, consisted of the inscription of the word “MUSEU” at the entrance of a parking lot,

and the same word, inverted on the opposite side of the pavilion. The conceptual fusion of the two spaces – that which houses artworks and that which houses cars – also originated the installation on display at the Gulbenkian, in a great object exacerbation of this concept.

The idea of museum-holdings, possibly one of the ideas most subject of conjugation on behalf of the public, is worked at the Galeria Filomena Soares, through the simple alteration of space with moveable walls and by placing a tin door bearing the appearance and signage of a service door or of an emergency exit, from which smoke billowed out, overlaying the real and metaphorical expressions of consumption, of preservation and loss risk, of the hidden and of the accessible, of emptiness and filling up, of memory and expectation. In *Acervo (Acesso Restrito#2)*, from 2003, it is again a door that points to the private and individual collector's impulse, the artist incrusting it on the floor in the manner of a hatch, covering it partially with a carpet.

A gigantic Plinto reaffirmed the idea of physical obstacle, found in other works, in a collage of the sporting ideal, one hand, and to the polisemy of the word plinth (pedestal in the museological context) on the other hand. Designed to open as a fan, each of its painted layers fully accessible, we feel it as “monument” and a useless invention, enough so that we can move from the image of a “sports jump” to a “jump at another scale” (R.O.). And, finally, the sporting world serves as figurative pretence for NBA (Measurement), from 2003, a mix of basketball table and Mondrian quotation, measurements inscribed on a wall quoting Mel Brochner and imbrication of code levels.

The intervention upon space and the commentary of museological lighting devices, or architectonic transparency, found its utmost grade of subversion in a project presented to the Museu da Cidade, which aimed to transform the Pavilhão Branco (White Pavilion) into a Pavilhão Preto (Black Pavilion) and vice-versa, its windows and openings meeting with perspectivised paintings on the walls.

Within the last year, the configuration of the threat of the building-like collapse of collections has been frequently decided by using fire in the parcial destruction of great models of buildings, in a performative context: *Perigo Iminente (Escultura Inflamável)* and *Colapso (Escultura Inflamável #2)* was presented this year at the Projecto Terminal, in Oeiras, and at Point Ephémère, in Paris.

The work now displayed integrated this pyrotechnic ambition, by including the painting of parallel bars, simulating those of a building's garage, in the same material used to make matches. The intermittent opening of the garage gates and the rising ramp which follows it, visible once we reach the interior of this ambiguous garage/gallery, and the visible painted iron elevating structure itself, all challenge the visitor in the most physical manner of discovering a space: they call, close, frustrate, and surrealize in it the expectation of some preciousness that was kept away.

2015
2001
textos

Luiza Teixeira de Freitas 03 Mónica Maneiro 05

A FLOTE

El rasgo más llamativo de las obras de Rodrigo Oliveira, es sin duda el hecho de que no pasan desapercibidas. Al entrar en su taller, una gama de colores, imágenes y formatos constituyen una gran variedad de obras de arte, cada una de ellas con su particularidad pero de alguna manera interconectada.

Luiza Teixeira de Freitas

¿Con cuántas piedras se hace una balsa? es el título que el artista ha elegido para su nuevo grupo de obra. Está tomado de una conocida expresión brasileña que usa la palabra “palo” en vez de “piedra” y que se usa como muestra de valor y desafío: “Te enseñaré con cuantos palos se hace una balsa” - una simple promesa de responder a un desafío - y no cabe duda de que el reto es algo que llevan grabados adentro las nuevas obras creadas por Oliveira. Grandes esculturas de yeso que recuerdan a alegres colchonetas inflables o - si se quiere - balsas, realizadas en tamaños y formatos diferentes que después cubre con una capa de cemento, para finalmente aplicar a cada una un tensor de diferentes colores, transmitiendo la sensación de que las esculturas hayan estado sometidas bajo algún tipo de tensión.

Al observar este nuevo grupo de trabajo, uno puede fácilmente regresar al ensayo ‘Notes on sculpture’, escrito en 1966 por Robert Morris, y ver la conexión con la práctica de Oliveira, que va más allá de las esculturas minimalistas a las que Morris se refería como arte Proceso o Anti-Forma, cuando empezó a introducir lo indeterminado y lo temporal en el proceso artístico, un trabajo que depende de la circunstancia y del escenario en el que es percibido, dando la vuelta a la noción de la obra de arte como algo independiente en y de sí mismo.

Su práctica artística está entrelazada con una mezcla de referencias - desde Corbusier y la arquitectura modernista en la adaptación de los modelos de materialización y objeto; hasta la gracia y la animación propia de la cultura, la música y el estilo de vida latinoamericano; y una influencia social y política que se añade debajo de los colores fuertes usados a lo largo de sus trabajos - esto puede verse en muchas de sus obras, como en la serie en curso Square (Monopólio); en las diferentes versiones de esculturas en las que cajas de cerillas son ensambladas y situadas encima de una estructura que recuerda a viviendas sociales,

como en Ca(u)sas; o también en su Directório Espacial (Spatial Directories), donde la obra cual lienzo toma la forma de un plano de una vivienda - y refiriéndose directamente a las obras - ensambladas recuerdan a islas flotando a la deriva.

Aunque tal vez podamos identificar las influencias en el trabajo de Rodrigo, éste encuentra su inimitabilidad en la manera en que el espectador vive y se acerca a su obra. En el uso enigmático de los colores y las diferentes formas que pueden referir a tanto y a la vez a nada en especial. Es en esta fina línea, creado por el artista entre el espectador y la obra, donde radica la calidad y el poder de su trabajo, llevándonos de una experiencia a otra.

Esto nos devuelve al punto inicial y al juego de palabras que el artista crea entre la obra y su título - otro rasgo común en su práctica. Dada la situación política y económica actual de Portugal, no nos sorprende la referencia del título de la exposición a la famosa novela de José Saramago ‘Jangada de Pedra’ (Balsa de Piedra). Lleno de diferentes niveles de lectura, el relato expone la idea de una Península Ibérica separándose del continente europeo, comenzando una errática travesía por el Océano Atlántico. Es el realismo mágico de Saramago que encontramos en los trabajos de Rodrigo, pero no se puede dejar de lado la aguda crítica que el libro hace de la política, la ciencia, la cultura y de la condición humana.

Cuando uno experimenta el conjunto de la práctica artística de Rodrigo, el esfuerzo por conseguir la perfección está sin duda presente, pero es en los pequeños detalles como en los títulos o los cinturones de colores donde uno encuentra una decidida mancha o incomodidad. La verdad sea dicha, las piedras se sumergirán al final -la balsa nunca será perfecta. Pero la belleza de la obra reside precisamente en el afán del artista por dissociar este destino más bien pesimista que plantea sobre

el rincón occidental inferior de Europa, su tropicalidad contemporánea nos tiende un puente que nos aleja de lo húmedo y nos lleva a algo así como a la obra maestra de Emir Kustirica, *Underground* y su brillante escena final, una revelación que mezcla la tragedia con la esperanza en un eterno y feliz torbellino de emociones.

Según Saramago, son las relaciones con nuestros compañeros de viaje que hacen que el trayecto merezca la pena. *Balsa de Piedra* no carece de un profundo significado. Lo leamos como un mensaje político o como una fábula, difícilmente decepcionará, igual que el nuevo trabajo de Rodrigo Oliveira.

*Luiza Teixeira de Freitas (Río de Janeiro, 1984).
Comisaria independiente que trabaja entre Londres y Lisboa.*

DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO SUBJETICO

El intento de buscar sentido al orden supone un punto de partida para la constante repetición del motivo arquitectónico como punto de interés en su trabajo.

Mónica Maneiro

Intentar hacer revisión o un análisis justo del trabajo de un artista que apenas lleva diez años exponiendo su obra en el circuito del arte resulta siempre complicado. Si pensamos en la cantidad de veces en las que como interesados en el hecho artístico nos acercamos a conocer la obra de personas que quizá llevan veinte, treinta o cuarenta años dedicados a la tarea de la creación, el intento se vuelve todavía más difícil. Rápidamente surgen las comparaciones y no podemos evitar pensar en que quizá estemos haciendo análisis de una fase prematura de investigación, en que quizá estemos ante la obra de alguien que todavía no nos ha enseñado cuál será la tendencia de sus preocupaciones, los verdaderos elementos que van a definir su trabajo y los que, en definitiva, van a determinar si este merece o no nuestro interés como espectadores, como receptores del mensaje que la obra quiere transmitir. Analizar diez años de trabajo podría bien no merecer la pena (todavía) pero claramente este no parece el caso.

La primera intervención de Rodrigo Oliveira en una exposición colectiva tuvo lugar en 2001, en el espacio del Welcome Center en Lisboa. El título de la pieza presentada no podía haber sido más explícito: *Cubo Branco*. En aquella intervención, Rodrigo Oliveira colocaba, en el marco de la institución, la reproducción de un espacio expositivo pretendidamente neutro, en cuyas paredes insertó un vinilo que reproducía declaraciones de los responsables políticos del área de Turismo de la ciudad según las cuales una de las intenciones con respecto a la nueva edificación era crear en ella una nueva galería de arte, que sería “lo suficientemente espaciosa para recibir, de forma digna, exposiciones nacionales e internacionales”. Contemplando las fotografías de la instalación colocada dentro de un espacio sin altura, abovedado y cuyos paños de pared aparecen marcados en sus elementos estructurales incluso mediante el recurso a la diferencia de color, al mismo tiempo que observamos la clara dificultad de manejo y la falta de adecuación que presentaban

los propios elementos de iluminación, nos damos cuenta del doble juego del artista. Como ya ha señalado Adam Carr, por una parte, Rodrigo Oliveira entra claramente en connivencia con los postulados de la denominada crítica institucional de los años setenta al realizar, dentro de la propia Institución artística, una llamada de atención sobre sus pretensiones propagandísticas y sobre sus mecanismos de control y adocenamiento.

A la vez, aparece ya claramente señalada una de las proposiciones que marcará el trabajo de Oliveira de ahí en adelante y que es el interés por la especificidad del lugar y el presunto desprecio por las condiciones de idealidad en lo que a los espacios expositivos se refiere. Esta obra y otras que le siguieron, como *Cubo Branco [Acervo]* de 2002, en la que presentaba en el lugar de la muestra, el antiguo Cine Roma donde se había celebrado el Forum Lisboa, una instalación consistente en un cubo realizado a partir de distintos materiales de desecho encontrados entre los restos utilizados para la exposición y entre los que destacaba un televisor en el que se proyectaba redundantemente un cubo blanco, la imagen ideal del contenedor expositivo. La célula especializada de la que hablaba Brian O’Doherty en su canónico *Inside the White Cube*. *The Ideology of the Gallery Space* estaba nuevamente en entredicho.

Pensando en estas primeras intervenciones y quizá en otras más tardías del artista como *Em Acervo [Acesso Restrito]* (2003), en la que situado en el espacio de la galería el espectador se ve inmerso en un lugar vacío, alterado y en el que además intenta provocarse una falsa situación de tensión –un pretendido incendio en el almacén, arremetiendo contra la situación del artista desprotegido ante los designios del mercado–, podríamos pensar que el trabajo de Rodrigo Oliveira sí debería ser enmarcado dentro de la denominada crítica institucional pero que no estaría ya aportando objeciones nuevas a una categorización de

prácticas artísticas desarrolladas mayoritariamente durante los años setenta y caracterizadas desde la lejanía por su explícita auto referencialidad. Sin embargo, algunas cosas nos llevan claramente a dilucidar que el trabajo de Rodrigo Oliveira no se quedará ahí, en mera reproducción aseptica de las prácticas de los setenta, sino que irá bastante más allá. Los acercamientos teóricos a la llamada crítica institucional tienden actualmente a establecer tres etapas diferenciadas dentro de la misma corriente. La primera de ellas, la que provocó la aparición de la categoría y en la que se encuadraba la obra de artistas como Hans Haacke, estaba –según señala Brian Holmes en su artículo “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”– determinada por la idea de que si bien el espacio de la institución artística es considerado como un espacio potencialmente interesante como generador de cultura, podría convertirse en “una trampa instituida como un tipo de cercamiento”. Según el propio Holmes, en los años ochenta y a principios de los años noventa surgiría otro tipo de crítica institucional, con representantes de referencia para Rodrigo Oliveira, como es el caso de Andrea Fraser. Esta segunda línea estaría definida por la inclusión de una cierta subjetividad en las prácticas, marcadas por la influencia de corrientes como el feminismo o por la prevalencia de los estudios poscoloniales. Esta línea supondría la aparición de reflexiones sobre las mismas prácticas artísticas y sobre la aproximación a las mismas de los propios sujetos actuantes. Es decir, de una autorreferencialidad centrada en el continente se pasaría a una auto referencialidad centrada en el contenido y en la forma de las propias prácticas. Por último, según Holmes, se podría hablar de una tercera línea de acción más actual para la crítica institucional, que se caracterizaría por “teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares”, surgiendo así la idea de la aparición de las “investigaciones extradisciplinarias”. Este concepto se constituye por diferenciación en relación al auge de los denominados multi tan aclamados durante los años noventa (multidisciplinar, multicultural, multirracial, etc.). La idea de lo extradisciplinar tiene que ver con la noción de “transversalidad”. A la aparición de este tipo de nociones ayuda sin duda el auge de los estudios visuales como disciplina teórica y una apertura y mayor conexión existente entre las que como hacia O’Dolerte, podemos denominar como disciplinas de la comunicación. Si piezas como *Intervenção Localizada no.1* (Aluguer) (2006), en la que el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe aparece intervenida con un vinilo en el que se explicitan las condiciones de alquiler de la

edificación para fines lúdicos y comerciales, seguían de alguna manera remitiendo a una crítica institucional que ya podríamos denominar clásica (aun a pesar de que el espacio elegido esta vez presentase una referencia clara al mundo del arte no hace referencia explícita a un espacio expositivo), otras de sus propuestas van más en dirección a la última línea de acción a la que se refiere Holmes y que tendría que ver con asumir formas de intervención en la especificidad de lo local. Por ejemplo, intervenciones espaciales como *Sobre o leite derramado*, del 2008, en la que se hacía referencia clara al caso concreto de explotación de los trabajadores de Cardbury; *Eurobuzz*, del 2007, concebido como proyecto de arte efímero para Bruselas; o el proyecto colaborativo *Lugares Remotos*, del 2007, en el que los propios habitantes de la localidad participaron en la realización de la intervención, irían en esta dirección. En estas intervenciones la conexión con el medio supera la idea de site specific para establecer con el lugar otro tipo de nexos, un tipo de relación que tiene más que ver con el análisis de la realidad social y con la crítica a las “instituciones” de poder o las instituciones del capital dominante.

Cuestión de códigos. La relación con los materiales.

El trabajo de Rodrigo Oliveira podría claramente considerarse como arte conceptual. La transmisión de la idea, la búsqueda del concepto, es, aparentemente, lo primordial; lo más significativo es que, sin embargo, no es la determinación del concepto lo que lleva a la búsqueda del material adecuado para “representarlo” sino que son los propios materiales los que en muchas ocasiones determinan cuál será la idea a representar, cuál será la imagen subyacente tras la construcción plástica. De hecho, si algo llama poderosamente la atención al referirnos al trabajo de Rodrigo Oliveira es su enorme plasticidad. El conceptual se ha vuelto en él tremendamente plástico, el referente adquiere un volumen corpóreo inusual en este tipo de manifestaciones y a esa plasticidad hay que unir una presencia constante y preeminente del color como elemento compositivo y de creación de significados, incluso cuando las piezas remiten a la propia historia del arte. En este sentido son constantes las referencias al neoplasticismo de Mondrian, al constructivismo ruso, al minimal de Donald Judd de Sol LeWitt, al posminimal o al conceptual de Kosuth, algo así como una reinterpretación del *object trouvé*, pero en vez del objeto encontrado podríamos hablar de algo así como del “objeto coleccionado”. En su obra domina un trabajo de recogida de material y clasifi-

cación. Recolección de una serie de elementos u objetos preexistentes que aparecen en los espacios relacionados con lo vital, con su ciudad, con Brasil, en definitiva, en los espacios vividos o más bien en los almacenes, ferreterías o tiendas de los espacios vividos. Las asociaciones entre esos elementos y los significados finales de las obras en las que se constituyen, se efectúan a posteriori. Son los objetos los primeros en aparecer. La acumulación de los mismos parece posibilitar las conexiones. Las cosas se relacionan con su propio medio circundante: las cosas posibles en Portugal, las cosas posibles en Brasil, las cosas posibles en Bruselas...

Trabajos como *Untitled sentence [Another place than this one]* (2004-2007), en los que la base de la creación es una composición circular de colores realizada con tapones de bebidas recogidos por el artista o la última *Capanema* (2010), en la que los elementos de creación principales son una serie de tumbonas de playa traídas de una estancia en Brasil, son indicativas de este proceso de trabajo. Esta pieza en concreto está concebida como una instalación de techo. Las tumbonas, todas ellas en tela de rafia y rayas de colores, se colocan en paralelo, enganchadas en una serie de mecanismos metálicos utilizados para mover y desplazar los toldos que utilizamos para protegernos del sol. Se disponen de modo que recuerdan los *brise-soleil* que Le Corbusier utilizó en arquitectura para posibilitar la entrada de luz y aire en sus edificaciones. Así, cuando nos encontramos bajo la estructura, no solamente tenemos la intensa sensación de situarnos en una especie de mundo al revés en el que los elementos que normalmente utilizamos para sentarnos bajo el sol son los que en teoría (los límites de la arquitectura casi siempre son claros) nos van en este caso a proteger de él; nosotros podemos mover la estructura del techo provocando variaciones en su posición y visibilidad.

Arquitectura y espacio urbano. Los recursos locales.

La relación con la historia, con los referentes culturales, vitales y con la propia historia del arte y la arquitectura supone otro de los ítems repetidos en el trabajo de Rodrigo Oliveira. Su interés por el desciframiento de los códigos de la arquitectura del movimiento moderno europeo viene determinado por unos orígenes suizos y por la evidente distancia que separa este tipo de construcción de la preponderante en el paisaje portugués. El intento de buscar sentido al orden supone un punto de partida para la constante repetición del motivo arquitectónico

como punto de interés en su trabajo. La arquitectura y el urbanismo se hacen presentes de distintos modos: en una casi reproducción, como puede verse en las *Esculturas Inflamáveis* (2004-2005) en las que quedaba patente su interés por el trabajo de Le Corbusier; en su *Colapso*, *Escultura Inflamáveis* (2005), modelo para ser incendiado y destruido; o en su *Cada casa é um caso* (archivo geral) (2010). Esta pieza, compuesta por un montón de cajas de cerillas –alrededor de quinientas–, estaba pensada en un primer momento para funcionar como registro de las ciudades de nueva planta realmente existentes en el mundo y que no han quedado como meros proyectos irrealizados. El recuerdo vuelve a ser la Unidad de habitación de Le Corbusier. Pero además de la reproducción, casi a modo de maqueta (algo habitual para el artista) aparecen otro tipo de referencias arquitectónicas normalmente asociadas a la comprensión de la espacialidad, a la necesidad de entender los planos y estructuras habituales en nuestros sitios de habitación. Por ejemplo, en la propia instalación *Capanema* (2010), la presencia del plano forma parte del trabajo, pues para realizar la pieza que completa la intervención parte de los proyectados realizados por el paisajista *Burle Marx* para los jardines de las terrazas del *Palácio Gustavo Capanema*. también que ver en ocasiones con la definición y presencia de lo que podríamos denominar espacio subjetivo. Los juegos entre interioridad y exterioridad, lo presente fuera de uno y lo presente dentro del propio sujeto definiéndose como tal, da lugar a la existencia de obras como *Blindex* (1535-143 AD) (2010). Esta instalación de puertas espejadas ayuda a reflexionar sobre la construcción de la subjetividad en relación a la imagen y sobre la construcción del espacio externo al sujeto en relación a los mecanismos de la percepción. El doble juego de interior-exterior, de puertas que se abren y cierran nos invita a visitar unos espacios de instalación por módulos concebidos en un primer momento para ocupar un espacio mayor. Aunque esta pieza se construyó tomando como referente unas escenas de la película de Fritz Lang, *The Secret Beyond the Door* (1948), podría bien llevarnos a recordar otros espacios cinematográficos como *La Dama de Shangai* de Orson Welles, en la que el juego de espejos de la escena en el parque de atracciones devuelve al espectador y a los personajes de la película una conciencia de sí marcada por la presencia de la imagen utilizada para la conformación de la propia personalidad. En definitiva, y como dijo Hans Haacke: “es importante reconocer que los códigos empleados por los artistas a menudo no son tan claros e inequívocos como los de otros campos de la comunicación. Puede que, de hecho, la ambigüedad controlada sea una de las características de gran parte del arte occidental desde el Renacimiento”.