



DAVID MANUEL GARGALO DOS SANTOS

A REINVENÇÃO DO REAL

DA REFLEXÃO CRÍTICA AO EXERCÍCIO DE CURADORIA

Dissertação de Doutoramento na área de Arte Contemporânea, orientada pelo
Senhor Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e apresentada
no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Setembro de 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A REINVENÇÃO DO REAL

DA REFLEXÃO CRÍTICA AO EXERCÍCIO DE CURADORIA

Fotografia de capa: instalação vídeo de João Tabarra, *COMME D'HABITUDE*, 2007, vídeo pal, projeção cor, (primeira exposição do ciclo de Arte Contemporânea *The Return of the Real*, no Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2007.

Nota 1: por opção do autor deste texto, todas as citações referentes a edições em língua inglesa foram traduzidas para português.

Nota 2: este texto e as citações nele contidas foram redigidos conforme o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

AGRADECIMENTOS

Professor Doutor António Olaio, pela forma atenta e rigorosa com que acompanhou a estruturação e redação desta tese.

Carla Teixeira Santos
Leonor
Pedro
Dinis

Fernando Santos
Lucília Santos
Vasco Gargalo

José Maçãs de Carvalho
Alice Geirinhas
Lurdes Aleixo
Fátima Faria Roque
Fernando Marques
Carla Félix
Fernando Paulo Ferreira
Maria da Luz Rosinha

Colégio das Artes – Universidade de Coimbra
Museu do Neo-Realismo
Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

“Tudo o que existe, existe para o pensamento”
Arthur Schopenhauer

“Vive-se na escrita e escrever é um modo de vida”
Jacques Derrida

“A verdade de um ser está naquilo que o move a ir à procura de algo que o represente
na convicção incessante de que essa outra coisa é um outro nome de si próprio”
Eduardo Pardo Coelho

RESUMO

Com o pós-minimalismo dos anos 70, parte significativa da experiência artística acentuou uma necessidade de questionamento crítico sobre o lugar da arte na sociedade contemporânea, aliando desde cedo uma forte conotação política enquanto estratégia de comunhão entre artistas, processos de trabalho, e o público. Desenvolveu-se então uma cultura de contravisualidade interdisciplinar que passou a questionar os condicionalismos históricos de produção e legitimação artísticas, por oposição à leitura formalista e autorreferencial de um certo modernismo triunfante.

A nova lógica de intervenção pós-minimalista assentava nas possibilidades, mesmo que pontuais e de expressão localista, de compreensão e eventual (ou parcial) transformação da realidade social a partir da ação artística. O "campo expandido" da escultura, a efemeridade e a "desmaterialização" da obra de arte, provocaram uma forte, ainda que provisória, desestabilização da instituição arte. Verificou-se desse modo um "regresso 'do' e 'ao' real" que se traduziu ao mesmo tempo na sua "reinvenção" crítica, buscando assim uma problematização do lugar institucional e do conceito de arte que exigiu do espectador uma maior consciencialização da sua responsabilidade na construção e valorização do campo semântico da arte e, por essa via, da própria vida.

Nessa medida, uma maior aproximação da arte ao sentido social e político resultou num dos universos criativos mais determinantes até aos nossos dias. Uma atitude política (inspirada ainda, por vezes, nas reminiscências do utópico) ou uma reflexão (distópica) sobre os seus limites atravessa o percurso e a obra de alguns dos artistas mais relevantes da nossa contemporaneidade. Questionando sobretudo os regimes discursivos que operam no nosso mundo saturado de imagens, a arte exige hoje uma espécie de literacia visual que permita compreender e sentir uma ação criativa mais complexa e disseminadora, que sublinha no seu aparato de obra as relações de dependência e contaminação verificadas entre o processo criativo, a imagem e a linguagem verbal, operando assim uma análise crítica em torno da fragmentação e virtualização decetiva do real contemporâneo.

ABSTRACT

With the post-minimalism of the seventy's, a significant part of the artistic experience emphasised the need of a critical questioning upon the place of the art in the contemporary society, early combining a strong political connotation as a communion strategy between artists, work processes, and the public. It was then developed an interdisciplinary against-visibility that questioned the historical constraints of the artistical production and legitimization, opposed to the formalist and auto-referential of a certain triumphant modernism.

The new logic of the post-minimalist intervention was built on the possibilities, even isolated and having a local expression, of comprehension and eventual (or partial) transformation of the social reality from artistic action. The sculpture's "expanded field", the ephemeral nature and the "dematerialization" of the work of art, caused a strong, yet temporary, destabilization of the art institution. There was a "return 'from' and 'to' the real", that revealed, at the same time, its critical "reinvention", in a search of a problematisation of the institutional place and of the art concept, which demanded from the spectator a larger awareness of his responsibility in the construction and appreciation of the semantic field of art and, by that, of life itself.

So, a largest nearness of art to the political and social meaning, resulted into one of the most decisive creative universes until now. A political attitude (sometimes still inspired in utopian reminiscences) or a (dystopian) reflection over its limits, crosses the journey and the work of some of the most relevant artists of our contemporary times. Questioning especially the discursive schemes that operate in our saturated image world, art demands today a sort of visual literacy allowing the understanding of a more complex and disseminator creative action, that underlines by its work apparatus the dependency and contamination relations verified between the creative process, the image and the verbal language, operating by that a critical analysis regarding the fragmentation and deceptive virtualization of the contemporary reality.

ÍNDICE

Introdução	1
Primeira Parte	
<i>Sobre a reinvenção do real: reflexões críticas</i>	7
1. A arte e o real: do contexto pós-minimalista à contemporaneidade	9
1.1. Da teoria modernista à arte pós-moderna	9
1.2. Contributos e condicionalismos do ativismo artístico contemporâneo	17
1.3. Estudos de caso sobre as ligações da arte com o real	37
I) <i>Espaço, objeto e interdisciplinaridade</i> (Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra)	37
II) <i>Arte, natureza, entropia e arquitetura</i> (Robert Smithson, Dan Graham e Gordon Matta-Clark, Christo e Jeanne-Claude, Ilya Kabakov e James Turrell)	61
III) <i>Arte, corpo e linguagem</i> (Vito Acconci, Bruce Nauman)	93
IV) <i>Arte, cidadania e política</i> (Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko, Thomas Hirschhorn)	109
V) <i>Identidade, género e alteridade</i> (Ana Mendieta, Cindy Sherman, Barbara Kruger e Jenny Holzer)	137
VI) <i>Pintura e contemporaneidade</i> (Andy Warhol, Gerhard Richter)	165
VII) <i>Arte e memória</i> (William Kentridge, Christian Boltanski)	183
VIII) <i>Fotografia, documento e encenação do real</i> (Bernd e Hilla Becher, Jeff Wall, Andreas Gursky)	197
IX) <i>Arte, ciência, trauma e identidade</i> (Tony Oursler, Matthew Barney)	221
X) <i>Arte, corpo e objeto</i> (Franz West, Erwin Wurm)	241
XI) <i>Portugal, a arte e o real</i> (José Maçãs de Carvalho, Paulo Mendes, Miguel Palma, Alice Geirinhas)	257
Segunda Parte	
<i>A reinvenção do real: a curadoria de arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo</i>	309
2. O programa museológico do Museu do Neo-Realismo [MNR] e o projeto curatorial <i>The Return of the Real</i>	311
2.1. O passado e o presente – museus, coleções e visibilidade: o caso MNR	311
2.2. <i>The Return of the Real</i> : o sentido e a experiência da arte contemporânea num museu temático como o MNR	325
3. Exposições e performances no ciclo <i>The Return of the Real</i>	341
3.1. Vinte exposições do ciclo <i>The Return of the Real</i>	341
I) <i>Pas de deux</i> / João Tabarra	341
II) <i>Quando a arte não é só arte</i> / José Maçãs de Carvalho	347
III) <i>O labirinto da memória</i> / Paulo Mendes	353

IV) <i>Pedro e o lobo</i> / Pedro Cabral Santo	359
V) <i>Mulheres radicais e uma metáfora de cristal</i> / Alice Geirinhas	365
VI) <i>Máquinas em ruína ou a reciclagem crítica</i> / Miguel Palma	371
VII) <i>Do hotel às hortas: caminhos de crise e identidade</i> / Ângela Ferreira	379
VIII) <i>O sentido de uma arte comprometida, ou a possibilidade da impossibilidade</i> / Fernando José Pereira ..	387
IX) <i>Pintura crítica para uma nova esperança</i> / João Fonte Santa	395
X) <i>Conflitos identitários</i> / Manuel Santos Maia	401
XI) <i>Pintura Partisan</i> / Pedro Amaral	407
XII) <i>Uma questão de perspectiva?</i> / António Olaió	413
XIII) <i>Arte, documentalidade e interpretação</i> / Carla Filipe	421
XIV) <i>Experiência e repetição</i> / Eduardo Matos	429
XV) <i>O quotidiano tem destas coisas: gestos, repetições e surpresas</i> / Rita Castro Neves	437
XVI) <i>A figura e a fotografia: entre o passado redoliano e a contemporaneidade</i> / Pedro Loureiro	443
XVII) <i>O artifício e a natureza: uma poética de mutações</i> / Emanuel Brás	449
XVIII) <i>A luz do absurdo</i> / António de Sousa	455
XIX) <i>A recoletora compulsiva e o museu</i> / Ana Pérez-Quiroga	463
XX) <i>O signo e a revolução</i> / João Louro	471
3.2. Performances, encontros e ecos críticos	476
Conclusões	495
Bibliografia	505



Ana Pérez-Quiroga, *PILHA DE LIVROS VERMELHA*, 2012, coluna de livros e suporte em madeira.
Coleção Museu do Neo-Realismo.

INTRODUÇÃO

Há uma inquietação expressa por Gilles Deleuze no prólogo de *Diferença e Repetição* que paradoxalmente me persegue e ilumina desde a primeira vez que a li. Diz ele:

“Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e *que faz passar um ao outro*. É apenas deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio”¹.

Escrever, na verdade, talvez não passe desse exercício imperfeito que insiste em contrariar a nossa própria ignorância. Acumulamos, por isso, um magma de ideias, em palavras e frases de sentido mais ou menos vivo e duradouro, com o qual redesenhamos constantemente uma leitura do mundo e da vida. Deste modo, ter algo a dizer sobre a “reinvenção do real” na teoria e na expressão artística contemporânea é uma tarefa que comporta uma certa dose de ignorância, pois desconhecemos sempre a amplitude de um fenómeno que, não sendo novo, está longe de estar confinado a uma etapa definida e caracterizada, atuando ainda todos os dias de um modo exponencial.

Salvaguardado o alcance possível deste desígnio, e partindo da ideia deleuziana de que é na fronteira do que julgamos conhecer, mesmo quando sobretudo desconhecemos, “que imaginamos ter algo a dizer” – porque escrever é sempre um risco, um ensaio – podemos todavia ambicionar o trabalho do sentido e da significação. Ainda que sempre obscuro e transitório, o significado do objeto e os conceitos a ele associados permitem construir uma rede de escrita e pensamento, um “movimento” entre a voz e o silêncio da reflexão que, apesar de todas as contrariedades, avanços e recuos, continua a projetar hipóteses, ideias ou linhas de interpretação que marcam o nosso caminho e moldam o perfil de cada um. Como disse um dia o poeta alemão do século XIX J. W. Goethe: “No final de tudo, acabamos sempre dependentes das nossas criações”. Isto é, das nossas aventuras intelectuais, da coragem ou dos receios que elas encerram e testemunham.

¹ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, (1968), (trad. português do Brasil de Luiz Orlandi e Roberto Machado - revista para Portugal por Manuel Dias), prefácio de José Gil. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2000, p. 38.

Nessa medida, o tema de tese de doutoramento agora apresentado baseia-se em parte na recolha e revisão de uma série de conferências e ensaios que tenho vindo a tornar públicos desde meados dos anos 90, a partir do início do meu trajeto enquanto crítico e historiador de arte, procurando ainda perscrutar um efeito de continuidade nesse caminho que me trouxe até à prática curatorial. Na articulação entre os ensaios iniciais e os textos que resultaram da análise e apresentação dos vinte artistas que fizeram o ciclo *The Return of the Real* do Museu do Neo-Realismo [MNR], procurou-se identificar linhas de coerência ou persistência conceptual. Diria que a defesa argumentativa de uma arte de reavaliação crítica do real e do seu lugar na imagética contemporânea constitui a principal tarefa caracterizadora deste percurso teórico que agora ponho à prova na sua dimensão académica.

A "reinvenção do real – da reflexão crítica ao exercício de curadoria", isto é, o título da tese aqui apresentada, procura traduzir um trabalho de investigação que configura duas dimensões distintas, mas complementares. Primeiro, ao identificar nessas reflexões críticas, publicadas ao longo de quase duas décadas em periódicos, catálogos e livros de arte, uma particular reconsideração e valorização do real manifestado na prática artística desde o pós-minimalismo. Segundo, interpretando esse mesmo conceito no domínio de uma prática curatorial que, desenvolvendo-se inicialmente numa dimensão independente, trabalhando sobretudo com a herança da arte moderna portuguesa da primeira metade do século XX, só na sua mais recente expressão institucional e museológica, desenvolvida no contexto da direção do Museu do Neo-Realismo, obteria resultados mais sólidos e associáveis de modo concreto ao percurso de reflexão crítica iniciado em meados dos anos 90. Pretende-se assim confirmar um sentido de concordância entre esses dois momentos, determinados pela defesa de uma arte mais ligada ao real, enquanto modo de questionamento e "reinvenção" das relações entre a arte e a realidade política e social.

Com efeito, a atividade regular em torno da crítica de arte, iniciada em meados de 90 em diversas publicações periódicas – desde o jornal *Acção Ribatejana* (1995-97), passando pela revista *Já* (1996) até ao semanário *O Independente* (1997-2000), ou ainda em revistas especializadas como a *Arte Ibérica* (1997-2000), a *Arq|a - revista de arquitectura e arte* (2000-2013) e a *Artecapital.net* (2006-2007) – ajudou sobremaneira a identificar e apurar em termos teóricos uma arte de expressão crítica, atenta em termos também tes-

temunhais aos problemas e conflitos que enformam o mundo contemporâneo. Na sequência desse trabalho de comentário e reflexão, iniciei igualmente em 2000 uma prática de comissariado de exposições de arte moderna e contemporânea (Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, *Vespeira*; SNBA, *Contaminantes/Comunicantes - 10 artistas + 10 arquitectos*, em parceria com Paulo Mendes e o Arqt. Victor Neves) que, de um modo ainda embrionário, abriu caminho a um exercício curatorial que viria a ganhar outra substância e amplitude com o ciclo *The Return of the Real*, apresentado no Museu do Neo-Realismo entre 2007 e 2012.

O desenvolvimento do trabalho de investigação agora apresentado assentou, sobretudo, na convicção acerca da relevância do tema, pois as razões que promoveram esta proposta prendem-se essencialmente com a ponderação de um projeto de continuidade que envolveu, em diferentes momentos (da crítica à curadoria), a análise de um conjunto de conceitos operatórios de diversas origens disciplinares, tais como “o regresso do real” (Hal Foster), a “viragem social” (Claire Bishop), a “escultura em campo expandido” (Rosalind Krauss), “o museu em ruínas” (Douglas Crimp), “as neovanguardas e as indústrias culturais” (Benjamin Buchloh), “a partilha do sensível” ou “o espetador emancipado” (J. Rancière), a “artpopulus” (Thomas Hirschhorn), a “estética relacional” (Nicolas Bourriaud), “o documentalismo no campo da arte” (Hito Steyerl), passando ainda pela observância e citação de outros conceitos, que surgem a espaços no presente texto, de autores como Walter Benjamin, Guy Debord, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, Marc Augé, Paul Virilio, Mario Perniola, Peter Sloterdijk, José Gil, Clement Greenberg, Michael Fried, Leo Steinberg, Thierry de Duve, Arthur C. Danto, Yves-Alain Bois, Denis Hollier, Daniel Birnbaum, Lucy Lippard ou Carlos Vidal, mas também de artistas que escreveram sobre arte, como Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson ou Fernando José Pereira, e que estabelecem igualmente distintas ligações entre a arte, a vida e a política e tiveram (ou continuam a ter) influência decisiva não apenas no meu exercício crítico, desenvolvido durante quase vinte anos, como também na prática curatorial definidora da minha ação profissional desde a última década.

No que diz respeito à estrutura da tese, assumiu-se uma divisão em duas partes fundamentais, de acordo com os períodos funcionais identificados no subtítulo da tese

“da reflexão crítica ao exercício de curadoria”. Na primeira, intitulada “Sobre a reinvenção do real: reflexões críticas”, e partindo sobretudo da análise da arte internacional, desde os casos históricos do minimalismo e do pós-minimalismo à nossa contemporaneidade, procura-se analisar alguns dos conceitos mais decisivos para a compreensão do “regresso do real”, que caracteriza ainda alguma da prática artística mais relevante dos nossos tempos. Aí podemos identificar o surgimento e análise de conceitos como, para além dos já citados, “interdisciplinaridade”, “instalação”, “antiform”, “informe”, “contravisualidade”, “transdisciplinaridade” ou “conceptualismo”, que acabaram por ter igualmente um peso significativo no jargão processual da arte e dos artistas portugueses que apresentaram trabalhos e intervenções no âmbito do ciclo *The Return of the Real*. Na segunda parte da tese, intitulada “A reinvenção do real: a curadoria de arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo”, identificam-se as principais características do programa museológico e das coleções do MNR na sua relação com o projeto curatorial de arte contemporânea, apresentando-se os ensaios que aprofundam ainda alguns dos conceitos delineados no período associado à minha prática de crítica e história da arte, e que ajudaram a contextualizar as obras e os percursos dos artistas convidados a expor nesse ciclo. Basta lembrar, neste sentido, a presença estrutural, tanto na fase de “reflexão crítica”, como na expressão do “exercício de curadoria”, de conceitos como o “regresso do real” ou o “artista etnógrafo” de Hal Foster.

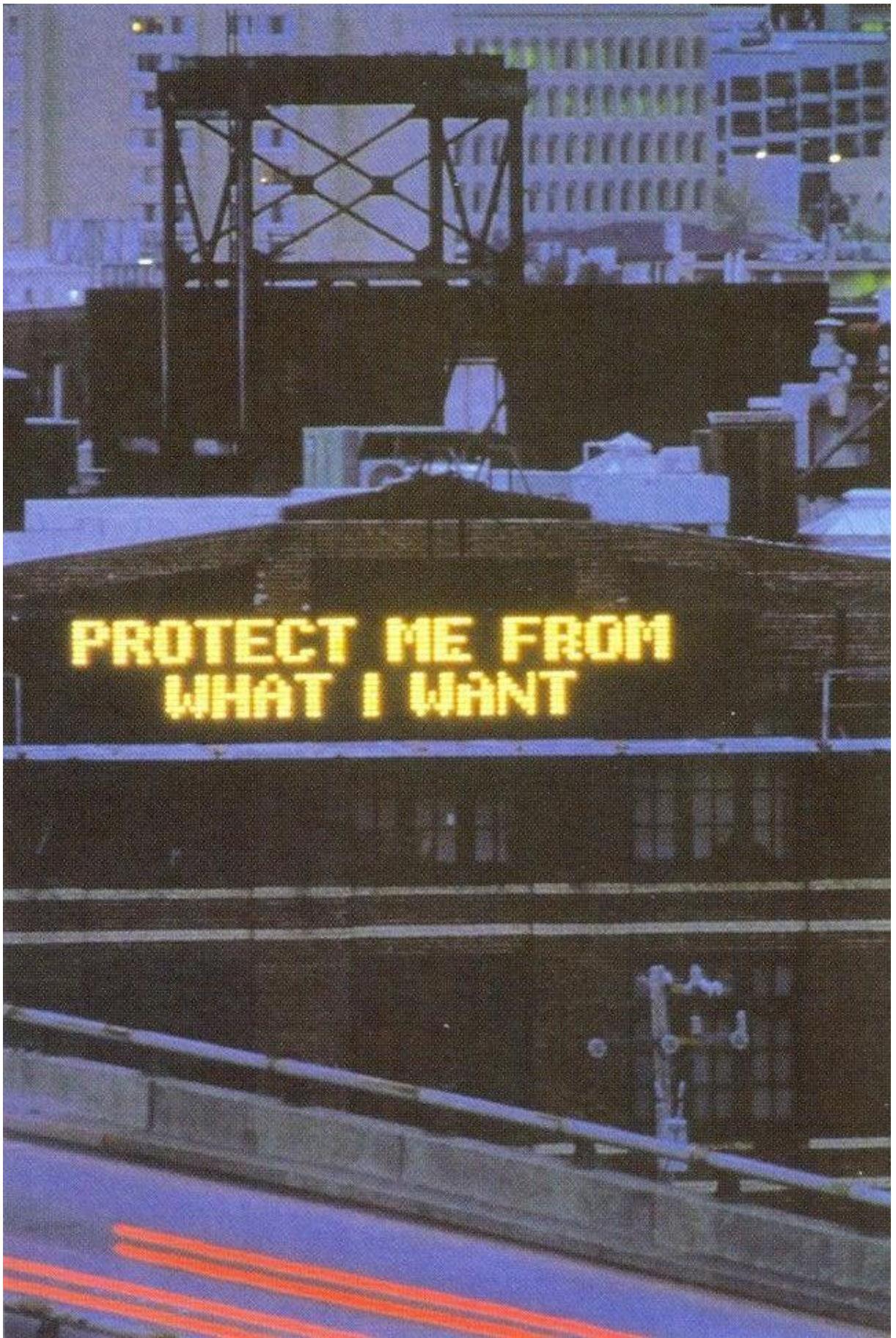
O próprio título do ciclo de arte contemporânea do MNR esclarece desde logo essa estreita combinação e sentido de unidade. No último capítulo desta segunda parte da tese, interpretam-se os ecos críticos e a recetividade geral desse ciclo de exposições na sua relação com a missão específica de um museu temático. Ainda relativamente às ligações identificadas entre a primeira e a segunda parte da tese, refira-se o elo que se poderá estabelecer entre a defesa crítica na apresentação desde 2001 de um conjunto de trabalhos de artistas portugueses, nomeadamente José Maçãs de Carvalho, Paulo Mendes, Miguel Palma e Alice Geirinhas, e a convocação desses mesmos criadores para o arranque do ciclo expositivo do MNR, iniciado em outubro de 2007. Ou seja, a reflexão associada ao período de trabalho crítico, publicado em periódicos, cadernos ou catálogos de arte, refletiu-se depois na fase de ação curatorial, revelando desse modo uma coerência entre essas diferentes funções e propósitos na projeção dos trabalhos desses artistas.

Em resumo, é nessa medida de interligação que se associam, afinal, dois períodos profissionais distintos, mas articulados ao mesmo tempo ao nível teórico e de projeção do campo artístico contemporâneo, adotando ainda uma dimensão própria de autorreflexão sobre os efeitos e repercussão de um momento no outro. Se a primeira parte da tese assume no título “Sobre a reinvenção do real” o inevitável contributo da palavra “Sobre” para a abertura ao campo teórico e analítico, já a sua segunda parte referencia no artigo definido “A” que inicia o título “A reinvenção do real” um efeito de intervenção direta sobre a comunicação cultural associada ao campo expositivo e museológico, como se com a prática curatorial se confirmasse uma passagem transformadora que põs à prova a dimensão teórica inicial.

Porém, mais do que encerrar uma qualquer interpretação ou praticabilidade da arte na sua relação crítica com o real, este percurso teórico e profissional representa, antes de mais, uma tentativa específica de pôr em diálogo conceitos e experiências artísticas que se relacionam sobretudo de um modo reflexivo, seja em ensaio crítico, defesa teórica ou curadoria, junto do observador da obra de arte. Depois disso, reduzir-se-á talvez apenas a mais uma tentativa de significar o que me rodeia e apaixona desde há muito, isto é, o real e a arte, não necessariamente por esta ordem.

Primeira Parte

Sobre a reinvenção do real: reflexões críticas



Jenny Holzer, *PROTECT ME FROM WHAT I WANT* (DA SÉRIE SOBREVIVÊNCIA), 1987, instalação em São Francisco, E.U.A.

1. A arte e o real: do contexto pós-minimalista à contemporaneidade

1.1. Da teoria modernista à arte pós-moderna

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 6, março/abril de 2001]

Na segunda metade do século XX, parte significativa da prática artística sofreu uma extraordinária expansão dos seus propósitos estéticos, éticos e processuais. A dimensão interdisciplinar então anunciada reivindicava, na verdade, um novo compromisso com a sociedade, contrariando ao mesmo tempo o júbilo acrítico observado na maioria da *pop art*, bem como o isolamento teórico e estético-expressivo do modernismo abstrato norte-americano. Este último – configurando uma interpretação que filiava o expressionismo abstrato de Pollock ou a abstração pós-pictórica de Rothko, Stella e Barnett Newman numa linhagem que teria as suas origens em Manet e nos impressionistas, passando ainda pelas vanguardas históricas, do cubismo à abstração – defendia conscientemente uma autodefinição disciplinar da pintura e da escultura, na assunção maior da sua pureza formal, mediante uma progressiva valorização ontológica do meio utilizado. Como conclusão de todo esse processo, tal como afirmara Barbara Rose, “uma forma artística tenderá à eliminação de todos os elementos que não estão de acordo com a sua natureza essencial. Segundo este argumento, a arte visual despojar-se-á de todo o significado extra visual, seja literário ou simbólico, e a pintura recusará tudo o que não é pictórico”². A defesa de uma nova “autonomia da arte”, confirmando os seus valores específicos (cor, forma, composição, etc.) pretendia assegurar a qualidade pela essência disciplinar, e ainda como substancial afirmação do moderno erudito em arte. De Clive Bell a Roger Fry, ou de Clement Greenberg a Michael Fried, instituíra-se no meio artístico e teórico ocidental o paradigma formalista da arte moderna.

A este propósito, em 1965, posicionando-se contra a pluralidade interdisciplinar das chamadas neovanguardas, Clement Greenberg afirmava: “a essência do modernismo, como eu a vejo, assentava na utilização de métodos característicos de uma disciplina própria, não com o fim de a subverter, mas para a firmar mais solidamente na sua área de competência”³. Isto é, se o autocriticismo que havia caracterizado o investimento vanguardista se convertera num progressivo despojamento alegórico, enquanto afirmação e

² Barbara Rose, *American Art Since 1900*. Nova Iorque e Londres, 1967, p. 234.

³ Cf. Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in *Art and Literature*. Nova Iorque, 1965.

dignificação de valores que só à pintura e à escultura diziam respeito, não se confundindo por isso com qualquer outra disciplina artística, Greenberg procura ainda cristalizar o valor dessa mesma autocrítica no isolamento e autonomia das artes plásticas em relação aos valores políticos e sociais que as envolvem, como se ao artista estivesse vedada a manifestação artística das suas inquietações ideológicas e políticas. Ora se, por um lado, a *pop art* parecia convocar uma descomplexada conciliação entre a cultura erudita e a cultura de massas, apontando uma nova direção figurativa à pintura na assimilação do mundo visual cosmopolita e consumista das sociedades pós-industriais, e contrariando assim declaradamente o elitismo da arte abstrata e formalista, por outro, as novas transformações sociais e políticas dos anos 60, como a consciencialização do processo de globalização (na famosa diretiva de McLuhan sobre a “Aldeia Global”), a reivindicação crescente do feminismo ou da liberdade de expressão da cultura jovem (difundida pela música rock), ou ainda os problemas da Guerra no Vietname ou a Revolução Cultural na China determinavam outras necessidades e inquietações sobre uma nova geração de artistas, potenciando desse modo o reequacionamento do modelo formalista. O apelo ao compromisso ético desse contexto tornava inevitável uma revisão sobre as ideias de pureza e autonomia também em arte.

Depois da promessa minimalista de Donald Judd, que reivindicava uma arte onde se abandonava já a definição disciplinar e projetavam precisamente as ideias de “*specific objects*” ou de “obra tridimensional”⁴ – que superava a anterior dimensão de pureza, cruzando no mesmo objeto ou proposta de arte algumas das especificidades da pintura e da escultura – seria a prática verdadeiramente interdisciplinar e plural do pós-minimalismo (num arco que vai das artes performativas à *process art*, *arte povera* e à *video art* ou da *land art* e *earth art* à *conceptual art* ou “arte pública”) que viria a romper definitivamente com o paradigma modernista do formalismo greenberguiano. O compromisso ético voltava, de facto, a reivindicar a sua expressão no domínio estético da arte, fazendo oscilar não só a autodefinição disciplinar de algum modernismo como também o próprio sistema e mercado de arte que em torno do valor formalista se havia implantado. O lugar da arte ou o triângulo “atelier-galeria-museu” veriam o seu estatuto sofrer uma forte contestação precisamente a partir de uma criatividade artística que pretendia aproximar de modo

⁴ Cf. Donald Judd, “Specific Objects”, in *Arts Yearbook*. Nova Iorque, p. 74. Cf. ainda Donald Judd “Specific Objects”, in *Complete Writings - 1959-1975*. Halifax, Nova Escócia, 1975.

crítico a arte da vida social e política. Nesse sentido, a dispersão e pluralidade das novas propostas confundia o sistema que defendia a “autonomia da arte” e a preservação intocável da pureza disciplinar, precisamente pela superação desse mesmo paradigma, cruzando experiências diversas entre disciplinas aparentemente tão distintas ou distantes como o teatro (Grotowski ou *Living Theatre*), a música (John Cage), a dança (Merce Cunningham ou Yvonne Rainer) o cinema e o vídeo (J. L. Godard ou Bill Viola), as artes plásticas ou a literatura (da ficção ao ensaio) redimensionando a prática da arte a um nível onde os valores da visualidade pura ou formal davam agora lugar à conceptualidade, às ideias políticas e à reflexão filosófica, numa consciencialização crítica da imagem e da experiência artística como última utopia, enquanto decisivo valor de intervenção social a partir da sensibilidade artística.

No plano ensaístico, a revisão crítica do marxismo e da psicanálise freudiana, na expressão teórica e científica do estruturalismo de Althusser, Lacan, Claude Lévi-Strauss ou Michel Foucault, daria lugar à análise desconstrutiva do pós-estruturalismo iniciado, de certa forma, nas ideias de Roland Barthes e, mais tarde, de Gilles Deleuze, Jean Baudrillard ou Jacques Derrida. Esse contexto de intervenção a partir da reflexão teórica viria a revelar-se essencial no desenvolvimento da interdisciplinaridade desconstrutiva das práticas pós-minimalistas que poderão desta forma pontuar o início mais generalizado de uma pós-modernidade nas artes visuais. Mesmo que esta dimensão de prática pós-moderna não signifique ainda qualquer crise da ideia de vanguarda, mas uma sua revisão mais crítica e atuante. Na verdade, artistas como Robert Morris, Carl Andre, Michael Heizer, Robert Smithson, Allan Kaprow, Eva Hesse, Bruce Nauman, Vito Acconci, o grupo *Art & Language* ou Hans Haacke, entre muitos outros, revelam um crescente interesse pelo cruzamento de linguagens e disciplinas criativas com a investigação social, dessa forma representando, por um lado, uma extraordinária necessidade de recusar o paradigma formalista e, por outro, o início de uma fase em que as artes de vanguarda reclamarão uma crescente experimentação pluridisciplinar e criativa como forma de “interpretar” e “intervir” sobre a sociedade. As possibilidades de associação mais direta entre o real e a arte resultam neste período no desenvolvimento de uma extrema revitalização epistemológica, promovendo por outra via novas relações entre o autor e o observador, ao introduzir no mundo da arte os estímulos teóricos sobre a “morte do autor” e o “valor maior do texto” (ou obra – do que ela pode dizer para lá da manifestação da subjetividade criativa) na alusão direta a Roland Barthes,

sublinhando ainda o exercício de uma arqueologia sobre os “epistemas” (Michel Foucault), na compreensão dos momentos de superação dos paradigmas de legitimação (Thomas Khun) ou na exploração por vezes abusiva do sentido de “obra aberta” (Umberto Eco). Este é o sintoma generalizado e plural da “mudança pós-estruturalista das causas transcendentais para os efeitos imanentes”⁵ da obra e da comunicação, procurando no domínio da arte uma disseminação do estético pelo apelo à transgressão e ao impossível da experiência sobre o limite do sujeito, ou ainda na valorização superior da interpretação⁶. A estratégia de aplicar alguns dos valores de interpretação pós-estruturalista ao domínio do texto e da análise da obra de arte seria defendida pelo ensaísmo de alguns teóricos associados aos *Cultural Studies* ou à revista *October*, como Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yves-Alain Bois, Denis Hollier ou Hal Foster. Pela alternativa das investigações e no resultado das suas análises discursivas, as teorias pós-estruturalistas alcançariam aí uma extraordinária repercussão na compreensão da obra de arte, confirmando um processo de desdialéctização em que à contradição se prefere a diferença (de Deleuze ou Derrida)⁷. De outro modo, esta espécie de deslocamento epistemológico favorece ainda o cruzamento ou a diluição das fronteiras disciplinares de cada um dos meios utilizados na prática artística. Assim, o valor da mediação disciplinar (paradigma modernista por excelência) converte-se a partir do pós--minimalismo na vontade de uma espécie de apropriação direta do real, admitindo apenas como mediação a ambiguidade ou hibridez plural das disciplinas, anulando inclusive qualquer definição concreta sobre as fronteiras de cada uma delas. O género, o processo, o conceito ou a forma, só promovem valor de qualidade artística quando apresentam significado ao nível da experimentação dos sentidos e do conceptual, numa crítica e consciencialização sobre a representação, minando a expressão do meio e das disciplinas para sublinhar o seu carácter de manipulação, aproximando desse modo a prática artística mais decisiva dos anos 60 e 70 do pensamento e análise pós-estruturalista, especialmente na sua defesa da desconstrução do valor de verdade sobre o sentido da linguagem ou da reprodução do real.

Situando claramente o ponto de viragem ou a origem das manifestações artísticas mais atuantes dos últimos cinquenta anos, Hal Foster dirá que “na genealogia da arte que vai dos anos 60 até à atualidade, o minimalismo figurará não como um final distante (do

⁵ Cf. Hal Foster, *The Return of the Real - The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts/Londres, The MIT Press, 1996.

⁶ Cf. Michel Foucault, “Préface à la transgression”, in *Critique*, nº. 195-196, agosto-setembro. Paris, 1963.

⁷ Sobre esta questão cf. Eduardo Prado Coelho, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, in Catálogo da exposição *Circa 68*. Porto, Museu de Serralves, p. 63.

paradigma modernista) mas como uma encruzilhada contemporânea, o paradigma na direção do qual se orientam ainda hoje as práticas pós-modernistas”⁸. Entre a crítica formal e epistemológica do minimal e a assunção descomprometida da *pop art* podemos então situar uma genealogia da problemática pós-moderna nas artes plásticas, agora favorecidas pela sua estonteante manifestação interdisciplinar.

No quadro destas relações, Hal Foster procura ainda filiar, dialeticamente, embora por oposição, a ideia modernista de Clement Greenberg com aquilo a que chamou de pós-modernismo pós-estruturalista:

“De acordo com Greenberg, a arte modificou-se internamente *para manter a cultura em movimento* (ou dignificada pelo valor erudito e elitista da qualidade estética), para poder resistir à depreciação do *Kitsch*. Mas à medida que o seu carácter crítico foi degenerando num exercício de retórica sem efeitos repercutivos, esta mudança interna reduziu-se a um afastamento (isolamento) puro e simples. E a arte pós-moderna é posta pelo menos inicialmente contra um modernismo que se tornou monolítico na sua autorreferencialidade, e oficial, na sua autonomia. Mas o pós-modernismo deriva também deste modernismo, e é na sua orientação discursiva que este facto se torna mais evidente: o autocriticismo está para a prática modernista como a desconstrução para a prática pós-modernista. Se a *essência* do modernismo reside na utilização de métodos de uma disciplina *para a firmar mais solidamente na sua área de competência* (como afirmara Greenberg), a essência do pós-modernismo é a mesma, mas o fim em vista é, contudo, o de subverter a disciplina. A arte pós-moderna não *firma* o seu meio dado, não apenas como uma atividade autónoma, mas também enquanto modo de representação com um valor e/ou estatuto ontológico determinado. De um modo geral, a arte pós-moderna preocupa-se não com a pureza formal dos meios artísticos tradicionais mas com a *impureza* textual – as interligações do poder e do conhecimento nas representações sociais. É nestes termos que o objeto de arte – de facto, o campo da arte mudou –, a obediência ao velho decoro iluminista de distintas formas de expressão (visual *versus* literário, temporal *versus* espacial) deixou de ser possível, à medida que este se passou a fundamentar em distintas áreas de competência. E a acompanhar esta desestruturação do objeto, o descentramento do sujeito, simultaneamente artista e espetador”⁹.

Esta espécie de filiação dialética só é admitida por Hal Foster no quadro de uma prática artística pós-moderna crítica e desconstrutiva que tem por modelo de intervenção o estímulo da teoria e do pensamento pós-estruturalistas. Daí que, no mesmo artigo aqui citado, o teórico norte-americano faça uma clara distinção de valor entre um pós-modernismo neoconservador, orientado por uma relação com o passado e a história em termos de citações-*pastiche*, e um pós-modernismo pós-estruturalista, que mantém uma

⁸ Hal Foster, *op. cit.*, p. 36.

⁹ Hal Foster, “Polémicas (Pós)-Modernas”, in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº. 5. Lisboa, maio de 1989, pp. 97-98.

estreita relação com a história enquanto valor de sentido crítico sobre a “textualidade”, na assunção de uma diferença entre significado e significante e não como valor acrítico ou expressão de uma qualquer arbitrariedade camuflada de pluralismo. Embora determinado pelo contexto político-social norte-americano dos anos 80, e as estratégias culturais das Administrações de Ronald Reagan e George Bush, Hal Foster apresenta essa distinção de valores na arte pós-moderna por forma a tornar absolutamente clara a sua oposição às teorias do “fim das ideologias” ou do “fim das narrativas históricas”, sugeridas por Jean-François Lyotard e extremadas por Fukuyama ao nível da defesa do “fim da história”, isto é, inviabilizando o sentido da desconstrução crítica do sujeito na sua relação com o passado e o presente, dado que, nessa genealogia de interpretação, todos os valores se uniformizam pela ordem capitalista, que tudo absorve e transforma em seu favor. Foster esclarece então a sua leitura sobre as pretensões acríticas e apressadamente generalistas das mais famosas teorias sobre a condição pós-moderna:

“Nas políticas culturais americanas, podemos distinguir pelo menos duas posições sobre o pós-modernismo: uma associada às políticas neoconservadoras, a outra relacionada com a teoria pós-estruturalista. Das duas, é o pós-modernismo neoconservador a mais conhecida: definido essencialmente em termos de estilo, depende do modernismo que, reduzido à sua imagem mais formalista, é confrontado com um regresso à narrativa, ao ornamento, e à figura. Frequentemente esta posição é de reação, mas em mais aspetos do que o estilístico – também defendido é o regresso à história (à tradição humanista) e o regresso ao sujeito (o artista/arquiteto como *auteur*). O pós-modernismo pós-estruturalista, por seu turno, assume *a morte do homem* não apenas como original criador de artefactos únicos, mas também, enquanto sujeito central da representação e da história. Este pós-modernismo, se colocado em oposição ao neoconservador, é profundamente anti-humanista: critica-o menos pelo regresso à representação do que para mostrar que esta é mais constitutiva da realidade do que transparente a ela”¹⁰.

No que respeita ainda à questão do regresso à representação ou ao figurativo na arte pós-moderna, Hal Foster resumirá de forma decisiva como, na análise neoconservadora, os próprios valores do modernismo são deliberadamente esquecidos para fomentar um regresso da subjetividade individual que aparentemente abdica de qualquer filiação a uma história construída:

“A oposição neoconservadora ao modernismo é sobretudo uma questão de estilo, de um regresso à representação, enquanto a oposição pós-estruturalista é mais epistemológica, centra-se nos paradigmas discursivos do moderno (exemplo: a ideologia das inovações formais). Mas o que é importante realçar é a sua oposição recíproca.

¹⁰ Hal Foster, *op. cit.*, p. 89.

Para os pós-estruturalistas o estilo neoconservador da história é duplamente mal-entendido: o estilo não é criado a partir da expressão livre, mas sim expressos através de códigos culturais; e a história (tal como a realidade) não é um dado *ausente*, mas uma narrativa para construir ou (melhor) um conceito para produzir. Em resumo para a posição pós-estruturalista, a história é um problema epistemológico, e não um dado ontológico¹¹.

Por outro lado, enquanto o pós-modernismo neoconservador aceita sem interrogar um regresso arbitrário à representação, “o pós-modernismo pós-estruturalista assenta numa crítica à representação: questiona o verdadeiro conteúdo da representação visual, quer ela seja realista, simbólica ou abstrata, e explora os regimes de sentido e de ordem que estes diferentes códigos apoiam”¹².

Por aqui se depreenderá que o caldo aparentemente plural do pós-moderno em arte não pode ser entendido como nivelador pela arbitrariedade, como se não houvessem distinções de valor a fazer entre a produção artística contemporânea. Essa tendência de tudo englobar sob a capa do “fim das narrativas históricas”, ou na expressão pueril de um pluralismo totalitário que “suspende o juízo, neutraliza a linguagem e equivale todas as categorias críticas”¹³, terá ainda sido favorecida, embora indiretamente, pela verdadeira explosão epistemológica e interdisciplinar da prática pós-minimalista. De facto, torna-se difícil uma análise e compreensão globais sobre esses processos de criatividade que determinaram uma redefinição da condição da obra de arte, do cruzamento dos géneros formais com novos materiais e instrumentos disciplinares (aparentemente não-artísticos, como a imagem tecnologizada) que romperam com o conceito de moldura e tornaram possível uma desmaterialização expressa no neologismo “instalação”, como termo difundido pelas atuais proposições de arte. Por outro lado, as pesquisas em torno das relações “arte-vida”, assumindo a análise crítica das ideias políticas, filosóficas e sociais, favoreceram ainda uma proliferação ou mesmo disparidade de atitudes e processos criativos que tornaram possível o espectro de uma indiferenciação de valor produzida à sombra das teorias sobre o momento pós-moderno.

¹¹ *Ibid.*, p. 95.

¹² *Ibid.*, p. 96.

¹³ Cf. Hal Foster, “Contra el pluralismo”, in *El Paseante*, nº. 23-25. Madrid, Ediciones Siruela, 1995, pp. 80-95; cf. ainda Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1964, p. 61.



Rirkrit Tiravanija, *UNTITLED (THE ZOO SOCIETY)*, 1997, palco de teatro com *performances* regulares.

1.2. Contributos e condicionalismos do ativismo artístico contemporâneo

[Reescrita de dois ensaios: “O excesso e o activismo artístico contemporâneo”, in *Toxic*, Oeiras, Projecto Terminal, Câmara Municipal de Oeiras e Plano 21, 2005; e “Nicolas Bourriaud: a arte como encontro, experiência e sociabilidade”, in *Arqa* nº 90/91, março de 2011]

Hoje em dia, na nossa economia global, a suposição de um exterior puro é quase impossível.
Hal Foster

Refletir sobre o ativismo artístico contemporâneo, nomeadamente os seus contributos e condicionalismos mais comuns, conduz a uma leitura de sentido crítico perante a evidência de correlação com o próprio esgotamento de uma certa ideia de humanismo, em crise desde o segundo pós-guerra, quando a reavaliação sobre a centralidade do sujeito guiou a teoria crítica a conceitos tão atuantes como a identificação estruturalista de Michel Foucault sobre os “epistemas” e as suas relações com o controlo e o exercício do poder, ou a assombrosa “morte do homem”, entendida enquanto falência ou esgotamento do projeto humanista desenvolvido desde o Renascimento; a determinação sobre a importância dos “paradigmas legitimadores” de cada época (Thomas Khun); ou ainda a “morte do autor” e a valorização maior do leitor no processo de interpretação e significação do texto (Roland Barthes). Mais tarde, Jean-François Lyotard desenvolveria a sua teoria sobre a “condição pós-moderna”, introduzindo um conceito que não só identificava a falência das “grandes narrativas históricas”, como viria a ter profundas repercussões ao nível da reflexão sobre a produção artística contemporânea.

De outro modo, a desestabilização gerada por estes e outros conceitos finiseculares em torno da noção do homem e a conseqüente relativização de alguns dos valores que se julgavam mais enraizados e determinantes na sua construção, contribuiriam para a aceleração de uma espécie de equivalência valorativa que abriu espaço a um pluralismo e relativismo acrílicos, responsáveis sobretudo pela dominação do arbitrário. Porém, o reverso desta situação é que a contemporânea proliferação de tudo, literalmente tudo, não traduz mais, afinal, do que um certo resultado ou repercussão da nossa própria cultura secular, nomeadamente a exponenciação progressiva dos seus valores de racionalidade, democracia, igualdade e liberdade, inclusive na assunção e emancipação de todas as diferenciações. Apesar da cultura crítica produzida ao longo do século XX, este sistema valorativo mantém ainda uma presença e uma operacionalidade em desenvolvimento.

A consciência de que pertencemos a um mundo em caleidoscópio, simultaneamente especular e espetacular, produz ao mesmo tempo uma estranha ambição de contrariar, tanto quanto possível, essa toxicidade que lentamente nos condiciona. O excesso pode assim ser entendido como a manifestação maior e mais perversa dessa incessante circulação de uma pluralidade paradigmática e hoje plenamente generalizada, responsável pela abolição de qualquer tipo de dominação efetiva, para além do próprio exercício do capitalismo. Confundidos sobre a expressão de um poder cada vez mais dissimulado ou mesmo invisível, que voluntariamente concede uma espécie de microlegitimidade sobrevivente a todas as vozes ou orientações alternativas – inclusive a alteridade radical de culturas-outras inspirada na ação etnográfica ou antropológica¹⁴ – vemo-nos assim enredados nessa imbricada teia de relações de visibilidade e projeções parciais. O sistema informacional (informe) que caracteriza a nossa contemporaneidade realiza afinal o sonho ou o pesadelo de uma imensa mas desestruturada Torre de Babel. Todos sabemos, consciente ou inconscientemente, do modo esmagador como somos bombardeados por imagens, opiniões, realizações, protestos, dissensões ou qualquer outra eventual expressão viva da humanidade. Tudo acontece como um grande “*happening*” mediatizado até à exaustão pelos diversos e poderosíssimos meios de comunicação de massas, sem os quais “nada acontece” mas com os quais também tudo se anula na proliferação desenfreada de um sistema uniformizador de alienação quase total. Nessa medida, onde a exposição radical de tudo e de todos se tornou definitivamente omnipresente, o excesso é a expressão mais adequada para caracterizar o estado atual de uma sociedade ocidental que rapidamente se globalizou à escala do planeta.

Identificando alguns destes sintomas, Gilles Lipovetsky falava há duas décadas de uma nova “era do vazio”, de uma “sociedade hedonista” marcada por um lento “crepúsculo do dever”¹⁵, que progressivamente silenciara os valores humanistas, e contra os quais uma inevitável invasão se desenhava, apontando para um domínio cada vez mais heteróclito de paroxismo individualista, consumista e alienante. Contra esse estado de coisas, ao mesmo tempo que a cultura do excesso se legitimava entre as sociedades ocidentalizadas, alguns artistas iniciavam uma aproximação crítica aos valores de uma arte

¹⁴ Sobre a relação da arte contemporânea com o valor da alteridade radical cf. Hal Foster, *The Return of the Real*, pp. 171-203.

¹⁵ Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, (trad. portuguesa Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria). Lisboa, Relógio D’Água, 1989.

empenhada politicamente, de reflexão não panfletária sobre os problemas sociais, que apelava a uma profunda reinterpretação da ideia do “outro”, fosse na sua dimensão cultural, política ou social, com vista a fundar uma mais consciente e conseqüente ideia de pluralidade. Em certa medida, a arte da segunda metade de Novecentos aproximara-se do desígnio pós-estruturalista de perscrutar um espaço ainda ideal de alteridade exterior, buscando um “outro” capaz de derrubar o logocentrismo ocidental. Esta onda crítica apontava o dedo à “fantasia primitivista” que ajudara a construir e desenvolver as “ciências sociais” e o “modernismo artístico” desde o século XIX em torno da ideia do “outro” como expressão do “diferente”, do “impensado”. Michel Foucault diria a propósito que “o impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está alojado no homem como uma natureza mumificada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo numa idêntica novidade, numa dualidade irreversível”¹⁶. Hal Foster lembra que o mesmo Foucault, em *The Order of Things* (1966), alerta para os perigos do “nosso sono antropológico”¹⁷, argumentando que o sujeito moderno

“este homem do século XIX, difere do sujeito clássico das filosofias cartesiana e kantiana porque procura a sua verdade no ‘impensado’ – o inconsciente e o outro (esta é a base filosófica do cruzamento primitivista de ambos). ‘Um desvelamento do não-consciente’ escreve Foucault, ‘é a verdade de todas as ciências do homem’, e é por isso que tais desvelamentos como a psicanálise e a antropologia são os mais privilegiados de todos os discursos modernos. A esta luz [acrescenta Foster] o ‘outrar’ do eu, passado e presente, não é mais que um desafio parcial para o sujeito moderno, pois esse outrar também reforça o eu através da oposição romântica, conserva o eu mediante a apropriação dialética, expande o eu mediante a exploração surrealista, prolonga o eu através da perturbação pós-estruturalista, etc.. Da mesma forma que a elaboração da psicanálise e da antropologia foi fundamental para os discursos modernos (a arte modernista incluída), assim se apresenta também crucial a crítica destas ciências humanas para os discursos pós-modernos (arte pós-modernista incluída)”¹⁸.

Atento a esse “outrar”, herdeiro da “nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”¹⁹, desenvolver-se-ia, com efeito, um novo sentido de ativismo artístico pós-moderno que viria a ser identificado com a ação do “artista como etnógrafo”. No seu estudo *The Return of the Real* (1996), Hal Foster apresenta “a viragem etnográfica na arte contemporânea”²⁰

¹⁶ Michel Foucault, *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Edições 70, 1991, p. 365.

¹⁷ Michel Foucault, *The Order of Things*. Nova Iorque, Vintage Books, 1970, pp. 340-343. [Informação colhida em Hal Foster, *op. cit.*, p. 180].

¹⁸ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 179.

¹⁹ Michel Foucault, *As palavras e as coisas...*, p. 47.

²⁰ Hal Foster, *op. cit.*, p. 184.

como a sua marca essencial e finissecular, defendendo que “neste novo paradigma o objeto de contestação continua a ser ainda a instituição burguesa-capitalista da arte (o museu, a academia, o mercado, os media), as suas definições exclusivas de arte e de artista, identidade e comunidade. Porém, o tema de associação mudou: é o ‘outro’ cultural e/ou étnico em nome do qual o artista *engagé* luta a maior parte das vezes. Por subtil que pareça, esta deslocação de um tema definido em termos de relação económica para um outro definido em termos de identidade cultural é significativo”²¹. Foster situa aqui, não sem reservas e sentido crítico, uma espécie de transição entre o “artista enquanto produtor”, como na tese de Walter Benjamin dos anos 30²² – onde defendia o sentido utópico e modernista de uma arte politicamente empenhada que fizesse desaparecer ou pelo menos diminuir a arte e a cultura burguesas, no exemplo do construtivismo russo – e o “artista como etnógrafo” das últimas décadas. Com efeito, após a ação (por vezes situacionista) de alguns grupos de artistas dos anos 70 e 80 que atuaram – inspirados ainda, de certo modo, no desígnio do “artista como produtor” – em nome de reivindicações político-sociais, como é o caso dos coletivos *Group Material* (na crítica ao domínio absoluto capitalista) *Guerrilla Girls* (o feminismo e lugar da mulher no sistema artístico) do *ACT-UP* (sobre a SIDA), ou de artistas que preferiram uma ação individual como Barbara Kruger, Jenny Holzer (contra a alienação do sentido no tardo-capitalismo) ou Krzysztof Wodiczko (na atenção aos *homeless*, ou contra o *apartheid*, o racismo ou a xenofobia das metrópoles), um outro género de artistas parece tomar o lugar do artista utópico que caracterizou a arte moderna do século XX. Trata-se do “artista como etnógrafo”, no exemplo de Renée Green, Eugenio Dittborn, Lothar Baumgarten, Jimmie Durham, Mark Dion ou Rirkrit Tiravanija, entre muitos outros, que, certamente menos crenes no carácter idealista, no alcance universal da sua ação ou no enfoque transformador sobre as relações económico-classistas do social, estarão mais conscientes das potencialidades residuais e locais do seu propósito criativo – ainda *engagé*, mas já não panfletário – que passa a ter na antropologia e na ideia do “outro” como valor da alteridade a sua base essencial de compreensão alternativa, desenvolvendo uma espécie de resgate simultaneamente “arqueológico” e “atual” das historicidades locais fragmentadas ou em vias de extinção. Mas não se trata

²¹ *Ibid.*, p. 173.

²² Walter Benjamin, *Reflexions*, (ed. Peter Demetz), (trad. inglesa Edmund Jephcott). Nova Iorque, Harcourt Brece Jovanovich, 1978, pp. 220-238. [Informação colhida em Hal Foster, *op. cit.*, p. 171.]

aqui, todavia, da visão idealista em torno do “outro” que os modernistas promoveram, como na “fantasia primitivista” de cubistas e expressionistas ou na unidade textual das *collages* dos surrealistas que tomaram do inconsciente esse desejo especular do “outro”. No fundo, toda a convocação do “outro” que o modernismo realizara tinha como sustentação essencial o idealismo de uma unidade universal, não já para “educar” ou “converter” o “outro” mas para se autoanular precisamente no “outro”, salvando-o da modernização ocidental, assumindo aí a expressão de um “novo” ideal. Ora, é na anulação do valor idealista do “eu” ou do “outro” que o “artista como etnógrafo” se distingue não só do “autor [artista] como produtor” como do modernista que interpretara com entusiasmo o primitivismo tornado redentor. Isto é, se o “artista enquanto produtor” traduzia uma vontade de intervenção social e política a partir de uma experiência criativa traduzida no auxílio ao “outro”, entendendo este como explorado pela sua condição económica e social desfavorável, e utilizando sempre em favor dessas questões os mecanismos de promoção e difusão mediática próprios das artes visuais contemporâneas e de todo o seu *milieu* essencialmente burguês, já o “artista como etnógrafo” parece promover, pelo menos aparentemente, no interior do meio artístico burguês-capitalista, uma possibilidade de alteridade, em respeito pela idiosincrasia cultural do “outro”. Desse modo, a diferença do “outro” poderá significar uma derradeira oportunidade de combate e alteridade transformadora contra a onnipresença imagética do tardo-capitalismo, o que é ainda uma outra forma de dar continuidade, pelo menos em parte, à tese de Walter Benjamin acerca do “derrube” da arte burguesa pela “arte produtivista”²³, aliviando contudo o carácter revolucionário e de conversão que o produtivismo construtivista defendera. Na verdade, a viragem etnográfica na arte contemporânea verifica-se quando a prática artística passou a considerar “o campo expandido da cultura, de que a antropologia é suposto ocupar-se”²⁴. Acompanhando esta viragem, defende Hal Foster, estará:

“uma série de deslocamentos no local da arte: da superfície do *medium* ao espaço do museu, da estrutura institucional às redes discursivas, até ao ponto em que muitos artistas e críticos tratam estados como o desejo ou a doença, a SIDA ou os sem-abrigo, como sítios para a arte. Juntamente com esta figura do situar surgiu a analo-

²³ Defendendo sobretudo o “produtivismo” face ao “Proletkult” (dois movimentos rivais no início da União Soviética), Walter Benjamin acusa este último de ser a expressão de um mecenato ideológico que posicionava o operário como um outro passivo. Ainda segundo Benjamin, a solidariedade praticada pelos “produtivistas” baseava-se na prática material e não apenas no tema artístico ou na atitude política típica do “Proletkult”. Sobre esta questão cf. Hal Foster, *op. cit.*, pp. 173-180.

²⁴ *Ibid.*, p. 184.

gia do *mapeamento*. Num momento importante, Robert Smithson e outros conduziram esta operação cartográfica até um extremo geológico que transformou drasticamente o situar da arte. Todavia, este situar também tinha os seus limites: podia ser recuperado pela galeria e museu, brincava ao mito do artista redentor (um sítio de veras tradicional), etc... Por outro lado, o mapeamento na arte contemporânea enveredou pelo caminho da antropologia e da sociologia, até ao ponto em que um mapeamento etnográfico de uma instituição ou comunidade é hoje uma forma primordial da arte de sítio-específico”²⁵.

Acontece que esta “viragem linguística” ou “discursiva” promovida pelo processo quase “científico” de investigação da arte ativista não é, nem nunca foi, puro ou inocente, como por vezes se pretendeu. Na verdade, são muitas vezes as próprias instituições responsáveis pela legitimação artística a encomendar estes “mapeamentos etnográficos”, pervertendo assim os seus objetivos iniciais de desconstrução do sentido, comprometendo ou anulando mesmo, dessa forma, qualquer hipótese crítica mais consequente. A perversidade do processo está, naturalmente, ligada às próprias necessidades das instituições que, sob o paradigma estabelecido da tolerância e de não deixar escapar a novidade alternativa, acabam por absorver (importando) quase de imediato toda e qualquer incursão crítica sobre o seu próprio campo de ação.

Nesta medida, e apesar das intenções neoredentoras desta nova experiência “estética relacional”²⁶ – como na definição de Nicolas Bourriaud – Hal Foster acaba por refrear o alcance de boa parte das ações “politicamente empenhadas” e “desconstrutivistas” destes “novos” “artistas etnógrafos”, acentuando a ambiguidade de alguns projetos de alteridade pelo facto de manterem ativa, pelo menos em parte, a matriz essencial da “fantasia primitivista”²⁷ que atraíra as “boas intenções”, também elas redutoras mas pretensamente “redentoras”, da arte modernista. Neste sentido, Foster adverte:

“na medida em que a arte primitivista não está desarticulada, na medida em que o outro permanece confundido com o inconsciente, as explorações da alteridade até aos dias de hoje ‘outraram’ o eu à maneira antiga em que o outro continua a ser o pano de fundo do eu (por mais que este eu seja perturbado no processo), mais que ‘individualizarem’ o outro de uma maneira nova na qual a diferença é permitida e até apreciada (talvez através do reconhecimento da alteridade do eu). Também neste sentido, a fantasia primitivista pode continuar viva na arte quase-antropológica”²⁸; por consequência, “o papel quase-antropológico atribuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica; uma evasão como também uma extensão da crítica institucional”²⁹.

²⁵ *Ibid.*, pp. 184-185.

²⁶ Cf. Nicholas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998), 3ª edição. Paris, Les presses du réel, 2001.

²⁷ Hal Foster, *op. cit.*, p. 175.

²⁸ *Ibid.*, p. 178.

²⁹ *Ibid.*, p. 197.

Foster defende igualmente que a alteridade pretendida pelos novos “artistas etnógrafos” é demasiado dependente ainda de uma espécie de dialogismo de cariz hegeliano, herdado em parte do conceito situacionista de *détournement*. Este conceito debordiano consistia na utilização ainda utopista, porque revolucionária, de uma certa ideia de *site-specific*, aludindo a uma nova unidade criativa e significativa estabelecida em torno de elementos artísticos pré-existentes e díspares entre si, que deveriam mesmo assim confundir uma pretensa origem e unidade universais. Assegurando uma associação ilógica e inesperada, o *détournement* procurava inviabilizar o significado original ao promover novas leituras e sentidos sobre as imagens ou as palavras tomadas como objeto do discurso, diferenciando-se assim da estratégia da *collage* e da *assemblage* dada ou surrealista pela sua manipulação mais abrangente, aplicável a qualquer situação, podendo e devendo ser usado por um crescente número de indivíduos, incluindo não artistas. Ou seja, a estratégia estética do “choque”, enquanto elemento de composição visual associado à transitoriedade frenética da vida moderna, apresentava no situacionismo uma nova exigência da ação política, construindo situações de afirmação consciente em torno de um urbanismo total, diminuindo os efeitos do espetáculo visual da grande cidade, e por isso trabalhando no domínio mais evasivo mas persistente da palavra tornada *slogan* ou derradeira utopia ao assumir o comprometimento com uma arte pública de carácter político e ativista, aproximando assim a arte ao quotidiano – entendendo este não como manifestação de uma vida feita de rotinas orientadas pelo espetáculo capitalista, mas antes enquanto expressão individual das mais profundas inquietações acerca dos problemas coletivos. O problema do ativismo artístico contemporâneo radica na mesma dificuldade identificada pelos situacionistas dos anos 50 e 60, pois às intenções políticas apresentadas como críticas do domínio burguês e capitalista da sociedade ocidental, os situacionistas, tal como os atuais “artistas etnógrafos”, acrescentam ainda, apesar das metáforas sobre o local ou o “sítio-específico”, nomeadamente em torno do mapeamento do sítio da ação, uma certa dose dessa “fantasia primitivista” marcada por uma pureza de intenções que não deixa de persistir numa outra forma de apropriação sobre o “outro”, ainda que este modo de apropriação esteja nos antípodas das relações de dominação identificadas na estratégia alienante do espetáculo capitalista. Hal Foster afirma a este propósito que também hoje, tal como na estratégia situacionista, “projetos impressionantes de sítio-específico foram transformados em sítios turísticos, e a disrupção situacionista reconciliou-se com a pro-

moção político-cultural”³⁰. Uma vez mais, o sistema capitalista tudo absorveu em seu favor. Aliás, numa pequena nota do capítulo “O Artista como Etnógrafo”, Foster é muito claro quando identifica a perda de protagonismo crítico do artista ao longo da segunda metade do século XX em favor do “todo-poderoso” comissário-curador que desenvolve em termos teóricos os eixos principais que conduzem, pelo menos em parte, a própria ação artística dita *engagé*:

“se os anos setenta foram a década do teórico e os anos oitenta a década do negociante de arte, os anos noventa pode considerar-se a década do comissário itinerante que reúne artistas nômadas em sítios diferentes. Com a queda do mercado de arte em 1987 e as controvérsias políticas que se lhe seguiram (Robert Mapplethorpe, a arte ‘obscena’, Andres Serrano...), nos Estados Unidos o apoio à arte contemporânea entrou num período de declínio. O financiamento foi reorientado para instituições regionais, que no entanto importaram em grande parte artistas metropolitanos, acontecendo o mesmo com as instituições europeias onde o financiamento permaneceu relativamente alto. Foi assim que nasceu o artista etnógrafo migrante”³¹.

Na verdade, o atual projeto cartográfico e localista, promotor do mapeamento ou de uma certa ideia “etnográfica” do “outro”, para além de abandonar o “*medium-específico*” em favor do “discurso-interdisciplinar” – numa estratégia que confirma aliás a tese central de Leo Steinberg em *Other Criteria* (1972) que identificava já nas *combine-paintings* de Robert Rauschenberg a passagem “*pós-medium*” (que Hal Foster e depois Rosalind Krauss voltariam a interpretar como marca epistemológica da arte contemporânea mais decisiva) “de um modelo vertical de pintura-como-janela para um modelo horizontal de pintura-como-texto, de um paradigma ‘natural’ da imagem como paisagem emoldurada, para um paradigma ‘cultural’ da imagem como rede informacional”³² – realiza também um alcance bastante residual, ainda que aceite e até premeditado pelos próprios artistas, quanto aos seus resultados de uma consciencialização parcelar. Daí que, em alguns casos, os artistas que assim procedem estejam conscientes da complexidade da sua proposta e até autocríticos acerca do seu valor real, parodiando por vezes para melhor desestabilizar o que é suposto estar mais definido e alicerçado. Foster defende, por exemplo, o carácter consciente, e por isso mais atuante, do modelo ou “pseudomodelo” etnográfico apresentado por Jimmie Durham:

³⁰ *Ibid.*, p. 198.

³¹ *Ibid.*, p. 282.

³² *Ibid.*, p. 199.

“Nas suas obras híbridas, Durham combina objetos ritualistas e *objets trouvés*, de uma forma que é preventivamente autoprimitivista e ironicamente anticategórica. Estes fetiches pseudoprimitivos e os artefactos pseudoetnográficos resistem a mais primitivização e antropologização através da ‘impostura’ paródica destes mesmos processos. Todas estas estratégias – a paródia de primitivismos, a inversão dos papéis etnográficos, o fingimento preventivo da morte, uma pluralidade de práticas – perturbam uma cultura dominante que depende de estereótipos estritos, de linhas estáveis de autoridade, e de todo o tipo de reanimações humanistas e ressurreições museológicas”³³.

De um modo geral, podemos registar que esta transformação da arte moderna em pós-moderna, que assume o salto do “vertical” para o “horizontal”, da “qualidade” (formalista) para o “interesse (neovanguardista), do “diacrónico” para o “sincrónico” ou – acrescento eu – da “oticalidade perceptiva” para a “reflexividade discursiva” não foi na verdade seguida por toda a arte dita pós-moderna. Se a horizontalidade e, por essa via, a dimensão social e política passaram a caracterizar a esmagadora maioria das experiências pós-minimalistas, desde a *process art* à *conceptual art*, da *land art* ao *happening* e à *body art*, entre outros, o certo é que, por sua vez, a *pop art* devolvera a arte, nessa mesma época, a um “contínuo de cultura”³⁴ que não desdenhava, antes pelo contrário, o sistema capitalista de produção e promoção imagética. Podemos assim identificar duas grandes linhas de ação e produção artística desde a década de sessenta, a primeira marcada pela consciência da temporalidade do efémero, do político e da vida não mediada, protagonizada por toda a tradição pós-minimalista, e a segunda caracterizada pela participação mais ou menos consciente no grande espetáculo do tardo capitalismo, não abdicando da essência do objeto de arte, esse conceito tão criticado pela estratégia pós-minimalista, ainda que mantenha com esta a mesma determinação pela assunção de uma arte “pós-medium”³⁵.

Na verdade, apesar das virtudes do “modelo textual” aplicado pelo “artista etnógrafo” em prol da revalorização alternativa do “outro”, Hal Foster defende ainda um outro conceito essencial para arte contemporânea que só em parte integra o jargão do “artista etnógrafo”, o de que hoje “a realidade já não é entendida como efeito de representação, mas como acontecimento de trauma”³⁶. Com efeito, o registo traumático de alguma da

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. Lawrence Alloway, *The Long Front of Culture* (1959). [Citado por Hal Foster, *op. cit.*, p. 282].

³⁵ Sobre a questão da condição pós-medium da arte dos anos 60 e 70 cf. Rosalind Krauss, *'A Voyage on the North Sea' - Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 1999.

³⁶ Hal Foster, *op. cit.*, pp. 127-170.

melhor experiência artística e reflexiva da nossa contemporaneidade releva fundamentalmente de uma crise de sentido em torno do sujeito, identificada, pelo menos, desde o segundo pós-guerra. A crise do sujeito é também uma crise da identidade, do corpo, da autoria e do significado, tal como na tese essencial de Roland Barthes³⁷. Por isso, o derradeiro esforço de produção de sentido em torno da experiência artística realiza-se mediante a expressão física e psicologicamente traumática, seja em imagens infinitamente reproduzidas, como em Warhol, seja na tomada direta e cruel do corpo, como em Gina Pane, Acconci ou Chris Burden. Aparentemente, sem efeito ao nível da representação, só a imagem do trauma poderá ainda remeter para o sentido. Todavia, este fenómeno identificado por Foster em algumas manifestações das neovanguardas dos anos 60 e 70 parece ter-se igualmente convertido, tal como é reconhecido pelo próprio autor, em mais um estágio dessa neutralização progressiva promovida pelo universo imagético do capitalismo avançado. Por outro lado, mesmo na apreensão ou percepção efetiva dos fenómenos que se produzem pela “ação diferida” (conteúdo tomado de Freud por Hal Foster), isto é, pelo seu efeito de repetição resultante de um reenvio que lhe confirma o lugar na nossa experiência, é sobretudo ainda o domínio de uma híbrida e distanciada reprodução de sentido que prevalece e se impõe ao sujeito pós-moderno. Descrente, confuso e interpretando o real através de uma radical e poderosa ação mediada, o sujeito contemporâneo, recebe assim uma noção do real que só se realiza paradoxalmente pela própria ideia de crise da mediação, enquanto registo mais atual ou contemporâneo sobre a crise do sentido e da identidade que é em última instância da ordem do ser e da existência. Como nos sugere Jacques Derrida em *Structure, sign and play*, “a linguagem invadiu a problemática universal [...] na ausência de um centro ou origem, tudo se transformou em discurso [...] isto é, um sistema em que o significado central, o significado original ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência do significado transcendental expande infinitamente o domínio e o jogo da significação”³⁸. Mas também o infinito jogo da significação tende a tornar-se volúvel e distante. Tal como na perspectiva de Jean Baudrillard, o capitalismo promove nas sociedades pós-industriais uma

³⁷ Cf. Roland Barthes, *A Aventura Semiológica*, (1985), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1987.

³⁸ Jacques Derrida, “Structure, sign and play”, in *Writing and difference* (trad. inglesa Alan Bass). Londres, Routledge, 1978, p. 280. [Citação colhida em Margarida Carvalho, “Híbridos Culturais: Impurezas e Devires. Análise do conceito de híbrido como representação da alteridade cultural”, in *Tendências da cultura contemporânea. Revista de Comunicação e Linguagens*, nº. 28, (org. José Augusto Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho). Lisboa, Relógio D’Água, outubro de 2000, p. 260].

última alienação de sentido e unidade, a do signo e da sua estabilidade significacional, transformando de modo decisivo o domínio da significação a partir de uma extrema neutralização do sentido. Esta manifesta-se precisamente na proliferação excessiva e desenfreada das imagens que nos rodeiam e que se reproduzem de modo autónomo numa espiral de destituição de todo e qualquer significado mais atuante³⁹. Desse modo, toda a produção de sentido que a arte ativista procurou recentemente desenvolver e aprofundar – como nos casos paradigmáticos de Felix Gonzalez-Torres ou das *Guerilla Girls* (anos 80/90), ou os casos ainda ativos do *Atelier van Lieshout* ou Thomas Hirschhorn – parece resvalar nesta espécie de turbilhão alienador de disfuncionalidade entrópica que caracteriza o domínio capitalista do ocidente, bem como toda a sua toxicidade informativa marcada por uma dispersão e um artificialismo fundamentalmente desmobilizadores. Isto não significa, porém, que a ação ou o propósito destas intervenções sejam destituídos de valor. Antes reforçam a tomada de consciência que estes artistas possuem sobre o alcance bastante residual da sua arte, desenvolvendo e investindo tudo numa concreta microalteração, não panfletária e situada fundamentalmente ao nível local, sobre a autoconsciência da própria “comunidade” (a expressão mais contemporânea do “outro”), abdicando assim de qualquer pretensão imediatista de carácter global ou universalista, atendendo ainda e sobretudo à necessidade de conciliar, tal como defende Hal Foster para um verdadeiro alcance do “modelo etnográfico”, a “amplitude discursiva” com a “profundidade histórica” das representações⁴⁰, de forma a desenvolver uma verdadeira reflexividade que projete finalmente uma mais sólida reconfiguração do(s) sentido(s)⁴¹. Esta espécie de empenho artístico surge assim marcado sobretudo por uma microgeografia de ativismo que favorece ainda essa outra ideia chave do pensamento mais recente de Hal Foster, “um mundo fechado mas aberto ao mundo”⁴². Para não comprometer as suas hipóteses de alteridade, Foster defende que a obra ativista deve evitar a “sobre-identificação com o outro” pois esta “pode alienar mais o outro se não permitir o ‘outrar’ já presente na representação. Face a estes perigos – de demasiada ou de demasiada pouca distância”, Foster defende ainda “a obra em paralaxe que procura enquadrar o autor à medida que este

³⁹ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do signo*. (1972), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1995.

⁴⁰ Hal Foster, *op. cit.*, p. 202.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 202-203.

⁴² Cf. Hal Foster, *Design and Crime (and other diatribes)*. Londres/Nova Iorque, Verso, 2002.

vai enquadrando o outro. Esta é uma das formas de negociar o *status* contraditório da alteridade enquanto dada e construída, real e fantasmática”⁴³. Mas, esclarece Hal Foster sobre a orientação que deve nortear o “artista como etnógrafo”, “uma sobre-identificação redutiva com o outro também não é desejável. Incomparavelmente pior, no entanto, é uma criminal ausência de identificação do outro”⁴⁴.

Ao excesso de imagens produzido pelo omnipresente tardo-capitalismo, a arte política e ativista da nossa contemporaneidade propõe um discurso e uma ação de envolvimento e participação “do” e “com” o “outro”, fomentando o cruzamento e a transmissão de responsabilidades que poderão delinear uma ação de cidadania mais consciente e realizadora. Se esta intenção terá condições para determinar um mais amplo envolvimento com os vários “públicos” da arte, superando assim a mais redutora e especular condição de reconhecimento “inter pares” que caracteriza atualmente o ensimesmamento do meio artístico, é algo que só o futuro poderá, ou não, vir a confirmar.

Porém, Nicolas Bourriaud apresentou no início de 2000 uma via aparentemente alternativa, abrindo a arte à ideia de encontro, enquanto experiência de sociabilidade. Segundo o crítico e curador francês, artistas como Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Gabriel Orozco, Liam Gillick, Vanessa Beecroft ou Philippe Parreno, entre outros, apresentaram nos anos 90 diversas obras com características comuns, que se opunham deliberadamente, embora de modos diferentes, à arte objetual mais formalista, baseada ainda na expressão de uma subjetividade autoral absoluta. Nas suas propostas, os artistas identificados por Bourriaud procuravam acentuar o carácter interdisciplinar da obra de arte, explorando uma lógica “relacional” ao tomarem “por horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autónomo e privado”⁴⁵. Bourriaud fixou esta atitude chamando-lhes obras de arte “como interstício social”. Se o espírito das ações Fluxus parecia pairar ainda sobre estas iniciativas, elas escapavam todavia ao valor de curiosidade excêntrica que nos anos 60 significava agrupar pessoas em torno da criatividade performativa. O que as novas intervenções dos anos 90 pretendiam desenvolver

⁴³ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 203.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle...* Todas as restantes citações, salvo as exceções ligadas ao termo “alter-moderno”, são referentes a esta edição.

era, afinal, uma espécie de ampla sociabilidade como “campo expandido” da arte, traduzindo assim uma vontade de colaboração experiencial entre artistas e público. Essas propostas artísticas dependiam desse modo da participação efetiva do público espectador, promovendo uma forma de trabalhar conjunta, que potenciase “[...] as relações entre pessoas e o mundo, sob a forma de objetos artísticos”. No seu famoso livro de 1998, intitulado precisamente “Estética Relacional”, Bourriaud identificou três momentos distintos na história da arte ocidental que pressupõem uma espécie de evolução temporal. O primeiro, traduziu a ligação espiritual mantida durante milhares de anos entre Humanidade e Divindade; depois, desenvolveu-se o período que privilegiou a relação entre a Humanidade e o Objeto, assistindo-se atualmente, desde os anos 90, a uma arte de relação social que, não abdicando do objeto, tem-no promovido sobretudo como instrumento de sociabilidade, criando laços de interação social entre promotor e recetor da obra de arte, invertendo desse modo o valor fetichista do objeto de arte como expressão final do trabalho artístico. A obra relacional produz assim, essencialmente, situações construídas a partir da figura do encontro, apelando a uma participação que envolve o convívio e a consulta tátil de documentos ou outros objetos que ocupam o espaço expositivo comum mas que não têm um lugar definido do ponto de vista físico ou formal. O encontro entre pessoas (artistas e público) estabelece por isso uma relação dinâmica, que evolui, formal e também conceptualmente, em referência às circunstâncias dos momentos que o constituem. Com efeito, segundo a leitura de Bourriaud, “a forma da obra contemporânea desdobra-se para além da sua forma material: ela é um elemento que liga, um princípio de aglutinação dinâmica”. A “forma” artística existe apenas quando gera o momento da interação humana. Deste modo, “a essência da prática artística residirá, assim, na invenção de relações entre os sujeitos; cada obra de arte em particular será a proposição de habitar um mundo em comum, e o trabalho de cada artista, um feixe de relações com o mundo, que gerará outras relações, e assim de seguida, ao infinito”. Contra a uniformidade comportamental ditada pela cultura do capitalismo, a arte relacional procura a produção de uma sociabilidade direta, baseada na presença humana, não se confundindo por isso com as experiências de comunicação e convívio mediado que caracterizam as “redes sociais” dominantes no espaço virtual da internet. O diálogo estabelecido entre artistas e espectadores durante o processo expositivo conduz à identificação de uma experiência de colaboração que transforma o resultado da própria proposta de arte. Arte e vida aproxi-

mam-se assim de uma fusão que se manifesta na criação de um espaço social de intervenção e reflexão entre sujeitos, reinterpretando ainda a ideia de “escultura social” defendida e praticada por Joseph Beuys nos anos 60 e 70. O mundo da arte, bem como as suas especificidades de produção e legitimação, interagem nesse contexto operativo, de modo concreto, com o chamado mundo real ou exterior ao meio artístico. Bourriaud defende inclusive que a experiência de colaboração entre sujeitos promovida pela dinâmica artística deverá estender-se ao desenvolvimento de relações externas, para além do espaço institucional e do domínio da arte.

Ao contrário da reprovação de Jean-François Lyotard sobre o destino da arquitetura na era da pós-modernidade, “condenada a engendrar uma série de pequenas modificações no espaço que herdou da modernidade, abandonando uma reconstrução global do espaço habitado pela humanidade”, Bourriaud encontra nesse “engendrar de pequenas modificações no espaço” habitado uma hipótese de melhorar parcialmente o mundo em vez de o transformar radicalmente, propondo que talvez devêssemos “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de pretender construí-lo em função de uma ideia pré-concebida da evolução histórica”. Com efeito, defende o crítico e curador francês, “as obras já não se fixam no objetivo de formar realidades imaginárias ou utópicas, antes procuram construir modos de existência ou modelos de ação no interior da realidade existente, seja qual for a escala escolhida pelo artista para trabalhar com esta categoria”. Este projeto responde assim à objetualização da arte e à sua integração puramente estético-formal no contexto de uma urbanidade que exige aos artistas sobretudo obras de função decorativa ou integração espacial. No entender de Bourriaud, “a obra apresenta-se agora sobretudo como ‘duração’ que deve ser vivida, como uma abertura à discussão ilimitada”, promovendo assim um “regime de encontro intensivo”, isto é, “uma intersubjetividade que toma essencial o estar-juntos, o ‘encontro’ entre espectador e obra, a elaboração coletiva do sentido”. Mas, se é certo que “a arte sempre foi relacional em diversos graus, ou seja, como fator de sociabilidade e fundador de diálogo”, e a imagem artística assumiu como virtualidade o seu poder de conexão entre criador, obra e recetor, a verdade é que, ao contrário da televisão ou mesmo da literatura, que remetem para o sentido da experiência privada, e se inclusivamente o cinema e o teatro, apesar de convocarem o coletivo, apenas deixam espaço à discussão após o termo do espetáculo, “a arte (as práticas deri-

vadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de uma exposição) presta-se particularmente à expressão desta civilização de proximidade, dado que reafirma o espaço das relações”, pois apresenta-se sempre no espaço público da arquitetura, da praça à galeria, produzindo “empatia e sentimento de partilha, gerando assim vínculos”. Desse modo, e ainda segundo Bourriaud, “numa exposição, mesmo quando se trata de formas inertes, estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata, nos dois sentidos da palavra: eu percebo, eu comento, e movo-me num mesmo espaço-tempo. A arte é o lugar de produção de uma sociabilidade específica”, desenvolvendo assim, na verdade, o sentido e o aprofundamento da obra de arte como:

“interstício social, no interior do qual estas experiências, estas novas ‘possibilidades de vida’, se revelam possíveis: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos no presente do que fazer cantar os amanhã. [...] Os contratos estéticos, como os contratos sociais, são tidos por aquilo que são: ninguém pretende instalar a idade de ouro sobre a Terra, e nós contentar-nos-emos como voluntários em criar os *modus vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Do mesmo modo, a arte não procura mais figurar utopias, mas construir espaços concretos”⁴⁶.

Nicolas Bourriaud fundou em 1999, com Jérôme Sans, o Palais de Tokyo, em Paris – tendo sido codiretor desta instituição até 2006 – onde foram apresentados projetos e intervenções de muitos dos artistas que trabalharam, ou trabalham ainda, no âmbito da “estética relacional”. Aberto até à meia-noite, o Palais de Tokyo funciona desde essa altura como um laboratório de experiências artísticas que o converte num espaço aberto à dimensão interdisciplinar que caracteriza parte significativa da arte contemporânea. Na verdade, desde a sua colaboração curatorial no espaço “Aperto 93” (no âmbito da Bienal de Veneza, sob curadoria geral de Achille Bonito Oliva), que Nicolas Bourriaud tem desenvolvido uma série de iniciativas para enquadrar em termos teóricos e práticos a produção artística mais envolvida com aspetos sociais e políticos que transcendem a pura contemplação estética. Nesse caminho curricular seguiram-se exposições internacionais como *Traffic* (CAPC, Bordéus, 1996), *Joint Ventures*, (Basilico Gallery, Nova Iorque, 1996), *Le Capital* (CRAC, Sète, 1999), *Touch*, (San Francisco Art Institute, 2002), *GNS – Global Navigation System*, em 2003, *Playlist*, em 2004, e *Notre Histoire*, em 2006 (todas no Palais de Tokyo, Paris), *Experience de la Durée* (Bienal de Lyon, 2005), Bienal de Moscovo (2005 e 2007) e mais recentemente *Altermodern* – a Trienal da Tate (Tate Britain, 2009). Publicou

⁴⁶ *Ibid.*

ainda, no contexto desse exercício de curadoria, alguns dos livros de teoria da arte mais polémicos dos últimos anos, como o já referenciado *Esthétique relationnelle* (1998), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999), *Post - production: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (2001), *Playliste* (2004), ainda *Radicant* (2009). Em 2008, foi o curador responsável pelas exposições *Estratos* em Murcia, Espanha, e *La Consistance du Visible* na Fundação Ricard, em Paris. De todas estas iniciativas curatoriais, Bourriaud retirou uma ideia comum, promotora de uma espécie de unidade conceptual:

“Todo o artista cujo trabalho parta da ‘estética relacional’ possui um mundo de formas, um conjunto de problemas e uma trajetória, que lhe pertencem inteiramente. Não estão ligados por nenhum estilo, tema ou iconografia. O que eles partilham é mais decisivo [...] o facto de operarem dentro de [...] um mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações inter-humanas”. O princípio que une as ações destes artistas é o sentido coletivo de uma reflexão atuante em prol de uma sensibilidade artística que se transforma também em sociabilidade, isto é, a obra de arte “transforma o observador [...] num interlocutor direto. É precisamente a atitude desta geração em relação aos processos comunicativos que torna possível defini-la em relação aos seus predecessores. Muitos artistas emergentes nos anos 80, desde Richard Prince a Jeff Koons passando por Jenny Holzer, desenvolveram os aspetos visuais do seu *medium*, enquanto os seus sucessores demonstram uma preferência por contacto e tateabilidade”⁴⁷.

Desde a década de 90, a arte contemporânea, ou pelo menos parte dela, tende assim para o desenvolvimento de uma espécie de arqueologia social que emprega estratégias de recolha, documentação e apresentação características das ciências sociais para a produção de objetos artísticos. Por outro lado, a sua apresentação não surge por qualquer vontade de comunicação contemplativa, mas por incentivo ao diálogo social, à partilha vivencial que produz diferentes modos de “relacionamento” entre os agentes sociais da arte: artistas, curadores, galeristas, críticos e espetadores. Este é o universo de ação que procura não apenas o meio artístico como também um público mais vasto, que nasça da interação com a obra. Neste mesmo sentido, Bourriaud promoveu em 2009, na Trienal da Tate Britain uma avaliação conceptual dos nossos tempos ao nível criativo e social, propondo um novo termo: “alter-modernidade”, que pretende superar as dificuldades da “pós-modernidade” em torno da interpretação do momento presente, marcado sobretudo pela globalização. Como afirmou em entrevista à *Artecapital*, Nicolas Bourriaud define a “alter-modernidade” como:

⁴⁷ *Ibid.*

“a forma emergente e contemporânea da modernidade, ou seja, de uma modernidade que corresponde aos desafios do século XXI, e especificamente ao momento histórico que vivemos e no qual nos inscrevemos, para o bem e para o mal: a globalização. Ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária. Doravante, na sua reflexão plástica, os artistas tomarão como ponto de partida uma visão globalizada da cultura, e já não as conhecidas ‘tradições’: servem-se destas para se conectarem com o universal, para experimentarem novas vias. Por exemplo, Pascale Marthine Tayou utiliza os padrões culturais africanos para questionar os valores a partir dos quais os vemos a partir de Nova Iorque ou Berlim. [Se “Alter” significa outro, prossegue Bourriaud], o prefixo evoca igualmente a multidão. Em política, a alter-globalização é uma constelação de lutas locais que visam combater a homogeneidade mundial. No domínio cultural, ‘alter-moderno’ significa algo semelhante, é como um arquipélago de singularidades conectadas umas às outras”, acrescentando ainda que “o planeta inteiro está a ser percorrido por cristações identitárias, por retornos fundamentalistas, por radicalismos religiosos e políticos, e todos colocam em primeiro plano as raízes das assim chamadas ‘identidades culturais’, que são um dogma. Deste facto, nasce hoje a necessidade e importância de fazer a recomposição de uma modernidade, cujo gesto primordial é o do desenraizamento do solo, do êxodo das tradições identitárias e das comunidades constituídas”⁴⁸.

Com a grande exposição *Altermodern* e o livro associado, *Radicant*, Bourriaud procurou descrever as condições de emergência da nossa contemporaneidade, onde “existe a articulação em torno de noções como a de precariedade (a arte que chama a atenção para a fragilidade de todas as construções sociais e mentais), de errância (como porta de saída do pós-moderno), de forma-viagem (na qual a obra se apresenta como percurso, e não mais como uma superfície ou volume), ou de implicação de temporalidades (a tessitura de espaços-tempo heterogêneos na obra)”. Por outro lado, defende ainda Bourriaud:

“a verdadeira virtude do pós-modernismo foi a de equalizar filosoficamente, e mesmo juridicamente, as diferentes versões dos espaços-tempo que compõe o nosso mundo, e do qual certas versões eram precedentemente consideradas pelo mundo modernista como simplesmente ‘em atraso’. A ‘alter-modernidade’ é a coordenação estrutural produtiva das diferentes velocidades, com a finalidade de criar novas visões do mundo, uma modernidade que seja finalmente planetária e não simplesmente pseudo-ocidental, que seja um arquipélago e deixe de ser “continental”, no sentido em que deixe de ambicionar a totalidade. [Nas suas linhas essenciais, aqui fica o manifesto da “alter-modernidade” proposta por Bourriaud]: Uma nova modernidade emerge, reconfigurada numa era de globalização – entendida nos seus aspetos económicos, políticos e culturais: uma cultura ‘alter-moderna’. A intensificação da comunicação, das deslocações internacionais e das migrações está a afetar o modo como vivemos. A nossa vida quotidiana consiste em jornadas ininterruptas num universo caótico. O multiculturalismo e a identidade estão a ser ultrapassados pela criouliização [conceito tomado de Édouard Glissant]: os artistas tomam agora como ponto de partida a cultura num estado globalizado. Este novo universalismo tem como base

⁴⁸ Cf. Nicolas Bourriaud em entrevista a Sílvia Guerra, in www.artecapital.net. Todas as restantes citações referem-se a esta edição.

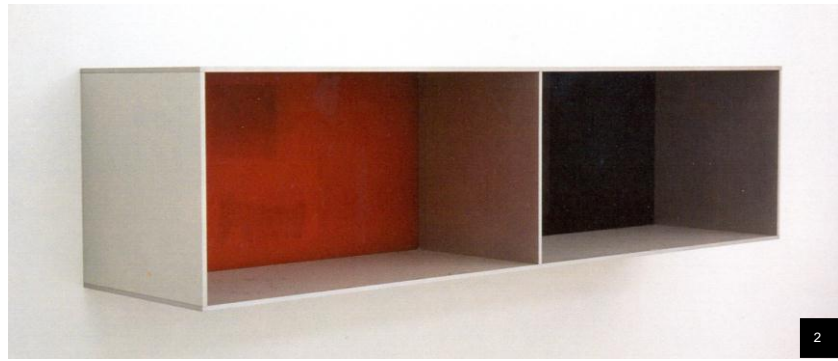
as traduções, legendagens e dobragens generalizadas. A arte explora, hoje, os laços que tecem entre si texto e imagem, tempo e espaço. Os artistas respondem a uma nova forma de percepção globalizada. Atravessam uma paisagem cultural saturada de signos e criam novos caminhos entre múltiplas formas de expressão e comunicação”⁴⁹.

A consideração de uma “alter-modernidade” artística gerada, no essencial, pela onnipresente globalização gera, naturalmente, dúvidas legítimas, mas a ambição do conceito traduz um risco que podemos sempre retificar, contrapondo outras vias de leitura, numa época marcada afinal pelo escrutínio constante. Porém, se o discurso e a ação de Nicolas Bourriaud fazem apelo a um entendimento da nossa atualidade criativa que parece bem arrumado demais, suscitando por isso um rol de críticas e a desconfiança de muitos sectores do meio artístico e intelectual, não deixa de ser estimulante haver quem ouse abordar com desassombro uma hipótese de superação sobre o relativismo muitas vezes acrítico da pós-modernidade. Na verdade, sabemos todos que a dinâmica artística contemporânea não se esgota, evidentemente, nas palavras do crítico e curador francês, e que antes dele outras vozes apontaram já, até de um modo mais sólido, uma transformação do pós-moderno (Zygmunt Bauman, Ulrich Beck ou Slavoj Zizek), o que em nada diminui, todavia, o seu contributo em torno da produção e da reflexão sobre a arte dos nossos tempos. O tom polemista e pouco consensual que caracteriza a sua verve em torno da “estética relacional” e da “alter-modernidade” confirma ainda que o que tem para dizer perturba a ordem instituída e que apesar do pluralismo aparentemente dominante, que tudo absorve muitas vezes a favor de um nivelamento sem distinção, há ainda margem para o crescimento de argumentos insubmissos e, por isso, mais atuantes.

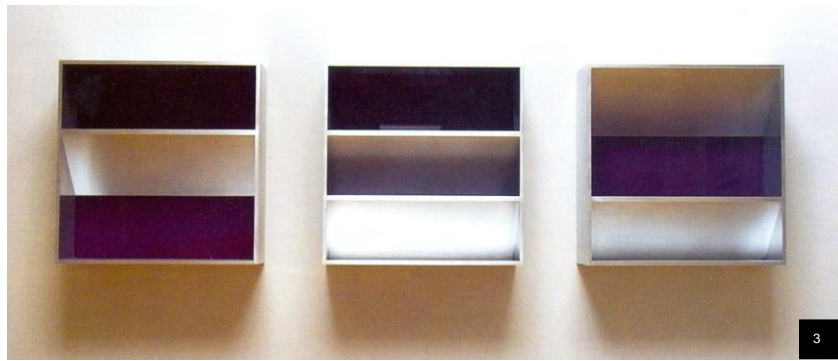
⁴⁹ Cf. www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/



1



2



3



4

1 *UNTITLED*, 1970, latão e plexiglás fluorescente | 2 *SEM TÍTULO (MENZIKEN 87-8)*, 1987, alumínio anodizado com plexiglás vermelhas e pretas, 25cm x 100cm x 25cm | 3 *SEM TÍTULO (BERNSTEIN 82-12)*, 1992, aço inoxidável e plexiglás roxo, 100cm x 100cm x 37cm | 4 *SEM TÍTULO (LEHNI 84-88)*, 1984, esmalte no alumínio, 30cm x 180cm x 30cm.

1.3. Estudos de casos sobre as ligações da arte com o real

I) Espaço, objeto e interdisciplinaridade

Formalismo pós-moderno / Donald Judd

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 66, fevereiro de 2009]

Um trabalho tem apenas de ser interessante
Donald Judd

De 1959 a 1965, por entre os estudos de filosofia e história de arte na *Art Students League* e na *Columbia University*, Donald Judd escreve com regularidade textos de crítica de arte em revistas especializadas, ao mesmo tempo que investe numa prática pictórica assente na reflexão disciplinar, influenciado desde logo pela tendência “objetual” promovida pela chamada “abstração pós-pictórica”. Os seus trabalhos de então utilizavam colagens de materiais como areia ou madeira, introduzindo assim, desde logo, uma sugestão tridimensional na pintura. Na verdade, esse procedimento estaria na génese da intenção minimalista, pois promovia ao mesmo tempo, para lá da ideia de “objetualidade”, uma diluição dos limites disciplinares identificados entre a pintura e a escultura. Os primeiros “objetos específicos” (nem pintura, nem escultura), apresentados logo em 1963, na Green Gallery de Nova Iorque, resultaram assim de um processo rápido e lógico que introduziu na arte norte-americana um conjunto de questões decisivas e ainda hoje operantes sobre a relação da obra com o espaço envolvente e a ação do próprio observador.

Com efeito, a especificidade dos objetos e a sua “instalação” no “*white cube*” da galeria tornava incontornável a assunção de outras duas especificidades essenciais a partir daí na comunicação da obra de arte: por um lado, a do lugar onde a obra se apresenta e, por outro, a do tempo da receção operada pelo seu observador, acentuando a responsabilidade deste não só no processo de significação como na própria existência real da obra. Deste modo, a obra de arte existe na exata medida da temporalidade e da experiência do recetor. Afinal, é essa receção que ativa e confirma o valor da obra. Ou seja, o facto da arte minimalista promover, quase em absoluto, uma experiência que depende, a partir do conceito e prática da “instalação”, de um “aqui” e “agora” irrepetíveis, introduz uma série de profundas transformações não só de índole epistemológica, como ao nível da ontologia da arte, isto é, ao nível da sua prática disciplinar (apelando desde logo a uma verdadeira interdisciplinaridade, ao cruzar, na especificidade objetual da “instalação”, a pintu-

ra, a escultura e a arquitetura), e também ao nível da sua essência. Diríamos mesmo que, com o minimalismo, a arte entra numa nova dimensão comunicativa e de significado. A novidade essencial dessa transformação, instauradora de um novo paradigma na arte contemporânea, é a assunção do tempo presente, fazendo com que a obra e o observador partilhem um tempo e um espaço específicos. Essa especificidade produz assim uma nova dimensão até aí pouco associada à obra de arte: o efémero. A irrepetibilidade ou efemeridade inerente à “instalação” minimal confirma, por sua vez, que a arte pós-moderna exigirá sempre um observador mais ativo e consciente do seu papel decisivo no processo de realização da obra de arte. Situação que está nos antípodas da tradição artística, pois, ao contrário desta, não promove essa ancestral perenidade da obra, que chamava qualquer observador de tempos e espaços diferenciados a mergulhar na unidade idiossincrática da sua manifestação. Pelo contrário, a obra de arte promovida pelo minimalismo procura desencadear um processo que conta com o tempo presente e a relação específica estabelecida na totalidade espacial da “instalação”, distribuída pela sua condição objetual e experiencial, determinada finalmente pela ação, também ela específica, do observador. Nesta medida, é o efémero que se insinua, ainda que timidamente, na proposta minimalista. Este efémero será, afinal, determinante em toda a prática dita “pós-minimalista”, levado ao extremo no percurso da *informal art* à *land art*, do *happening* à *performance*, e que viria a dominar a conjuntura internacional até finais dos anos 70, mantendo ainda uma influência fecunda na produção artística contemporânea.

No seu famoso ensaio *Specific Objects*, publicado, em 1965, no *Arts Yearbook*, Donald Judd identificava já uma espécie de nova realidade na produção artística da época:

“Metade ou mais dos trabalhos artísticos dos últimos anos não têm sido nem pintura nem escultura. Normalmente estão relacionados, com maior ou menor distância, com uma ou outra arte. Os trabalhos são diversificados e, neles, grande parte do que não pertence à esfera da pintura e da escultura também é diversificado. Mas há algumas coisas em comum [...] O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em repeti-las [...] Pintura e escultura tornaram-se formas pré-estabelecidas. A maior parte do seu significado não é mais credível. O uso da tridimensionalidade, por sua vez, não se reduz ao uso de formas prévias”⁵⁰.

Para Judd, a questão da tridimensionalidade constitui o eixo pelo qual se propõe o abandono da especificidade e autonomia das disciplinas tradicionais (pintura e escultura). Se, antes, a tridimensionalidade era evocada na estética pictórica ou escultórica pela re-

⁵⁰ Cf. Donald Judd, *op. cit.*

apresentação ilusória, o minimalismo procura promover, pela primeira vez, a sua experiência concreta:

“Até agora considerada num sentido lato, a tridimensionalidade torna-se num espaço a ser penetrado [...] Três dimensões é espaço real. Isto livra-nos do problema da ilusão, do espaço literal, do espaço em e à volta de marcas ou cores – despedida bem-vinda ao que era de mais saliente e de mais objetivo das relíquias da arte europeia. Os vários limites impostos anteriormente à pintura já não são reais. Uma peça tridimensional pode assumir qualquer forma, regular ou não, e pode estabelecer qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala ou salas em que é exposta, ou mesmo o exterior ou ainda desvinculando-se de tudo isso... Um trabalho tem apenas de ser interessante. Finalmente os trabalhos recentes têm uma qualidade intrínseca. Antigamente, a complexidade artística era apresentada e era o que criava a qualidade [...] Hoje, não é preciso que uma peça tenha muitas coisas para ver, comparar, analisar parte por parte, ou para contemplar. A coisa como um todo, a qualidade de todo: eis o interessante”⁵¹.

O interesse ou a experiência visual é, neste contexto, de baixo teor. Porém, a experiência física, ou seja, espaço-temporal, ganha um relevo até aí impensável. Essa matriz de intervenção e receção artística terá aliás consequências determinantes naquilo que Rosalind Krauss designou como “escultura em campo expandido”⁵². Pois é da instalação minimal que nasce a tendência de desobjetualização e desmaterialização orgânica característica da arte dos anos 60 e 70, uma nova praxis que invadirá inclusive o espaço exterior da galeria, desde o lugar público da nossa urbanidade à grande paisagem da natureza.

Por outro lado, a “qualidade intrínseca” desta experiência tridimensional e formalista devia, na opinião de Donald Judd, estar diretamente associada à natureza purista dos materiais utilizados:

“Os materiais variam bastante e são apenas materiais: fórmica, alumínio, aço temperado, plexiglas, cobre comum ou dourado, etc.; são específicos. Se forem utilizados diretamente, tornam-se ainda mais específicos. São também, usualmente, agressivos. Há uma objetividade própria à identidade intransigente de um material. E são evidentes os usos não-objetivos possíveis com as qualidades desses materiais: se a massa é dura ou mole, se é translúcido ou baço, e a sua espessura variável, como é a sua flexibilidade, a qualidade da superfície...”⁵³.

Isto é, a natureza essencial dos materiais utilizados, projetada na adequação do jogo cromático e da escala, traduz-se na obra a partir de uma ausência da gestualidade ou ação direta do artista, expondo assim a qualidade formal inerente aos materiais, ao mes-

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cf. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, nº. 8, primavera de 1979.

⁵³ Cf. Donald Judd, *op. cit.*

mo tempo que evita, desde logo, qualquer tentação de efeito imagético ou projeção de subjetividade. Sem imagem, nem emoção, o suporte é a matéria e esta será apenas dominada pela simples estrutura formal de uma geometrização fria e racionalmente distribuída pelo espaço da galeria.

Os primeiros trabalhos minimalistas de Donald Judd, que faziam alinhar, em série, um conjunto de elementos geometricamente iguais ou semelhantes e que seguiam uma rígida orientação percecional, reforçavam, por essa via, a sua imediata presença objetual, aludindo à especificidade do volume, da cor e da combinação estabelecida entre elementos essencialmente idênticos. Criavam assim uma absoluta e radical desmetaforização do objeto de arte, assumindo aí uma nova tridimensionalidade, projetada pelo cruzamento entre a pintura e a escultura. Despido de conteúdo ou significado alegórico, nomeadamente pela ausência deliberada de um contacto direto do artista no resultado final, o objeto minimal revelava apenas o suprassensível da forma, da matéria, da cor ou da escala. Sem gesto ou expressão manual que identifique o sujeito criador, resta do artista a intenção e o labor conceptual que o liga à obra de um modo frio e distanciado. Donald Judd procura assim superar o carácter representativo, ilusório e simbólico do objeto de arte, dedicando-se a um particular desenvolvimento da “escultura” que aposta sobretudo na assunção da tridimensionalidade dos objetos e na relação fenomenológica que estabelecem com o espaço envolvente, do teto ao chão. A serialidade, bem como a combinatória e variação de formas geométricas simples traduzem assim uma experiência sensorial que está muito para além do retiniano, seduzindo e explorando outros sentidos que não a visão, como o tato, na afirmação experiencial da escala antropomórfica que relaciona o corpo do observador com o espaço onde a obra se apresenta.

Porém, a dimensão temporal que se estabelece com o minimalismo não evita a sua característica essencialmente formalista. O purismo das formas geométricas, acentuado pela repetição e serialização formal, remete a prática minimalista para uma esfera de “cruzamento” ou “encruzilhada”, como lhe chamou Hal Foster⁵⁴, entre o fim do modernismo, marcado pela sua experiência eminentemente visual, contemplativa e disciplinarmente autónoma, e o pós-modernismo identificado nas práticas pós-minimalistas pela sua liberdade interdisciplinar. A importância do minimalismo pode assim ser aferida pela

⁵⁴ Cf. Hal Foster, *op. cit.*

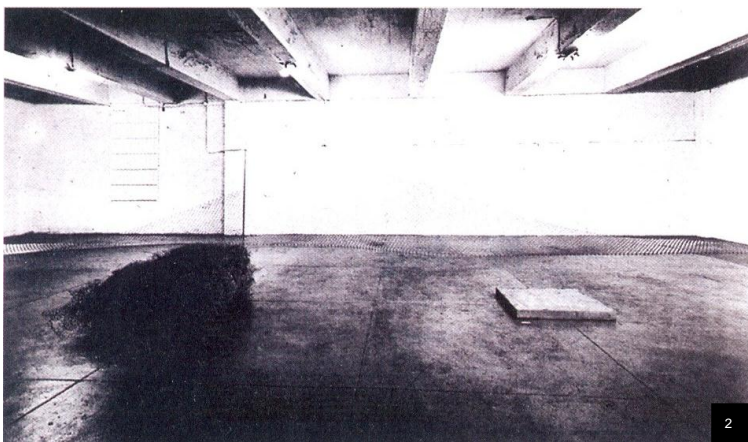
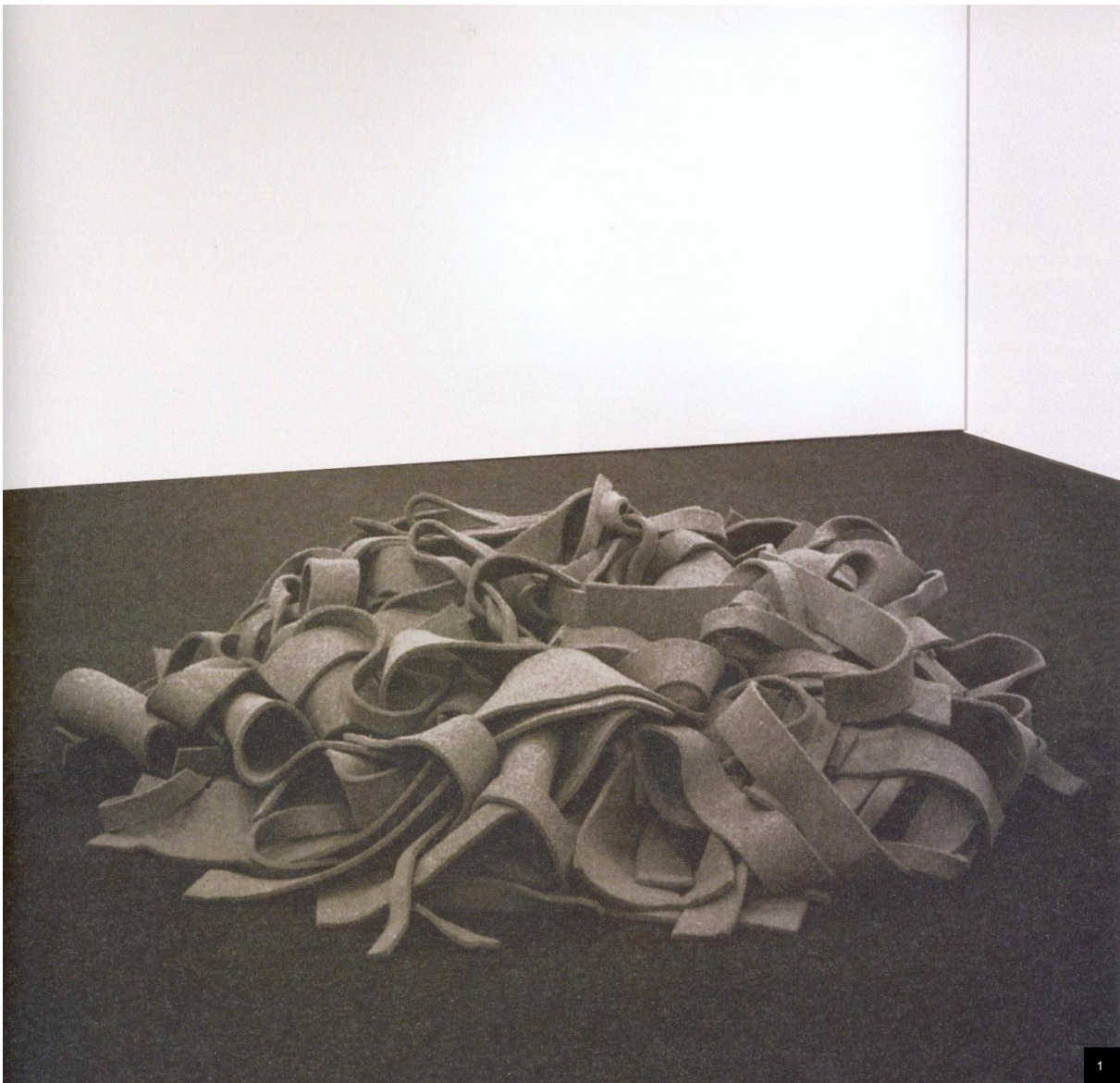
sua posição de charneira, como protótipo de um novo paradigma, espécie de ponte ou transição entre domínios e práticas que assumidamente manifestaram características opostas. Também por isso, o minimalismo foi atacado pelos críticos defensores do expressionismo abstrato norte-americano, como Clement Greenberg e, sobretudo, Michael Fried que, em *Art and Objecthood*, atacou de forma veemente algumas das suas especificidades, acusando-o de aproximar a arte “da condição de teatro”⁵⁵, ao abandonar a concentração estética e promover a experiência temporal inerente à performance de cada um dos observadores na relação com a obra. Para Fried, a aposta na interdisciplinaridade e na experiência temporal vivida era inconcebível: “O que está entre as artes é teatro”⁵⁶. Este “entre” é simultaneamente a temporalidade da recepção e a distância que une diferentes disciplinas numa nova entidade. O “teatro” é, afinal, a experiência irrepetível do “*happening*”, anulando o princípio da autonomia disciplinar que havia feito o apogeu da arte moderna. Mas não se pense que apenas estes procuraram denegrir o alcance do minimalismo. Numa outra direção, no sentido de um desenvolvimento a partir das próprias premissas do minimal, Robert Morris, um dos pioneiros do minimalismo, rapidamente exigirá uma espécie de avanço, reduzindo à ineficácia o formalismo objetualista que resiste ainda nessas instalações. Para Morris, será essencial desobjetualizar e apostar na organicidade temporal dos materiais eleitos. Em dois artigos essenciais, *Antiform* e *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*⁵⁷, Morris declara a urgência da exploração informalista da obra de arte. Contra a serialização formal, de estrutura rígida e inalterável que caracterizava a instalação minimal, propõe então o informe e a assunção de uma temporalidade que confirme, também ao nível de uma cada vez mais frágil materialidade da obra, a dimensão fundamental do efêmero. Se com o minimalismo e a teoria de Donald Judd, o conceito de “instalação” inaugurava o efêmero da experiência receptiva, com Morris, não é apenas o observador que assume a sua inerente efemeridade, mas igualmente a condição objetual e material da obra, confirmando uma espécie de fusão entre a arte e a vida, na consciencialização do efêmero que as rodeiam e constituem. Se o minimalismo de Donald Judd não podia assumir essa via, teve no entanto um papel determinante na mudança de paradigma que todo o pós-minimalismo veio confirmar. Não é por acaso que toda a arte

⁵⁵ Cf. Michael Fried, “Art and Objecthood”, in *Artforum*, vol. 5, nº. 10, verão de 1967, pp. 12-13.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cf. Robert Morris, “Antiform”, in *Artforum*, abril de 1968, pp. 33-35. Cf. Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects”, in *Artforum*, abril de 1969, pp. 50-54.

do efémero descende, em linha direta, da rutura interdisciplinar proposta pela prática minimalista. Nesta medida, podemos afirmar que o minimalismo é fundador, sem o saber verdadeiramente, da primeira dimensão pós-moderna observada na arte do século XX. Ainda que mantenha sempre um vínculo formalista com a herança do modernismo, é o minimalismo que inaugura o fundamento essencial da pós-modernidade artística, a exploração da interdisciplinaridade no resultado final da obra.



1 *UNTITLED (TANGLE)*, 1967-68, peças de feltro com dimensões variáveis | 2 Exposição *NINE AT LEO CASTELLI*, 1968, Nova Iorque | 3 *UNTITLED*, 1969, feltro.

Contra o formalismo / Robert Morris

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 62, outubro de 2008]

O feltro tem associações anatômicas, relaciona-se com o corpo - é como a pele
Robert Morris

Apelar à vida para contrariar a forma, eis o propósito de Robert Morris desde 1968, ano do seu influente artigo *Antiform*, publicado no número de abril da revista *Artforum* – que levaria o galerista John Gibson⁵⁸ a organizar uma mostra com esse mesmo título – e ainda da exposição-manifesto “Nine at Leo Castelli”, organizada já em dezembro pelo próprio Morris na galeria de Leo Castelli. Aí se reuniam não só trabalhos de artistas norte-americanos (para além do próprio Morris, Richard Serra, Bruce Nauman, Eva Hesse ou Keith Sonnier) como também de europeus (dois italianos associados à *arte povera*, Giovanni Anselmo ou Gilberto Zorio) que investiam então numa estranha experiência de criatividade: uma arte que não provinha de um projeto de composição formal, mas de uma transmutação processual das propriedades inerentes aos materiais e ferramentas utilizadas na sua produção, apelando ao sentimento de efemeridade na revelação de formas baixas (quase informes), não controladas pela racionalidade do criador ou pela sua tradição visual. Já em finais de 1966, em plena euforia da arte de “estruturas primárias” (depois apelidada de minimalista), a crítica de arte Lucy Lippard havia apresentado uma exposição sob o título de “Eccentric Abstraction” que questionava abertamente a rigidez ainda formalista, apesar de tridimensional, do minimalismo, revelando nos trabalhos de Louise Bourgeois, Eva Hesse ou Kenneth Price, vestígios de uma desarticulação formal onde se podia já subentender a importância do processo no aparato da obra de arte. Desde então, e com as exposições organizadas em 1968 em Nova Iorque a acentuarem essa tendência de reflexão e prática artística, o processo passava então a ser valorizado como algo com valor estrutural, enriquecedor da experiência criativa e, ao mesmo tempo, da receptividade do observador que podia entender no aparato da obra a experiência do tempo e a sua influência decisiva no resultado essencial do trabalho artístico. Daí nasceria uma força de intervenção artística que viria a designar-se de pós-minimalista, pois pretendia ultrapassar de vez toda e qualquer estabilidade formal, optando por uma arte mais

⁵⁸ Refira-se que a exposição coletiva “Antiform”, realizada em outubro de 1968 na galeria nova-iorquina John Gibson, apresentava trabalhos de Eva Hesse, Panamarenko, Robert Ryman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier e Richard Tuttle.

próxima do efêmero da vida. No fundo, Robert Morris – que poucos anos antes havia sido um dos principais responsáveis pela introdução do minimalismo, essa experiência de cruzamento entre o tempo e a forma, ou o primeiro sintoma de uma pós-modernidade em arte – percebera que a vida não tem, nem produz, uma forma fixa ou imutável. A obra de arte deveria assim abandonar o seu carácter predominantemente formalista, numa tradição que desde o fim da Idade Média se prolongara até ao apogeu modernista, e encontrar modos menos estaques e cristalizados de comunicar aos sentidos e ao intelecto. Nesta medida, há um projeto teórico e prático em Robert Morris que se assume frontalmente antiformalista o que, muitas vezes, tem sido confundido com a valorização conceptual de Georges Bataille sobre o “informe”. Todavia, o informe não se opõe à forma, no sentido em que todo o antiformalismo das práticas pós-minimalistas se manifesta conscientemente. Antes pelo contrário, o informe é uma subespécie da forma, uma forma baixa e orgânica, que resulta de uma evolução da própria forma. Ora, apesar de podermos concordar que, mesmo no contexto das práticas antiformalistas, qualquer manifestação contra o poder ou a evidência das formas resulta ainda e sempre, como na leitura batailleana, de uma desconstrução ou dissolução formal. Isto é, toda a antiforma deriva da forma e, por isso, com ela convive, mesmo quando desemboca na mais ínfima experiência do informe microscópico. Porém, importa-nos refletir aqui, no essencial, sobre a importância do conceito de “*antiform*” na prática artística da segunda metade do século XX, onde a ideia de exploração do processo abriu caminho a uma arte que evitava qualquer persistência formal, como se à perenidade do projeto humanista se preferisse antes um investimento na experiência da efemeridade, do transitório que trazia consigo a fluidez da vida e, desse modo, de todos os vestígios produzidos pelo ser humano. O conceito de “*antiform*” que determinou grande parte da arte mais decisiva das últimas décadas é todo um programa de destituição do idealismo humanista que, na leitura de Morris, se fixara na obsessão dos artistas ocidentais com o ordenamento da forma, como estratégia de afirmação e controlo da racionalidade humana.

É na verdade no texto *Antiform*, publicado em abril de 1968, que Robert Morris assume uma leitura histórica sobre a importância do processo em arte, afirmando o seu contributo essencial para uma prática artística que evitasse qualquer tipo de propósito formalista:

“O processo de ‘fazer-se’ [dizia] tem sido pouco estudado. Mereceu apenas alguma atenção em termos de uma espécie de polaridade mítica, romanceada: a chamada a ação dos expressionistas abstratos e as chamadas conceptualizações dos minimalistas. Isto não circunscreve quaisquer diferenças entre os dois tipos de obra. A obra real particulariza os pressupostos gerais acerca das formas nos dois casos. Existem algumas exceções. Ambas as maneiras de trabalhar se situam na continuidade da tradição europeia, em vigor há cerca de meio século, de estetizar formas gerais. Desde o cubismo que a arte europeia se tem dedicado à permuta de relações, respeitando a premissa geral de que as relações devem permanecer críticas. A arte americana desenvolveu-se revelando sucessivas premissas alternativas para fazer-se”⁵⁹.

Robert Morris dá então dois exemplos de manifestações antiformalistas presentes na pintura americana dos anos 50:

“Entre os expressionistas abstratos, apenas Pollock conseguiu recuperar o processo e agarrar-se a ele como parte da forma acabada da obra. A recuperação que Pollock fez do processo envolveu uma profunda reformulação do papel desempenhado tanto pelo material como pelas ferramentas na produção. Um pau a pingar tinta é uma ferramenta que confirma a fluidez da tinta. Como todas as outras ferramentas, não deixa de controlar e transformar a matéria. Mas, ao contrário do pincel, é muito mais solidária com a matéria porque se conforma com as tendências e propriedades inerentes dessa matéria”⁶⁰.

Outro modo de contrariar o controlo absoluto sobre as formas apresentadas é encontrado no trabalho de Morris Louis:

“De certo modo, Louis estava ainda mais próximo da matéria, quando entornava a tinta sobre a tela usando o próprio recipiente. Pensar que a pintura possui uma natureza ótica inerente é ridículo. É igualmente idiota definir a sua ‘materialidade’ como atos de lógica baseados nos limites do suporte. O ótico e o físico estão ambos lá. Tanto Pollock como Louis tinham consciência deles. Ambos usaram diretamente as propriedades físicas, líquidas, da tinta. As suas formas ‘óticas’ foram o resultado de um trabalho quer sobre as propriedades da fluidez quer sobre as condições oferecidas por uma superfície mais ou menos absorvente. As formas e a ordem das suas obras não foram anteriores aos meios”⁶¹.

Robert Morris procura ainda fazer um apanhado sobre a inconsciente importância do processo ao longo da história da arte ocidental:

“A visibilidade do processo artístico teve origem no Renascimento, quando se começaram a guardar esboços e obras inacabadas. No século XIX, tanto [Auguste] Rodin como [Medardo] Rosso deixaram as marcas dos seus dedos em obras acabadas. Tal como o expressionismo abstrato que surgiria mais tarde, registaram a plasticidade das matérias em termos autobiográficos. Coube a Pollock e Louis ir mais longe do que o personalismo da mão e passar à revelação mais direta da própria matéria. O modo como Pollock rompeu o domínio do cubismo prende-se com a sua investigação

⁵⁹ Cf. Robert Morris, “Antiform...”

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

dos meios: ferramentas, métodos, natureza dos materiais. A forma não é perpetuada pelos meios, mas sim pela preservação de fins idealizados e autónomos. Trata-se de uma iniciativa antientrópica e conservadora. Explica o facto de a arquitetura grega ter passado da madeira ao mármore mantendo a mesma aparência, como também explica o aspeto dos bronzes cubistas, com os seus planos fragmentados, facetados. A perpetuação da forma é idealismo atuante”⁶².

Este idealismo que resultou, em última análise, no purismo da abstração geométrica, na experiência dos campos de cor e na pintura *shaped canvas* é atacado por ter acreditado que desse modo estaria a confirmar uma espécie de via única de relacionamento e manifestação entre a arte e a vida. Mas Robert Morris sugere que o processo e a sua visibilidade ou compreensão por parte do recetor da obra de arte tornariam mais estreita essa relação de envolvimento não apenas especular mas experiencial entre a arte e a vida. Ambos os domínios são efémeros e assim devem ser assumidos, sem qualquer espécie de ilusão transcendental ou pretensão de perenidade:

“Na arte objetual o processo não é visível. Mas muitas vezes os materiais são-no. Quando isso acontece, a razoabilidade desses materiais é apenas aparente. Os materiais industriais rígidos unem-se formando ângulos retos com grande facilidade. Mas é uma avaliação *a priori* do ‘bem construído’ que dita os materiais. A forma bem construída dos objetos precedeu qualquer consideração sobre os meios. Os próprios materiais restringiram-se àqueles que permitiam construir a forma global do objeto com maior eficiência. [Morris lembra então que] recentemente, começaram a aparecer materiais outros que não os industriais rígidos. Oldenburg foi um dos primeiros a empregá-los. Está em curso uma investigação direta sobre as propriedades desses materiais. Isso envolve uma reconsideração da utilização das ferramentas em relação ao material. Em alguns casos, investiga-se não a produção dos objetos, mas a produção dos próprios materiais. Por vezes, há uma manipulação direta do material, sem recurso a qualquer ferramenta. Nesse caso, é tão importante considerar a força da gravidade como o espaço. A ênfase na matéria e na força da gravidade encaradas como meios resulta em formas que não podem ser projetadas antecipadamente. Considerações como a ordem são necessariamente fortuitas, imprecisas e secundarizadas. Empilhado aleatoriamente, disposto ao acaso ou pendurado, o material adquire uma forma passageira. O acaso é aceite e a indeterminação torna-se implícita, pois qualquer alteração da ordem resultará noutra configuração. Romper com as formas duráveis e pré-concebidas é uma reivindicação positiva. Faz parte da recusa da obra em continuar a estetizar a forma tratando-a como um fim previamente determinado”⁶³.

A tradição da durabilidade da forma e a sua aparente estabilidade ao nível dos sentidos e da significação são aqui contrariados pela presença, revelada na experiência da arte, de novos e inexplorados elementos: assimetria, gravidade, peso e acaso, evidenci-

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

ando uma espécie de independência dos materiais utilizados e dos seus valores intrínsecos. A obra não é mais algo que perdura, mas uma experiência que se afirma num tempo e espaço específicos, herdando aqui a matriz e o contributo essencial da prática minimalista, e que promove o sentimento de imprevisibilidade da experiência de receptividade da obra, o fim da arte como representação e ainda a relativização sobre a importância objetiva ou mesmo material da obra de arte. Desse modo, sublinhava-se sobretudo o carácter efémero, fluido, transitório e inapropriável da obra de arte, criando obstáculos à sua integração no mercado de arte, ao frustrar alguns dos princípios deste, nomeadamente a sua extraordinária especulação em torno do valor do objeto único, eterno e insubstituível. Não esqueçamos que um dos últimos artigos publicados por Robert Morris na revista *Artforum*, a quarta parte de *Notes on Sculpture*, apresentava o subtítulo *Beyond Objects*⁶⁴. “Para além dos objetos” era nessa época uma nova ordem de ação, a força motriz do pensamento e do processo criativo da maioria dos melhores artistas de vanguarda, como Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Hans Haacke ou Eva Hesse, entre muitos outros. Robert Morris terá questionado então se a arte precisava ainda de objetos, procurando inverter um princípio aparentemente inerente à obra de arte: a sua condição objetiva e perdurável. A fetichização do objeto de arte é deste modo atacada com frontalidade e determinação por uma geração de artistas que procurava os grandes espaços da natureza ou a sua relação com o espaço galerístico para promover uma arte mais frágil ao nível material, quase sem possibilidade de objetualização, pois o fragmento e a conceptualização e o processo do gesto artístico tornaram-se essenciais. Tudo isto contribuíra para uma espécie de infiltração corrosiva no mercado de arte, contrariando a sua dependência sobre os objetos e o seu pretense valor de culto, mesmo que mais tarde se tenha concluído que qualquer iniciativa de oposição ao sistema do mercado de arte seja também ela absorvida e dominada pelo próprio sistema.

Apesar de tudo, o projeto antiformalista liderado por Robert Morris desenvolvera uma liberdade criativa que contrariava quase em absoluto o sentido “clean” do “white cube” da galeria de arte, que nessa altura tanto recebia a pintura do expressionismo abstrato e dos seus derivados finais, como das primeiras experiências minimalistas. Por opo-

⁶⁴ Cf. Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects”, in *Artforum*, abril de 1969, pp. 50-54. Para uma consulta sobre os textos de Robert Morris cf. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994.

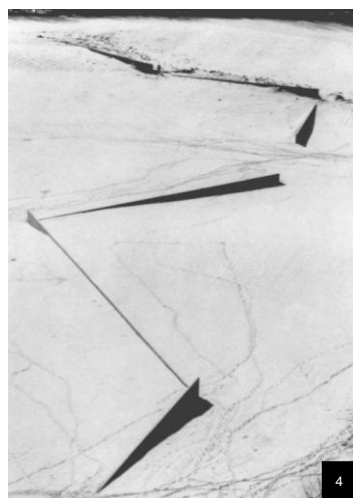
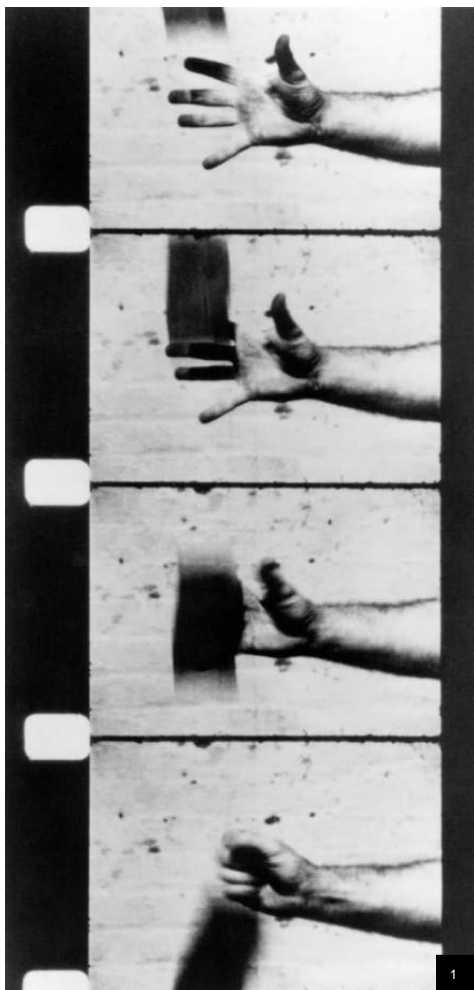
sição, o trabalho realizado com materiais não rígidos – em alguns casos em bruto (telas metálicas, látex, chumbo, feltros), ou ainda também industriais (como o néon ou o aço) – tornou a experiência tridimensional oriunda da escultura numa prática mais próxima de algumas características mais gestuais (ação) da pintura. “É como se os novos escultores [escreveu R. Morris em *Beyond Objects*] voltassem à velha estética da pintura de ação, mas com uma total indiferença pelo egocentrismo do gesto [...]. Linhas, sombras, marcas e salpicos adquirissem a partir de agora dimensão e presença tridimensional em volumes imprecisos”⁶⁵. Era uma arte sem forma específica, no limiar da não arte que Robert Morris defendia ainda nesse artigo: “A noção de que o trabalho do artista é um processo irreversível, cujo resultado é um objeto-ícone estático já não tem qualquer sentido. Neste momento, o ato artístico tem por função desorientar e descobrir novos modos de percepção”⁶⁶. Hans Haacke dirá a proposto que “uma escultura que reaja fisicamente ao seu ambiente não pode ser vista como um objeto”⁶⁷.

Na verdade, entre sensivelmente 1968 e 1972 – data da V Documenta de Kassel, que representou o apogeu e a legitimação das práticas pós-minimalistas – a afirmação do projeto antiformalista estendeu-se inclusive a outros domínios de criatividade interdisciplinar surgidos no final dos anos 60, como a *arte povera*, a *body art*, a *land art*, os *earth works*, e todas as manifestações de arte conceptual que tiveram em 1969 grande visibilidade e reflexão em torno de três importantes exposições: as mostras de Amesterdão, *Op Losse Shroeven Situaties en Cryptostructuren Square Pegs in Round Holes*, e de Berna, *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information - Live in Your Head*, comissariada por Harald Szeemann, ou em Nova Iorque, no Whitney Museum, a exposição *Anti-Illusion: Procédures/Materials*. Aí se manifestava o apogeu crítico e ativo da *process art*, a arte que agira contra o legado formalista da tradição ocidental e convocara com eficácia e ousadia a experiência do efêmero que fazia confundir a arte com a vida, quase diluindo a sua precária fronteira, para muitos, só possível de identificar com a ajuda da significação institucional produzida pelo sistema da arte.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Afirmação de Hans Haacke, 1968, reproduzida em Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, (1973). Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 37-38.



1 Richard Serra, *HAND CATCHING LEAD*, 1968, filme 16mm, preto e branco, mudo, 3'30" | 2 *SPLASHING*, 1968, chumbo, instalação na Galeria Leo Castelli, Nova Iorque | 3 *TILTED ARC*, 1981-1989, secção cilíndrica de aço, inclinada, 366cm x 365,8cm x 65cm, Federal Plaza, Nova Iorque | 4 *DESVIO*, 1970-1972, cimento, seis partes, altura e espessura de cada secção: 152cm x 20cm, instalado na King City, Ontário | 5 Montagem de *ON TON PROP - HOUSE OF CARDS*, 1969, quatro placas de chumbo, 122cm x 122cm x 2,5cm/ cada, MoMA, Nova Iorque | 6 *ON TON PROP - HOUSE OF CARDS*, 1969, quatro placas de chumbo, 122cm x 122cm x 2,5cm/ cada, MoMA, Nova Iorque.

A matéria, o tempo e o espaço / Richard Serra

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 54, fevereiro de 2008]

Em escultura não podes iludir determinados elementos: o material, a massa, o peso, a gravidade, o equilíbrio, o lugar, a luz, o tempo, o movimento. Tudo isso está aí, o modo como o trata define o que fazes.

Richard Serra em entrevista a Hal Foster, 2004.

Em 1969, o escultor Richard Serra produziu um pequeno filme Super-8 de cerca de 3 minutos, intitulado *Hand Catching Lead*, onde se via apenas uma mão empenhada em agarrar um conjunto de barras de chumbo que caíam da parte superior do enquadramento. O movimento da mão, apesar de sistemático e contínuo, prefigurava porém um certo gestualismo mecânico ou automatizado que parecia fazer referência crítica ao gesto pictórico do expressionismo abstrato. Por outro lado, havia nessa incansável repetição uma citação clara, e crítica uma vez mais, do princípio minimalista sobre a “ordem” perceptiva determinada pelo efeito de repetir sempre o mesmo módulo, em obediência a uma “ordem” todavia não “racionalista e subjacente” como diria Donald Judd, mas apenas simples “ordem”, “como a da continuidade; uma coisa atrás da outra”⁶⁸. Não obstante, a mão apresentada no filme de Richard Serra não pertence, nem poderia pertencer, ao mesmo universo material, dinâmico e fenomenológico de um cubo ou outro sólido geométrico que confirmasse essa “ordem” material, produzida pela indústria, a que o minimalismo frequentemente recorria. Serra convoca a mão como um substituto do objeto, afirmando e imiscuindo assim o princípio da vida, e do corpo, na lógica serial do minimalismo. A mão, parcela ou fragmento desse todo que é o corpo, funciona ao mesmo tempo como dispositivo modelar de filiação e crítica de uma prática que nesses anos 60 conduziu a arte ao cruzamento do tempo e do espaço concretos.

Neste aspeto, a diferença entre minimalismo e pós-minimalismo reside não apenas na expressão de uma conquista de espaço, que no primeiro se afirma na exploração do conceito do “*white cube*” da galeria e no segundo na invasão do espaço exterior, urbano ou da grande paisagem natural, mas também numa perspectiva processual, marcada por uma diferente interpretação dos conceitos de serialização e repetição como forma mais distanciada de afirmação criativa. É nesse sentido que o filme “Mão agarrando chumbo” é particularmente representativo do vitalismo simultaneamente corporal e conceptual,

⁶⁸ Donald Judd, “Specifics Objects”, *Arts Yearbook 8* (1965), p. 82.

cruzando a arte com a vida, que caracteriza a maior das experiências pós-minimalistas. A propósito deste trabalho aparentemente enigmático, Rosalind Krauss afirmou:

“Um dos aspetos surpreendentes desse filme é a sua incansável persistência – realizar uma determinada tarefa repetidas vezes, sem considerar o ‘sucesso’ um clímax particular qualquer; simplesmente acrescentar uma ação específica à seguinte. [...] Ao considerar a repetição uma forma de compor, uma demonstração de quase absurda tenacidade, o filme de Serra inscreve-se numa tradição da escultura que se desenvolveu nos sete ou oito anos que antecederam a sua realização”⁶⁹.

A tradição da escultura a que a teórica norte-americana se refere diz respeito à escultura como “campo expandido” – expressão forjada pela própria Rosalind Krauss⁷⁰ – resultante da uma prática hoje identificada como pós-minimalista, onde a repetição modelar de objetos específicos herdada das estratégias de composição minimalistas se converte numa invasão de novos materiais e matérias perecíveis que a partir do espaço da galeria, e depois na exterioridade dos espaços público e natural, realizam uma profunda desobjetualização da obra de arte. O conceito de “objeto-quadro”, que os minimalistas criticaram ao modernismo tardio dos expressionistas abstratos, bem como o de “objeto específico” (ainda assim objeto), que os pós-minimalistas da *process art* e *land art* criticaram à experiência minimal, introduzindo e desenvolvendo o conceito de “informe” e de “processo”, isto é, assumindo o tempo e a sua inerente transitoriedade no resultado da obra de arte, tornaram-se a partir da segunda metade dos anos sessenta em estratégias caducas de intervenção artística, pouco condizentes com a ideia de efemeridade que norteava toda a experiência pós-minimalista, nomeadamente a assunção de uma acentuada condição não objetual, quer se apresentasse na expressão de uma desmaterialização total ou parcial da criatividade, quer se afirmasse ainda num jogo com a ideia ou memória de uma certa noção de objetualidade, mais difusa, ambígua ou diáfana.

É precisamente neste contexto, partindo da observação das estratégias espaciais minimalista, que o trabalho “escultórico” de Richard Serra desenvolver-se-á, depois de uma experiência profissional (a par dos estudos de literatura moderna) em torno das indústrias metalomecânicas do aço e do ferro, ao assumir a tridimensionalidade da escultura numa nova dimensão, que ultrapassa em definitivo a noção de objeto, criando assim uma “escultura” que se experiencia na fragmentação da unidade objetual para se projetar

⁶⁹ Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, (1977), (trad. português do Brasil de Julio Fischer). São Paulo, Martins Fontes Editora, 1998, pp. 291-292.

⁷⁰ Cf. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”....

na amplitude possível do espaço envolvente. Deste modo, exemplo máximo de uma nova reconfiguração do lugar da arte a partir da manifestação da obra no espaço da galeria é não só *Splashing* (1968) como *Casting* (1969) de Richard Serra. Realizada especificamente para a exposição, comissariada por Robert Morris, *Nine at Leo Castelli* (que apresentava apenas trabalhos relacionados com a noção de antifoma), *Splashing* consistia em projetar ou salpicar chumbo líquido no encontro entre a parede e o chão da galeria, repetindo-se esse mesmo gesto, em *Casting*, de modo serial, ao longo do chão, com a ajuda de placas de aço que depois do chumbo líquido solidificar eram retiradas, dando assim a ideia de uma espécie geometrização impura do espaço da galeria, pois à linearidade definida pelas placas correspondia o resultado ocasional e informe do chumbo solidificado. Deste modo, tanto *Splashing* como *Casting* representam um extraordinário investimento na instabilização da noção de obra de arte, entendida enquanto objeto ou obra permanente, que aqui fica invariavelmente ligada ao transitório – não só porque se inscreve no processo alquímico da solidificação do chumbo, como também porque não pode ser retirada do seu lugar, pois nesse caso desapareceria a sua materialidade (como viria a acontecer) reforçando assim a importância da temporalidade no processo criativo e comunicacional. Por outro lado, este trabalho faz ainda referência não só à *action painting* de Pollock, na assunção do acaso formal do salpicar, como ao minimalismo, nomeadamente pela interseção entre chão e parede (escultura e pintura), ou entre chão e placa, ficando sobretudo marcada por essa ambiguidade formal-objetual e estética que configura uma nova e radical “especificidade espacial”, como refere Douglas Crimp⁷¹.

Na verdade, à conquista da espacialidade da galeria levada a cabo pelo objetualismo minimalista, através da convocação de outros sentidos para além da oticalidade pura concentrada na planaridade da abstração pictórica, a *process art* e a *antiform* projetaram uma extrema desobjetualização da obra de arte, abrindo definitivamente o caminho para o domínio e pluralidade da “instalação”. Do político à poética individual, a experiência artística da década de 70 viria assim a considerar uma libertação dos limites puristas ou objetuais da obra de arte, assumindo cada vez mais uma interdisciplinaridade conceptual ou de conteúdo no cruzamento de referências materiais e estéticas que complexificariam decisivamente uma orientação mais precisa ao nível do aparato formal e processual da criatividade artística.

⁷¹ Cf. Douglas Crimp, “Redefining Site Specificity”, in *On Museum Ruins*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993, pp. 150-199.

Outro trabalho de Richard Serra emblemático desta fase é *On Ton Prop. House of Cards*, uma das suas famosas *Prop Sculptures* (Esculturas Sustentadas), onde apesar da aparente objetualidade da proposta artística se apresenta apenas o equilíbrio natural das quatro enormes placas de chumbo, de 250kg cada, encostadas umas nas outras, a partir dos cantos superiores, sem utilização de qualquer meio de sustentação artificial, a não ser a pressão exercida pelo peso das quatro placas em relação umas às outras. Como dirá mais tarde Rosalind Krauss, “Dessa forma, Serra cria uma imagem de escultura como algo constantemente compelido a renovar a sua integridade estrutural mantendo o seu equilíbrio. Serra substitui o cubo enquanto ‘ideia’ – determinada *a priori* – pelo cubo existente – criando a si próprio no tempo, em total dependência com relação aos aspetos da sua superfície em tensão”⁷². Ao cubo atemporal e moldável pela intervenção técnica e psicológica do artista a que este trabalho parece fazer referência, Richard Serra apresenta na verdade um cubo que só o é temporariamente, enquanto o equilíbrio se mantiver e todas as partes envolventes permanecerem no seu lugar. É assim da ordem da existência efémera que este cubo de aparência perene nos fala, como se o peso da sua condição material se tornasse na mais leve das interdependências transitórias. Aliás a assunção da transitoriedade no trabalho de Richard Serra assume maior evidência em *Placas de Aço Empilhadas* (1969), pois as especificidades materiais utilizadas nesta obra determinam efetivamente a sua forma e sustentabilidade ao nível do equilíbrio e presença fenomenológica. A obra “termina no ponto em que o acréscimo de uma única placa ao conjunto acarretaria o desequilíbrio e a destruição da escultura”⁷³. Com efeito, a obra fica assim à mercê de uma evolução, de um tempo, pois o seu equilíbrio é precário e qualquer mínima alteração das condições da sua sustentação implica, necessariamente, o seu desaparecimento, estratégia em tudo oposta à grande arte dos museus, dado que aí prevalece a ideia de uma intemporalidade intocável e aparentemente indiscutível. O efémero e o transitório são as grandes referências estratégicas na escultura de Richard Serra, ao ponto de poderem ser confirmadas numa longa lista de verbos transitivos elaborada como apontamento pelo artista entre 1967 e 1968, e onde se podia ler, de um modo afinal sintomático acerca das suas preocupações processuais e criativas: “rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, trancar, manchar, esmigalhar, aplainar, rasgar, lascas, partir, cortar, se-

⁷² Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 322.

⁷³ *Ibid.*, p. 328.

parar, soltar”⁷⁴. Aqui, tal como nos lembra Rosalind Krauss, “em lugar de um inventário de formas, Serra regista uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos são, eles próprios, os geradores de formas artísticas: são como máquinas que, postas em funcionamento, têm capacidade de construir um trabalho”⁷⁵.

Apesar de ele próprio não se considerar um artista determinante no que à *land art* norte-americana diz respeito, referenciada fundamentalmente às grandes intervenções no espaço da natureza denominadas de *earth works*, Richard Serra realizou todavia, no início dos anos 70, alguns trabalhos e intervenções de grande escala, ao nível da paisagem natural. Basta lembrar, entre outros, *Detour* ou, em homenagem assumida a Robert Smithson, *Spin Out*, essa escultura “expandida” numa recôndita e tranquila paisagem holandesa, que ficou confiada ao Rijksmuseum Kröller Müeller, Otterlo.

Detour (1970-72), realizado no Ontário, Canadá, consistia num conjunto de seis paredes retilíneas, de cimento, que parecem sair do nível térreo imediatamente inferior, delimitando assim um novo percurso na paisagem, impondo ao visitante uma nova passagem no espaço da natureza. Aliás, Rosalind Krauss identifica a “ideia de passagem” como uma espécie de obsessão da “escultura em campo expandido”, afirmando:

“Encontramo-la no *Corredor* de Bruce Nauman, no *Labirinto* de Morris, no *Desvio* de Serra e no *Spiral Jetty* de Smithson. E, com essas imagens de passagem [conclui], a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material –, que teve início em Rodin, atinge a sua plenitude. Em cada um dos casos, a imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, numa atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles”⁷⁶.

A um outro nível, o valor e a importância histórica de Richard Serra podem ainda ser aferidos pelo interesse manifestado por alguns artistas das novas gerações, incluindo-o muitas vezes como referência de uma prática artística determinante e, ao mesmo tempo, a combater. É o caso de Matthew Barney, que no seu filme *Creamaster 3* o investe da figura de mestre que preserva o último andar do Guggenheim Museum de Nova Iorque, ou patamar de dificuldade em *The Order*, o nome do jogo em causa, sem qualquer ligação no entanto à “ordem” minimal. Serra vê-se aí confrontado com a energia e o confronto

⁷⁴ A relação completa desta lista de verbos transitórios está reeditada em Gregorie Müller, *The New Avant-Garde*. Londres, Pall Mall, 1972; Nova Iorque, Praeger, 1973, sem paginação. [Informação colhida em Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 357].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 342.

declarado pelo jovem Matthew Barney. Como num jogo da *PlayStation*, Serra é o guru ou a figura maior não só do mundo da arte, como ainda da maçonaria que arquitetou a organização e a ordem social de um tempo, simbolizada pela cúpula do *Chrysler Building*. Esta concentração ou projeção de significados remete, assim, para o estatuto do artista que sempre adotou a designação de “escultor”, mesmo sabendo que a sua prática implicava o rompimento com a autonomia disciplinar e a tradição do exercício da escultura.

O que Richard Serra promove com os seus trabalhos é sobretudo um envolvimento interdisciplinar e desobjetualizador da experiência tridimensional, não abdicando da sua repercussão fenomenológica, antes pelo contrário, como se pode verificar no largo conjunto de peças elípticas realizadas desde os anos 80 e 90 até hoje, observáveis por exemplo na grande exposição “Matéria do Tempo”, patente do Guggenheim de Bilbao, ao mesmo tempo que mistura a “ordem” e a “serialização”, de origem minimalista, com uma conceptualização do espaço de apresentação da obra, sugerindo ainda e sempre uma experiência de carácter estético inequívoco, e por vezes extraordinário, sobretudo evidente nas grandes peças de aço corten realizados para os espaços públicos urbanos, que reelaboram, dialogando e confrontando, a nossa percepção com o espaço arquitetónico, com destaque, naturalmente, para *Tilted Arc*, (1981) esse grande “lençol” de aço que, a partir de motivações igualmente estéticas e políticas, redesenhou, transformando por completo, a Federal Plaza, em Nova Iorque, ao sublinhar o seu carácter de espaço disjuntivo e contraditório. Aliás, após alguns anos de existência nesse espaço específico de Manhattan, *Tilted Arc* viria a ser retirado pelo Governo dos Estados Unidos, por razões pouco claras, entre argumentos a favor e contra a permanência da obra (que chegou a ser proposta a sua transferência para uma área de jardim mais ampla), o que significou o fim do próprio trabalho, pois como definira Richard Serra desde *Splashing*, “trasladar a obra é destruí-la”. Na verdade, o princípio da especificidade do lugar, apurado desde as experiências de vanguarda nos anos 60, mantinha-se inalterável cerca de vinte anos mais tarde, aquando da polémica leitura sobre os resultados sociais, estéticos e políticos de *Tilted Arc*, pois a consideração das coordenadas do lugar em causa determina, tal como no trabalho de arquitetura, a forma, a dimensão e o carácter da proposta de arte, que não terá assim qualquer hipótese de sobrevivência alternativa, pois não se trata de um objeto que decorava o espaço público, mas inclusive o reconstrói. Neste contexto, poderemos desta-

car também *Street Levels*, intervenção que condiciona de um modo extremo a passagem pedonal numa rua de Kassel, na Alemanha, ou *Fulcrum* (1987) essa interativa peça que se impõe verticalmente como referência de transitoriedade na “city” de Liverpool, em Inglaterra, como expressões maiores do investimento de Richard Serra ao nível de uma intervenção artística que compreende sempre a magnificência da matéria, na sua relação com a inexorável erosão do tempo, e o espaço natural ou arquitetónico envolvente.



1 Robert Smithson, *SPIRAL JETTY*, 1970 (Grande Lago Salgado, Utah) | 2 Robert Smithson, *GLUE POUR*, 1967 (Vancouver) | 3 Robert Smithson, *ASPHALT RUNDOWN*, 1969 (Roma).

II) Arte, natureza, entropia e arquitetura

Tempo, entropia e arte / Robert Smithson

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 68, abril de 2009]

Em Setembro de 1967, Robert Smithson pegou na sua máquina fotográfica e encestou uma viagem por Passaic, sua cidade natal, convertida então num subúrbio deprimente de Nova Jérсия. As imagens e os textos resultantes desse exercício, publicados na revista *Artforum* como projeto artístico⁷⁷, revelaram a surpresa de uma paisagem ambigualmente fascinante, marcada pelos despojos de um território industrial desolado mas, não obstante, com grande capacidade de evocação. A viagem de Smithson interpretava, assim, esteticamente, as instalações industriais devastadas, como ruínas capazes de alcançar a imortalidade do monumento, assumindo aí a memória e a dignidade imersa de uma paisagem industrial esquecida e entrópica. Com *The Monuments of Passaic* (1967) inaugurava-se, na verdade, uma nova maneira de entender o pitoresco e a paisagem, desenhando uma mudança substancial em relação à sensibilidade da tradição paisagística norte-americana, pois o sentido crítico sobre a desolação visual não impediu o artista de assumir o potencial simbólico e significacional de uma realidade que reivindicava igualmente, apesar de tudo, o seu lugar na grande reificação da natureza (orgânica e cultural). “A única solução – dirá Smithson – é aceitar a situação entrópica e aprender a reincorporar mais ou menos essas coisas que parecem ser feias”⁷⁸.

Este foi o primeiro trabalho que abordou diretamente a noção de lugar como processo de desestruturação, relacionado com a erosão e a degradação industrial. Por outro lado, nascia aí a ideia de produzir arte a partir de uma nova espécie de *ready-made*: a terra, enquanto lugar em constante transformação. “Um grande artista – escreve Smithson – pode realizar arte simplesmente com o olhar. Uma série de olhares podem ser tão sólidos como qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a valorizar apenas os objetos de arte”⁷⁹.

⁷⁷ Robert Smithson, “The Monuments of Passaic”, in *Artforum*, dezembro de 1967. Este artigo-arte segue de perto a estratégia de afirmação criativa assumida, um ano antes, por Dan Graham em “Homes for America”, artigo, fotos e *design* gráfico do próprio artista publicados na revista *Arts Magazine*, em dezembro de 1966.

⁷⁸ Robert Smithson, *The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press, 1996, p. 307.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 112.

Não podemos esquecer que a obra para um sítio específico evidencia que o lugar está em permanente mutação. É a própria intervenção artística que possibilita uma nova maneira de apreender e vivenciar o lugar. Engendra novas significações e novos modos de ver. O espetador tem desse modo a sua capacidade de observação questionada, a percepção exige um trabalho: caminhar, investigar. Ver com os pés. Robert Smithson é o mais importante precursor dessa estratégia vivencial e artística. Os lugares confirmam-se assim enquanto monumentos da natureza, como dimensões de espaço e tempo que transcendem a experiência e a capacidade cognitiva individuais. As operações pontuais que o artista exerce sobre elas não procuram adequar-se ao lugar, criar um sentido de identidade, mas confrontar o observador com a complexidade e a instabilidade dessas configurações de grande escala.

Já em 1966, Smithson havia publicado um artigo intitulado “A entropia e os novos monumentos” em que cita a segunda lei da termodinâmica. Segundo esta lei, formulada por Rudolf Clausius em 1854, a entropia define um processo de homogeneidade térmica, que se consolida com o aumento de energia. Existe, pois, uma relação proporcional e direta entre a energia e a entropia. Isto é, a entropia opõe-se à energia no sentido em que esta se produz ao transformar um estado da matéria em outro através de alterações térmicas; quanto mais extremas são as temperaturas, mais energia se produz, resultando também em mais entropia. Neste sentido, conclui-se que o universo caminha unidirecionalmente para um estado entrópico (homogéneo) que suporá a morte térmica. O universo acabará por ser então um buraco negro que se engolirá a si mesmo.

Sob uma visão entrópica do futuro do universo, Robert Smithson interpretou a Terra como um sistema fechado, que dispõe apenas de um número restrito de recursos. Consciente desta entropia geológica, mas que pouco poderá alterar, Smithson preocupar-se-á sobretudo com outro tipo de entropia, a cultural. Seguindo a tese de Claude Lévi-Strauss sobre o desgaste dos sistemas culturais e o necessário rebatismo da antropologia em “entropologia” – espécie de ciência que analisa o processo de desintegração das culturas – Smithson defende que se a entropia geológica e cósmica é natural e inevitável, o mesmo não ocorre com a entropia cultural, que é preciso combater. Mas este combate não se deve fazer em nome de soluções nostálgicas ou românticas, de ataque ao futuro da civilização, como se fosse possível, de facto, baixar a sua temperatura. Para o artista

norte-americano, a estratégia de combate à entropia cultural deve fazer-se, precisamente, observando, valorizando estética e criticamente, a alteração poluente da paisagem industrial. Smithson olha para os desperdícios como o inverso (o negativo) do luxo da vida contemporânea, aquilo que pretendemos esconder e esquecer, mas que no futuro poderá ser o maior testemunho do nosso modo de vida, tal como a arqueologia descobre sempre nos vários estratos da terra não tanto os monumentos de pedra que foram feitos para durar, mas a informação sobre os hábitos mais quotidianos e pouco valorizados na sua época. Os territórios abandonados, bem como os desperdícios captados por Smithson, resultam assim como negativos de uma afirmação que à superfície parece limpa e sem mácula, mas que faz pagar toda essa transparência clínica com a escuridão informe escondida debaixo da terra. Como a energia produz a entropia, o prazer formal produz o informe oculto e indesejado. É neste exercício de confrontação que Robert Smithson procura um novo e mais consciente significado estético e social. O informe das matérias e os lugares esquecidos pela nossa voragem formal e racionalmente controladora podem resultar em exercício de rara beleza, como a outra face de uma beleza humana e natural a que devemos dar valor, no sentido de um maior equilíbrio cultural e, inclusive, cósmico. Voltar a nivelar natureza e cultura, forma e informe, ou produto e desperdício é um modo de encontrar ou realizar, de um modo sempre efémero, uma nova experiência do belo e da vida. Os efeitos dialéticos desta relação de forças tiveram, na verdade, várias etapas no percurso artístico de Robert Smithson.

Com efeito, mesmo a experiência em torno da arte minimalista havia configurado em Smithson uma mistura de investigações formais e conceptuais onde as noções de *Site* (Lugar/obra exterior) e *Nonsite* (não lugar/obra interior) produziam uma dialética de correspondência quase metafórica com os termos *Sight* (visão) e *Nonsight* (não visão). Foi esse o caso da série *Nonsite* (Oberhausen ou Franklin) de 1968, conjunto de peças de formalismo geométrico em ferro que recebiam no seu interior o contraste informe apresentado por diversas pedras trazidas do espaço exterior. Também *Nonsite Yucatan Mirror Displacement*, de 1969, consistia em fotografar espelhos na paisagem natural e deslocá-los depois, assim como parcelas de terra do Iucatão, para a galeria. Assim, os *Nonsites* funcionavam enquanto fragmento do *Site*, e ao lugar da galeria, onde se produzia ainda um familiar da obra, ficava reservada a exibição de trabalhos residuais, que evocavam os

trabalhos maiores, produzidos no *Site*, os lugares exteriores, onde a Natureza podia receber espelhos e vidros, formando uma reordenação criativa entre a paisagem entrópica e a forma geométrica herdada do modernismo e das artes visuais de um modo geral. Entre o confinamento cultural do meio artístico, Smithson apenas vislumbra a semiliberdade do espaço exterior (natural ou industrial) como modo de inter-relacionar noções de espaço-lugar, forma-informe, positivo-negativo, cheio-vazio, e sobretudo perenidade-efemeridade. Daí que registos fotográficos como o pioneiro *The Monuments of Passaic* (1967) realizem a descoberta de formas geométricas ou de serialidade que confundem os propósitos não artísticos de funções como a engenharia de canalizações e esgotos com o rigor formalmente clínico do minimalismo. O sentido de hibridez desse tipo de exercícios de Smithson será prolongado em exercícios que ficaram conhecidos por iniciarem o movimento *earth art*, como *Asphalt Rundown* (Roma, 1969), em que numa espécie de homenagem paradoxal ao gestualismo e os *drippings* de Pollock, Robert Smithson fez derramar algumas toneladas de asfalto num precipício dos arredores de Roma, tornando mais evidente o transitório e a aleatoriedade do exercício informal que também a fusão de matérias pode exercer ao nível estético e percecional. O mesmo sentido é experimentado em *Glue Pour* (Vancouver, 1969). Aí também a solidificação do substrato de cola contribui para uma revitalização da experiência sensorial associada ao efémero temporal. “Os estratos da terra são um museu confuso. No sedimento da terra encontra-se um texto que contém limites e fronteiras que escapam à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte”⁸⁰. Escapar à ordem racional é um desígnio central na obra de Robert Smithson, entre a natureza cultural das formas que invadem os grandes espaços quase míticos dos desertos e lagos norte-americanos, como no já famoso *Spiral Jetty* (Grande Lago Salgado, Utah, 1970), ou no derradeiro *Amarillo Ramp* (Deserto de Amarillo, Texas, 1973). As máquinas escavadoras que normalmente realizam trabalhos de remoção de terras para a construção de engenharia planificada e racional são usadas por Smithson no sentido de um trabalho dominado pela ideia de efémero-orgânico que se funde rapidamente na força alquímica da natureza, parecendo convocar uma subtil união entre a civilização tecnológica da contemporaneidade e a magia ancestral do passado tectónico e cósmico. A temporalidade marca aí, uma vez mais, a sua manifestação na experiência diferida – e por isso sempre deliberadamente incompleta e inconclusa do exercício *earth*

⁸⁰ Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, *Artforum*, setembro de 1968, pp. 44-50.

art – que se processa por intermédio da fotografia e do filme enquanto disciplinas auxiliares de uma proposta artística só desse modo parcialmente experienciado.

Por outro lado, a *Spiral Jetty*, Rosalind Krauss não só associou o conceito por si desenvolvido de “escultura em campo expandido”, como sublinhou ainda a ideia de que esse trabalho exigia, como nas palavras de Smithson, uma “prova fenomenológica” fundamental:

“*Spiral Jetty* destina-se a ser fisicamente penetrado. Só é possível apreciar o trabalho percorrendo os seus arcos, que se estreitam à medida que nos aproximamos do final. Sendo uma espiral, essa configuração possui necessariamente um centro, que nós, como espetadores, podemos efetivamente ocupar. Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos a ser continuamente descentralizados em relação à vasta extensão de lago e céu. O próprio Smithson, ao escrever sobre o seu primeiro contacto com o local de trabalho, evoca a reação vertiginosa quando se apercebeu descentralizado: ‘Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Um terramoto dormente propagava-se por uma imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do *Spiral Jetty*. Nenhuma ideia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica’. A ‘prova fenomenológica’ que deu origem à ideia de Smithson para *Spiral Jetty* – prossegue R. Krauss – resultava não apenas do aspeto visual do lago, como também do que poderíamos chamar da sua ambientação mitológica [...] A existência de um imenso lago salgado interior parecera, durante séculos, uma excentricidade da natureza, e os primeiros habitantes buscaram no mito uma explicação para o facto. Um desses mitos era o de que o lago estava originalmente ligado ao Oceano Pacífico através de um gigantesco curso de água subterrâneo, cuja presença levava à formação de perigosos remoinhos no centro do lago. Ao utilizar a forma da espiral para imitar o remoinho mítico dos colonos, Smithson incorpora a existência do mito no espaço da obra [...] e cria uma imagem da nossa reação psicológica ao tempo e do modo como estamos determinados a controlá-lo pela criação de fantasias históricas. Todavia, *Spiral Jetty* busca suplantiar as fórmulas históricas com a experiência de uma passagem momento a momento através do espaço e do tempo”⁸¹.

O trabalho mais conhecido de Robert Smithson tem assim, para além de uma expressão gráfica espiraliforme, que facilmente identificamos com a origem e destino do cosmos, uma estreita ligação a mitos ancestrais que envolveram, desde sempre, os habitantes do Grande Lago Salgado de Utah. Por isso, a ligação da entropia faz-se em Smithson com recurso a referências de ordem simultaneamente natural e cultural, entre o passado da terra e a tradição mitológica dos homens. Por outro lado, as máquinas escavadoras que normalmente realizam trabalhos de remoção de terras para a construção planificada e racional são aqui utilizadas por Smithson, tal como noutros trabalhos, no

⁸¹ Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 336-341.

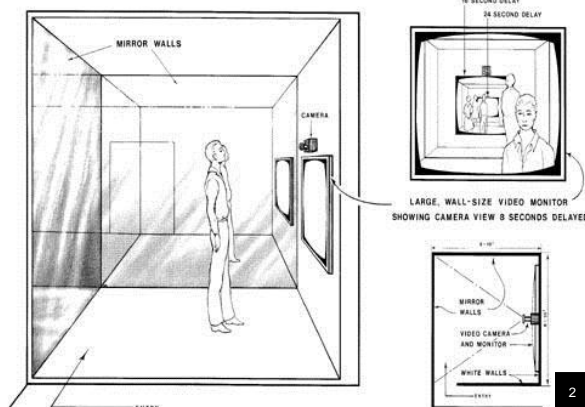
sentido de uma criatividade artística dominada pela ideia de um efêmero-orgânico que se funde rapidamente na força alquímica da natureza, convocando uma subtil reflexão acerca dos valores de união e confronto entre a civilização tecnológica da contemporaneidade e a magia ancestral do passado. A temporalidade, longa (da terra e do cosmos) ou curta (do homem e da arte), marca aí, uma vez mais, a manifestação de uma experiência ao mesmo tempo direta – a partir da “prova fenomenológica” de quem a experiencia *in loco* – e diferida – que se processa por intermédio da fotografia enquanto disciplina auxiliar de um tempo só desse modo parcialmente experienciado. Uma vez mais, o tempo e a entropia cósmica como exercício de reflexão sobre o tempo e a entropia da intelectualidade humana.

Já em 1968, no artigo *Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, Robert Smithson defendia que para lá da entropia cósmica havia também uma progressiva entropia mental da nossa civilização, comparando a superfície da terra, os seus acidentes e erosões, sedimentos e fraturas, com o estado arenoso dos sistemas de pensamento e a sua tendência para a desestruturação e o caos. Neste sentido, as fendas da terra são uma metáfora sobre as falhas da mente. Ou tal como escreve o artista norte-americano:

“O corpo inteiro é levado até ao sedimento cerebral em que as partículas e os fragmentos aparecem sob a forma de consciência sólida. Um mundo descolorado e fraturado rodeia o artista. Organizar este emaranhado de corrosão em estruturas, subdivisões e conjuntos é um processo estético que apenas se pode vislumbrar. Observa uma palavra qualquer durante algum tempo e verás que se abre numa série de falhas, num terreno de partículas que contêm cada uma o seu próprio vazio. Esta linguagem inquietante de fragmentação não oferece uma fácil solução formal. As certezas do discurso didático sentem-se atraídas dentro de um discurso poético”⁸².

A famosa “paisagem virgem” norte-americana sofre aqui uma abordagem que a aproxima do discurso e da intervenção estética humana, fundindo referências da natureza e da cultura para que a assunção da “entropia” possa gerar maior compreensão sobre a tarefa dos homens na terra, na certeza apenas de que tudo é, afinal, efêmero e transcendente.

⁸² Robert Smithson, *op. cit.*



1 Dan Graham, *PERFORME/AUDIENCE/MIRROR*, 1997 (performance) | 2 Dan Graham, *PRESENTS CONTINUOUS PAST(S)*, 1974, instalação | 3 Dan Graham, *BODY PRESS*, 1970-72 (performance) | 4 Dan Graham, *HOMES FOR AMERICA*, (artigo publicado na revista *Arts Magazine*, dez/jan 1966-67) | 5 Gordon Matta-Clark, *SPLITTING*, 1974 | 6 Gordon Matta-Clark, *CONICAL INTERSECT*, 1975.

O espelho e a fratura / Dan Graham e Gordon Matta-Clark

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 7, maio/junho de 2001]

O modo viral como a nossa consciência importa ou consome a cultura visual contemporânea parece apenas promover uma ilusória transgressão perceptiva, confinando-nos sobretudo, como diria Paul Virilio, a uma crescente inércia domiciliária⁸³. Pretensamente determinada pelo real efetivo, a esquizofrenia signficacional promovida pela proliferação desenfreada da imagem apresenta hoje, apesar da sua marca ainda indicial, um estranho e extraordinário efeito de inevitabilidade, conduzido pela sua omnipresença imediata e decetiva, exponenciada cada vez mais pelos múltiplos dispositivos tecnológicos disponibilizados por uma indústria insaciável.

Apesar disso, e como último módulo de sobrevivência perante o desgaste, é quase unânime o reconhecimento de que esses flashes da imagem repercutem, antes de mais, um vazio contínuo e sistemático, enquanto trama que se afasta da origem do real representado e remete para a inação, na dupla desidentificação do objeto e do sujeito reais. Se as noções de totalidade e unidade de sistemas prevaleciam no desejo de desenvolvimento da maior parte das ações humanas ditadas pela época moderna em função de um sentido de evolução ou progresso, hoje o espelho que parecia clarificar a nossa imagem está fragmentado em mil pedaços, reduzido aos efeitos parciais de ambiguidade, ironia ou mesmo niilismo. De outra forma, no que antes se propunha enquanto objetivo ou necessidade das relações humanas, como no desenvolvimento da ideia de emancipação social e política, ou na experiência comum de cidade e de espaço participado, testemunha-se agora, pelo menos desde a segunda metade do século XX, um frenético, estonteante e desarticulado jogo de experiência imagética, onde as fronteiras do banal e da exceção, da forma e do informe, do real ou da ficção são propositadamente alienadas, traduzindo no essencial uma dinâmica de indefinição e entropia. De qualquer modo, ao nível da prática artística, a pluralidade e sobretudo interdisciplinaridade dominante, não diminuíram em nada a influência determinante que a paisagem urbana e social, também ela plural e insubmissa, constitui na edificação dessa espécie de regime de interrogação perceptiva que caracteriza, na verdade, a arte contemporânea mais decisiva.

⁸³ Cf. Paul Virilio, *A Inércia Polar*, (1990), (trad. portuguesa Ana Luísa Faria). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.

Para isso, muito tem contribuído a expansão da cidade pós-moderna, labiríntica, informe e multiétnica, a confirmação da sua multiplicação orgânica como imagem de uma diversidade incontável e polissêmica, revelando-se essencial na tomada de consciência e na abordagem dos artistas sobre os ambientes que os rodeiam.

O tema do quotidiano decetivo resulta assim, deste modo, mais próximo ou mesmo dependente de uma estonteante transitoriedade urbana, da sua aparente imediaticidade espaço-temporal, e da alienação do impulso de sobrevivência que a caracterizam. A própria globalização e mesmo todos os regimes de resistência ao seu domínio absoluto resultam melhor apreendidos na afirmação de ambientes urbanos em que o claustrofóbico ou circunscrito espaço de ação se dissemina por uma caótica reordenação da natureza humana e social cosmopolita.

Se a cidade é genericamente definida pela interseção da política e do capital, de forças de cultura locais, regionais e globais, a correlação destes vetores com a criatividade artística contemporânea promove um vasto manancial de associações simbólicas e interpretativas que formam um dos universos de intervenção mais decisivos da contemporaneidade. Aí, a paradoxal relação de mútua afinidade e conflito que sempre existiu entre a arte e a arquitetura resulta cada vez mais eficaz do ponto de vista analítico e de autoconsciencialização, sobretudo na redefinição dos seus limites, funções e pontos de contágio ou comunicação. O carácter alternativo e de intervenção que ainda resta ao regime das artes visuais manifesta-se hoje muito próximo de uma conexão com o espaço urbano e arquitetónico que, por sua vez, se funde inadvertidamente com o mundo das imagens tecnologizadas, a sua omnipresença alienadora e modelar, dos *outdoors* eletrónicos à publicidade que invade todas as superfícies e lugares da cidade. Todavia, do abandono da tradição decorativa, de celebração sobretudo memorialista, que caracterizou a intervenção de vários séculos da estatuária clássica de tendência naturalista, até à reformulação crítica, minuciosa e subtil da arte pública do segundo pós- -guerra (com destaque para a introdução do carácter performativo ou efémero de alguma das intervenções conceptuais da *land art* e da *earth art*), a relação da arte e da arquitetura atinge agora uma vontade maior de fusão, em alguns casos, e envolvimento gradual que se afasta dos sistemas de hierarquização em torno da ideia de belo ou do sublime para acentuar um ramo comum de intervenção crítica sobre o lugar, o espaço e o tempo da cidade enquanto progressiva redefinição das suas exigências, eficácias, e autonomias.

De entre os muitos artistas ou grupos que ao longo do século XX empenharam a sua ação em favor destes fatores, Dan Graham e Gordon Matta-Clark representam dois exemplos extraordinários e absolutamente precursores de algumas das interrogações hoje mais constantes no universo de aproximação da arte e da arquitetura enquanto espaços de intervenção essencialmente comuns.

No início da crescente visibilidade e comentários que a arte minimal e conceptual receberam em meados dos anos 60, Dan Graham deu-se a conhecer como artista com o ensaio fotográfico *Homes for America*, um artigo de imagem (layout) e palavra publicado em dezembro de 1966 na *Arts Magazine*, que analisava ironicamente elementos estruturais de algumas urbanizações de zonas suburbanas dos Estados Unidos. Nos círculos artísticos ligados à teoria minimalista daqueles anos admitia-se que algumas variações, em parâmetros limitados, dos tipos de urbanizações e cores nelas utilizadas, podiam comparar-se às variações múltiplas e modelares de obras conceptuais e minimalistas como, por exemplo, *Incomplete Open Cubs* de Sol LeWitt. Os ângulos das fotografias de Dan Graham sublinhavam essa proximidade de leitura formal respondendo assim com ironia à pompa teórica de *Specific Objects* de Donald Judd, publicado em 1965 na mesma revista. Com *Homes for America* Dan Graham fez combinar não só a evidência de uma semelhança de efeito estético e preceptivo entre as urbanizações fotografadas e as peças de Judd e Sol LeWitt, como realizou uma espécie de composição inexpressiva entre as fotografias e o texto, apresentando uma análise bastante crítica sobre as características dessas construções em áreas suburbanas em relação às quais o meio artístico nova-iorquino não admitia qualquer interesse digno de reflexão. Ao mesmo tempo, Graham criticava a indiferença crítica e social do minimalismo, associando-a de modo indireto à simplicidade empobrecedora do formalismo dessa arquitetura suburbana que alimentava as grandes sociedades de construção imobiliária. Tal como nas palavras de Graham, publicadas nesse artigo:

“Os empreendimentos habitacionais enquanto fenómeno arquitetónico parecem singularmente desinteressantes. Existem independentemente dos conceitos anteriores de boa arquitetura. Não foram construídos para responder a necessidades ou gostos individuais. [...] tanto a arquitetura como a arte como valores são subvertidas pela dependência de técnicas de fabrico e projetos modulares estandardizados simplistas e facilmente reproduzíveis. Os condicionamentos da tecnologia de produção em massa e os conceitos de economia no uso dos terrenos são fatores importantes para as decisões finais, negando ao arquiteto o seu anterior papel de ‘único’. [...] Não existe qualquer unidade orgânica que associe o terreno à habitação. Ambos estão desenraizados – partes separadas de um ordem superior, pré-determinada e artifici-

al”⁸⁴.

O registo crítico, documental, mas igualmente artístico desse artigo conferiu a Dan Graham uma dimensão não só de polemista como de criativo interdisciplinar que pretendia registar relações de proximidade entre o formalismo minimal, próprio do mundo da arte nesses anos, e o domínio precetivo, mas também social e político, do espaço público edificado, desde construções arquitetónicas e de engenharia (pontes, casas, viadutos, etc.) a outros elementos do mundo exterior, mais casuais e imprevistos, como uma série de camiões ordenados na mesma posição, ou caixas de fruta empilhadas em série, que de uma forma implícita teriam igualmente influenciado, de modo indireto, o carácter aparentemente puro da estética e da teoria minimalistas. Isto é, Graham procurou com essas observações despertar uma linha de associação estética entre a austeridade visual do minimalismo e vários elementos físicos, sociais e políticos da vida quotidiana, introduzindo assim uma das primeiras fissuras pós-minimalistas, de teor predominantemente conceptual, na experiência formalista das propostas de D. Judd, Carl André ou Dan Flavin.

Já nos anos 70, e noutra dimensão crítica sobre a mínima perceção visual, Dan Graham realizou um conjunto significativo de trabalhos onde a atividade de ver e a consciência da temporalidade e da perceção sobre o corpo e o seu tempo da ação resultaram num apurado desenvolvimento entre as imagens gravadas, o corpo e o espaço, ou o lugar onde o trabalho de perceção se realizou. Por exemplo, em *Body Press* (1970-72), dois *performers* despidos estão de pé dentro de um cilindro coberto por espelhos no seu interior. Envolvendo cada um com uma câmara de vídeo, os protagonistas da ação filmam em rotação o seu próprio corpo nu, tendo o público observador a possibilidade de ver apenas, mas em simultâneo, as imagens filmadas pelos *performers*. Questões sobre a perceção múltipla do acontecimento, mediada pela novidade da tecnologia do direto, da imagem e da duplicação da atividade de ver remetem para uma alteração de consciência sobre o espaço e o lugar verdadeiros que o conjunto de espelhos da estrutura cilíndrica e a imagem filmada dos corpos alteram por completo. Segundo o comentário de Friedrich Heubach, sobre esta performance: “A perceção não só é uma função ativa do sujeito, como é também uma das condições necessárias da subjetividade. O sujeito alcança consciência de si não ao perceber mas ao ser percebido, ou melhor dito, quando se percebe que per-

⁸⁴ Cf. Dan Graham, “Homes for America”, in *Arts Magazine*, dezembro de 1966.

cebe que é percebido: como objeto”⁸⁵.

Em 1974, no seguimento deste trabalho, surge *Present Continuous Past(s)*. Os observadores são convidados a entrar numa sala de forma cúbica para se encontrarem com um monitor e uma câmara de vídeo fixada à parede, orientados para uma das paredes de espelho adjacentes. O observador verá assim a imagem que a câmara gravou da sua presença inicial juntamente com a imagem que lhe devolve naquele instante a parede espelhada que tem em frente. A imagem gravada é emitida com um atraso de oito segundos, tempo suficiente para que o observador vagueie pela sala de espelhos, veja as outras pessoas que entretanto chegam à sala, observando os seus reflexos, para pouco depois ser confrontado com a ação e a imagem de si mesmo, embora com um atraso de poucos segundos. Aqui, o passado invade a percepção do presente, alterando o autoconhecimento e o domínio da ação, o reconhecimento objetivo do espaço e do corpo. Reformulando a consciência sobre a memória visual e a antecipação da imagem futura do seu próprio corpo, o observador vê-se envolvido numa extrema perturbação da sua dimensão real de objeto e sujeito. Dan Graham introduz também aqui uma análise fenomenológica sobre o redescobrimto do sujeito no espaço arquitetado para esse efeito, permitindo ainda perspetivar a influência decisiva das suas pesquisas sobre a percepção do espaço e da forma envolvente na relação com o sujeito e o seu corpo, solicitando a participação total do observador não só na consciência do objeto-sala, como da sua própria imagem, enriquecendo deste modo a base fenomenológica da prática minimalista. Por outro lado, os sistemas de vigilância e controlo que ditam hoje a organização social, bem como a definição do espaço de autorreconhecimento que as superfícies espelhadas operam decisivamente não só na série de trabalhos mais antigos (como em *Video Pierce for Two Glass Office Buildings* e *Public Space/Two Audiences*, ambos de 1976), como também nas intervenções mais recentes de Dan Graham *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube an Video Salon* (1989-91), *Heart Pavilion* (1991-94) ou *Double Cylinder (The Kiss)*, (1994), lembram ainda o predomínio atual do espelhamento de edifícios no mundo e na arquitetura contemporânea, de bancos a seguradoras, ou de complexos de escritórios a variadíssimos lugares públicos. De outro modo, os jogos de imagem pela combinação de complexas estruturas de espelhos, traduzem o trabalho de Dan Graham numa espécie de metáfora sobre a atu-

⁸⁵ Cf. Ann Rorimer, “Dan Graham: an Introduction”, in *Buildings And Signs; Works by Dan Graham 1976-1981*. Chicago, Renaissance Society at the University of Chicago, 1981.

al fragmentação do sujeito, no abandono definitivo sobre o reflexo unívoco da nossa imagem e subjetividade.

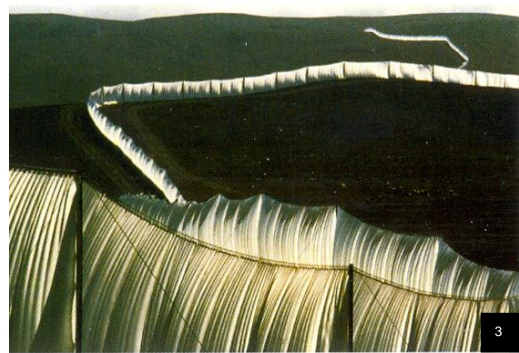
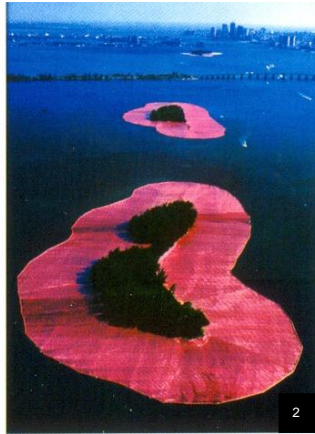
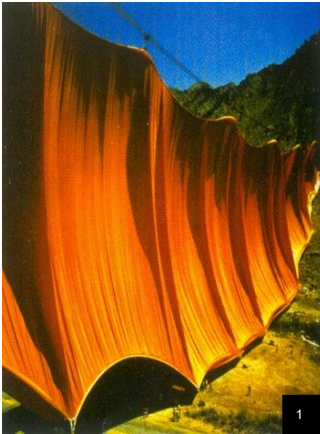
Forte expressão da fratura do sujeito contemporâneo ou da rutura dos sistemas de edificação coletiva é toda a intervenção artística de Gordon Matta-Clark realizada na década de 70. A dupla condição existencial, ou o conceito de híbrido enquanto manifestação de um corte sobre a construção da identidade encontram na obra e na vida de Matta-Clark o exemplo perfeito dessa extrema fragmentação. Desde logo, a sua dupla nacionalidade (francesa e americana) – com todas as conotações de linhagem histórica e artística de Paris e Nova Iorque como expressão de tutela sobre a arte do século XX – ou a própria formação em arquitetura e a tendência para a intervenção crítica mais próxima do âmbito das artes, constituem fatores essenciais para a natureza híbrida da sua ação. Gordon Matta-Clark utilizava casas e estruturas de edifícios que estavam em ruínas ou à espera de demolição para executar cortes verticais que dividiam fisicamente essas estruturas em duas partes, desconstruindo assim qualquer efeito de solidez ou significado arquitetónico a essas casas, sem no entanto as destruir. Como observa Marie-Paule MacDonald, “A atividade arquitetónica negativa de Matta-Clark operava sobre a lógica arquitetónica já existente [...] O corte permite enfatizar a capacidade organizadora da lógica arquitetónica, já que o observador compreende como estava composto o espaço e como ‘devia ter sido’ antes do corte...”⁸⁶. A nova condição de ruína desse modo radicalmente revelada salientava antes de mais um sentido antropológico e familiar oculto no “interior secreto” do edifício, agora aberto e fragmentado na sua totalidade de espaço ou lugar. Com *Splitting*, projeto de corte executado em Nova Jérsei (1974), Matta-Clark operava sobre uma vivenda suburbana standardizada. Dividiu esse edifício em duas metades, eliminou as quatro esquinas na interseção do telhado e suprimiu o material de cimentação para que uma metade da casa se inclinasse. A fratura arquitetónica adquire assim uma extraordinária dimensão visual, apontando para uma poética do despojo ou da desfuncionalização como efeito do abandono, da não-vida. De modo mais agressivo, em *Conical Intersect*, outro trabalho de corte realizado em 1975 num edifício do centro de Paris, Matta-Clark procedeu a uma profícua perfuração circular que remete para a ideia de anti-monumento, posicionando-se politicamente contra a destruição ou substituição de alguns edifícios de

⁸⁶ Cf. Marie-Paul MacDonald, *A Pierre Et Marie III*. Paris, 1984, p. 46.

centro da capital francesa. Matta-Clark estabelece aqui uma oposição à ideologia que rege o poder da arquitetura, procurando desocultar o carácter abrupto da especulação financeira, o modo economicista como no mundo contemporâneo se encara a prática da arquitetura. Apesar da intervenção física e direta sobre a arquitetura constituir a base fundamental destes trabalhos, convém sublinhar a importância decisiva da fotografia sobre a comunicação de tais ações. Muitas vezes de difícil acesso, esses cortes e perfurações só podiam ser melhor apreendidos através do efeito documental das séries fotográficas. Aliás, a partir da composição serial da imagem fotográfica, Gordon Matta-Clark realizou muitos outros trabalhos que manifestavam uma apurada interpretação crítica sobre o conceito e a imagem da ruína e do abandono dos edifícios nas grandes cidades, captando-lhes não só uma contemplação poética como também uma nova dimensão estética da sua presença e da sua memória, transformada e reordenada de modo radical pelo seu olhar, como em *Window Blow-Out* (1976). Neste mesmo sentido, Rosalind Krauss destaca a aproximação decisiva entre o recorte no espaço da arquitetura e o recorte da imagem fotográfica como elementos igualmente estruturantes dessa nova reordenação de significados⁸⁷.

Nos exemplos de intervenção artística de Dan Graham e Gordon Matta-Clark, podemos assim entender uma extraordinária centralidade nas ideias de espelho e fratura, enquanto elementos simbolicamente correspondentes a uma espécie de diagnóstico sobre os efeitos da fragmentação do sujeito contemporâneo, a disseminação da sua imagem e unidade perdidas. O estonteante cruzamento ou transmutação permanente de referências que a atual paisagem urbana nos oferece representa assim mais do que uma vontade de ação, apenas o apogeu de um panorama de confusa e subtil inaniidade. A intervenção crítica e criativa no espaço urbano mantém-se ainda, contudo, como um dos universos mais estimulantes sobre a tomada de consciência do lugar e da imagem que nos rodeia e absorve por completo.

⁸⁷ Cf. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Londres, The MIT Press, 1986, pp. 225-235.



1 Christo e Jeanne-Claude, *VALLEY CURTAIN*, 1970-72 | 2 Christo e Jeanne-Claude, *SURROUNDED ISLANDS*, 1980-83 | 3 Christo e Jeanne-Claude, *RUNNING FENCE*, 1972-76 | 4 Christo e Jeanne-Claude, *THE UMBRELLAS*, 1984-91 | 5 Christo e Jeanne-Claude, *WRAPPED REICHSTAG*, 2005 | 6 Christo e Jeanne-Claude, *PONT NEUF*, 1985, (454.178 pés quadrados de tecido de poliamida, tecido de aspeto sedoso, arenito na cor dourada), Paris.

***Wrapped the world* / Christo e Jeanne-Claude**

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 77, janeiro/fevereiro de 2010]

As pessoas pensam que o nosso trabalho é monumental porque é arte, mas os seres humanos fazem coisas ainda maiores: constroem aeroportos gigantescos, autoestradas com milhares de quilómetros, coisas muito, muito maiores do que as que nós criamos. Apenas parece ser monumental porque é arte.

Christo

Christo e eu acreditamos que os rótulos são muito importantes, mas para garrafas de vinho, não para artistas, e normalmente não gostamos de colocar um rótulo na nossa arte. Se um fosse absolutamente necessário, então seria o de artistas do meio ambiente, porque trabalhamos quer o meio ambiente rural quer o urbano.

Jeanne-Claude

A 4 de outubro de 1991, mil oitocentos e oitenta trabalhadores contratados por Christo e Jeanne-Claude abriram em simultâneo, em Ibaraki (Japão) e na Califórnia (EUA), três mil e cem chapéus-de-sol monocromáticos, azuis no Japão e amarelos na América. O efeito paisagístico podia ser apreendido de automóvel ou a pé. Das autoestradas aos caminhos campestres, o horizonte afirmava-se em panorâmicas transfiguradas, percebia-se como a cor e o *design* desses grandes chapéus favoreciam uma nova imagem e significado dos espaços efemeramente intervencionados. *The Umbrellas* (1984-1991) permaneceu na geografia desses lugares durante exatamente noventa dias, o tempo da sua efetiva apresentação, que levou sete anos a projetar e concretizar.

Na verdade, os trabalhos desta dupla de artistas apresentam quase sempre números impressionantes, desde a sua fase embrionária, ou de sonho, ao seu longo desenvolvimento temporal, congregando uma extraordinária capacidade de intervenção humana, técnica ou financeira, resultado ainda de complexas e prolongadas negociações com as autoridades públicas ou privadas. Transformar temporariamente os lugares foi sempre o grande objetivo de Christo e Jeanne-Claude, envolvendo o maior número de pessoas num processo de forte sensibilidade estética e política acerca de espaços fortemente identificados. A história da arte pública efémera muito deve a esta persistente dupla de artistas. A controvérsia e o impacto social das suas obras ficaram registados não apenas entre o meio artístico, como ainda, ou sobretudo, junto do grande público, pois a divulgação dos seus intentos e resultados atingiu quase sempre, pelo menos nas últimas duas décadas, uma dimensão popular, diríamos mesmo, planetária. Quem não se lembra do gigantesco empacotamento da *Pont Neuf*, em Paris (1985), ou do *Reichstag*, em Berlim, no verão

quente de 2005? Foram centenas de milhares de pessoas que puderam apreciar *in loco* esse inusitado encerramento simbólico do parlamento alemão. Mas foram muitos os milhões que o viram pela televisão ou pela internet. Christo e Jeanne-Claude atingiram aí a plenitude da sua ambição artística, ao confirmarem que tudo pode ser, na verdade, empacotado⁸⁸.

Antes da assinatura a dois, Christo havia empacotado pequenos objetos da sociedade de consumo, ou elevado muros coloridos de barris de petróleo em espaços públicos, num contexto crítico e artístico marcado pelo *nouveaux réalisme*. Porém, com o crescente envolvimento de Jeanne-Claude no processo criativo do casal, acabariam ambos por assumir uma assinatura artística desde o final dos anos 80, dando mais justiça e sentido a uma autoria afinal sempre partilhada. E cabe aqui ainda fazer referência a uma parceria que irá continuar a assinar projetos, mesmo depois da morte de Jeanne-Claude, em novembro de 2009. Christo já reafirmou que dará continuidade a um projeto criativo que ganhou dimensão global depois do envolvimento direto e empenhado da artista francesa. Recordemos que Jeanne-Claude começou por ajudar a desenvolver os projetos artísticos do marido, trabalhando a seu lado desde que se conheceram, em Paris, em 1958. Foi aqui que Christo e Jeanne-Claude, se viriam a ligar ao grupo de jovens artistas parisienses da revista KWY, fundado pelos portugueses Lourdes Castro, René Bertholo, João Vieira, Costa Pinheiro e José Escada. Já nos anos 80, tornaram-se famosas as obras de intervenção no espaço público que Christo e Jeanne-Claude conceberam juntos: monumentos e edifícios marcantes em todo o mundo, desde os já referidos *Reichstag* de Berlim à *Pont Neuf* de Paris, em 1985, foram temporariamente embrulhados em tecido de grandes dimensões, gerando polémica e convertendo o exercício artístico numa verdadeira discussão pública.

Um dos projetos mais emblemáticos assinados pelos dois aconteceu em 2005, quando colocaram, ao longo de 37km, mais de sete mil arcos de onde pendiam panos de cor açafrão. A instalação *The Gates* foi vista por mais de cinco milhões de pessoas e custou a ambos mais de 21 milhões de dólares. E note-se que uma das características fun-

⁸⁸ Cf. David Bourdon, *Christo*. Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc., Publications, 1970. E cf. AAVV, *Christo and Jeanne-Claude*. Fotografias de Wolfgang Volz. Textos de Rudy Chiappini, Albert Elsen, Molly Donovan-Young, Lawrence Alloway, David Bourdon, Werner Spies, Harald Szeemann, Jonathan Fineberg, Burt Chermow. Ed. Rudy Chiappini, Nicola Borioli and Gaia Regazzoni, Published by Skira, Milão, Itália, Museo d'Arte Moderna, Lugano, Suíça, 2006.

damentais desta dupla é que não aceita patrocínios para os seus trabalhos. Todas as suas instalações temporárias foram financiadas pelos trabalhos desenvolvidos em paralelo (litografias originais, colagens, desenhos preparatórios...). O cariz político dos seus trabalhos reafirmava-se ainda em cada diligência para obter autorizações legais, no convencimento e envolvimento de políticos e responsáveis administrativos. “Quando passávamos por debaixo dos arcos, éramos parte daquela obra de arte. Não me lembro de mais nada que tenha tido esse tipo de impacto na cidade de Nova Iorque”, indicou o *mayor* Michael Bloomberg, referindo-se à intervenção *The Gates*.

Mas até chegar ao mediatismo e legitimação atingidos com o empacotamento do *Reichtag* ou com *The Gates*, o percurso artístico desta dupla teve altos e baixos, numa colaboração que começou sensivelmente em 1961, com o projeto para a Rua Visconti, em Paris. Para termos uma ideia dos processos burocráticos que sempre envolveram os projetos artísticos de Christo e Jeanne-Claude, atente-se nos termos da carta enviada ao Município de Paris para apresentação de um dos primeiros trabalhos de maior intervenção no espaço público e com uma nítida e frontal leitura política do mesmo:

“Muro de Barris de Óleo – Cortina de Ferro” (1961-1962): “Projeto para um Muro de Barris de Óleo Temporário, Rua Visconti, Paris, VI bairro. A Rua Visconti é uma rua de sentido único, entre a Rua Bonaparte e a Rua do Sena, com 176 metros de comprimento e cerca de 4 metros de largura. Do lado esquerdo a rua termina no número 25 e, do lado direito, no número 26. Tem poucas lojas: uma livraria, uma galeria de arte moderna, um antiquário, e loja de artigos elétricos, uma mercearia... No cruzamento da Rua Visconti com a Rua do Sena, o cabaret do Petit More (ou Maure), aberto em 1618. O poeta Saint-Amant, um cliente assíduo, morreu aí. A galeria de arte, situada agora onde antes se encontrava o bar, manteve, afortunadamente, a fachada e o signo do século dezassete. (p. 134, Rocheguide/Clebert, Passeios pelas ruas de Paris. Rive Gauche, Editions Denoël). O Muro será construído entre os números 1 e 2, encerrando por completo a rua ao tráfego, e cortando por completo a comunicação entre a Rua Bonaparte e a Rua do Sena. Construído com barris de óleo de 50 litros de capacidade, o Muro terá 4.3 metros de altura, e será tão largo como a rua: 3.8 metros. Esta Cortina de Ferro pode ser usada como barricada em momentos de trabalhos públicos na rua, ou para transformar a rua num beco sem saída. Finalmente o seu princípio pode ser adotado para toda uma área ou para uma cidade inteira. Christo and Jeanne-Claude, Paris, outubro de 1961”.

Era a época da construção do muro de Berlim, e os artistas quiseram desse modo consciencializar os parisienses para a brutalidade de um muro ser construído da noite para o dia e separar de um modo radical o seu bairro, a sua rua, no fundo, o seu quotidiano. Os extensos muros de barris de petróleo passaram nesses anos a representar uma espécie de imagem de marca de Christo e Jeanne-Claude, assumindo intervenções em

diversos espaços urbanos, mas também um conjunto bastante significativo de instalações em espaços museológicos ou centros de arte contemporânea.

Mas ao longo dessa década de 60, seria todavia o empacotamento de objetos, edifícios e monumentos a confirmar esta dupla de artistas como especialistas na conciliação de uma mensagem política com um desenvolvimento experimental das formas artísticas, que ganhou uma grande projeção no mundo da arte a partir das suas intervenções em grande escala na grande paisagem natural ou no espaço urbano. Os seus trabalhos resultam desde então de uma grande originalidade, apresentando uma dimensão estética impressionante, que vai muito para além do mero objeto artístico, envolvendo todo o espaço físico envolvente, desmistificando ainda alguns dos mais famosos monumentos da cultura ocidental. Estes projetos envolvem normalmente um vasto processo burocrático e elevados meios logísticos que dificultam e retardam a sua concretização.

Depois de empacotarem a famosa Kunsthalle de Berna, na Suíça, em 1962, de intervir no mesmo sentido processual em Spoleto, Itália, em 1968, tanto na fonte como na torre medieval dessa cidade, ou de terem ainda nesse ano embalado o MOCA - Museum of Contemporary Art de Chicago, Christo e Jeanne-Claude apresentaram em 1969 um dos seus maiores e mais emblemáticos projetos artísticos. *Wrapped Coast - One Million Square Feet*, cobria 93km² de costa australiana, mais precisamente, em Little Bay, arredores de Sidney. Os artistas elegeram assim uma zona escarpada de cerca de 2,5km² com 25m de altura e embalaram toda essa área com 90.000m² de tecido sintético (polipropileno) cor de pele e atado com quase 60km de corda cor de laranja, que Christo e Jeanne-Claude conceberam com uma espécie de pele humana que se estendia pelas escarpas até ao mar, como comunhão entre o homem e a natureza. A presença dos visitantes habituais dessa zona costeira catapultou essa intervenção para uma receptividade e comentário extraordinários. Esse trabalho acabou por ficar à mercê das condições naturais do lugar e teve substanciais alterações no seu aparato formal e de relação física com o espaço envolvente.

Aliás, essa relação de dependência com as circunstâncias e especificidades do lugar eleito para uma intervenção de larga escala teve em *Valley Curtain* (1970-1972), Rilfe (Colorado), um episódio mais contundente, dado que depois de erguido um tecido de náilon de cor de laranja de cerca de 18.500m² numa garganta natural desse vale de 417m de largura e 100 de altura, o forte vento que se fez sentir nesse dia de inauguração reduziu vinte e oito

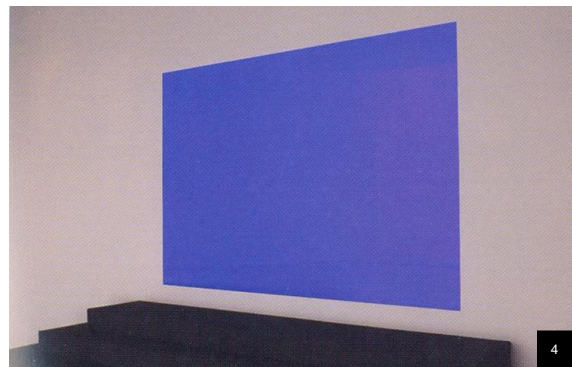
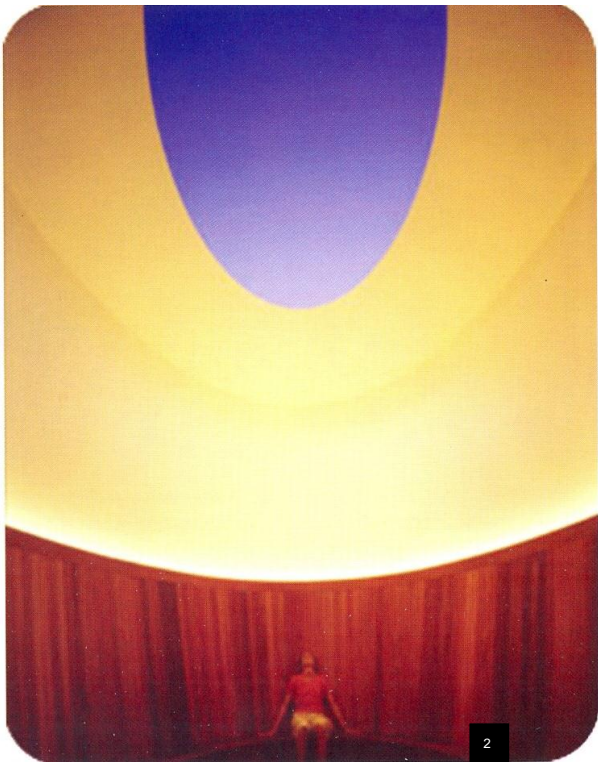
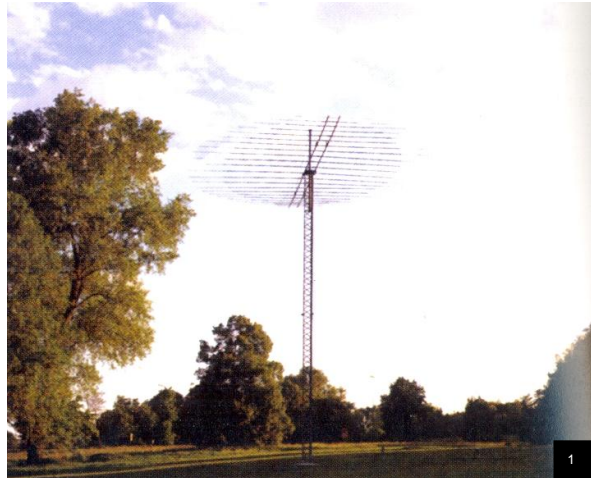
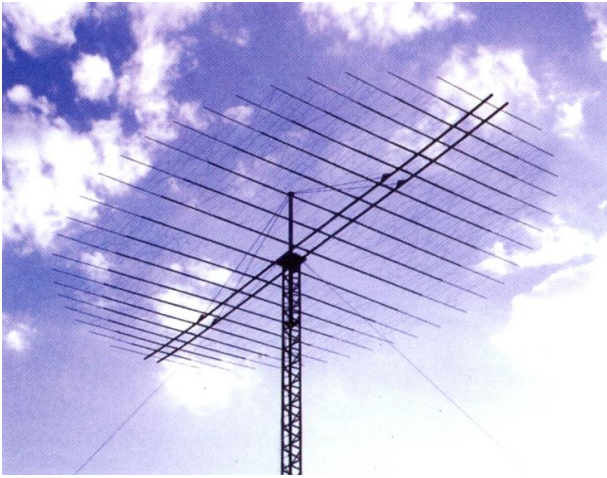
meses de trabalho preparatório de uma equipa de mais de cem pessoas a uma rápida efémera experiência de contemplação.

Na mesma esfera, aparece-nos, em 1972-1976, *Running Fence*, em Sonoma e Marin Counties, na Califórnia, um dos seus mais publicitados trabalhos na paisagem, realizado com 2050 painéis de náilon branco, com 5,4m de altura, ao longo de 38,4km, que ligava o interior, desde o norte de São Francisco, ao Oceano Pacífico, Bodega Bay, desenhando uma extensa cortina responsável pela redefinição do sentido e reconhecimento de um vasto território. A noção de fronteira e de lugar viram alterados, com essa intervenção, os habituais marcos da sua identidade, projetando ainda uma sensação de infinitude, um pouco à semelhança da imagem de continuidade da “muralha da china”. Os caminhos definidos por *Running Fence* seriam efémeros na sua concreta realidade espaço-temporal, mas duradouros na memória de quem os experienciou, ganhando ainda uma visibilidade cultural crescente a partir da divulgação documental que depois da sua realização se desenrolou na exata medida da legitimidade alcançada pelos artistas. Hoje, as fotografias deste exercício constituem uma referência não apenas do trabalho de Christo e Jeanne-Claude, como das ambições de interdisciplinaridade e amplitude processual da chamada arte pós-minimalista⁸⁹.

No espaço urbano, os seus trabalhos envolvem obrigatoriamente, e de um modo mais direto, um claro propósito social, tendo como resultado a permanente sensibilização comunitária e uma possível memória coletiva. Em 1983, por exemplo, elaboraram o surpreendente *Surrounded Islands*, em Biscayne Bay, Miami, Florida. Tratava-se de um projeto fisicamente mais ambicioso, onde onze ilhas da famosa baía do sul da costa leste dos EUA foram empacotadas, a partir da extensão das suas margens, em 6.500m de tecido plástico cor-de-rosa (polipropileno), convertendo-as em grandes auréolas rosa flutuando na superfície da água. O aspeto geral desta instalação remete para uma inevitável leitura e envolvimento estético, que acentua ao mesmo tempo a liberdade de ação dos artistas e a sua megalómana atitude perante o espaço geográfico real. Para eles não há barreiras, e a grande escala destas intervenções, bem como o seu apogeu formal, tomam a realidade como expressão liliputiana de quem brinca e se recria com o mundo físico.

⁸⁹ Cf. AAVV, *Land and Environmental Art*. Ed. Jeffrey Kastner e Brian Wallis, (1998). Londres, Phaidon Press, 2005, pp. 72-113.

Há em todos estes projetos de Christo e Jeanne-Claude uma espécie muito particular de inversão de escalas, como se a magnitude das forças da natureza pudesse, de facto, ser dominada pela ação artística, criando novos modos de ler o que nos rodeia e ao qual estamos ligados numa dimensão quase invisível, quotidiana. O que eles promovem com a possibilidade de tudo “empacotar”/ “*wrapped*” é, afinal, a capacidade de sonhar e de intervir para lá do previsível. Com as suas grandes intervenções, difíceis de classificar para lá da *environmental art*, percebemos que os limites físicos, da natureza geológica à humana, servem apenas para serem desafiados, pelo menos, enquanto à arte estiver reservada a tarefa de tudo inventar na recriação do mundo e da vida.



1 Ilya Kabakov *LOOKING UP, READING THE WORDS...*, instalação Münster, Alemanha, 1997 | 2 James Turrell, *SEGUNDO ENCONTRO*, projeto integrado na série *Sky Spaces*, 1995 | 3 James Turrell, *RODEN CRATER*, projeto de intervenção na paisagem iniciado em 1974 | 4 James Turrell, *FIRST MOMENT*, 2003.

Looking up, reading the sky / Ilya Kabakov e James Turrell⁹⁰

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 29, janeiro/fevereiro de 2005]

*O céu que nos protege*⁹¹

Paul Bowles

Não há quase ninguém que não se deixe encantar pelo céu, pela sua inspiração cósmica, beleza cromática ou formal. Ele tanto nos protege como nos ameaça, e o todo envolvente que aí se vislumbra opera em nós uma espiritualidade sublime que nos torna pequenos ou insignificantes perante a consciencialização da natureza grandiosa do universo. Se é ancestral a relação apaixonada e vibrante do homem com o céu é porque este se assume não só como presença duradoura, dia e noite, na passagem vertiginosa do tempo, como ainda enquanto símbolo maior para toda a humanidade, regulador por excelência da ordem cósmica.

Na verdade, o poderoso valor simbólico do céu foi sempre reconhecido por todas as culturas e civilizações, vendo nele poderes superiores, como antecâmara mística da nossa existência, local de origem e regresso, ou como o princípio ativo e masculino em comunhão total e dialética com a terra, por norma o princípio passivo ou feminino. Nele se concentram os mistérios órficos, a salvação e o destino. Soberano, perene ou inacessível, ele é o símbolo do próprio universo. Incomensurável e prodigioso, possui uma aura etérea, simultaneamente tangível e intangível, sendo por isso, em muitos casos, a manifestação mais direta de uma transcendência sem rosto. O céu é o lugar onde sabemos encontrar o sol, a estrela maior de onde nasce a luz que alimenta a vida no nosso planeta. O céu e a luz estão dessa forma intimamente ligados entre si. O princípio da vida começa e acaba no céu, na sua inevitabilidade e constância. No Ocidente, o cristianismo valorizou inclusive esta união simbólica entre o céu e a terra. Quando morremos, o nosso corpo dilui-se na terra, enquanto o nosso espírito ascende ao céu. Deste modo simbolicamente fixado, o céu congrega uma riquíssima significação de mistério que nos remete quase sempre para uma empatia muitas vezes transformada em adulação, quer seja na sua expressão religiosa ou na aventura da ciência e dos seus propósitos de desmistificação.

⁹⁰ O título deste artigo é uma adaptação do título de um trabalho de Ilya Kabakov aqui analisado, *looking up, Reading the Words...*, que foi apresentado na edição de 1997 da “Sculpture. Projects in Münster”, na Alemanha.

⁹¹ A epígrafe aqui escolhida toma de empréstimo a tradução portuguesa que José Agostinho Baptista fez do livro de Paul Bowles *The Sheltering Sky* (1949). Cf. Paul Bowles, *O Céu que nos Protege*, (trad. portuguesa José Agostinho Baptista). Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

Por outro lado ainda, o céu é paradoxalmente um dos maiores responsáveis pela experiência humana da transitoriedade temporal, remetendo-nos para a consciencialização da efemeridade do tempo e da vida. Olhar o céu e ver as nuvens passar ao sabor do vento é como um processo iniciático de interiorização da nossa própria vulnerabilidade. Com efeito, pouquíssimo tempo, físico e espiritual, dedicamos a essa experiência tão sossegada quanto penetrante. O frenesim do dia-a-dia e os muitos afazeres por cumprir, dizemos, limitam-nos a consciência e a disponibilidade.

Precisamente nesse contexto de convite à disponibilidade para a observação celeste, dois artistas contemporâneos, Ilya Kabakov e James Turrell, tomaram com efeito esse símbolo maior não tanto como objeto, mas mais como sujeito das suas intervenções. No primeiro caso, podemos centrar a nossa análise no trabalho proposto e apresentado em 1997 na *Sculptures Projects in Münster*, significativamente intitulado *Looking up, reading the words*, (1997), onde se solicita a nossa participação num ato aparentemente tão singelo como observar o céu através do filtro da linguagem verbal. Para isso, o artista de origem ucraniana reproduziu o aparato formal de uma grande antena de comunicação (com cerca de 15m de altura), colocando-a num jardim de Münster enquanto objeto estranho àquele espaço de lazer, e que ainda hoje lá se mantém, imperturbável. Dessa forma, a experiência original mantém-se igualmente ao dispor do novo visitante. De início, o passeante mais desprevenido alhear-se-á do objeto, seguindo o seu caminho, mas uma observação mais atenta conduzi-lo-á à constatação de que se trata, pelo menos, de uma bizarra forma de antena, encimada por uma forma circular, elíptica ou oval. Preso à curiosidade despertada, e olhando para cima, em direção ao céu, percebe-se então que diversas letras ocupam os espaços entre os raios dessa antena, restando apenas uma alternativa no intuito de decifrar o que aí estará escrito, deitarmo-nos na relva, por baixo dessa imensa antena e ler pausadamente o que aí se nos oferece, fazendo jus ao título da obra: *looking up...* Nessa leitura celeste descobre-se afinal uma tranquilizadora mensagem: “Meu caro, quando se sentar na relva, com a cabeça para trás, não haverá ninguém à sua volta, apenas o som do vento será ouvido em cima, a céu aberto – aí, acima de tudo, estará o céu azul e as nuvens flutuando – talvez seja isto a melhor coisa que tenha feito ou visto ao longo da sua vida”. E ficamos deitados, a refletir nessas palavras simples que nos remetem todavia para uma fruição tautológica, balançando entre a experiência visual e a

linguagem, numa redundância feliz que nos invade e inspira, quase esquecendo o esquema formal e metafórico em que se estabiliza a mensagem. Afinal, a antena surge aqui como símbolo maior da comunicação entre os homens, perdendo para a imagem maior desse céu com as suas nuvens passageiras. Na verdade, não há nenhuma mensagem (seja política, social ou íntima) que supere o sentimento metafísico sobre a dimensão cósmica da transitoriedade e do efêmero. Reduzida no seu valor real ou concreto, esta antena tem apenas a função de comunicar não à distância, mas numa proximidade real entre o homem e a natureza. A linguagem e o verbo atuam assim de modo mais eficaz, numa feliz interpretação do conceito kabakoviano de “instalação total”⁹², ao convocar uma experiência física e sensorial absolutamente desarmante, como última e primordial harmonia. Para o artista russo, o apelo a uma envolvente participação do observador está intimamente relacionado com um *a priori* criado em torno desse conceito de “instalação total”. Segundo as suas próprias palavras, esta:

“tem que ver [precisamente] com a criação de um lugar específico onde o visitante é envolvido por uma atmosfera criada em acordo com o local. A instalação total tem um aspeto visual e psicológico, de forma que o visitante subitamente se aperceba que não está apenas perante a criação de uma imagem que lhe é exterior, mas perante algo que convoca a sua própria herança, as suas memórias, o seu subconsciente, interagindo no ambiente criado por mim”⁹³.

Mas se Kabakov terá realizado, neste caso particular, um desvio significativo em relação ao seu projeto artístico mais declaradamente ligado ao espaço arquitetónico e simbólico do museu ou da galeria, pontuando assim uma intervenção onde o céu, a natureza e a comunicação se unem numa experiência de interpretação sensivelmente romântica, no caso do norte-americano James Turrell temos de considerar sobretudo a coerência e a constância quase “místicas” que sempre envolvem as suas propostas de observação celeste, em projetos que reorientam a tradição ocidental da percepção e representação do céu num desígnio de maior e mais densa intensidade sensorial, como na série *Sky Spaces* (1975 - até hoje), *First Light* (1989-90), *Spaces That Sees* (1993) ou *Wide Out* (1998). Com efeito, Turrell parece dar continuidade a uma vasta herança de evocação celestial entre as artes. Basta lembrarmo-nos que se na antiguidade bizantina as cúpulas das igrejas e

⁹² Sobre este conceito ver Ilya Kabakov, *On the “Total” Installation*. Bona, Cantz Verlag, 1995.

⁹³ Ilya Kabakov em entrevista a Carlos Vidal e José Sousa Machado para a revista *Artes & Leilões*, Lisboa, 1995. Cf. Carlos Vidal, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras, Celta Editora, 2002, p. 227.

catedrais eram revestidas de brilhantes mosaicos azuis e a ouro, evocando e invocando ao mesmo tempo a presença do céu e de todo o seu potencial simbólico e transcendental, já no Barroco, as cúpulas (que por si só remetem para a forma aparentemente semi-circular do céu) simulam uma abertura aos céus, procurando eliminar as fronteiras da arquitetura ao fazer das igrejas não só locais de oração e contemplação espiritual, mas igualmente lugares de flamejante desejo em torno de uma visualização emocional do céu divino. E se o progressivo protagonismo da representação celestial inspirou tanto os pintores flamengos dos séculos XVII e XVIII, como empurrou para a rua os pintores franceses de Barbizon ou do impressionismo, também no século XX o seu estatuto se conservou intacto, com apostas plurais que vão desde a ambígua oticalidade orfista de Robert Delaunay ao raionismo vanguardista de Larionov, passando pelo investimento direto no espaço da natureza operado nos anos 60 e 70 pela *Land Art* ou pelos *earth works* de artistas norte-americanos como Robert Smithson, Robert Morris, Nancy Holt, Mary Miss, Alice Aycock ou Dennis Oppenheim, entre outros.

Enquadrado por esta última dinâmica, James Turrell parece promover não uma ideia ou representação arrojada do céu, mas um contacto direto e não apenas simbólico com os efeitos lumínicos da lua, do sol, e de outras estrelas, bem como com o cromatismo celeste daí derivado. Todavia, essa experiência só ganha valor pela condução que Turrell imprime ao seu propósito de vivenciar o labor místico do céu, desenhando as suas próprias antecâmaras de observação, quer estas sejam totalmente construídas e planificadas em termos arquitetónicos, como em *Segundo Encontro* – [projeto integrado na série de *Sky Spaces* (1995)], quer sejam fruto de uma morosa e elaborada retificação da paisagem natural, como em *Roden Crater* (desde 1977). No primeiro caso, e partindo da construção num jardim de Los Angeles de um pequeno pavilhão concebido em obediência ao formalismo moderno, o artista convida o observador a sentar-se confortavelmente e a olhar para cima (*looking up...*), onde encontrará uma abertura ao exterior de forma retangular, fixada no teto dessa pequena casa artificialmente iluminada. Aliás, o contraste criado entre a luz artificial do interior e a luz natural que chega do exterior torna o retângulo quase palpável. O fascínio simultaneamente formal e ótico, proporcionado pelo encontro de luz que se estabelece entre o anoitecer e o espaço interior, é reforçado pela pureza dos limites geométricos desse retângulo rigorosamente concebido e localizado. Ao

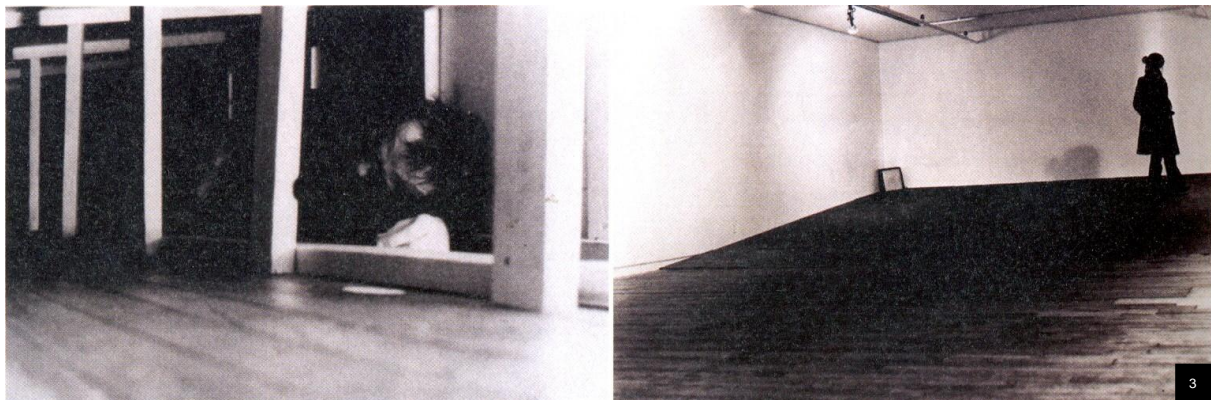
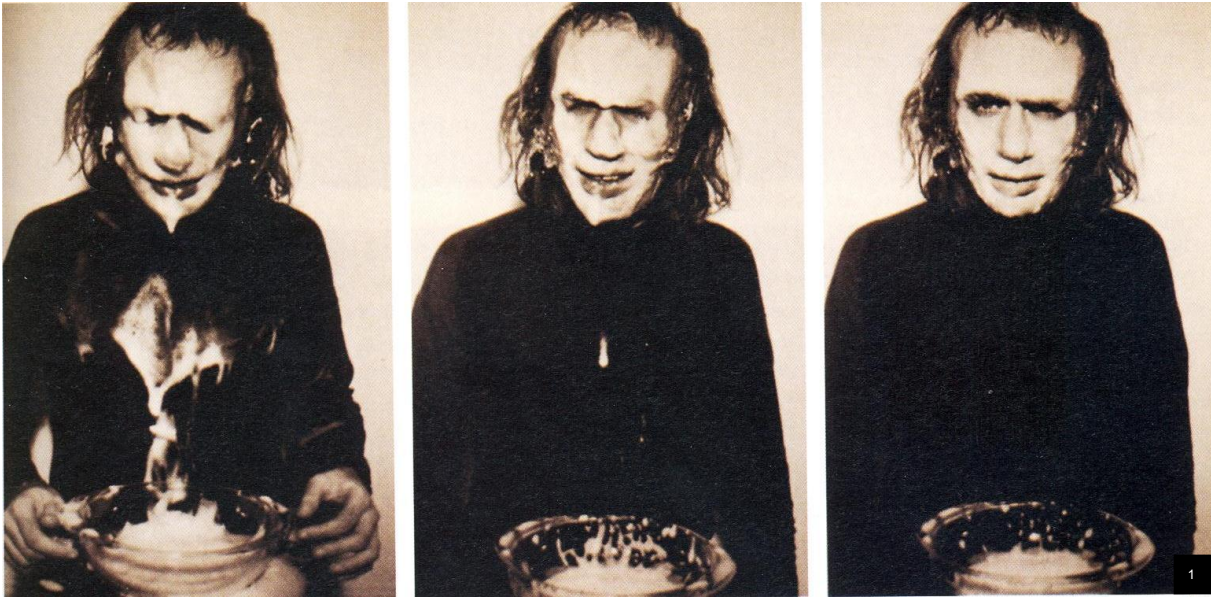
sabor demorado de uma luz que conquista e transforma o espaço, o observador toma então maior consciência não só da expressão simbólica do tempo, como do valor formal e cromático desses efeitos de luz assim projetados. Ao isolar a tarefa de observação celeste numa pequena “capela” propositadamente concebida para o efeito, James Turrell realiza ao mesmo tempo três intenções essenciais: em primeiro lugar, uma experiência concreta de intensa relação perceptiva, entre o sensorial e o fenomenológico, num cruzamento de referências que convoca de modos distintos não só o formalismo presencial da tradição minimalista norte-americana, como ainda a dimensão efémera de um “acontecer” que é próprio das experiências pós-minimalistas, nomeadamente do *happening* e das práticas artísticas onde impera a ação e uma profunda consciência da transitoriedade temporal. Segundo, o convite a uma relação prolongada e emocional com a nossa própria consciência e a da natureza cósmica observada, sugeridas sobretudo pela comovente invasão luminosa de um espaço concebido pelo homem e que acaba invariavelmente rendido ao poder da luz e do céu. O bailado de luzes (interior e exterior) ou o jogo daí desenvolvido remete igualmente para uma forte dramaticidade da expressão plástica, numa estética da luz que inebria ainda pela sua simplicidade de processos. Por fim, propõe-se ainda a consciencialização do ato da observação, com o nosso olhar a ser confrontado com a sua própria essência ou atividade primordial. O próprio Turrell esclarece que com esse trabalho procura pôr o observador “numa situação em que possa sentir a fiscalidade da luz. As pessoas tentam tocar esta arte, mas não há nada para tocar. Primeiro, não há objetos, nem imagens, nem um local em foco. Para que está então a olhar? A minha esperança é que, então, o observador tenha o ato reflexo de olhar para o seu olhar. Que, até certa medida, se veja realmente a ver, e que isso revele algo sobre o seu olhar, por oposição a revelar um relato do meu olhar”⁹⁴.

A espiritualidade que emana desse trabalho será porém elevada ao extremo da comunhão cósmica no célebre e interminável trabalho *Roden Crater*, que o mesmo James Turrell diligentemente iniciara em 1977, num esforço continuado que o ocupa e persegue ainda hoje. Depois de comprar um rancho perto de Flagstaff, no deserto do Arizona, Turrell concentrou-se nos trabalhos de regeneração de uma imensa cratera que fora em tempos a boca de um vulcão há muito extinto. Desde o início, aí pretendeu instalar câma-

⁹⁴ James Turrell em depoimento para *American Visions*, documentário escrito e apresentado pelo crítico e historiador de arte Robert Hughes. BBC, 1996.

ras e cavidades como uma espécie de centro de observação, não com intenções científicas ligadas à astronomia, mas antes com o objetivo de desenvolver uma nova relação estético-espiritual determinada precisamente pela encenação, se é que isso é possível, de uma experiência de matriz natural entre os sentidos humanos e a envolvente cósmica apresentada pelos efeitos de luz que o céu nos pode oferecer.

Esse céu que nos protege, como diria Paul Bowles, nos intimida e apaixona ao mesmo tempo, deve então ser percebido pelo visitante de uma forma quase panteísta, isto é, apostando numa verdadeira comunhão corporal e sensitiva, pois a proposta artística de Turrell passa pela obrigatoriedade de nos deitarmos em certas zonas dessa imensa cratera de modo a configurarmos em termos óticos os limites desse vulcão e a sua dimensão de fronteira com o céu que dessa forma desenha um círculo, não tanto perfeito, mas sobretudo real, definido por uma particular trilogia da natureza: homem, terra (cratera) e céu. Olhamos para cima (*looking up...*), deitados na terra, e vemos um céu imenso que se impõe pela sua magnificência e deslumbramento naturais. Não podemos esquecer contudo que a colina vulcânica explorada por James Turrell sofreu um intenso trabalho de retificação, a partir da ação de máquinas retroescavadoras, que remete para a filiação deste *work in progress* na lógica de intervenção dos *earth works*. Isso é visível sobretudo na orla da cratera, que passa ainda pela transformação necessária de modo a obedecer ao desejo de criar um arco perfeito a separar a terra do céu, sentimento que explora a observação celeste numa nova escala épica, projetando-a como espécie de encontro rumo a um novo e extraordinário “planeta-céu”, reconvertendo desse modo a imagem que os astronautas têm da terra quando visitam a lua. A mesma leveza e transparência são aí paradoxalmente sentidas, como se a orla desse modo definida nos desse finalmente a cúpula celeste que o homem procurou simbolicamente reproduzir nos inúmeros templos e pinturas da nossa herança cultural. Esta é uma experiência total, de elevação dos sentidos no acordo de uma reflexão espiritual, cumprindo por fim esse regresso à natureza exigido pelos românticos como forma vital de liberdade e entrega absolutas.



1 *THREE ADAPTATION STUDIES: SOAP NA EYES*, 1970, filme Super 8 | 2 *THREE ADAPTATION STUDIES: BLINDFOLDED CATCHING*, 1970, filme Super 8 | 3 *SEEDBED*, 1972, instalação na *Sonnabend Gallery*, Nova Iorque.

III) Arte, corpo e linguagem

A palavra e o corpo / Vito Acconci

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 64, dezembro de 2008]

Eu quero pôr o observador num terreno pouco seguro, para que tenha que se reconsiderar a si próprio e às suas circunstâncias

Vito Acconci

Escritor, escultor, arquiteto, *performer* e videasta com um percurso interdisciplinar desde a década de 60, Vito Acconci é hoje uma referência incontornável para o meio artístico que investe ainda no questionamento do corpo como símbolo maior de uma relação entre o público e o privado. A pluralidade disciplinar que arrasta a sua criatividade ao longo de quase cinco décadas, tem origem todavia no poder mágico da palavra e dos seus usos políticos e sociais.

De início, Acconci manifesta o seu espírito criativo a partir da poesia, na sequência de uma formação universitária em estudos literários da qual não abdicará, apesar da sua posterior opção pela prática artística interdisciplinar, pois a palavra revelar-se-á essencial ao longo das diferentes fases do seu percurso, assumindo um protagonismo fundamental tanto no que diz respeito às fotografias e aos seus famosos filmes performativos, como em relação à sua mais recente prática de uma arquitetura neo-utópica, realizada a partir dos anos oitenta em torno desses “jogos arquitetónicos” que levaram a performance a espaços de construção e demolição de protótipos de casas. Também aqui a palavra atuou sempre no sentido de uma sólida teorização, estruturada e obsessiva.

Em finais dos anos 60, num contexto criativo de intensa contestação libertária, Vito Acconci inicia a sua produção artística de carácter visual, desenvolvendo uma via que considera a palavra na amplitude da sua dimensão visual e espacial, conduzindo-o rapidamente ao universo específico da arte pós-minimalista, empenhada então na experiência plural e politizada criada entre a visualidade da imagem, a linguagem e o corpo, bem como os seus lugares e significados. Os seus primeiros trabalhos têm por base ações registadas em áudio, filmes Super-8 e fotografias. Os seus escritos, bem como as suas ações e vídeos são desde sempre marcados por aspetos corporais que refletem questões perceptivas mais complexas do que a sua aparente simplicidade sugere. Nesses exercícios de redescoberta sensorial e linguística, as palavras são substituídas por movimentos e ações

do próprio corpo do artista, que funciona assim como espécie de folha onde se registam os sentidos de uma nova comunicação. Metaforizando em torno da visão, ou da percepção do visível que o corpo e os seus sentidos promovem, o artista procura despertar no observador uma consciencialização em torno da análise social e política, subvertendo o registo supostamente inocente da experiência corporal direta e sensitiva. A intenção de transferir elementos essenciais de uma disciplina (a literatura) a outra (artes visuais) conduziu Acconci à experiência específica da *body art*, utilizando o seu próprio corpo como elemento ou objeto de comunicação dessubjetivado. Isto é, a objetividade de carácter linguístico que Acconci promove com a experiência corporal da sua própria presença procura, no essencial, acentuar a possibilidade de ligação entre essas duas disciplinas artísticas. A este propósito, RoseLee Goldberg dirá mais tarde: “Acconci utilizou o seu corpo para proporcionar uma ‘superfície’ alternativa à ‘superfície da página’ que havia utilizado como poeta; era uma maneira, dizia, de transferir o centro de atenção das palavras para ele próprio como ‘imagem’”⁹⁵, quer esta fosse pública ou privada. Ao nível de uma intervenção no espaço público, e em vez de escrever um poema sobre “seguir os outros”, Acconci realizou em 1969 uma performance intitulada *Following Piece* – integrada na série *Street Works* – que consistia em seguir pessoas na rua, de modo aleatório, até estas entrarem num edifício. Não se percebia no entanto se as pessoas estavam conscientes de que eram seguidas e muito menos se entendiam estar involuntariamente a participar numa performance artística. Daí resultam, com efeito, fortes e subversivos comentários sociais que convocam o registo e o sentido do experimentalismo cultural da época com o objetivo de assegurar uma interpretação mínima sobre a leitura linguística que o corpo sempre oferece como elemento semiótico, carregado de significados ambíguos mas sintomáticos quer da nossa condição animal, quer ainda, ou sobretudo, na nossa expressão civilizacional.

Ao nível do uso da imagem privada do seu próprio corpo, Acconci fez-se filmar por diversas ocasiões, experimentando situações híbridas e conflituais como, por exemplo, na exibição crua do seu corpo ou na exploração abjecionista de certos fluidos orgânicos, como em *Waterways: 4 Saliva Studies* (1971), que remete no entanto para uma análise simultaneamente formal, visual e dinâmica, mas também sexual e política do corpo e das

⁹⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, (1979), (trad. para castelhano). Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 156.

suas características naturais mais incômodas e recalçadas pela nossa cultura. Desse modo ousado, apostado numa comunicação extrema com o espectador, o artista promove uma espécie de “processo de autoinvestigação”, não no sentido poético ou subjetivo do termo, mas assumindo um claro distanciamento ao nível expressionista, que pretendia sobretudo, a partir de uma dimensão declaradamente antiestética e polémica, desconstruir um conjunto de estereótipos associados ao peso da visualidade na construção da cultura ocidental. Isto não impedirá Acconci, todavia, de considerar a performance corporal como uma espécie de “última manifestação do expressionismo abstrato de Jackson Pollock, sendo tão americana como a presença de John Wayne num filme de John Ford”⁹⁶.

Por exemplo, na sinopse do filme *Super-8 Three Adaptation Studies: Blindfolded Catching*⁹⁷, realizado em Junho de 1970, Vito Acconci registava:

“Uma câmara fixa filma-me, de corpo inteiro, de pé com os olhos vendados e as costas voltadas para a parede: fora do enquadramento, bolas de borracha são atiradas para cima de mim, uma de cada vez, repetidamente. Tento apanhar a bola que não vejo... Levanto os braços em frente do meu rosto, prevejo onde a próxima bola irá parar, engano-me, os meus movimentos são em vão... Sou atingido por uma bola, o meu corpo dobra-se para a frente, é tarde demais para me proteger...”⁹⁸.

O desequilíbrio revelado entre a intenção de captar, de olhos vendados, as bolas que são atiradas (por alguém que, para mais, está a ver o artista) e as reduzidas possibilidades de êxito dessa tarefa mantêm, com efeito, este trabalho performativo numa dimensão de autoconsciência que evoca a inevitável incapacidade dos artistas em captar o real. Para além dessa leitura mais ou menos evidente, o exercício corporal aqui referenciado convoca ainda uma metáfora mais subtil alusiva ao sacrifício de Cristo na via-sacra. A arte, o artista e a sua tradição visual são aqui associados ao sofrimento do sujeito em nome dos outros, como se o artista se sacrificasse até à exaustão a essa inglória tarefa de captar o que ninguém efetivamente consegue ver. De outro modo, Acconci iniciava aí uma estratégia de transferência de “campos

⁹⁶ Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 97.

⁹⁷ Vito Acconci realizou ainda outras duas séries dedicadas a estudos de situações específicas de confronto do corpo com a visualidade percetiva da câmara de filmar e o seu formato, nomeadamente “Three Frame Studies: Circle, Jump, Push” (1969) – e onde o artista testava os limites do reconhecimento do corpo no enquadramento do cinema, correndo em círculos, saltando e, por fim, empurrando outra pessoa –; e ainda “Three Relationship Studies: Manipulations, Imitations, Shadow Box” (1970) – onde Acconci procura manipular a imagem de uma atriz a partir do reflexo espelhado do seu corpo confundindo assim o real com a sua ilusão; imita depois os gestos de outro homem e, por fim, enfrenta a sua própria sombra projetada na parede como se de um combate de boxe se tratasse. Sobre estes trabalhos cf. Vito Acconci, *Avalanche*, outubro de 1972.

⁹⁸ Cf. Sinopse do filme *Super-8 “Three Adaptation Studies: Blindfolded Catching”*, junho de 1970.

de energia” entre criador e recetor da obra de arte, que mais tarde viria a resultar em instalações onde a performance convidaria o observador a abandonar a sua passividade habitual e encetar uma espécie de interatividade da qual depende o resultado da própria obra, como no caso de *Seed Bed* (Galeria Sonnabend, Nova Iorque, 1971), onde o artista se escondia debaixo de uma rampa de madeira que servia para atrair os visitantes da exposição, recorrendo igualmente ao som crescente do seu respirar ofegante, para depois os confrontar com a evidência de estarem por cima do próprio artista que, sem se mostrar fisicamente, demonstrava estar a masturbar-se, aludindo o título da performance à ideia, como defenderá com ironia o próprio autor, de “fertilizar o espaço da galeria, o espaço da arte”⁹⁹. No folheto editado a propósito desse momento performativo, Acconci declarava:

“Estou tombado [...] sobre o solo. Acomodo-me nele como uma serpente e masturbo-me de manhã à noite. A minha atividade depende do público. Oiço os seus passos a aproximarem-se de mim [...]. Imagino fantasias sexuais a partir desses passos, falo alto ao público sobre as minhas fantasias [...]. O público, ao ouvir a minha voz, fixa-se na minha atividade [...] é então quando o público, no espaço da galeria, se une ao meu espaço privado e chega a pensar: ele fez isto para mim, fê-lo comigo, e eu fi-lo com ele”¹⁰⁰.

Colocavam-se aí, desde logo, não apenas um rol de questões morais associadas à “perversão” da prática sexual no espaço público, mas ainda questões acerca do que é do domínio efetivamente privado. Isto é, de que modo a manifestação individual e subjetiva da intimidade de um artista pode chegar a contemplar a sugestão extrema de uma espécie de abuso do papel do espetador. Por outro lado, reafirma-se aí um questionamento do que é verdadeiramente visível, dado que se o artista se expõe a si próprio, fá-lo numa dimensão que, não sendo visível ao nível corporal, não deixa de o expor a um nível muito mais decisivo, porque diretamente associado à intimidade crua, numa espécie de presença surpreendentemente indesejada. Daqui resulta uma inusitada forma de transferência de “campos de energia” entre artista e espetador, confirmada aliás de um modo bastante real na sua radicalidade de consciencialização acerca dos lugares de cada interveniente no processo de comunicação em arte, pois é a aproximação dos visitantes ao cume da estrutura de madeira que os torna conscientes da manipulação perpetrada pelo artista e, ao mesmo tempo, interfere com o entusiasmo ou prazer sexual deste, num crescendo que torna inevitável e pouco convencional uma nova experiência de comunicação em arte.

⁹⁹ AAVV, *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha, Mac, Galeries Contemporaine des Musées de Marseille, 1996, p. 112.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Noutro sentido, é preciso sublinhar que em Vito Acconci a palavra representa ainda uma outra expressão desse “campo de energia” transferível entre criador e quem recebe a mensagem criativa. Associada desde o início à rigorosa descrição da performance a filmar, a palavra assume-se como um instrumento de controlo sobre o que acontece, pois não se trata tanto de filmar o que acontece, mas filmar o que se pretende que aconteça. Daí a importância crucial destas sinopses. Na verdade, representam mais do que uma espécie de pequeno guião, elas são parte integrante da performance, na medida em que procuram estruturar o que acontece, o *happening*. Em relação a *Soap & Eyes*, que faz parte igualmente de *Three Adaptation Studies*, o artista descreve a estrutura da performance a filmar:

“A câmara fixa-me da cintura para cima: em frente a mim está um recipiente cheio de água com sabão, e olho para a câmara. Levanto o recipiente e entorno a água e o sabão pela cara, pelos olhos. Estou cego, não vejo nada, não posso abrir os olhos, não consigo ver a câmara... Pestanejo, limpo o sabão dos olhos, mas não o faço com as mãos, exercito os meus olhos e pestanas... No final do filme, volto a olhar a câmara, consegui voltar à minha posição original, volto a olhar, através do sabão que há na minha cara”¹⁰¹.

A inscrição da luta pela visualidade confirma-se aqui pela persistência de um pestanejar que elimina progressivamente a opacidade viscosa do sabão entornado na cara do artista. Uma vez mais, a metáfora da visão, ou da falta dela, representada aqui pela ação corporal, introduz uma outra dimensão interpretativa sobre o valor da perceção visual no domínio sensorial do ser humano.

Já em *Conversations Part II (Insistence, Groundwork, Dispaly)*, realizado no verão de 1971, Acconci descreve o guião da sua performance com as seguintes palavras:

“A câmara está fixa enquanto me afasto dela e me aproximo, entro e saio fora de campo. Nu, exercito um corpo novo: a câmara filma-me de cima para baixo, escondo o pénis entre as pernas, o meu corpo parece ter uma vagina... Exercito o meu corpo novo: seis exercícios de três minutos – caminho, corro, espreguiço-me, dou pontapés, salto, sento-me e levanto-me de costas. (O meu pénis escorrega para fora, empurro-o para dentro... o jogo termina quando me volto e os meus testículos se veem por trás... Aproximo-me novamente da câmara e mostro-lhe a minha vagina”¹⁰².

A exploração do visível e da identificação semiótica resulta neste caso numa derri-sória desconstrução sobre os fundamentos da diferenciação sexual, entre a expressão do masculino e do feminino no corpo humano. O artista elabora assim uma espécie de dança

¹⁰¹ Cf. Sinopse de “*Soap & Eyes*”, junho de 1970.

¹⁰² Cf. Vito Acconci, *Avalanche*, outubro de 1972.

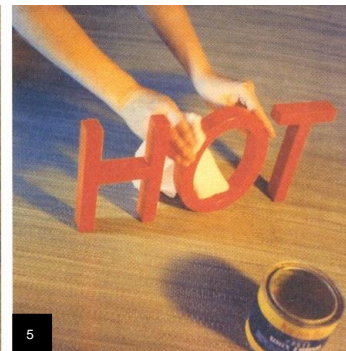
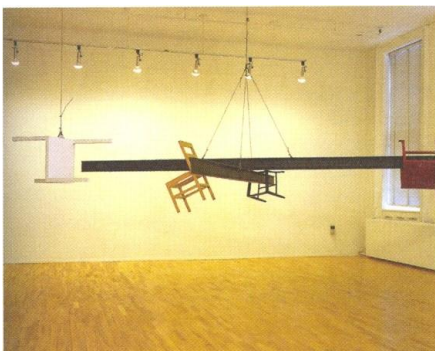
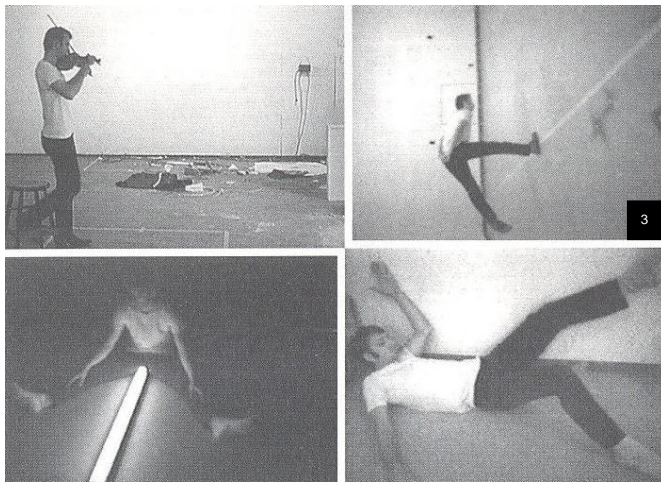
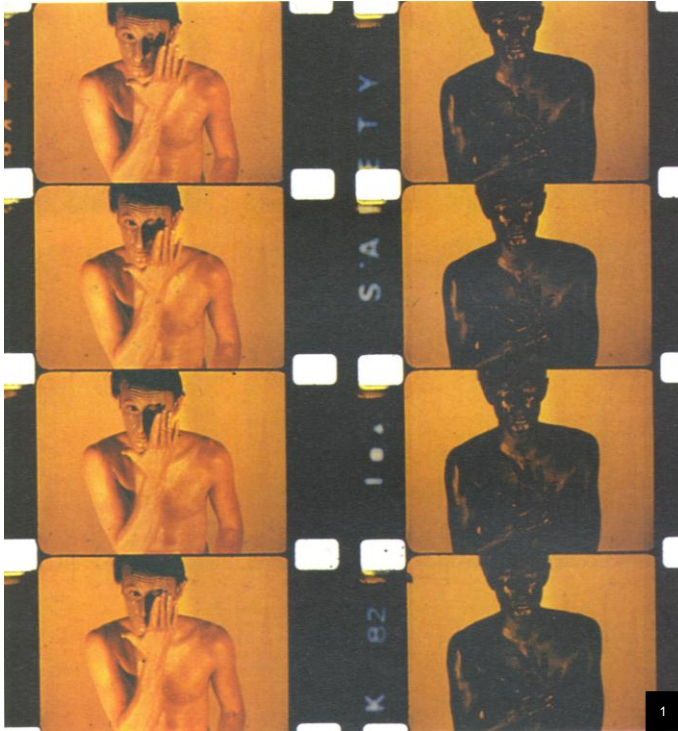
dos sentidos que assume, na simplicidade de um gesto, uma forçada inversão identitária, mas que indiretamente reivindica ainda uma reflexão sobre a orientação sexual e os direitos daqueles que escolhem mudar de sexo. Noutra registo determinado ainda pela alteração física do seu próprio corpo, *Trademarks*, também de 1971, Vito Acconci morde várias partes dos braços e pernas, que de imediato contorna a negro, exibindo depois as marcas desse exercício que mistura a autoflagelação controlada, o sacrifício corporal e a estética que daí resulta.

São várias as intervenções performativas em que Vito Acconci usa o seu próprio corpo não tanto como expressão de subjetividade, mas sobretudo como objeto de reflexão sobre valores que convocam a linguagem, a leitura política do corpo e a desconstrução da sua convencionalidade. Desde *Running Tape* (1969) – em que o artista se filma a correr pelo Central Park com um microfone e um gravador, narrando as etapas da sua carreira artística – até *Claim* (1971) – fósforos que “ameaçam” a nuca e o seu próprio cabelo filmado em grande plano, numa cena que depois se transforma no estranho jogo de boxe contra espelhos partidos, culminado num exercício de auto-hipnose – Acconci percorre então uma ampla desconstrução dos significados associados à expressão corporal e à noção de obra de arte, numa prática radicalizada daquilo que se convencionou chamar de *Body Art*. A performance e o seu registo em fotografia ou em filme projetavam ainda nestas manifestações criativas uma densidade temporal que contrariava a sua própria efemeridade real.

Ainda que, até ao final dos anos 70, não cessem na verdade os vídeos onde recorre à sua voz e ao seu rosto para comunicar de modo crítico com o observador, Vito Acconci renunciaria deliberadamente ao exercício performativo, realizando em 1974 três trabalhos que prenunciavam um abandono do meio¹⁰³. Se em *Shoot* extremava a sua posição política contra a guerra no Vietname, sonorizando vocalmente ruídos de guerra, usando por fim o próprio pénis como metáfora de uma frustrada e inconsequente violação do inimigo, já em *Turn On*, Acconci coloca-se de novo em frente da câmara de filmar para, rodando sobre si mesmo a partir de um grande plano do seu rosto-cabeça, expor as suas fragilidades e dúvidas sobre o sentido da criação ao afirmar: “Sou eu, não vejo mais razão nenhuma para criar arte... Estou à sua espera para partir”. No mesmo sentido de distanci-

¹⁰³ Com efeito, alguns outros vídeos seriam produzidos por Vito Acconci até ao final da década de 70 como, entre outros exemplos, *The Red Tapes* (1976-1977).

amento e ruptura com o ato performativo, *Comand Performance* – também de 1974 e considerada a sua última *performance* – remete para um desafio final lançado ao próprio espectador. Num espaço quase vazio, apenas com uma cadeira, um monitor vídeo e uma banda sonora, o artista convida o espectador a criar a sua própria performance. Na ausência deliberada do corpo do artista, mas procurando transferir ainda o “campo de energia” que lhe é próprio, Acconci deixa ao espectador a última palavra sobre a ideia e a prática concreta dessa eventual performance que, na verdade, está dependente da vontade, da energia ou imaginação do espectador. Aí se reúnem as condições para que o espectador enfrente o desafio da exploração performativa do seu próprio corpo, tomando o lugar que antes pertencia ao artista. De um modo que confirma e radicaliza ao mesmo tempo o seu desejo de comunicação e partilha com o recetor da obra de arte, Vito Acconci elabora então uma espécie de última etapa nesse percurso criativo que buscou sempre a ideia de transferência a partir de disciplinas e experiências aparentemente inassociáveis, reforçando assim uma verdadeira aproximação, por vezes polémica e radical, entre o artista e o público, as duas partes essenciais ao processo de comunicação em arte.



1 WAXING HOT / ENCERAR HOT, 1966-67/1970, fotografia a cores | 2 CORRIDOR INSTALLATION, 1970, instalação | 3 PLAYING A NOTE ON THE VIOLIN WHILE I WALK AROUND THE STUDIO, 1967/68, filme still | 4 AUTORRETRATO COMO FONTE, 1966, fotografia | 5 ART MAKE-UP, 1967/68, filme still.

Linguagem, corpo, imagem e espacialidade / Bruce Nauman

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 44, abril de 2007]

*A minha arte surge de estar frustrado com a condição humana.
E de como as pessoas se recusam a compreender as outras pessoas.*
Bruce Nauman

Há artistas que permanecem esquivos a catalogações. Bruce Nauman é seguramente um desses casos. Ainda hoje mantém uma aura de independência e singularidade que o distancia das etiquetas da história e da teoria da arte. Apesar disso, soube desde cedo encontrar o seu lugar no *art world*, reiventando constantemente um estatuto de independência que o torna, também nessa medida, uma referência incontornável da arte pós-moderna e contemporânea. Fixado inicialmente na costa californiana, onde estudou música, matemática e artes plásticas, e após uma primeira apresentação individual, em 1965, com base num conjunto de esculturas em fibra de vidro, Nauman ganhou protagonismo ao participar na famosa coletiva *Nine at Leo Castelli* realizada em dezembro de 1968, em Nova Iorque. Aí se reafirmavam os princípios da *antiform* que dois meses antes Robert Morris apresentara pela primeira vez, na também nova-iorquina Galeria John Gibson. À grande escala desses trabalhos, que seguiam a tendência ditada pelo minimalismo, juntava-se então a novidade da utilização de materiais pobres ou industriais, crus ou em estado bruto, que revelavam na sua condição anti-objetual não só o efeito da temporalidade sobre a matéria como a dimensão eminentemente processual do ato e, sobretudo, do resultado criativo. O carácter informe dessas propostas introduzia de um modo manifesto a densidade e gravidade espacial dos materiais, inviabilizando assim a expressão aurática dos objetos. A fragilidade tátil dessas criações remetia de modo subtil para uma consciencialização sobre a efemeridade da experiência artística, na assunção da sua indissociabilidade da vida humana. Em oposição à perenidade ditada pela tradição da história da arte, as práticas pós-minimalistas onde Bruce Nauman se iniciou propunham uma maior liberdade do próprio “objeto”, como se quisessem afirmar a sua vitalidade intrínseca e não controlável pela mão do homem. Ao eterno, preferia-se o efémero; ao resultado final da obra procurava-se a alternativa do inacabado, da “não-forma”, como estratégia de afirmação de um “aqui e agora” que viria a dominar a arte dos anos 70.

É neste contexto que Bruce Nauman afirma o seu trabalho pioneiro e interdisciplinar ao experimentar essas novas vias de criatividade (da *antiform* à *body art*, da *performance* à ví-

de art) a partir de uma fina e singular complexidade, deixando desse modo uma marca indelével na produção artística contemporânea. O seu trabalho multimédia envolve fundamentalmente dois aspetos centrais, despoletados em meados dos anos 60, a experiência corporal e as perceções sensoriais na sua incontornável distorção e consciência. Por outro lado, apresentou desde o início uma arte tendencialmente híbrida, tanto do ponto de vista processual, como das suas referências culturais. Quando, num contexto marcado pela desvalorização dos princípios românticos, Bruce Nauman apresenta uma peça de parede em néon espiraliforme onde se pode ler: “O artista verdadeiro ajuda o mundo revelando verdades místicas” (1967), está a subverter de um modo deliberado a tendência fortemente politizada e desubjetivada da prática pós-minimalista. Entretanto, um ano antes, em 1966, já havia demonstrado que o seu objetivo essencial era fazer uma arte crítica em relação a qualquer herança artística, fotografando-se então em “Autorretrato enquanto fonte” – particular evocação de um famoso *ready-made* de Marcel Duchamp – numa pose que convoca simultaneamente a clássica representação do corpo masculino e um erotismo velado que se manifesta apenas pelo esguicho de água que sai da boca do retratado. Essa enigmática imagem procurava ainda ilustrar a frase “O verdadeiro artista é uma surpreendente fonte luminosa” (1966). Ao convocar a sua própria presença corporal e existencial (a partir do conceito de autorretrato), nela projetando uma significação que eleva o sujeito criador a uma nova centralidade (como “fonte de luz”), o artista norte-americano procurava desarticular a crescente valorização que em meados dessa década John Cage iniciara em torno do “acaso” duchampiano e dessa despersonalização do gesto criativo que traduzia a intenção primeira do próprio Duchamp. Apesar deste se ter transformado nessa época numa figura referencial para toda uma nova geração de artistas, Nauman jamais abdicou de uma subtil instabilização do sentido, citando por diversas vezes o novo “mestre” da arte do século XX, como em “Da mão à boca” (um molde distorcido que une de modo anatomicamente irónico uma mão/braço à boca, 1967), para melhor sublinhar o seu intento flutuante, ao articular o valor linguístico e conceptual da arte pós-minimalista com a densa herança manual que identifica a história da arte.

Nos seus trabalhos, Bruce Nauman opera assim, quase sempre, uma aliança entre a valorização da temporalidade e a distorção das polaridades clássicas da cultura ocidental, nelas introduzindo um particular valor de ambiguidade, que se traduz na criação de mensagens aparentemente estranhas, oblíquas, ou mesmo obscuras, mantidas entre a afirmação e a

dúvida, a psicologia do comportamento (individual e coletivo) e a influência crescente no segundo pós-guerra da teoria linguística e da análise dos significados. Aliás, se porventura Bruce Nauman é também associado à emergência da *Conceptual Art* isso significa apenas que o artista norte-americano partilhou desde o início do interesse sobre o funcionamento da linguagem, mas apenas na ótica da sua relação com os regimes discursivos da visualidade estética. Isto é, a Nauman não interessa tanto o estatuto estritamente filosófico-linguístico da apresentação artística (apesar do seu confesso interesse pelas teorias de Wittgenstein), mas antes a alienação de sentido interpretável a partir do cruzamento entre a imagem, na sua expressão enquanto figura, objeto ou signo, e a linguagem verbal, como nesse “autorretrato” minimal-conceptualista *My name as though it were written on the surface of the moon* (1968). Desse modo, pretende sobretudo contribuir para uma reflexão sobre os “hábitos de percepção e as estruturas da linguagem que ditam o sentido da obra de arte”¹⁰⁴.

A confrontação entre a percepção visual de valores conceptuais e linguísticos e a reflexão verbal de experiências estéticas e formalistas é um dos grandes objetivos da prática artística de Bruce Nauman. Por isso, inspirado em Wittgenstein, mas também no silêncio metafórico do teatro do absurdo de Samuel Beckett ou na *école du regard* de Alian Robbe-Grillet¹⁰⁵, Nauman realizou vários trabalhos onde a linguagem ganha uma extraordinária presença visual, ao partir de uma espécie muito particular de tautologia que, no entanto, se afasta da linearidade demonstrativa da *conceptual art* de Joseph Kosuth ou On Kawara. Por exemplo, em *Bound to fail* (1966-1970), uma fotografia que nos mostra um corpo amarrado, de costas para o observador, Nauman joga desde logo com a imediata significação da imagem em relação ao título escolhido, o que torna aparentemente inviável qualquer conclusão a esse nível. Com efeito, a ambiguidade do título em língua inglesa reproduz dois sentidos diferentes, mas complementares entre si e a imagem escolhida para os ilustrar, pois “bound to fail” pode ser traduzido ao mesmo tempo como “apertado até desfalecer” e “obrigado a falhar”. As múltiplas leituras que daí derivam podem ainda conduzir-nos a uma alusão sobre a anunciada e frustrada derrota da intervenção política e social reivindicada por grande parte da arte pós-minimalista. Já em *Waxing Hot* (1966-1970), o artista filma um pequeno ato performativo, ao encerer a quente

¹⁰⁴ AAVV, *MoMA Highlights*, (1999), (trad. portuguesa). Lisboa, *Público*, 2004, p. 307.

¹⁰⁵ Cf. Anna Maria Guasch, *El art último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 99.

as três letras da palavra *Hot* (quente). Uma vez mais, a circularidade linguística não se manifesta apenas pelo seu valor tautológico, mas sobretudo na sua relação com a experiência da ação humana. Não podemos esquecer que as mãos que enceram as letras remetem desde logo para uma dimensão humana onde o gesto e a prática oficinal são evocados de um modo deliberado.

Preocupado sempre com a defesa (artística) das diferenças mais subtis e invisíveis, Bruce Nauman evoca nas suas propostas, de um modo deliberadamente contido, os medos, a violência, as opressões e os preconceitos mais enraizados e característicos da sociedade contemporânea. Nesse sentido, desenvolve uma interpretação onde o corpo e a sua imagem ou presença fenomenológica¹⁰⁶ promovem uma denúncia não panfletária de temas tão prementes como o racismo, a xenofobia, a doença ou o fanatismo (religioso e político). O carácter híbrido desta abordagem é no entanto responsável por uma fuga a qualquer sintoma de manipulação maniqueísta. O que determina a ação de Nauman não é nenhuma espécie de nova moralidade sobre a leitura desses temas, ou mesmo qualquer evidência retórica, mas apenas uma interiorização pela via percetiva, sensorial e artística de problemas que julgávamos colados a uma perspetiva essencialmente conceptual ou racional. É neste sentido que o trabalho de Bruce Nauman se revela essencial, ao promover uma subtil associação entre o que é próprio da análise objetiva, sociológica e antropológica da condição humana e a sua manifestação eminentemente estético-formal, mesmo quando para isso recorre à expressão corporal ou utiliza o vídeo e sua temporalidade inerente para fazer referência à meditação desses mesmos valores teóricos, como podemos observar nos seus já famosos primeiros trabalhos em filme *Art Make-Up* (1967-68), *Walk with Contrapposto* (1968), *Playng a Note on the Violin White/Walk around the Studio* (1967-68), *Bouncing in a Corner* (1968), *Slow Angle Walk* (1968), *Wall-Floor Positions* (1968), *Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968), ou entre outros *Manipulating a Flourescent Tube* (de nítidas conotações sexuais e críticas em relação ao formalismo minimalista, realizado já em 1969). Neste conjunto de imagens em movimento (a preto e branco e sem som), Nauman promove a ideia de que as mais absurdas ações, quando repetidas com sistematicidade e rigor, podem assumir um valor construtivo, reconvertendo alguns elementos de afirmação artística mais tradicionais,

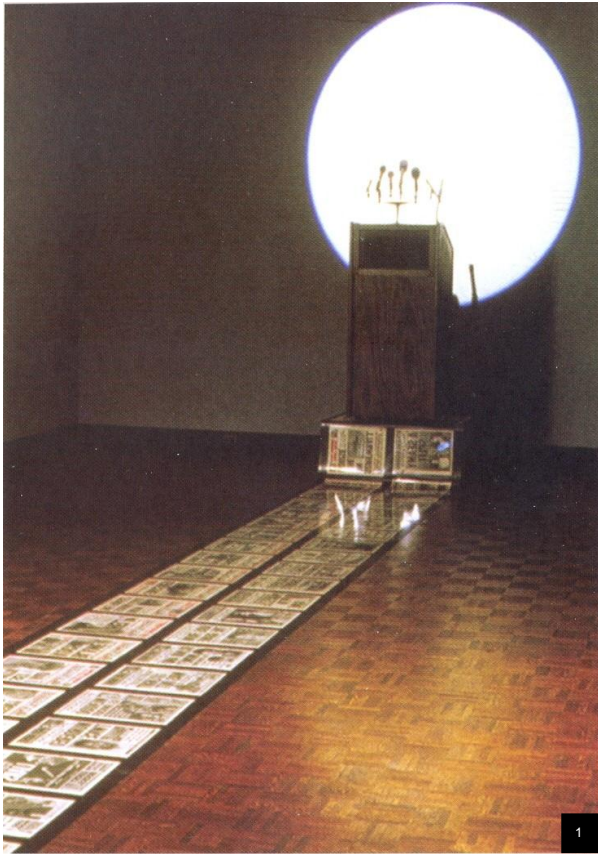
¹⁰⁶ Sobre esta relação cf. Marcia Tucker, “pheNAUMANology”, in *Artforum*, dezembro de 1970, p. 38.

como o espaço do Estúdio/Atelier em *Slow Angle Walk, Playing a Note..., Wall-Floor Positions* e *Walking in Exaggerated Manner...*, numa espécie de novo “white cube” onde se assiste, não à realização de uma qualquer obra material, mas à simples manifestação minimal dos movimentos do corpo do artista. Já em *Art Make-Up*, Nauman vai pintando e apagando as diversas cores que cobrem a metade superior do seu corpo. A ação começa precisamente com a maquilhagem do corpo do artista de um branco nível (demonstrando assim que nenhum corpo é verdadeiramente branco), passando pelo vermelho e o verde, para terminar com esse mesmo corpo totalmente coberto de preto, remetendo assim para questões que dizem respeito à transformação do corpo como matéria escultórica, à sua impermanência, vulnerabilidade e efemeridade, não esquecendo as interpretações sobre a raça e a etnia que normalmente são associadas à cor do corpo. Mas sobretudo esse filme cria uma atmosfera de relativização e ponderação valorativa através, precisamente, da temporalidade imposta à ação de pintar o corpo. Maquilhar simultaneamente o rosto e o corpo é uma tarefa que exige um dispêndio de tempo bastante considerável e, assim, dessa forma, o artista acaba por projetar no observador uma lenta mas eficaz consciencialização sobre os valores da sua própria fragilidade e indeterminação, ao criticar de modo indireto qualquer pretensão sobre a superioridade entre raças ou outra expressão de ideais conservadores que impõem limites à liberdade e convivência entre as diferenças que constituem a nossa realidade física e social.

A partir de 1969, Bruce Nauman realiza uma espécie de transferência da experiência do seu corpo para a observação sobre o comportamento físico e psicológico do próprio observador. Nas diferentes adaptações de *Performance Corridor* (1969) ou *Going Around the Corner Piece* (1970), também conhecidas como *Project Works*, o artista leva o observador a tomar consciência da transitoriedade corporal e identitária que traduz o ser humano. Nesses corredores elaborados para o efeito e instalados em salas de exposição o observador vê-se confrontado com a imagem especular que os monitores emitem, mesmo se aí se encontra apenas a imagem do artista ao realizar o percurso solicitado aos observadores. Estes exercícios de movimento físico e imagético promovem no observador uma espécie de isolamento em que o ego se submete a uma mínima participação, conducente no entanto a uma ampla mas insegura autoconsciência. Afinal, essas câmaras de vigilância estabelecem diversas leituras sobre a identidade política e social dos corpos

envolvidos, convertendo o observador numa presa fácil, controlada ao nível da percepção e da consciência psicológica não só pela encenação elaborada pelo artista (pois é apenas a sua imagem diferida que se manifesta nos monitores), como pela curiosidade e ação próprias dos observadores que respondem ao apelo de participação. Todavia, Bruce Nauman não se interessa tanto pela participação direta e interativa dos recetores, mas antes pelo jogo de manipulação por si controlado e inerente aos efeitos de reconhecimento progressivo que as suas instalações desencadeiam.

Nas últimas décadas, Bruce Nauman tem investido em instalações formais de objetos simples (cadeiras, vigas de ferro, etc.) que, quando associados a títulos de inspiração crítica e política, como em *Raiva Branca*, *Perigo Vermelho*, *Risco Amarelo*, *Morte Preta* (1984) ou *Pirâmide Animal* (1989), promovem uma leitura sobre a animosidade latente e violência organizada da nossa contemporaneidade. O equilíbrio tenso ou a frágil estabilidade metaforizadas pelos objetos dessa forma apresentados vinculam ainda estes trabalhos à orientação inicial projetada pelas ações performativas e corporalizadas do artista norte-americano. De outro modo, as paredes cobertas por mensagens de néon colorido continuam igualmente a fazer parte das propostas de Bruce Nauman, como em *One Hundred Live and Die* (1984), onde se apresenta um vasto conjunto de frases curtas, espécie de aforismos, que remetem para a simplicidade desarmante das ações vitais, manifestando assim uma sábia evocação sobre o sentido da vida, quer através da plural cacofonia cromática que envolve essas frases liminares e aparentemente desprovidas de qualquer excecionalidade, quer ainda pela crueza dicotómica que se estabelece nessa construção de pequenos momentos repetitivos e rotineiros que acabam por identificar muita da nossa própria vida.

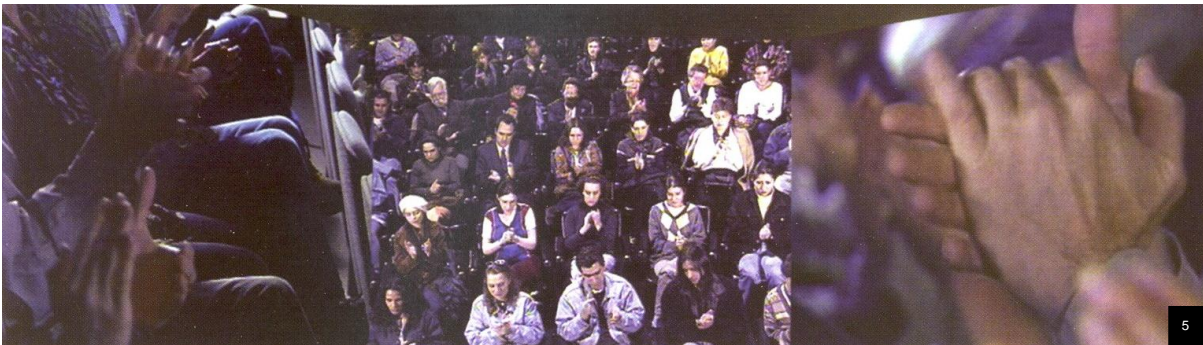
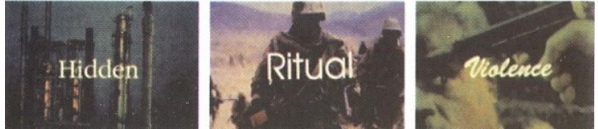


FOREIGN EXCHANGE

France (Franc)	.0274	.0274	30.30	30.30	Mexico (Peso)	16.67	16.67	1.0000	1.0000
Germany (Deutsche Mark)	.9144	.9158	1.0936	1.0920	Netherlands (Guilder)	1.9360	1.9360	1.0000	1.0000
Italy (Lira)	1.6106	1.6018	.6209	.6243	New Zealand (Dollar)	1.6088	1.5995	.6224	.6252
Japan (Yen)	1.6068	1.5995	.6224	.6250	Norway (Krone)	1.6027	1.5955	.6239	.6268
UK (Pound)	1.6027	1.5955	.6239	.6268	Pakistan (Rupee)	72.90	72.90	1.3892	1.3837
US (Dollar)	72.90	72.90	1.3892	1.3837	Philippines (Peso)	72.90	72.90	1.3892	1.3837
60-day fwd	72.90	72.90	1.3892	1.3837	Poland (Zloty)	0.02411	0.02416	414.80	413.95
90-day fwd	0.02411	0.02416	414.80	413.95	Portugal (Escudo)	1.202	1.202	33.75	33.71
China (Yuan)	1.202	1.202	33.75	33.71	Saudi Arabia (Riyal)	1.202	1.202	33.75	33.71
Colombia (Peso)	1.202	1.202	33.75	33.71	Slovakia (Koruna)	0.0299	0.0299	33.40	33.40
Rep. (Koruna)	0.0299	0.0299	33.40	33.40	South Africa (Rand)	1.1004	1.1000	1.0000	1.0000
Denmark (Krone)	1.1004	1.1000	1.0000	1.0000	Spain (Peseta)	0.00243	0.00244	4110.00	4105.00
EU (ECU)	0.00243	0.00244	4110.00	4105.00	Sweden (Krona)	2.943	2.943	3.3983	3.3983
Australia (Dollar)	2.943	2.943	3.3983	3.3983	Switzerland (Franc)	1.893	1.884	5.2825	5.3091
Canada (Dollar)	1.893	1.884	5.2825	5.3091	Taiwan (NT Dollar)	1.674	1.680	5.9755	5.9515
France (Franc)	5.620	5.643	1.7793	1.7721	Thailand (Baht)	5.632	5.655	1.7756	1.7682
Germany (Mark)	5.632	5.655	1.7756	1.7682	Turkey (Lira)	5.644	5.666	1.7718	1.7648
UK (Pound)	5.654	5.677	1.7687	1.7614	U.A.E. (Dirham)	0.003558	0.003573	281.07	279.89
India (Rupee)	0.003558	0.003573	281.07	279.89	Uruguay (Peso)	1.292	1.291	7.7420	7.7440
Indonesia (Rupiah)	1.292	1.291	7.7420	7.7440	Venezuela (Bolivar)	0.0051	0.0051	194.56	194.34
South Korea (Won)	0.0051	0.0051	194.56	194.34	Yugoslavia (Dinar)	0.0275	0.0275	36.345	36.390
Malaysia (Ringgit)	0.00333	0.00333	3000.00	3000.00	ECU (European Currency Unit)	0.00333	0.00333	2975.00	2965.00
Hong Kong (Dollar)	1.4920	1.4965	6.702	6.682	The Federal Reserve (Dollar)	1.4920	1.4965	6.702	6.682
Israel (Sheqel)	2857	2855	3.5004	3.5025	10 other currencies				

How long will it take for a \$1000 to disappear through a series of foreign exchanges?

ON TRANSLATION: THE BANK



1 WORDS: THE PRESS CONFERENCE ROOM, 1991 | 2 ON TRANSLATION: THE BANK, 1997 | 3 THE LIMOUSINE PROJECT, 1990/1995 | 4 THE BOARD ROOM, 1997 | 5 ON TRANSLATION: EL APLAUSO, 1999/2004.

IV) Arte, cidadania e política

Lost in translation / Antoni Muntadas

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 35, janeiro/fevereiro de 2006]

Atención: la percepción exige participación
Antoni Muntadas

A linguagem verbal deve ser lapidar e decisiva, sobretudo quando associada à imagem tecnologizada, esse exercício de índice que, desde a invenção da fotografia, nos prende facilmente a atenção e produz uma espécie de rememoração vivificadora. De diversos modos, todo o trabalho de Antoni Muntadas, desde o conceptualismo dos anos 70 ao último trabalho apresentado na Bienal de Veneza de 2005, tem vindo a reafirmar a importância absolutamente crucial desse efeito mágico que é ter a palavra exata para uma determinada imagem, mesmo se essa palavra nos conduz a uma renovação signifi- cacional quando reinterpretamos de modo crítico e politicamente responsável uma qual- quer imagem comum, reproduzida pela atual “*media landscape*”.

O espaço de significação que permanece e se reifica desse modo tem orientado o trabalho deste artista catalão, residente em Nova Iorque desde o início dos anos 70, para uma dimensão muito específica de intervenção artística onde prevalece a ideia de uma espécie de arqueologia de valor simultaneamente antropológico, em certa medida ligada ainda à tese essencial de Hal Foster do “artista como etnógrafo”¹⁰⁷, acerca da permanen- te transformação ou mutação oportunista do discurso do poder no uso das potencialida- des de controlo produzidas a partir da paisagem *mass-mediática* das últimas décadas. Por isso, o conceito de “tradução” exerce neste corpo de trabalho um protagonismo essencial que reenvia sistematicamente para o espaço da consciencialização política e social do recetor da obra de arte a ideia de um confronto ou conflito mais ou menos explícito e dicotómico entre o discurso do poder e as massas, entre dominadores e dominados, na assunção das particularidades que a metáfora da “tradução” pode significar neste contex- to de leitura sobre a eficácia e as subtilidades da comunicação e dos seus sistemas de repre- sentação na relação entre o indivíduo, o cidadão, e o mundo contemporâneo.

A este propósito, Antoni Muntadas apresentou em 1995 um projeto *work in pro-*

¹⁰⁷ Cf. Hal Foster, *The Return of the Real*, pp. 171-203.

gress que viria a ter repercussões estruturais na sua mensagem de crítica sobre os sistemas de poder que nos governam e determinam: *On Translation* [afirmava ele há pouco mais de dez anos atrás] é uma série de obras que exploram questões de transcrição, interpretação e tradução. Da linguagem aos códigos. Do silêncio à tecnologia. Da subjetividade à objetividade. Do acordo à guerra. Do público ao privado. Da semiologia à criptografia. O papel da tradução e dos tradutores como facto visível e invisível¹⁰⁸. De outro modo, Muntadas explica-nos os primeiros passos desse projeto:

“Eu acredito que vivemos numa civilização da tradução, e não me refiro apenas à sua conotação verbal, mas a todos os sistemas de comunicação e representação (incluindo as novas tecnologias e os media). ‘On Translation’ procura explorar todos estes diferentes territórios. A primeira apresentação do projeto foi ‘The Pavilion’, em Helsínquia, em 1994. O ponto de partida era o evento principal da C.S.C.E. (Conferência Europeia sobre a Segurança e a Cooperação), que foi realizada em 1975 nessa mesma cidade. Os tradutores foram então decisivos, embora tivessem ficado reduzidos a uma total invisibilidade. Este trabalho procurava sublinhar o papel decisivo desses agentes para o compromisso político então estabelecido. Em ‘On Translation: The Games’, o espaço de uma galeria em Atlanta (cidade que acolheu os Jogos Olímpicos de 1994) foi transformado numa sala de tradução, revelando assim os tradutores que normalmente realizam o seu trabalho de forma escondida ou dissimulada, tornando-os finalmente presentes, visíveis. Ao centralizar as atenções, desta feita, sobre a figura do tradutor, fiz como que uma homenagem à sua solitária mas responsável tarefa¹⁰⁹.”

Ainda nesse ano, foi apresentado *On Translation: The Transmission* que consistia numa comunicação em direto, com tradução simultânea, estabelecida via TV entre Claudia Giannetti (que estava em Madrid) e Antoni Muntadas que se encontrava nos Estados Unidos. Já em 1997, Antoni Muntadas apresentou na *X Documenta* (Kassel, Alemanha) *On Translation: The Internet Project*, evocando o universo da tradução no contexto da comunicação global da Internet. Aliás, desde meados dos anos 90 que Muntadas é considerado um dos pioneiros da chamada “net.art”, projetando no espaço neutro e mais democrático da “rede” as suas intervenções sobre o valor do sentido e do significado construído pelos sistemas de poder dominantes.

Configurando permanentemente diversos meios e disciplinas, podemos no entanto afirmar que as preocupações de Antoni Muntadas se centram afinal na compreensão dos valores que se digladiam entre as esferas do poder e as massas, e entre estas e as relações estabelecidas com o sistema de legitimação artística, perguntando-se ao mesmo

¹⁰⁸ Cf. AAVV, *Muntadas. On Translation*, (catálogo-livro). ACTAR/MACBA, Barcelona, 2002.

¹⁰⁹ *Ibid.*

tempo, nesse contexto alusivo ao poder da tradução – leia-se também mediação – “de quem é a responsabilidade de execução da obra, com quem executá-la, quais as condições dessa execução?”¹¹⁰, estabelecendo aí uma matriz de questionamento acerca das hipóteses de funcionamento do indivíduo no sistema comunicacional que enforma não só o mundo atual como o próprio meio artístico internacional. Nessa medida, Antoni Muntadas sugere uma distinção essencial entre “microfunção” e “macrofunção” tentando definir assim as características fundamentais de uma receptividade da obra de arte:

“A ‘microfunção’ e o ‘microenvolvimento’ [esclarece] respeitam, portanto, às circunstancializações ‘sensoriais’ do corpo (isto é, a percepção), sua relação com os objetos e com os outros seres, isto, do ponto de vista do corpo. Em suma, uma ‘microsensorialidade’. Por seu lado, a ‘macrofunção’ refere-se ao lugar do indivíduo num contexto urbano – a rua, o mercado, o estádio... A evolução do trabalho do ‘micro’ ao ‘macro’ corresponde à passagem do ‘close up’ à ‘panorâmica’ ou vice-versa. São conceitos que têm caracterizado as minhas obras desde 1970/71, ligados mais recentemente a outros, como os de ‘media-landscape’ – aplicação ‘metafórica’ do sistema representacional da ‘paisagem’ à sociedade mediática – ou o ‘media-arquétipo’, sobre o lugar social e arquetípico da arquitetura”¹¹¹.

De outra forma, o projeto crítico e artístico de Antoni Muntadas tenta alargar o alcance dos seus resultados propondo uma outra distinção, desta vez:

“entre ‘instalação’ e ‘intervenção’, em que esta aparece como um conceito mais amplo. Por exemplo, [adianta o artista] uma ‘intervenção’ (artística) na Imprensa não é uma ‘instalação’, pois esta deve ser tomada como uma proposta dirigida para um espaço físico. E o espaço da ‘intervenção’ é mais lato, podendo integrar disciplinas como a ‘ação’, a ‘performance’, o ‘happening’ ou ainda uma qualquer ‘instalação’, quer se efetue no exterior – a rua – ou num espaço interior (na galeria – espaço protegido) [...] Uma ‘intervenção’ pressupõe a introdução de um elemento novo que vem alterar uma determinada ‘ordem’ estabelecida, criando-se, nesse espaço, uma ‘desordem’”¹¹².

Desde o projeto *Between the Frames* (1983-1991), a *Haute Culture* (1984-1985) e *Exposición* (Galería Fernando Vijañe, Madrid, Espanha, 1985) até *Intervenções: a propósito do público e do privado* (Fundação de Serralves, Porto, 1992) ou mesmo ao coletivo de trabalhos que constitui *On Translation* (1995-2005), Antoni Muntadas tem vindo a desenhar e estabelecer um conjunto de estratégias de desconstrução ou ‘desordem’ sobre os meandros da legitimação artística e da sua relação com a simbologia e a prática do poder político, económico e social que a promovem. Ele procura desvendar o enigma de quem são os verdadeiros

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Antoni Muntadas em entrevista a Carlos Vidal, in Carlos Vidal, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras, Celta Editora, 2002, pp. 202-203.

¹¹² *Ibid.*, p. 209.

responsáveis pela produção, apresentação e significação daquilo a que chamamos arte. Na esteira do conceptualismo crítico-mediático dos anos 70 – acompanhado em Espanha por Xavier Medina-Campany, Robert Llimós e Francesc Torres, para além de um nome surgido mais tarde, já nos anos 80, como Rogelio López Cuenca – Antoni Muntadas propõe assim, no contexto todo-poderoso do sistema capitalista, uma análise das condições de produção e receção da obra de arte, imiscuindo-se de um modo crítico na matriz de valores que enformam a poderosa manifestação e hierarquização da instituição arte.

Antoni Muntadas esclarece uma vez mais: “Eu comecei a trabalhar com aquilo que *designo* por dicotomias de relações, por exemplo, objetivo/subjetivo, público/privado, interior/exterior. Estes extremos proporcionam-me a criação de uma estrutura: são um conjunto de estereótipos, interessando-me eu por aquilo que se encontra entre os dois extremos. O que me atrai é o que está no meio, o que está por detrás, o que está escondido”¹¹³. O artista serve-se assim de um conjunto de oposições simples mas eficazes de raiz linguística e conceptual que operam em torno das convicções de cada um de nós, aclarando afinal as afinidades ocultas que muitas vezes se mantêm entre essas mesmas dicotomias. Convocando deste modo disciplinas como a sociologia, a antropologia e a economia, Muntadas transfere necessariamente os seus exercícios crítico-artísticos para a esfera de uma arte empenhada politicamente, sem contudo nunca se confinar à expressão mais redutora da chamada “arte política”. Por exemplo, referindo-se a *The Board Room* (Sala de Reuniões da Administração), (North Hall Gallery, Massachusetts College of Art, EUA, 1987), enquanto local privilegiado onde alguns destes conceitos ao mesmo tempo se fundem e conflituam, Muntadas refere que: “uma sala de reuniões é suposto ser um espaço público onde as pessoas se encontram para tomar decisões, mas é, ao mesmo tempo, um espaço profundamente privado, misterioso até”¹¹⁴. Nesse trabalho, o artista catalão reconstrói, como nos descreve Nena Dimitrijevic:

“O espaço de uma sala de reuniões, santuário do poder e do lavrar de decisões dentro de portas fechadas. À volta de uma longa mesa de reuniões encontram-se treze cadeiras – uma referência iconográfica à ‘Última Ceia’. Nas paredes, onde numa verdadeira sala de reuniões deveriam estar pendurados os retratos dos ilustres fundadores da empresa, deparemos com treze retratos em pesadas molduras de líderes de antigas e novas religiões, a maior parte deles ‘televangelistas’.

¹¹³ Antoni Muntadas em entrevista a Nena Dimitrijevic, in *Catálogo Muntadas. Intervenções: a propósito do Público e do Privado*. Porto, Fundação de Serralves, 1992, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*

O 'televangelismo' tornou-se, nos Estados Unidos e na América Latina, num fenómeno assustador de manipulação e exploração tanto material como emocional, dos pobres e analfabetos por parte dos pregadores das novas seitas religiosas [...] Nos retratos desta obra de Muntadas, no lugar da boca dos pregadores, o artista instalou minúsculos monitores vídeo onde se podem ver excertos dos seus discursos. Ao isolar palavras no ecrã o artista consegue uma grande sintonia de expressão com os discursos dos pregadores: palavras tais como 'poder', 'finança', 'estratégia', 'futuro', 'à escala mundial', não servem propriamente a crenças espirituais, conotando-se sim a mundanos interesses económicos"¹¹⁵.

Brian Wallis acrescentará que "com esta análise propositada e precisa da representação religiosa, Muntadas obrigou os seus representantes a deixar transparecer as respectivas contradições e a revelar os seus verdadeiros intentos. As cadeiras, os retratos, o palvreado dos vídeos falam por si mesmos. A arquitetura atraiçoa a sua duplicação da privacidade na defesa da propriedade. E, às palavras, salvas da insignificância, é dado um ainda maior significado"¹¹⁶. Ainda a propósito de *The Board Room*, e do seu efeito sintagmático, Raymond Bellour sublinhará:

"essas palavras têm uma função de análise e de catálise. Elas aceleram a correspondência entre momentos do discurso e a produção dos efeitos de discurso nos corpos dos atores. É assim que elas os inscrevem imaginariamente para nós [recetores da obra] sobre os espetadores ['televangelistas'], dezenas de milhões de americanos carentes que enviam regularmente dinheiro necessário à prosperidade dos seus gurus. Essas palavras têm a sua eficácia, a sua sensualidade própria. Elas provam, uma vez mais, a que ponto a função de inversão da vídeo-arte passa pela escrita [ou relação palavra/imagem]. Aqui ela é concebida como um tipo particular de imagem, fragmentária, intermitente, como uma rede de significações brutas que permite desprender a imagem de si mesma sem para isso retirar-lhe o seu peso de sedução. Discurso crítico mínimo que funde um dispositivo de conjunto inteiramente concebido como redobramento"¹¹⁷.

Mas sobre essa natural e persistente dialética operacional patente nas suas intervenções, Antoni Muntadas adianta: "Em relação ao papel da 'imagem' no meu trabalho, vejo-a de facto numa interação com o 'texto', podendo este funcionar como imagem e vice-versa. [...] O texto reelabora a imagem e age em complementaridade"¹¹⁸.

Sobre *Stadium* (Walter. Phillips Gallery, The Banf Centre, Banff, Canadá, 1989; e Santa Barbara Museum of Art, EUA, 1991), esse espaço de lazer tomado como referência crítica, Muntadas sublinha que esse:

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹¹⁶ Brian Wallis, 'Born - Again Architecture', in catálogo *Muntadas: The Board Room, The Power Plant*. Toronto, 1988. [Citado por Nena Dimitrijevic, *op. cit.*].

¹¹⁷ Raymond Bellour, *L'Entre-images - Photo. Cinema. Vidéo*, "Entre Imagens", (trad. portuguesa do Brasil de Luciana A. Penna). São Paulo, Papirus Editora, p. 272.

¹¹⁸ Antoni Muntadas em entrevista a Carlos Vidal, *op. cit.*, p. 203.

“é um espaço vincadamente público, mas, na medida em que cada indivíduo o vivência de diferentes maneiras, torna-se igualmente privado. Apesar de juntar grandes multidões em acontecimentos de massas, a ideia importante aqui é que cada indivíduo, mesmo num estádio, vive as suas próprias experiências. Quando falo de paradoxo, faço-o porque o sujeito tem duas faces: um estádio é um lugar onde o público é, simultaneamente, consumidor e produto. O mesmo se passa com o conceito de casa; é um lugar para se viver, para nos proteger, para descansarmos, é um abrigo, porém, por outro lado, e através de processos *mass-mediáticos* torna-se num lugar onde se albergam produtos de consumo: o aparelho de televisão, o frigorífico. Aqui, em vez de estádio, podemos falar de superestádio. A assistência num estádio desempenha unicamente o papel de cenário para as câmaras, pois os acontecimentos são normalmente emitidos para uma audiência maior, que os partilha nas suas casas. Antigamente estavam no máximo 100.000 pessoas a assistir a um jogo ou concerto, ou a ouvir um discurso político. Agora não passam de um cenário para os satélites e monitores televisivos, pois centenas de milhar, milhões de espetadores estão a seguir os acontecimentos em casa. A ideia de público e privado está vinculada a um contexto, à maneira como é apreendida, como os *média* a retratam, ao modo como eles difundem a informação”¹¹⁹.

Como instituição de poder ou expressão simbólica e real de uma certa dominação das massas, o conceito de “Estádio” é neste trabalho evocado na reconfiguração de alguns dos seus estereótipos formais e arquitetónicos em confronto com imagens de escultura clássica evocativa de valores puros que a civilização ocidental usou ao longo dos tempos como alegoria das virtudes que definem, ou deveriam definir, o perfil do poder político. Auxiliando esse contraste entre imagens, palavras de ordem (ou *slogans*) e a arquitetura, Muntadas mistura aí imagens do público ou da audiência (conceito axial na sua abordagem artística) em diferentes contextos de recetividade da mensagem (política ou desportiva) demonstrando a sua mesma filiação na matriz mais ampla e dominadora do espetáculo e da sua relação com a atual “*media-landscape*”. Perante esse universo espetacular que nos domina e controla:

“O artista tem de ter as suas posições éticas e estéticas, enfrentá-las e assumi-las independentemente de cada ‘crise’ do tempo. Além disso, [acrescenta Antoni Muntadas] é sempre importante a posição de cada um como indivíduo, mesmo que não acreditemos que vamos mudar a sociedade com a arte. Se o trabalho artístico aparecer construído como ‘comentário’ acerca de determinado fenómeno, é inegável que ele passa a ter algo a ‘dizer’ sobre esse mesmo fenómeno. Podemos contribuir de uma forma responsável e consciente com factos de natureza cultural para um acréscimo de sensibilização em direção aos problemas sociais. Por isso também me interessam as ações pedagógicas – conferências, aulas, ‘*lectures*’, debates – que complementam a componente ética do trabalho desenvolvido ‘artisticamente’. Trata-se de formas úteis de mediatização da distância entre o produtor/autor e o receptor/espetador, a audiência. Isto implica o que chamo de consecução de ‘energia ética’ que o trabalho contém, mas pode não realizar plenamente”¹²⁰.

¹¹⁹ Antoni Muntadas em entrevista a Nena Dimitrijevic, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 205.

Um dos mais importantes trabalhos de Antoni Muntadas no espaço público foi *The Limousine Project*, apresentado na coletiva *Rethorical Image*, Public Art Fund – New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque, EUA, em 1991. Tratava-se de fazer passear uma imponente ‘limousine’ preta pelas ruas de Nova Iorque que mostrava nos seus vidros fumados (expressão no espaço público de uma certa proteção ou prolongamento do domínio privado) imagens associadas ao luxo material, ao poder político e económico, que faziam par com cirúrgicas palavras (como “controlo”, “poder”, “silêncio”, “ritual”, “corrupção”, “mistério”, “estatuto negociador”, “controle publicitário”, “violência secreta”, etc.) contrariando dessa forma paradoxal, assumindo desde logo uma espécie de “colisão semântica”¹²¹ pela sua eficácia sintagmática, a sedução visual do conjunto. “O fantasmagórico carro preto alertava assim os transeuntes para as relações e interesses comuns existentes entre o mercado artístico e imobiliário, para os jogos de influência, corrupção e poder, nos quais a arte desempenha um importante papel”¹²².

Comentando criticamente o crescimento exponencial das chamadas megaexposições de arte internacional (bienais e outros certames periódicos), Antoni Muntadas analisa em *City Museum (Ville Musée, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris; Museum Stadt, Galerie de Lége Ruimte Brugge, Bélgica, 1991)*, como ele próprio confessa, o “cruzamento – entre ‘indústrias da cultura’ e ‘indústrias do turismo’ – de onde pode resultar algo que podemos denominar como ‘indústrias do espetáculo’”. Nesse trabalho, adianta o artista catalão, tentava “mostrar como os signos culturais (festivais, megaexposições, museus, a própria arquitetura) são dinamizadores de uma oferta turística, onde a cultura é vista da mesma maneira que o exotismo dos países das Caraíbas”¹²³. Na verdade, “a fundação de um museu numa cidade pode transformar e dar uma nova imagem, ou um novo significado, a essa mesma cidade”¹²⁴.

O espaço público da cidade, ou a polis, é sempre de algum modo uma forma simbólica de manifestação do poder político. A encenação da mensagem política e dos seus sistemas de comunicação *mass-mediática* conduziu Antoni Muntadas, nesse mesmo ano de 1991, à produção de uma das suas mais famosas instalações no espaço da galeria, sin-

¹²¹ Cf. Carlos Vidal, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*. Lisboa, Fenda, 1996, p. 199.

¹²² Nina Dimitrijevic, *op. cit.*, p. 40.

¹²³ *Ibid.*, pp. 207-208.

¹²⁴ *Ibid.*

tomaticamente intitulada: *Words: The Press Conference Room* (Indianapolis Museum Art, Indianápolis, EUA, 1991). O espetador ao entrar na suposta Sala de Conferência de Imprensa depara-se, seguindo aqui a leitura então realizada por Carlos Vidal:

“com um púlpito pejado de microfones, sobre o qual recai a luz de um holofote, estrategicamente colocado sobre um estrado (não ficando intencionalmente o emissor ao nível do recetor) num dos extremos da sala [...] Esse púlpito é ‘ligado’ fisicamente a um monitor TV – onde passa uma sucessão de líderes discursando: Reagan, Castro, Kennedy, Gorbachev, Soares, entre outros – por uma passadeira onde estão dispostas primeiras páginas de jornais diários, sinalizando a própria entropia operático-informativa. O excesso de informações, o seu denotado presente perpétuo, ou a sua perpetuação de um ‘presente sem sentidos’, impedem assim a nossa orientação perceptiva: ao contrário do promulgado pelos poderes ‘democráticos’, a informação torna-se uma necessidade do informador assalariado mais do que do espetador/recetor. Tudo isto é sublinhado ainda por quatro colunas sonoras que difundem vários discursos, vistos ou não no ecrã, cruzando e desfazendo até à cacofonia pura e simples o conteúdo das imagens e das palavras, banalizando todos os sentidos, que passam a existir por existir – e daqui não passa a realidade democrática”¹²⁵.

Da descrição e avaliação de Carlos Vidal podemos sublinhar assim a atmosfera entrópica e dissonante que, em crescendo, vai alienando o espetador/recetor dessa obra rumo a um efeito decetivo que confirma o vazio de toda e qualquer encenação *mass-mediática* produzida pelo poder político.

Em 1992, a convite da Fundação de Serralves para uma ‘intervenção’ no espaço dessa famosa casa portuense, Antoni Muntadas observou os conceitos de “público” e “privado” – instrumentos estruturantes da sua dialética – como pontos de reflexão e síntese sobre todo o seu projeto crítico:

“Há anos que a minha ênfase tem sido e é o refletir e o comentar fenómenos contemporâneos e fenómenos de massa; área esta onde os média exercem um papel importante mas em que esse papel na maior parte das vezes se desvirtua ou se transforma em instrumento massificador, manipulador e condutor de um acontecimento, notícia e, finalmente, opinião pública. O valor do ‘público’, o conceito de audiência como soma de indivíduos, o respeito pelos interesses de uma maioria têm sido preocupações sempre presentes no meu trabalho. Por outro lado, os acontecimentos sociais e políticos dos últimos 15 anos nos países do sul da Europa, onde os regimes políticos se caracterizavam por uma unidirecionalidade, um controle ditatorial (refiro-me especificamente a Portugal e Espanha), levaram a uma democratização do ‘público’, conferindo-lhe prioridade. Os fenómenos de desmistificação, deselitização e de democratização de instituições, organismos e espaços públicos são, sem dúvida, fatores de causa/efeito dessas mudanças”¹²⁶.

¹²⁵ *Ibid.*

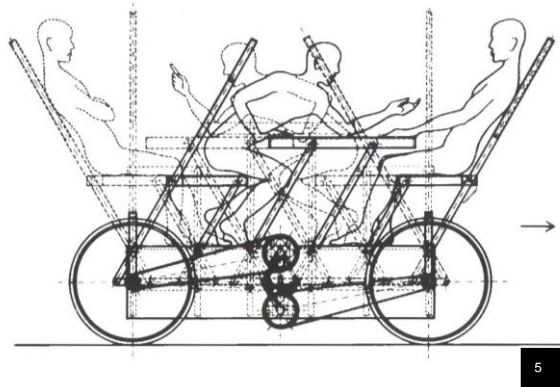
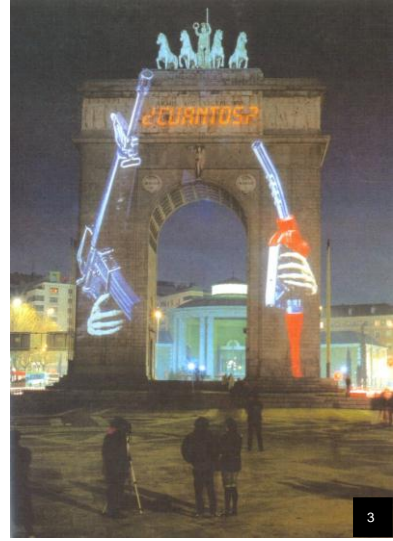
¹²⁶ Antoni Muntadas, “A propósito do Público e do Privado”, in *Muntadas. Intervenções: a propósito do Público e do Privado*. Porto, Fundação de Serralves, 1992, p. 62.

É sempre na fronteira entre o público e o privado, o objeto e o sujeito, a mensagem e a sua descodificação infinita que o trabalho de Muntadas realiza uma eficaz inquirição sobre os múltiplos e complexos sistemas que nos moldam a uma convergência social muitas vezes acrítica e sobretudo inconsciente. Nesta medida, *On Translation* representa uma das últimas etapas dessa aventura de desconstrução sobre os processos subterrâneos de estabilização do poder e da sua relação com o sistema da arte. Em *O aplauso* (1999) um dos vários trabalhos que constituem esse coletivo de “intervenções”, Muntadas apresenta-nos um tríptico de projeções vídeo onde se veem e ouvem apenas os aplausos de uma audiência que ininterruptamente cumpre a sua função de agradecer o grande “espetáculo” da arte e da vida contemporânea.

O derradeiro exercício crítico de Antoni Muntadas chama-se *Espaços de Memória* (2005) e é constituído por uma série de trabalhos recentes que têm em comum referências à memória coletiva e às transformações urbanas, condicionadas pela política, a economia, os média e a cultura. Apresentado recentemente na última Bienal de Veneza, *Espaços de Memória* propõe assim um itinerário através de diversos projetos, desde *Yesterday/Today/ Tomorrow in PS1 (NY 1976/78)* à mais recente versão de *On Translation: I Giardini en el pabellón Español en la Bienal de Venecia del 2005*. Esta série de trabalhos investiga e aprofunda os conceitos de espaço, lugar e sítio, ao relacionar de um modo crítico a sua fisicalidade, o seu contexto e funções, enfatizando ainda a história e a memória coletiva através da experiência do próprio espaço. As transformações que os espaços sofreram ao longo dos tempos, por diferentes razões e decisões, são a base e os elementos de construção de metáforas que interrogam e questionam o modo como os espaços urbanos se constituem, definem, percebem e usam. Acompanhado por uma palestra com o mesmo título, Muntadas obteve uma repercussão bastante significativa, sobretudo se atendermos tratar-se já de um veterano, que foge ao perfil de frescosim e novidade associado sempre ao brilho mediático trazido por artistas mais jovens.

Se, perante o paroxismo inebriante que nos rodeia, nos sentimos muitas vezes perdidos, nomeadamente no que diz respeito ao exercício global de “tradução” e reificação significacional permanente que caracteriza a nossa galáxia espetacular, talvez seja porque, como nos sugerem as “intervenções” de Antoni Muntadas, os significados ocultos nas entranhas dos discursos do poder, inclusive na sua relação com a “media landscape”

e o sistema artístico, remetem para uma simplificação apenas ilusória que urge na verdade desconstruir, rumo a uma maior e mais produtiva consciencialização política e social, na (re)construção de um “espaço de memória” essencial e determinante.



1 THE HOMELESS PROJECTION CIVIL WAR MEMORIAL, 1987 (projeção sobre monumento), Boston Massachusetts | 2 AT & T BUILDING, 1984 (projeção sobre edifício), Nova Iorque | 3 ARCO DE LA VICTORIA, 1991 (projeção sobre monumento) | 4 VEÍCULO, 1971/73 | 5 VEÍCULO CAFETERIA, 1977/79 | 5 HOMELESS VEHICLE PROJECT, 1988/89 | 6 HOMELESS VEHICLE PROJECT, 1988/89.

Veículos e *Homeless People* / Krzysztof Wodiczko

[Texto original publicado in *Arqa – Rev. de Arquitetura e Arte*, nº 28, novembro/dezembro de 2004]

Dirigir-se ao espectador passivo, ao habitante alienado da cidade.

K. Wodiczko

O problema social da habitação e de uma vida condigna nas grandes cidades ocupa hoje uma centralidade inequívoca, logrando uma atenção especial não só por parte da classe política, como de muitos cientistas de áreas tão diversas como a sociologia, o urbanismo, a ação social ou a psicologia. Um pouco por todo o mundo, este é um problema de contornos complexos e de difícil resolução.

Os artistas, por sua vez, despertaram para o problema nos últimos dois séculos a partir da teoria de arquitetos e urbanistas, num arco que vai dos projetos utopistas de Ledoux ou Garnier até à ação de Walter Gropius e a sua Bauhaus, ou ainda do modernismo universalista de Le Corbusier à aplicação planificadora e de conjunto de Óscar Niemeyer ou Lucio Costa. O valor e a leitura social da cidade cosmopolita constituíam por essa via a sua matriz, inspirados na ótica igualitária de uma justiça social fortemente vinculada ao manto ideológico de raiz cristã e marxista.

Desde meados de Oitocentos que o conceito de uma hierarquização estanque da sociedade entrou em crise, favorecendo uma onda de contestação e revolta que viria a redefinir totalmente o mapa político e social do Ocidente. A agitação registada devia-se em grande parte aos resultados nefastos em termos sociais provocados por uma industrialização poderosa e desenfreada. Se, por um lado, o processo de industrialização havia transformado a economia europeia e mundial, aumentando o volume de riqueza existente, por outro foi também responsável pela sua desequilibrada redistribuição, montada na exploração da força de trabalho que viria a estar na origem de graves desigualdades sociais, acentuadas pelas miseráveis condições de vida daqueles que haviam deixado, num autêntico êxodo, o trabalho nos campos para encontrar melhores condições de vida nas grandes cidades.

Se até aqui havia mendigos, como em todas as épocas, agora as cidades industrializadas recebiam contingentes significativos de pessoas que se aglomeravam nos arredores das cidades esperando uma esmola do sistema capitalista. Em busca de trabalho, vieram

não só engrossar a massa laboral e operária, para os mais afortunados, como ainda aumentar significativamente o número daqueles que, nada tendo ou alcançando, viriam a sofrer a marginalização social típica das cidades oitocentistas. Por isso, o problema dos marginalizados começa a fazer-se sentir já no decorrer do século XIX causando um tal incômodo que os mais favorecidos, leia-se clérigos, aristocratas, magnatas e famílias da grande burguesia, correram a constituir as primeiras associações cívicas e religiosas de apoio social ou caritativo, com vista a diminuir o sofrimento quotidiano dos que viam a sua situação degradar-se dia para dia. Na ótica da caridade filantrópica, os mais abastados salvaguardavam ainda a sua própria imagem social, evitando assim ruturas sociais e políticas de maior expressão, isto é, revoltas ou mesmo revoluções que pudessem pôr em perigo o *status quo*.

Desde então, os cidadãos, aqueles que habitam e fazem viver as cidades, habituaram-se a “conviver” com os que circulam e pululam nos centros urbanos à procura de uma oportunidade, ou apenas à espera de adiar, por uns instantes, o seu próprio sofrimento. Hoje, parece haver um acordo tácito de paz social entre os marginalizados e os que vivem, trabalham e ocupam as grandes cidades, sendo certo que nunca estará garantido o lugar de cada um nesta impiedosa divisão. Se são muitas as histórias de quem tudo perdeu e ficou a viver na rua depois de uma vida abastada, poucas são as que narram a ascensão social de um “sem-abrigo” ou *homeless* depois de viver o inferno da miséria. Tudo se resume, ainda que sob diversos matizes, a esta cruel dicotomia urbana da nossa contemporaneidade, entre os que materialmente “tudo” têm e os outros, os que não têm quase nada e por isso vivem de pequenas oportunidades (legais e ilegais) de sobrevivência.

Aos artistas, esta mesma realidade social raramente serviu um propósito concreto de ação política, social ou artística. Se é certo que na história da pintura há imagens de pobres, famintos ou mendigos, entre o registo figurativo académico e o moderno, não é menos verdade que essa temática serviu quase sempre e maioritariamente um exercício de expiação catártica. Aliás, mesmo considerando o período dos vários (neo)realismos dos anos 30 e 40 do século XX, onde o ímpeto político pareceu determinar genuinamente uma vontade de ação social em torno da melhoria das condições de vida dos mais desfavorecidos, a verdade é que todas as vontades ou ações dos artistas que assim pensaram e agiram pouco alcançaram no plano concreto da vida das pessoas. No limite, essa mobili-

zação em torno do social alimentou essencialmente uma antiga e já célebre querela sobre o desígnio e valor da arte, dividida entre a expressão de uma “arte útil” e o isolamento de uma estética favorecida pelo desenvolvimento de uma “arte pela arte”.

De outro modo, toda a arte produzida em torno do amplo conceito do pós-minimalismo reivindicou uma certa leitura política, mais de esperança do que de ação, com vista a fazer oscilar o peso institucional da arte e aproximar a poética da criatividade da vida quotidiana. De Robert Morris a Marcel Broodthaers, ou dos acionistas vienenses a Joseph Beuys, a arte dos anos 60 e 70 procurou uma atualização do sentido da arte através do filtro político de uma derradeira utopia, mergulhada nos valores da liberdade e da partilha criativa estabelecida entre artista e recetor, inspirada ainda nesse eco socialista que invadiu as universidades e o espaço público durante a década de 60.

Krzysztof Wodiczko e o conceito de arte pública crítica

A manifestação de uma vontade ativista em torno deste conjunto de problemas – em particular a relação do poder económico e político entre si e com a sociedade, ou ainda a problemática atual acerca do crescente número de *homeless* nas cidades cosmopolitas – parece estar na origem do trabalho do artista de origem polaca, Krzysztof Wodiczko. Artista e pensador de híbrida formação técnica e cultural, das Belas Artes ao *Design Industrial*, Wodiczko mantém uma aura de criador versátil e interdisciplinar que lhe vem dos anos 70, fazendo jus à interrogação que sobre ele fez Yves Michaud em 1992: “que atividade desenvolve K. Wodiczko: a de um desenhador de objetos utópicos, inventor de produtos de consumo futuristas, ativista político, filósofo perturbador?”¹²⁷ Com efeito, o trabalho desenvolvido por este artista desde a década de 70 revela uma faceta múltipla, tendo por base, como nos lembra Carlos Vidal, “uma sistemática e metódica intervenção no espaço público urbano, negando sempre a ideia peregrina e decorativista (ou idealista) da rua como novo museu”. Pelo contrário, adianta o mesmo autor, “o que Wodiczko propõe é sempre uma mudança estrutural de vários pressupostos artísticos fundadores das imagens e sua circulação, partindo da crítica ao autismo acrítico da modernidade [...] [as suas] ‘projeções site specific’ [são] incidentes sobre monumentos públicos e edifícios de Estado, projeto que podemos tomar como uma verdadeira radiografia do poder, seus

¹²⁷ Yves Michaud, “Perfecting, disturbing and displacing”, in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992, p. 35.

instrumentos – a arquitetura – e instituições”¹²⁸. Dessa forma, Wodiczko procura desenvolver uma “arte pública” mais ativa, ou verdadeiramente ativista, que toma a rua ou o lugar público não tanto como espaço de exibição alternativo ao museu ou à galeria – como aconteceu com a maioria da “arte pública” dos 60 e 70 – mas como domínio de reflexão imediata sobre o próprio espaço, a partir da projeção de imagens gigantes, formalmente condizentes com a escala da arquitetura tomada como referência ou alvo de crítica, ou marcadas ainda pelo rigor metafórico de uma leitura política explorada na semântica formal dessa mesma arquitetura. Para este artista, a rua não pode continuar a ser apenas um espaço de indiferenciação sociopolítica. Isto é, conclui Carlos Vidal, “Wodiczko não parte da impersonalização da rua como um fator desmobilizador da análise dos seus fenómenos intrínsecos”¹²⁹. Antes pelo contrário, o que ele promove é uma “Nova Vanguarda como *inteligência*”¹³⁰, uma leitura eficaz, porque incómoda no seu diagnóstico, em torno da simbologia política e social colada à distribuição urbana da arquitetura. Por essa via, desperta não só os nossos sentidos, como igualmente a reflexão sobre o nosso próprio papel social nesse jogo simbólico que nos rodeia, numa fruição visual e social rara, pois a arquitetura é, afinal, uma outra expressão do exercício do poder. Georges Bataille afirmara já, em meados do século passado, que “os grandes monumentos são erigidos como barragens, que opõem a lógica e a majestade da sua autoridade contra qualquer elemento disruptivo: em forma de catedral ou palácio, tanto a igreja como o Estado falam às multidões e sobre elas impõem silêncio”¹³¹. É contra esse “silêncio” imposto que Wodiczko propõe um conjunto de princípios e objetivos ativistas:

“O objetivo da arte pública crítica não é nem uma alegre autoexibição nem uma colaboração passiva com a grande galeria da cidade, o seu teatro ideológico e o seu sistema social e arquitetónico. Será antes um compromisso com os desafios estratégicos das estruturas da cidade e os meios que se interpõem na nossa perceção quotidiana do mundo: um compromisso através das apropriações estético-críticas que questionam as operações simbólicas, psicopolíticas e económicas da cidade”¹³².

¹²⁸ Carlos Vidal, “Krzysztof Wodiczko. Uma Radiografia do Poder”, in *Democracia e livre iniciativa. Política, arte e estética*. Lisboa, Fenda, 1996, p. 294.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Krzysztof Wodiczko, “Avant-garde as public art: the future of tradition”, in *Strategies of public address: which media, which public?*, incluído em *Discussions in Contemporary Culture*. Edited by Hal Foster, p. 45.

¹³¹ Cf. Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989, p. 47.

¹³² Krzysztof Wodiczko, *op. cit.*, p. 43.

As “projeções” noturnas sobre edifícios oficiais ligados a todos os tipos de poder funcionam assim como o despertar de uma significação crítica de alguma forma neles já contida, mas nunca revelada. Sobrepondo imagens opostas ao sentido comum desses edifícios e monumentos, inverte-se necessariamente a leitura simbólica que deles preservamos de modo acrítico. O cruzamento de significados desse modo produzido conduz-nos quase sempre a uma consideração inesperada que anula a nossa passividade de cidadãos silenciados pela cultura do poder.

A partir de “projeções”, “instrumentos” ou “veículos”, Krzysztof Wodiczko tem vindo assim a construir um sólido edifício teórico de expressão não só artística, como social e política. Ao rigor de um saber fazer que tem por base a sua própria formação técnica e experiência profissional ligada à indústria, este artista junta uma nova estruturação conceptual e significacional ao conceito de arte pública, donde se revela sempre a crítica direta e sem reservas ao sistema económico capitalista.

Do primeiro Veículo ao Poliscar

Os “veículos” são um dos mais célebres e continuados investimentos de Wodiczko em torno das possibilidades reais de uma intervenção sobre a vida de todos os dias, começando por aliar a perspetiva individual do artista numa experiência cidadina alternativa até chegar a uma funcionalidade mais útil do ponto de vista social, auxiliando os mais desfavorecidos, os *homeless* nova-iorquinos. Aliando desenho técnico ao nível da engenharia e uma criatividade artística que não esquece o nível estético, estes “veículos” têm já uma longa história no percurso artístico de Wodiczko, podendo ser divididos em duas fases distintas, marcadas pelas décadas de setenta e de oitenta respetivamente.

Entre 1971 e 1973, ainda na Polónia, realiza um *Veículo* (assim mesmo intitulado) que representava o primeiro exercício em torno de questões que interrogavam o papel político e social do próprio artista no espaço urbano da cidade. O veículo em causa movia-se uniformemente, com um movimento em linha reta, numa só direção. O artista, ao andar pela plataforma inclinada, provocava um movimento de vaivém; a energia assim gerada transmitia-se às rodas, por um sistema de cabos e engrenagens, fazendo avançar o veículo. Este primeiro veículo estava destinado ao uso exclusivo do próprio artista. Cinco anos depois, cria um *Veículo para o trabalhador* (1977-79), num claro sinal de envol-

vimento com as condições dos trabalhadores dessa época. Nesse novo veículo, o movimento de uma massa empurrada ciclicamente por um trabalhador, para frente e para trás, a partir da superfície inclinada de uma plataforma, produzia um movimento de vai-vém. A energia gerada era transmitida através de uma acoplagem das engrenagens à rotação das rodas. O impulso do veículo e o dinamismo da tarefa mantinham o avanço unidirecional e em linha reta do veículo. Seguir-se-iam, durante esse mesmo biénio, a invenção de outras três versões: o *Veículo Café*, envolvendo uma estranha motorização ativada pelas vozes de dois passageiros; o *Veículo Cafeteria*, que se movia apenas numa direção, dependendo a sua velocidade do dinamismo da discussão dos utentes; o *Veículo Plataforma*, impelido pelo movimento de várias pessoas que se deslocavam numa ampla plataforma e o *Veículo Podium*, onde a força da voz de um orador controlava a velocidade do veículo. Em todos estes trabalhos, Wodiczko engendra um conceito que é ainda marcado pela leitura política da época, inspiradora de vias de ação social alternativas, sendo ao mesmo tempo moldado pela ideia de circulação e dinamismo humanos, assumindo a necessidade de reverter a energia humana em mais-valias geradoras da sua própria locomoção maquínica. Entre o valor poético, intelectual e utopista destes trabalhos e a sua potenciação numa utilidade social concreta, Wodiczko caminhará até aos anos 80, altura em que desenvolverá uma segunda fase do projeto, desenhando novos veículos, do famoso e polémico *Homeless Vehicle* ao *Poliscar*.

Nas suas múltiplas versões, o veículo projetado para servir simultaneamente de casa e transporte individual aos “sem-abrigo” de Nova Iorque, o *Homeless Vehicle* (estudado e desenhado desde 1986 mas só concluído, nas suas variantes, entre 1988 e 1989) viria a causar um efeito social considerável, sobretudo nos meios políticos mais conservadores. Este projeto não constituiu aliás qualquer rutura com a série das “projeções”, funcionando antes “como uma extensão das estratégias de representação empregues nas mesmas, adaptando-as para confrontar o espaço urbano na sua totalidade”¹³³. Se as “projeções” apresentam uma relação crítica de valor intelectual onde se sobreleva o lugar e o seu contexto específico (ex: *Homeless Projection*, 1986), já os “veículos” para os *homeless* convocam uma mobilidade que potencia uma circulação não só dos objetos desenvolvi-

¹³³ Manuel J. Borja-Villel, “Krzysztof Wodiczko. Instruments, projections, vehicles”, in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992, p. 16.

dos, como das próprias ideias neles contidas¹³⁴. Estes “veículos” não pretendiam contudo eliminar de uma vez os problemas de habitação dos sem-abrigo, até porque isso não estaria ao seu alcance, mas antes despertar para a urgência de uma ação política concreta, mais eficaz e abrangente do que o “sistema de albergues-dormitórios” patrocinados pela edilidade nova-iorquina. Perante um flagelo que, tendo as suas origens históricas no desenvolvimento desequilibrado das grandes cidades, atingia já no final da década de oitenta, em Nova Iorque, mais de 70 mil pessoas, Wodiczko, assumindo a colaboração de David Lurie, para além de assistentes sociais, urbanistas, arquitetos e dos próprios “sem-abrigo”, apresentou então esse veículo:

“desenhado para ajudar a preencher o perigoso vazio das necessidades de alojamento. Queria ser útil para o significativo número de indivíduos que num futuro previsível continuariam a ver-se forçados a levar uma vida nómada no contexto urbano. Mais que um albergue ideal, o veículo estava desenhado em função das limitações e compromissos específicos que apresenta a existência urbana nómada. Ainda que não se possa considerar propriamente um lugar, o veículo seria um meio potencial para melhorar as condições de vida das pessoas que sobrevivem em circunstâncias difíceis”¹³⁵.

Por outro lado, em função do seu número crescente, os *homeless* constituíam já, no final dos anos 80, uma espécie de “exército” ao qual faltava ainda dar voz em termos políticos e sociais. Ainda como resposta às necessidades de mobilidade específica que requer este tipo de sobrevivência urbana, estes estranhos “veículos” – de *design* apurado mas utilizados pelos “sem casa” – terão servido não só para melhor adaptar essas pessoas às suas próprias necessidades, como essencialmente para devolver ao poder político a imagem da sua má consciência sobre um problema para o qual pouco ou nada tinha contribuído. Os senhores da alta finança que ganham dinheiro em torno do Tompkins Square Park ainda hoje se irritam com a proliferação dos *homeless*, mas em lugar de contribuir para a resolução do problema, preferem torná-lo invisível, desse modo aceitando “a pobreza extrema como situação normal”¹³⁶.

De outro modo entendidos, os *Homeless Vehicle* remetem ainda para o problema da especulação imobiliária nos centros das grandes cidades. Não podemos esquecer que

¹³⁴ Sobre esta questão ver Rosalyn Deutsche, “Krzysztof Wodiczko’s Homeless Projection and Site of ‘Urban Revitalization’”, in outubro, nº. 38, outono de 1986, pp. 63-98.

¹³⁵ David Lurie, “Homeless Vehicle Project”, in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992, p. 234.

¹³⁶ Carlos Vidal, *op. cit.* p. 301.

as *citys*, ou zona de serviços e negócios, são habitadas apenas durante o dia, resultando assim em áreas urbanas extraordinariamente valorizadas em termos financeiros, sendo à noite literalmente invadidas precisamente pelos *homeless*. Ou seja, entre o dia e a noite, regista-se uma troca de posições no domínio social desses lugares, ainda que estejamos a falar aqui de uma diferente habitabilidade dos “sem-abrigo”, pois é, uma vez mais, do lado de fora que estes acabam por “habitar” essas zonas centrais das cidades.

Em termos formais, estes habitáculos móveis, que “guardam uma certa parecença com uma arma”¹³⁷, e por isso a imagem de uma certa agressividade, assumem o seu estatuto de objeto híbrido, entre uma casa-móvel de diminutas proporções, individual e também por isso potencialmente marginalizada, e um veículo veloz e adequado aos problemas de locomoção e transitoriedade de uma cidade como Nova Iorque. Assim munidos, os *homeless* nova-iorquinos pareciam ganhar um novo e oportuno protagonismo. Mas como nos lembra Carlos Vidal, apesar destes “veículos” terem na verdade gerado uma imensa polémica, “o próprio autor concluiu pelo seu autoesgotamento – como não poderia resolver o problema dos *homeless*, transformou-se numa *teoria*, num *símbolo estético*”¹³⁸.

Por sua vez, o *Poliscar* (1991), numa intitulação que remete de imediato para a raiz latina de *politia* e do grego *polis*, é um “carro de cidade” que deveria servir um grau de organização e comunicação não existente nos *Homeless Vehicle*. Com efeito, o novo veículo proposto aos *homeless* era já um projeto mais sofisticado, equipado com um monitor de televisão, com um magnetoscópio que transmitia os programas emitidos, possuindo também um transmissor de onda curta com a possibilidade de instalar um sistema de televisão por micro-ondas, que consistia numa câmara de vigilância e um altifalante ligado a um outro monitor no interior do veículo. Este sistema de comunicação, com o seu monitor de televisão e o altifalante, estava instalado no cimo do veículo, dentro de uma estrutura cônica rotativa. Na parte superior, num módulo independente, encontrava-se instalada a câmara de vigilância. Com um pequeno motor a gasolina, o *Poliscar* permitia uma transformação vertical ou, em alternativa, horizontal da sua estrutura, de modo a adaptar-se melhor às necessidades de circulação dos “sem-abrigo”. Este veículo, ou espé-

¹³⁷ David Lurie, *op. cit.*, p. 239.

¹³⁸ Carlos Vidal. *Ibid.*

cie de “máquina de guerra”¹³⁹ permitia-lhes aprender a desenvolver estratégias de comunicação, algumas já utilizadas pelos *squatters* (transmissores de onda curta, vídeo), possibilitando igualmente o estabelecimento de contatos ou mesmo vínculos com os diversos acampamentos *homeless* espalhados pela cidade de Nova Iorque.

Em termos formais, o novo veículo fazia múltiplas alusões aos projetos de Leonardo da Vinci, fazendo ainda referência, como instância metafórica por excelência, a Kafka, Goya, Tatlin, ao Ku Klux Klan e Aldo Rossi. Na sua condição essencialmente ainda utópica, o objetivo prioritário do *Poliscar* seria criar um novo tipo de relações sociais que deveriam apontar e desenvolver uma espécie de intercomunidade que unisse e tornasse mais fortes os muitos “sem-abrigo” que continuam a tentar sobreviver nas ruas das grandes cidades. Da utopia à distopia promovida pela realidade concreta, a realização deste projeto ficaria limitada à efetiva produção de cerca de cinco veículos, comprometendo os objetivos essenciais mais abrangentes do *Poliscar*. Porém, Krzysztof Wodiczko pretendeu igualmente com este projeto reorientar a sua crítica ao sistema político e económico capitalista, que parece continuar interessado em manter invisível a condição social dos *homeless* do nosso mundo.

¹³⁹ Cf. Patrick Wriath, “The Poliscar: not a tank but a war machine for people without apartments”, in Krzysztof Wodiczko. *Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992, pp. 259-285.



1 ANSCHOOL II, 2005, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto | 2 CAVEMANMAN, 2002.

Contra a utopia, o confronto e a ação / Thomas Hirschhorn

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 71/72, julho/agosto de 2009]

A única coisa que conta é a vontade de fazer uma exposição

Thomas Hirschhorn

Inspirada pelas vanguardas político-revolucionárias de meados do século XIX, a arte assumiu desde então uma maior independência face à sua condição estética e “decorativa”, até aí ligada à manifestação do gosto burguês e aristocrata, convertendo-se justamente num instrumento crítico de incidência sobre a realidade social, alimentado pela esperança inabalável da sua transformação. Esta ideia de uma práxis artística politicamente comprometida teve no modernismo do século XX vários desenvolvimentos que a tornaram mais complexa e exigente ao nível do processo de significação, comunicando não apenas no domínio do sensorial, mas estendendo-se ainda à conceptualidade promovida pela linguagem. Com efeito, desde Marcel Duchamp que a palavra exerceu uma viragem linguística no universo da criatividade visual. Uma parte significativa da pós-modernidade, assumida pelo pós-minimalismo dos anos 60 e 70, apostou sobretudo numa contravisualidade interdisciplinar que questionava os condicionalismos históricos da criatividade e da legitimação artísticas, por oposição a uma leitura tendencialmente formalista da modernidade que defendia a autonomia e a exploração disciplinar da obra de arte. A lógica de intervenção desse pós-minimalismo progressista, como lhe chamou Hal Foster¹⁴⁰, parecia acreditar assim nas possibilidades de transformação e compreensão da realidade social a partir da ação artística. O campo expandido da escultura, a efemeridade e a desmaterialização da obra de arte, bem como a sua exponencial politização, provocaram uma forte desestabilização, ainda que provisória, da instituição arte. Verificou-se assim um “regresso do real” que buscava uma problematização da especificidade histórica e formal dos média e do lugar institucional da própria arte, exigindo do espetador uma maior consciencialização da sua responsabilidade na construção e valorização do campo semântico da arte.

Neste sentido, uma maior aproximação da arte ao social e político resultou num dos universos criativos mais determinantes desde a segunda metade do século XX, com efei-

¹⁴⁰ Cf. Hal Foster, “Polémicas (Pós)-Modernas”, in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº. 5. Lisboa, maio de 1989.

tos e repercussão até aos nossos dias. Uma atitude política ou uma reflexão sobre os seus limites atravessa hoje muitas obras de arte e o percurso de alguns dos artistas mais relevantes da nossa contemporaneidade. Há artistas inclusive que assumem, cada vez mais, uma postura de extrema contravisualidade, evitando a imagem, enquanto definição de um ícone, para acentuar o valor da palavra, exigindo mesmo que esta seja o veículo essencial de uma ação concreta, através de textos e exposições particularmente complexas e excessivas, definidores de um mais radical envolvimento entre a arte e a política. Nesse particular, Thomas Hirschhorn é um dos artistas mais exigentes consigo próprio:

“Sou um artista, um trabalhador, um soldado. Não luto por mim. Tenho uma missão. É uma missão impossível. Acredito na Energia. Não acredito na Qualidade. Sim à Energia! Não à Qualidade! Detesto o pensamento qualitativo, na arte ou seja onde for, a energia é a única coisa que interessa fazer. [...] Quero trabalhar excessivamente a minha obra. Quero trabalhar politicamente. Quero enfrentar o mundo à minha volta, quero permanecer atento e lúcido. [...] Quero fazer uma exposição distópica, quero tornar claro que isto é distopia, é o pesadelo, é o caos. Aqui, não há condições para pensar e não há lugar para pensamento ideológico crítico. A minha exposição recusa o sentimentalismo e a boa consciência. Sou contra a pretensão da realização pessoal narcisista. Quero combater o ressentimento, o cinismo e o narcisismo. E quero que a minha obra combata a ditadura da moralidade, do desprazer, da indiferença e do niilismo. A utopia não existe, e essa é a razão pela qual ela não pode desaparecer. Quero fazer uma obra com entusiasmo e alegria. Esta alegria advém de um sonho amoral, o meu sonho distópico-utópico. É a alegria de uma ação não-pessimista, uma ação auto-assertiva, para lá da questão do bem e do mal”¹⁴¹.

Para isso, o artista defende que é preciso “fazer arte politicamente, em lugar de fazer arte política, significa que a feitura é que é política e não a arte ou a ‘consciência’ da arte! Fazer arte politicamente significa proclamar a existência da arte como arte absoluta e como liberdade absoluta”. Uma das estratégias fundamentais para Hirschhorn consiste, na verdade, nessa ideia particular de excesso que transporta de exposição em exposição, sendo esse um excesso ativo, anti-produto, anti-belo e contra-visual. A propósito de uma das suas primeiras grandes exposições *Less is Less, More is More* (1995), escreveu:

“Há a velha ideia bauhausiana de tirar coisas, de simplificar, de eliminar. Isso dá origem a produtos, e obras de arte, que podem ser elegantes e chiques, bonitos até, mas não belos. A beleza da forma é uma fraude e isso – na arte, mas acima de tudo na apresentação de arte em galerias, espaços expositivos e museus – é levado ao limite. Paredes brancas, chãos cinzentos, espaços amplos, tudo isso está muito bem, mas o problema vem depois: as pessoas põem muito pouca coisa lá dentro, idealmente o mínimo possível, expondo o que é mais importante, mais valioso. O que me

¹⁴¹ Todas as citações são retiradas de textos policopiados da autoria de Thomas Hirschhorn e traduzidos por Sofia Gomes e Maria Ramos aquando da exposição “Anschool II”, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, entre novembro de 2005 e janeiro de 2006.

custa é essa abordagem ser absolutamente sistemática. Vemo-la retomada vezes sem conta, ainda hoje – na verdade, sobretudo hoje. Essa insistência no valor, essa exclusividade, esse luxo é o que me escandaliza. E o resultado é em geral o que as pessoas querem: exposições de arte que parecem mesmo exposições de arte, mas só por causa da sua forma. Menos é mais: é um princípio dos *designers*. Sei que uma galeria não é a casa de um trabalhador e que um museu não é uma cantina; uma galeria não é um local onde as pessoas trabalhem efetivamente. Mas as galerias, os museus, os espaços expositivos muitas vezes parecem mais casas de gente da classe média alta ou residências de altos funcionários do que qualquer dos locais acima mencionados. Tudo por causa da adoção de ‘Menos é Mais’ como a linguagem apropriada da forma, inicialmente herdada da arte e depois aplicada a outros domínios, como o *design* [...]”. E defende ainda que, para ele, mais é sempre mais e menos é sempre menos: “Mais desempregados são mais. Menos fábricas são menos. Penso inteiramente em termos de economia. Por isso é que me interesso por este conceito: mais é mais, como facto aritmético e como facto político [...] Não aceito a ditadura do isolado, do exclusivo, do requintado, do superior, da elite. E é por isso que, quando mostro muitas, demasiadas, obras, estou a marcar uma posição política”.

Pois Thomas Hirschhorn procura, como nas suas próprias palavras, “mostrar esse excesso [de obras] ativamente, assertivamente; não se trata de encher, trata-se de economia, poder e de uma posição política. Não quero submergir as pessoas, inundá-las, esmagá-las; quero que a exposição seja de obras individuais – não para obedecer a um preceito formal, mas para tornar o individual importante num esforço consciente, usando a quantidade para ajudar o individual a afirmar a sua importância, mas em relação aos outros, não sem eles”. Estas obras, colocadas em excesso recorrem sempre, ainda hoje, a uma espécie de hipertextualidade devedora da filosofia, mas de uma filosofia da qual Hirschhorn precisa, antes de mais, como homem: “Interessam-me as questões éticas [afirma], o pensamento a tempo inteiro, interessa-me a filosofia pura, interessa-me a filosofia como arte, interessa-me a filosofia e a arte como afirmações – é por isso que não preciso da filosofia para criar a minha obra. Preciso da filosofia enquanto ser humano! Preciso da filosofia para a minha vida de todos os dias! A filosofia e a arte andam juntas. Atuam! São livres. A filosofia e a arte não têm medo”. Com efeito, a arte de Thomas Hirschhorn é uma proposta de confronto e desestabilização do estético, das normas expositivas e de todas as expectativas associadas aos espaços museológicos. O caos aparente dos percursos expositivos propostos pelo artista suíço representam uma resistência real, tentativa de fazer o observador experimentar uma outra visão e entendimento do que pode ser uma exposição mais ativa e concreta no seu alcance de comunicação. Para isso, a contravisualidade faz-se com recurso a imensos textos (filosóficos) fragmentados e tratados graficamente para endurecer a visualidade reinante ainda numa certa dimensão do meio artístico:

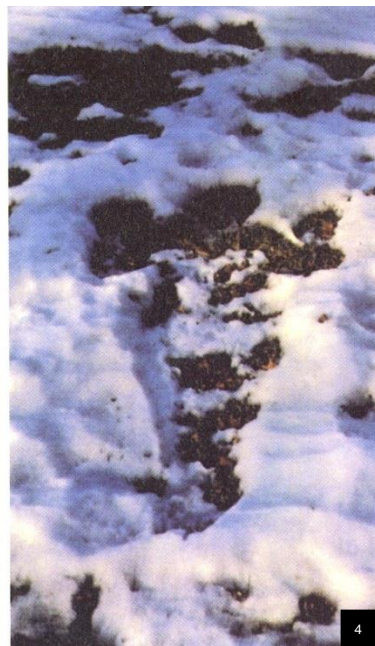
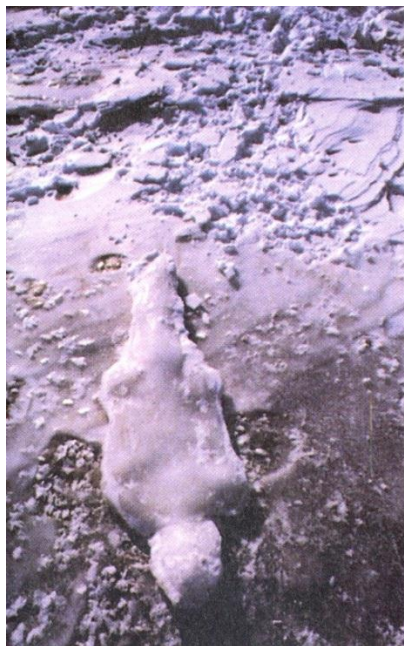
“São textos cortados, transformados, integrados aos bocadinhos, ampliados, reduzidos, trabalhados num arranjo gráfico sem sentido ou com *nonsense*. Haverá muitas letras [promete o artista a propósito de uma exposição em 2005], palavras, frases, texto como armas, texto como utensílios, texto como texto cego. Texto como resistência. Um conflito dentro do conflito. Nos últimos anos tenho usado ‘textos integrados’ de diferentes autores como material para as minhas exposições, à semelhança de fita adesiva, cartão, materiais impressos, fio elétrico”.

Esta é a panóplia de opções de construção expositiva que Hirschhorn desenvolve como mais persistência, juntando quase sempre uma grande quantidade de elementos diversos: painéis de exposição, modelos, manequins, material impresso, fotografias, “textos integrados”, textos explicativos (policopiados e distribuídos gratuitamente aos visitantes), fotografias, esculturas e vídeos, para finalmente configurar uma espécie de escultura global e interventiva. “Quero fazer ‘escultura’. Não faço ‘instalações’ [defende]. As minhas exposições nunca são *site specific* ou baseadas num contexto, são obras que têm de ser transplantadas mentalmente e são obras que podem ser fisicamente transplantadas para outros locais. As minhas exposições podem itinerar e ser adaptadas a diferentes localizações. Não quero trabalhar com a arquitetura, não quero trabalhar contra a arquitetura, quero ignorar a arquitetura”. Para Thomas Hirschhorn, a exposição e a sua capacidade de envolvimento são tudo o que possui valor e energia. O conceito de exposição assim desenvolvido propõe uma espécie de cosmologia, onde a profusão de fragmentos aparece ligada numa espiral de colagem e improviso. O cartão, a folha de alumínio, a fita adesiva ou os materiais impressos em fotocópia tornaram-se recorrentes nesse exercício de ligação das partes. Essa ligação não é só física, como também simbólica e teórica. Os ambientes imersivos que daí resultam apresentam-se como grandes arquivos de impacto imediato, ainda que impossíveis de abarcar totalmente com o olhar, ou sequer com qualquer espécie de concentração visual, marcados pelo excesso de informação e referências eruditas (políticas, literárias e artísticas), ligadas a formas deliberadamente pobres e recicladas do grande jargão modernista. Os percursos desenhados pelos meandros da exposição procuram não apenas contrariar o lugar e a didática do museu ou do espaço de arte, como ainda criar um universo de reflexão política e liberdade que não esquece o humor e o desprendimento da estética, apelando à desconstrução do formalismo dominante na nossa contemporaneidade. Desse modo, Hirschhorn assume aí um dos seus conceitos fundamentais: a precariedade ou efemeridade material dos seus projetos públicos. Estes podem assumir a forma de “exposição”, “quiosque” ou “monumento”. Duas das mais

significativas exposições realizadas nos últimos anos foram *Anschool* e *Anschool II*, esta última em Serralves no final de 2005, e onde o artista procurou acentuar o sentido positivo do seu trabalho em face da ideia de aprendizagem que recusa a escola e a disciplina a esta associada. À ordem do pensamento, Hirschhorn prefere o seu percurso livre, as associações inesperadas, o fragmento e as novas ligações resultantes, e lembra que:

“a única coisa que faz lembrar uma escola ‘verdadeira’ é haver globos e mapas do mundo por toda a parte! Porque eu quero trabalhar em relação a um mundo. O mundo que quero conhecer e o mundo que quero enfrentar. O mundo com que me quero confrontar [...] ‘Anschool’ e ‘Anschool II’ significam que não precisamos de análise nem de formação! Significam que precisamos de coragem. Precisamos de curiosidade e de vontade. Precisamos de afirmação”. Nesta experiência de exposição, “implicar o visitante significa dar tanto das minhas próprias formas que o visitante se pode tornar ativo. Não interativo. A atividade do visitante consiste nos pensamentos dele sobre a posição artística que proclamo e defendo. A atividade do visitante é o seu próprio pensamento, o seu próprio discernimento e não, em caso algum, um ‘pensamento de fazer escola’”.

No caso dos *Quiosques* (referência aos quiosques *agitprop* de Klutskis ou Rodtchenko), Hirschhorn acentua uma noção de participação laboratorial com a comunidade, onde reforça a ideia de colagem, construindo estruturas precárias mas envolventes, a lembrar a ação obsessiva de Kurt Schwitters. Estes são pequenos pavilhões que funcionam numa espécie de ligação ativa entre o espaço social autónomo (bairros sociais, ou ligados a comunidades emigrantes) e o espaço associado ao meio artístico, porque desse modo integram pessoas desses universos normalmente distanciados. Entre a participada homenagem a figuras como Bataille, Deleuze ou Raymond Carver, Thomas Hirschhorn consegue atrair, a partir da precariedade física e material desses “santuários”, diversos estratos sociais, saltando do universo fechado do meio artístico para a rua, o espaço urbano aberto e livre. Aí, o artista assegura que a força das ideias será testada na liberdade não ameaçadora de uma comunhão despreziosa e, por isso, mais direta com a população que se deixar envolver e cativar. É assim uma espécie de “Artpopulus” que o artista suíço procura desenvolver com as suas propostas artísticas. Contra a utopia inane, Thomas Hirschhorn lembra-nos: “Quero fazer a minha arte sem ilusões. Quero ter esperança. Esperança não como um sonho ou escape. Esperança como confronto. Esperança como princípio de ação”.



1 SEM TÍTULO, OLD MAN'S CREEK, 1977, performance, Iowa | 2 FLOWERS ON BODY, 1973, performance, El Yagul, Oxaca, México | 3 SEM TÍTULO (VOLCÁN), 1977, performance, Sharon Center, Iowa | 4 SEM TÍTULO, 1978, performance, Iowa.

V) Identidade, género e alteridade

Corpo por terra / Ana Mendieta

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitectura e Arte*, nº 52, dezembro de 2007]

Andan todos desnudos como su madre los trajo al mundo y las mujeres también.
Cristóvão Colombo, *Diario de Navegación*

El arte debe haber comenzado como la misma naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos e el mundo natural del que no se nos puede separar.
Ana Mendieta

Num dos seus escassos apontamentos, Ana Mendieta afirmava: “La naturaleza es lo que tenemos como herencia biológica. La cultura son agrupaciones de todas las costumbres, creencias, instituciones, todos los hábitos y aptitudes adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”¹⁴². Toda a trajetória desta artista de origem cubana parece afirmar, mediante um sofrimento trágico entre a vida e a arte, que a morte é a mais forte consciência panteísta a que o ser humano pode aspirar e, por isso, a expressão derradeira de uma cultura universal que a todos envolve num destino comum. A terra mãe, pátria última da nossa fusão natural com o húmus orgânico, esteve sempre no horizonte de ação performativa e artística de Ana Mendieta. Desde os seus primeiros trabalhos, realizados em 1972, já nos Estados Unidos da América, a artista revelava um desejo imperativo de tomar o corpo da mulher como matriz de consciencialização maior, por um lado, da necessária e definitiva emancipação feminina, e por outro, sobre a inevitabilidade de uma comunhão desse mesmo corpo com a horizontalidade da própria terra, não apenas como símbolo original da vida natural, donde tudo parte e termina, numa espécie de ciclo de vida e morte, mas igualmente como experiência de expansão dos limites processuais da arte. É a própria Ana Mendieta que nos assegura:

“He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earth/body* me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza e la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo, Esto ato obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser”¹⁴³.

¹⁴² Ana Mendieta, *Ana Mendieta*, (org. Gloria Moure). Santiago de Compostela, CGAC, 1996, p. 191.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 54.

Este sentido profundo de uma entrega do ser-corpo à experiência física e simbólica da terra, transformou o percurso artístico de Ana Mendieta num dos casos mais originais dos anos 70 e 80 do século XX. Entre as reivindicações de um feminismo radical, então militante nos EUA, e as manifestações pós-minimalistas de *earth, body* e *land art*, o trabalho de Mendieta parece convocar ao mesmo tempo uma espécie de memória sobre a ancestralidade cultural das suas origens afro-hispânicas e latino-americanas. Misturando ritualismo caribenho, cultura hispânica e anglo-saxónica, com uma extraordinária e intensa sede de autoconhecimento, Ana Mendieta traçou um destino spectral e fulminante, mantendo desse modo um estranho, ainda que indireto, vínculo com Frida Kahlo, outra figura maior de uma arte idiossincrática de raiz feminina e latino-americana. Aliás, o paralelo com Frida Kahlo pode até ser entendido no modo trágico como ambas as artistas viveram situações amorosas bastante difíceis e traumáticas, Frida Kahlo com Diego Rivera, Ana Mendieta com Carl Andre. Se a artista mexicana teve em Rivera um amor tempestuoso e pouco pacífico, já Ana Mendieta teria na sua relação com Carl Andre, um dos expoentes da arte minimalista, uma experiência final ainda hoje envolta em polémica e mistério, quando o seu corpo se despenhou de um 34º andar de uma avenida de Nova Iorque, em 1985, tendo o artista norte-americano respondido em tribunal por homicídio, sem contudo se ter provado o seu envolvimento direto com o dramático destino da artista cubana. Homicídio ou suicídio? O certo é que Mendieta teve uma morte brutal, espécie de irónico destino que confirmaria da pior maneira uma das suas maiores obsessões criativas, as silhuetas corporais gravadas na terra. Ironia do destino ou gesto premeditado pelo desespero de uma alma atormentada, nunca ninguém poderá encontrar uma resposta definitiva. Mas o mais importante é reconhecer hoje que, para lá deste terrível fim de vida, Ana Mendieta produziu uma obra válida e profundamente marcada por um extraordinário sentimento de partilha e comunhão entre a vida e a arte, projetando a forma do seu corpo e a aventura humana do seu espírito como matérias de uma realização total, plenamente empenhada na afirmação de uma proposta artística que era ao mesmo tempo um imperativo de vida e sobrevivência.

Aliás, se nem sempre é possível encontrar um paralelo imediato entre a vida e a obra, podemos afirmar que, neste caso particular, o percurso de vida de Ana Mendieta ajuda a explicar muito do significado da sua obra. Aos 12 anos, depois da fuga familiar à

revolução cubana liderada por Fidel Castro e Che Guevara, passou a viver nos Estados Unidos, em colégios e instituições em regime de internato, junto com a sua irmã mais velha. Mais tarde seria aluna de Hans Breder, na Universidade de Iowa, num dos primeiros cursos interdisciplinares daquela instituição, entrando em contacto com a vanguarda artística do início dos anos 1970 e com o movimento feminista. Em 1972, Mendieta começa a fazer performances e *earth-body works*. A sua longa série *Siluetas*, feita no México e no Iowa de 1973 a 1980, é um dos seus trabalhos mais conhecidos e comentados. São mais de cem obras em que Mendieta faz a silhueta de seu corpo aparecer no seio da natureza: na relva, na terra batida ou molhada, na areia, no solo rochoso, entre a vegetação rasteira ou na água. Utilizava por vezes o fogo, demarcando os limites de seu corpo com pólvora e acendendo depois esses limites desenhados, afirmando assim uma intensa experiência simultaneamente visual e performativa. Muitos de seus filmes mostram as silhuetas nesse processo de queima, bem como as cinzas que dele sobram. Morte e vida, nos seus aspetos naturais e culturais tornar-se-ão temas e conteúdos permanentes ao longo do seu percurso artístico, com referências às culturas pré-colombianas, ao culto dos mortos que se mesclam, por exemplo, entre a espiritualidade de origem asteca e o catolicismo trazido pelos europeus-espanhóis para terras mexicanas. Quer seja reproduzindo a experiência física do seu próprio corpo em fusão com a terra, quer seja inscrevendo símbolos femininos na paisagem, os seus trabalhos produziram algumas das imagens mais marcantes de uma certa feminilidade artística, ativamente empenhada numa mais íntima emancipação da mulher, deixando assim um testemunho indelével na produção artística da segunda metade do século XX. Depois da sua morte foram realizadas algumas exposições retrospectivas em contínuo e crescente reconhecimento, desde essa primeira grande mostra no New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque (1987) à exposição no Helsinki City Art Museum (1996), passando pelas antológicas no CGAC de Santiago de Compostela (1996), na Fundació Antoni Tàpies em Barcelona (1997), ou no Whitney Museum, Nova Iorque (2004). Se o reconhecimento generalizado está ainda longe de se concretizar, é também certo que a projeção das experiências artísticas de Ana Mendieta tem hoje cada vez maior influência e significado entre o meio artístico internacional. Para tal é necessário conhecer alguns dos passos fundamentais deste percurso.

Em 1972, Ana Mendieta começou por fazer performances ritualistas em trabalhos que experimentavam diretamente a própria terra, nas quais mergulhava ou gravava o próprio corpo na natureza. Sangue, fogo, água e outros elementos naturais com poder ou relação simbólica com a magia ou a espiritualidade tornar-se-ão essenciais num vocabulário extremamente pessoal e muitas vezes místico. Enterro e regeneração converter-se-ão assim nos temas mais recorrentes, traduzidos nas suas efémeras “esculturas corporais de terra”, como experiências de carácter primitivo e xamânico que ficaram documentadas em filmes e fotografias, testemunhos únicos dessas operações estéticas realizadas longe do universo das galerias de arte. Contudo, convém referir que se algumas destas ações podem ser enquadradas pelas experiências *earth art* desses anos, não podemos esquecer que Ana Mendieta jamais opera na dimensão monumental desenvolvida por artistas como Michael Heizer, Robert Smithson, ou Richard Serra, preferindo sobretudo a escala de relação formal e anatómica do seu próprio corpo em relação à paisagem selecionada para cenário da ação performativa. Para além disso, importa lembrar que Mendieta realiza as suas intervenções na natureza com a consciência plena da rápida efemeridade inerente à particularidade dos seus projetos, por contraste com a maior durabilidade das intervenções dos *land artists* aqui citados. Quer seja pintando o seu corpo com sangue, quer seja queimando, esculpindo e inscrevendo símbolos femininos na paisagem, como na série *Siluetas*, o trabalho de Ana Mendieta revela no entanto uma intensa comunhão panteísta, expressão de uma peculiar energia transitória mas transformadora, entre a interdisciplinaridade pós-minimalista e a experiência íntima, quase mística, de uma poética muito própria. Em algumas dessas primeiras obras, Mendieta contrapõe o simbolismo do mundo masculino mais violento que contra as mulheres age, consciente ou inconscientemente, numa espécie de marginalização social das mulheres, bem como da sua expressão no mundo das artes. Por isso, em *Facial Cosmetic Variations* (série fotográfica de 1975), a artista altera sua personagem ao usar uma peruca, forçando a maquilhagem, tornando assim mais evidente a instabilidade da identidade feminina, as suas mudanças, ou várias faces, numa estratégia que lembra o trabalho de Cindy Sherman ao questionar os estereótipos femininos.

Uma das suas mais inquietantes performances de 1973, *Rape Scene*, consistia numa tomada de posição diante da violação e do assassinato de uma companheira de estudos,

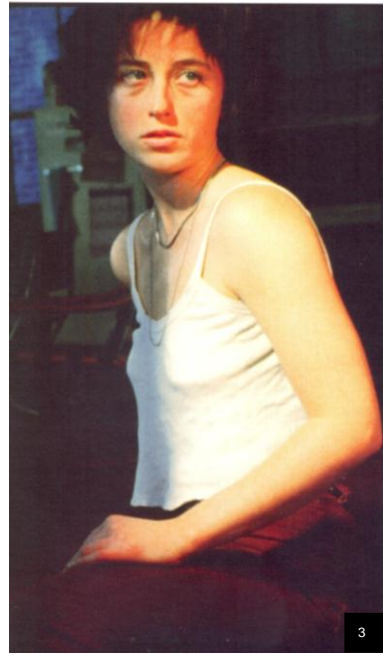
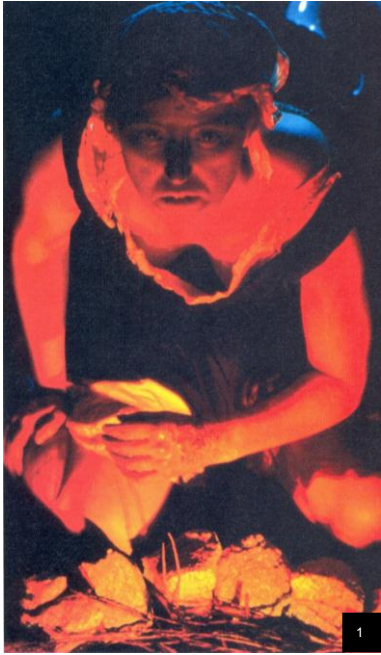
na Universidade de Iowa. O corpo ensanguentado e seminu da jovem artista cubana é proposto então como testemunha viva do que aconteceu; durante dias ela recebe os visitantes, expondo-se como denúncia mais crua que pretende dessa forma despertar as consciências dos visitantes para esse problema particular muitas vezes esquecidos pela sociedade contemporânea. A sua própria pessoa, bem como o seu corpo, transformam-se assim num mais vasto campo de ação, impondo frequentemente uma relação problemática com a simbólica da violência e da morte. Por exemplo, no filme realizado durante as suas performances de 1974 e 1975, o seu corpo flutua imóvel na superfície do mar até encalhar na areia, enquanto o seu rosto, como uma máscara, aparece inteiramente coberto de sangue. Se nestes primeiros trabalhos o paralelismo sugerido é com o de um cadáver, nas etapas sucessivas a presença do seu corpo tende a desaparecer, restando apenas a sua efémera “silhueta”. Desenhada com flores na superfície de um lago e marcada na praia, essa silhueta, que se transformará em imagem de marca de Ana Mendieta, dissolver-se-á lentamente, pela ação das ondas, desintegrando-se quando fica presa a uns precários suportes de fogos-de-artifício. Sucessivas viagens ao México, na mítica região de Oxaca, reforçam a consciência das suas raízes latinas e do seu alheamento em relação àquela pátria de adoção que lhe tinha sido imposta. Nessa altura, Mendieta assina *Tropic Ana*, um nome emblemático que pretende sublinhar as complexas contradições da sua vida, começando então a sua personalíssima experiência a respeito do conceito de “objet-trouvé”. A sua “silhueta” é assim redescoberta na natureza, multiplicando as hipóteses de tradução imagética e experiencial. Na verdade, parecem infinitos os possíveis encontros dessa memória gráfica traduzida pela figura do corpo em silhueta: uma cavidade, uma sombra, um tronco que a artista reconhece e “com os quais” intervém. Porém, a sua intenção não é a de impor essa marca-silhueta à própria paisagem, mas de nela a integrar, seguindo um íntimo desejo de compreensão sobre as suas origens naturais, buscando assim uma poética, como espécie de fusão entre a memória e a simbólica do corpo e a terra mãe. A sua arte, verdadeira e particularíssima cerimónia íntima com a natureza, realiza-se como espécie de religiosidade primitiva que persegue o rito compensatório da sua rutura pessoal. Por isso, a inquietação de seu ser progride nesses exercícios de redenção, como ânsia de uma afirmação impossível, marcada por um impossível retorno ao passado, à origem perdida. Na realidade, Ana Mendieta parece confirmar que jamais chegará a superar o trauma da súbita separação familiar, a sensação de perda, a adaptação

forçada a um novo meio linguístico e cultural, ao ponto de chegar a afirmar “Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Theodor Adorno ha dicho: ‘Todas las obras de arte son crímenes no cometidos’. Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada...”¹⁴⁴. Com efeito, o tom de resposta à vida que também significa o trabalho artístico de Ana Mendieta implica a consideração de uma derradeira hipótese de redenção espiritual através da criatividade artística, pois como a afirmava a própria artista “Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y um nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana”¹⁴⁵. Uma vez mais, prevalece neste discurso, bem como no seu aparato artístico, a fecunda e incontornável memória da infância, como expressão maior e determinante na construção da personalidade. Assim, entre a leitura de Freud e a terapia criativa, Ana Mendieta assume nos seus trabalhos a enorme presença dessa memória distante que significa a sua terra natal. Mendieta chegou no entanto a visitar Cuba por diversas ocasiões, já na fase adulta, constituindo-se aos poucos, inclusive para muitos artistas cubanos que não podiam sair dos seu país, como espécie de ponte entre duas culturas, a cubana, origem primeira e matricial, e a norte-americana, a de adoção forçada, mas que seria igualmente determinante na assunção e desenvolvimento da sua formação e realização artística.

Ainda hoje, a memória da série *Silueta* e da sua particular estética de fusão com a experiência do lugar da natureza remete-nos para uma maior consciencialização da fragilidade do humano perante a natureza. No quadro das ações artísticas pós-minimalistas, o trabalho de Ana Mendieta representa assim, pela via da relação corpo-símbolo-terra, que recupera ainda o espectro e a memória da arte rupestre, uma das primeiras e mais estimulantes interpretações criativas acerca do lugar e da responsabilidade da arte contemporânea na relação com as forças da natureza que envolvem e determinam o nosso planeta.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.



1 UNTITLED #154, 1985 | 2 UNTITLED #225, 1990 | 3 UNTITLED #102, 1981 | 4 UNTITLED #54, 1980 | 5 UNTITLED #58, 1980 | 6 UNTITLED #96, 1981 | 7 UNTITLED #92, 1981.

Women pictures / Cindy Sherman

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 31, maio/junho de 2005]

Apesar de nunca ter pensado no meu trabalho como afirmação feminista ou política, é certo que tudo nele foi desenhado a partir das minhas observações enquanto mulher nesta cultura.

Cindy Sherman

Figura incontornável para uma pós-modernidade marcada pelo revisionismo histórico e a militância feminista, Cindy Sherman tem vindo a realizar ao longo das últimas três décadas uma das trajetórias artísticas mais singulares da nossa contemporaneidade visual, desenvolvendo nas suas já famosas séries fotográficas uma profunda redefinição da imagem da mulher, rompendo inclusive com alguns dos seus mais enraizados estereótipos sociais. Sem nunca assumir uma posição declaradamente feminista, Sherman ajudou todavia com a sua obra (tal como de outro modo Martha Rosler, Sherrie Levine, Louise Lawler ou Barbara Kruger) à produção de uma leitura política da condição feminina, registando um verdadeiro mapa de aproximações à reavaliação desenvolvida nos anos 70 e 80 por um número considerável de mulheres intelectuais, em parte ligadas à causa feminista – num arco que vai de Lucy Lippard a Griselda Pollock, de Kate Millett a Hélène Cixous, ou de Linda Nochlin a Amélia Jones e Jaqueline Rose, só para citar algumas das mais decisivas – que teve o condão de reabilitar parcialmente o lugar da mulher não apenas na sociedade, mas sobretudo no que diz respeito ao seu protagonismo numa história da arte até aí escrita na sua esmagadora maioria por figuras masculinas.

Com efeito, o conjunto do trabalho fotográfico de Cindy Sherman procura inverter a imagem que a mulher tem de si mesma, reinterpretando alguns dos conceitos chave que estabilizaram uma cultura patriarcal dominante, e que ao longo dos séculos fez da mulher não só o “sexo fraco”, como até, por vezes, como na Idade Média, a própria encarnação do mal e do “pecado”, desenhando o pior dos cenários numa espécie de “demonização da mulher” responsável pelas imagens e ideias de um “grotesco feminino” definidor dos monstros que parecem ainda afligir o mundo dos homens. Na verdade, e jogando com todo esse manancial de referências iconográficas, estilísticas e morais, Sherman constrói uma outra imagem da mulher, rasgada por uma imagética implacável mas subtil, que reclama ao mesmo tempo uma nova atenção, desmistificadora e crua, apelando de um modo insinuante (mais ligado por certo ao trabalho isolado e paciente de uma Hannah Höch

ou de uma Frida Kahlo, do que aos projetos militantemente feministas protagonizados por Adrian Piper, Eleanor Antin, Orlan ou Valerie Export) a uma estratégia de negação dos cânones de beleza tradicionais. Nesse sentido, a prolífica transformação da imagem do corpo, promovida pela consciente autorrepresentação da própria artista, sofre em Cindy Sherman uma implosão constante, produzida em torno não só da frustração das expectativas canônicas ligadas ao belo feminino, como da imagem comum associada à sexualidade e, por essa via, à identidade da mulher. As imagens fotográficas de Sherman são intencionalmente trabalhadas a partir do domínio do simulacro, ostentando quase sempre um carácter de encenação (ou *mise-en scène*) que as transforma ao mesmo tempo em imagens sedutoras e repulsivas, estranhas e familiares.

Num estudo de 1994, intitulado *Where the Girls Are: Growing up Female with the Mass Media*, Susan J. Douglas afirmava:

“Tal como os nossos pais, também os meios de comunicação social nos educaram, nos socializaram, nos divertiram, nos confortaram, nos dececionaram, nos disciplinaram, nos disseram o que não podíamos. E desempenharam um papel fundamental ao transformarem cada uma de nós não apenas numa mulher mas em várias mulheres – uma réplica de todas as boas mulheres e más mulheres que chegaram até nós até da imprensa escrita, dos écrans e das ondas radiofónicas da América. Isto foi um dos mais importantes legados dos meios de comunicação social para com a consciência feminina: a erosão do nada assemelhando-se a um eu unificado.”¹⁴⁶

Isto é, na ânsia de usarem a imagem da mulher para promover simultaneamente valores morais e produtos de beleza, os meios de comunicação de massas acabaram por oferecer à mulher uma outra espécie de autoconsciência, marcada pela assunção da sua liberdade e emancipação sexual. Do cinema à publicidade, a sociedade de consumo converteu os valores aparentemente opostos do puritanismo imaculado e de uma libido cada vez mais omnipresente na imagética da segunda metade do século XX num terreno fértil para uma assunção ou pelo menos reivindicação da independência da mulher relativamente à figura “protetora” do homem. Desse modo se produziu, como sugere Susan Douglas, as condições desestruturantes de uma imagem ou identidade unificadas da “condição feminina”. Tal como num caleidoscópio estonteante, as últimas décadas produziram uma fragmentação e pluralização extraordinária da imagem da mulher, dessa forma ajudando à sua progressiva, ainda que inacabada, libertação.

¹⁴⁶ Susan J. Douglas, *Where the Girls Are: Growing up Female with the Mass Media*. Nova Iorque, Times Books, 1994, p. 13.

Enquadrada por essa mudança de paradigma, e logo na primeira e fundadora série fotográfica sintomaticamente intitulada *Untitled Film Still* e realizada ainda em pequeno formato, entre 1977 e 1980, Cindy Sherman apresenta-nos, inspirada fundamentalmente pela atmosfera iconográfica de uma vasta e quase subterrânea cinematografia de série B, alguns dos gestos e das imagens do feminino mais presentes no imaginário dos homens desde, pelo menos, o segundo pós-guerra. Os valores ambíguos ou ambivalentes da imagem da mulher eram então valorizados enquanto marca de uma passividade sexual ou tímida sedução que apelavam nitidamente a um *voyeurismo* masculino falicamente “to-do-poderoso”. Potenciando um elenco de imagens fragmentárias onde o cinema surge como primeiro universo imagético, Cindy Sherman apresentava aí, desde logo, algumas das principais e mais constantes características do seu trabalho, definidas essencialmente pelo recurso à encenação do falso instante fotográfico, bem como à máscara pluralizada do rosto, do corpo e sobretudo do comportamento da mulher, servindo a própria artista de modelo a essas imagens que introduziam um carácter bizarro ao conceito mais tradicional de autorretrato. Na verdade, as imagens a preto e branco da série “Film Still” não fomentam qualquer reinterpretação da ideia de autorretrato fotográfico, antes acionam uma sua descredibilização com vista a estabelecer um paralelo subtil entre essa teia de (in)verdade que representa toda a intencionalidade psicológica da tradição retratista, quer seja pictórica ou fotográfica, e a falsidade abusiva desses estereótipos formais associados à imagem da mulher ao longo de uma vasta tradição cultural onde o olhar masculino sempre rotulou a figura feminina sob a sua “proteção” e “conhecimento”. É contra o peso dessa tradição, diríamos, patriarcal, que estas imagens se apresentam, confundindo o seu recetor com os efeitos de estranhamento produzidos pela imagem ligeira mas suficientemente retocada da própria Cindy Sherman, que surge assim de rompante, envolta numa atmosfera de simulacro, entre a pseudo-pose erótica e o pseudo-instante captado no dia-a-dia da mulher, para nos oferecer e desse modo confundir os mais emblemáticos estereótipos da condição feminina. Temos então, em heterogénea fluidez, uma estratégia de híbrida apropriação sobre a desmultiplicação identitária feminina (mais tarde adotada pelo mundo da música, ainda que de modos distintos, por figuras como Madonna ou Björk) que procura observar a permanente transformação e paradoxalidade física e psicológica do seu estatuto, apresentando assim, ao mesmo tempo, a mulher amedrontada, agredida, doméstica e domesticada, independente e revoltada, amante e sedutora, inti-

mista, provocadora, calculista, inocente e intuitiva, desinibida ou sofredora, desiludida, vaidosa, abatida, elegante, desesperada, orgulhosa, aterrorizada, ansiosa e sofisticada, simples, introspectiva, virgem, grávida, engenhosa e solitária, senhora e empregada, desafiadora e melancólica.

Se aceitarmos que as “mulheres” desta série encerram uma relação profunda com o ser e o estar da condição feminina, então temos de reconsiderar essa mesma estranheza produzida ao nível iconográfico pela pluralidade fértil dos seus estados de espírito como um sintoma ou metáfora dessa desestruturação essencialista que a teoria modernista havia produzido como eixo interpretativo da arte do século XX. Para Sherman, a sua imagem enquanto mulher só produzirá efeito se demonstrar precisamente que não há qualquer nitidez especular na condição da mulher, antes uma profusão de situações díspares que tanto se confundem com os estereótipos mais reproduzidos pelos média como os destrói de imediato, numa espécie muito particular de curto-circuito ao nível da significação e que se alimenta precisamente da memória visual da história da arte para produzir uma total desidentificação do sujeito feminino, cumprindo assim uma parte da sua anunciada dissolução.

Se reconhecermos, como K. Silverman¹⁴⁷, que a história da arte se desenvolveu com base numa “hiperespecularização” (enquanto extrema concentração do valor de exibição) do sujeito “feminino” em oposição a uma ausência, ou “desespecularização”, quase total do valor de exibição do sujeito “masculino”, compreendemos que as imagens de Cindy Sherman vieram sobretudo inverter esse legado e recentrar na mulher uma perspectiva crítica dela própria, abandonando ostensivamente o olhar patriarcal e tradicionalmente masculinizado que a história e a crítica de arte haviam reproduzido não só como eco, mas também como efeito de valorização das obras de arte. Até aos anos 70 do século XX, o lugar da mulher na arte parecia estar circunscrito ao valor de uso, como objeto ou representação de um belo idealizado pelo homem. A partir de trabalhos como as fotografias de “Untitled Film Still”, a mulher passa a ocupar um lugar não só de autocrítica sobre o seu papel social, como igualmente de maior exigência sobre a orientação do seu protagonismo no mundo das artes, tanto ao nível da representação como da projeção real do esta-

¹⁴⁷ K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press, 1988.

tuto das mulheres artistas, dessa forma conduzindo a uma reavaliação sistemática do trabalho de artistas pioneiras na modernização da arte, tais como Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bracquemond ou Eva Gonzalès; redefinidoras da matriz moderna da nossa arte como Hannah Hoch, Claude Cahun, Frida Kahlo e Louise Bourgeois; ou ainda promotoras de um pulsar reivindicativo de expressão feminista como Mary Kelly, Valerie Export, Orlan, Martha Rosler, Sherrie Levine, ou Nan Goldin, entre outras.

Definidas com vista a torpedear, segundo as próprias palavras de Cindy Sherman, esse “stupid looking model-types”¹⁴⁸ que subitamente invadiu a década de 80, as fotografias das séries *Rear Screen Projections* (1980-81), *Centrefolds* (1981) e *Pink Robes* (1982) representam uma nova etapa na estratégia de danificação do estereótipo feminino ligado ao belo, marcado então sobretudo pelas imagens do mundo da moda e pelo seu novo e sofisticado *glamour*. Aliás, a extraordinária ascensão da imagem feminina segundo os padrões da “Alta-costura” não pode ser dissociada da subida ao poder político dos ultra-conservadores Ronald Reagan (nos EUA) e Margrett Thatcher (na Grã-Bretanha) e do recrudescimento do neoliberalismo económico responsável pelo estrondoso apogeu dos mercados financeiros. Era a época do Dólar como zénite de um *modus vivendi* onde os sinais exteriores de riqueza passavam também, ou sobretudo, pela afirmação da imagem pessoal, do cabelo à indumentária. Todavia, as imagens glamorosas desse novo contexto viriam a ser transformadas por Sherman recorrendo a uma certa atmosfera “ethnic-dirty”¹⁴⁹, minando assim o seu efeito de sedução visual, convertido então numa espécie muito particular e subtil de estranhamento, na esteira do que os surrealistas designaram por *depaysement*. O objetivo da artista passava então por introduzir um tenso efeito dectivo nessas imagens originais, cuidadosamente produzidas, seguindo ao mesmo tempo o propósito de radical sedução do mundo da moda, que nesses anos assaltava a consciência feminina de um modo quase esmagador.

Depois da politização feminista dos anos 70, a nova década favorecia fundamentalmente uma leitura da imagem da mulher onde os valores da sua própria liberdade se conciliavam com os da sua aparência voluptuosa. Nas suas “mulheres-modelo”, Sherman deixa que a maquilhagem (*make-up*) sofra uma sórdida transformação, os seus gestos são

¹⁴⁸ Cindy Sherman, (apontamentos facsimilados), in *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames and Hudson, The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1997, p. 119.

¹⁴⁹ *Ibid.*

sobretudo mais decadentes ou desesperançados, numa estratégia que seria mais tarde, já nos anos 90, adotada também, como espécie de efeito *boomerang*, pela própria publicidade de moda. Na sequência da série *Pink Robes*, Sherman recorrerá cada vez mais a uma estridente disseminação do *faschion look*, acentuando uma certa imagem de degradação física e emocional da mulher consumista, obcecada pela moda. Por exemplo, as rugas enfatizadas de *Untitled# 132*, o cabelo desgrenhado e as mãos sujas em *Untitled# 137*, ou o sorriso imbecil em *Untitled# 138* contribuem para a conversão da imagem sedutora numa mais declarada disrupção, num eixo de múltiplas referências (das doenças de pele à loucura, ou da elegância exibicionista ao sofrimento da anorexia) que nos colocam na órbita desse pós-corpo de mulher, excessivo e vulnerável, de novo fetichizado, agora pelo abjeccionismo consumista, e em relação ao qual a própria mulher acaba de perder o controlo. Demente, carente, ou perdida, esta é já uma mulher que do impacto glamoroso da moda apenas retém uma ligeira e decadente imagem, transformada já em irónica condição de si mesma.

Depois de uma temporada em Roma, Cindy Sherman inicia uma nova e importante série fotográfica, intitulada *History Portraits* (1989-90) e que, segundo Rosalind Krauss, se situa numa perspectiva de desacreditação do legado formal da pintura clássica¹⁵⁰, apropriando-se do valor simbólico de obras famosas dos grandes mestres renascentistas ou barrocos para introduzir sintomas de decadência onde supostamente deveríamos ler apenas uma mensagem moral, religiosa ou humana, definida pela matriz patriarcal dessa época. Com efeito, esses “retratos históricos” sugerem uma espécie de reinterpretação da tradição pictórica ocidental à luz de uma insubmissa experiência de sabotagem significacional. Por isso, na encenação fotográfica das poses aí retratadas, sobretudo evidente nas suas “madonnas”, Sherman utiliza alguns elementos disruptores que no detalhe iconográfico ou de composição exercem uma pressão maior em torno do efeito decetivo dessas imagens estranhamente familiares, criando assim uma outra espécie de perturbação imagética. Tal como observa Margarida Medeiros, “esses detalhes são, precisamente: os seios, o ventre, o nariz, a boca, e a sua deformação provocante sugerem um ataque à figura materna, sob a forma da sua substituição (tomar o seu lugar), mas para escarnecer dos seus mais valiosos dons: a fecundidade,

¹⁵⁰ Cf. Rosalind Krauss, *Cindy Sherman (1975-1993)*. Nova Iorque, Rizzoli, 1993.

o aleitamento, o sorriso”¹⁵¹. Cindy Sherman introduz também aí esses seios de plástico ou verrugas excessivamente acentuadas que apontam já para uma presença do elemento abjeto-escatológico que será determinante nas séries seguintes, onde a ideia de disfuncionalidade de uma certa imagem do feminino será levada às últimas consequências ao nível da fragmentação informe e da exposição crua do próprio corpo.

Precisamente nas séries fotográficas *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-89) e *Sex Pictures* (1992) Cindy Sherman apresenta uma agressividade iconográfica maior, tomada de empréstimo de um novo universo referencial: a pornografia e o sexo explícito, convertidos aqui num contexto de manipulação formal que remete para uma leitura mais radical e simbólica sobre a revelação da violência e do sofrimento associada não só à experiência sexual sadomasoquista, como a uma cada vez mais forte e decisiva ideia de morte (*Untitled 140* ou *Untitled 153*). “À medida que as séries avançavam, eu comecei cada vez mais a desmembrar os corpos e então eles tornaram-se mais... desconjuntados. Desconstruídos!”¹⁵² A partir daí, Sherman regista o corpo envelhecido, doente ou contaminado, grotescamente monstruoso e abjeto. As próteses e as composições realizadas com membros anatómicos “roubados” à morfologia antes harmoniosa de bonecos infantis (numa alusão ainda à série *La Poupée* de Hans Bellmer), bem como as máscaras descontextualizadas e recontextualizadas em cenários macabros e sexualmente agressivos, estabelecem um novo universo iconográfico onde o valor do informe battalleano¹⁵³, como em *Untitled 168*, *Untitled 190*, *Untitled 236* ou *Untitled 244*, se revela essencial na demanda de um sentido escatológico em que o sangue assume um lugar de destaque, contribuindo assim, decisivamente, para esse permanente processo de desmistificação da condição da mulher, inclusive no que diz respeito à sua função reprodutora, onde o sangue exerce um valor simultaneamente real e simbólico na assunção do valor da vida.

Redescobrimo inspiração na técnica dada e surrealista da fotomontagem ou da recriação imagética em torno desses manequins de montra fotografados como atores de um universo inconsciente, e por isso absolutamente livre, Cindy Sherman desenvolve o

¹⁵¹ Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 143.

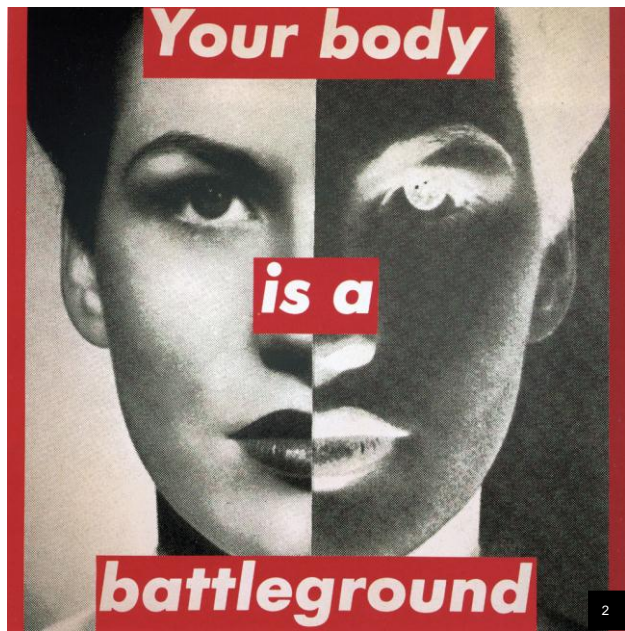
¹⁵² David Goldsmith, “Cindy Sherman”, *Aperture*, 133, outono de 1993, p. 37. [Informação colhida em Margarida Medeiros, *op. cit.*, p. 139].

¹⁵³ Sobre o conceito de “informe”, apresentado em 1929 por Georges Bataille, ver Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*. Nova Iorque, Zone Books, 1997.

zénite do grotesco em *Horror and Surrealist Pictures* (1994-96) – que incluem as *Mask Pictures* – e ainda no autodesignado “filme de horror” *Office Killer*, de 1997, elaborando uma nova e extraordinária “galeria de monstros”, numa estratégia sublinhada igualmente pelo formato de grande escala dessas fotografias em *cibachrome*, onde o corpo e a presença da própria artista dão lugar à composição de corpos fragmentários, construídos com módulos de plástico usados para satisfação fetichizada dos celibatários. Máscaras, seios ou sexos de plástico são exibidos como estranha erosão erótica, acentuando sobretudo a função histérica (porque negada) desses elementos aparentemente concebidos para dar prazer sexual. Porém, a exposição agressiva desses mesmos elementos, numa espécie de cirurgia do horror, cria um efeito não apenas decetivo mas sobretudo repulsivo, jogando com a decomposição e recomposição mutante de um corpo que já só o é, como em *Untitled 250* ou *Untitled 264*, na medida em que resulta da junção das suas diversas partes autónomas, fabricadas separadamente para alimentar as diversas e cada vez mais esquizofrénicas obsessões sexuais¹⁵⁴.

Na figura do corte ou da incisão que revela o interior *uncanny* (desconhecido) do corpo (humano ou pós-humano), como em *Untitled 315* e *Untitled 316*, Cindy Sherman elabora ainda um subliminar agenciamento em torno da condição da mulher, aqui traduzido pela imagem construída com os despojos do nosso corpo desestruturado pelo excesso hedonista. Por isso, o informe reativo exerce aqui, como metáfora punitiva, um poder e uma amplitude fundamentais, traduzido na presença visual do sémen, da saliva, do vômito, dos pelos ou da pele martirizada, etc... O horror escatológico destas imagens confunde-se no entanto com um simbolismo ambiguamente paródico associado à morte e ao sexo que estabelece essencialmente novas e enriquecedoras orientações ao nível da sensibilidade visual contemporânea.

¹⁵⁴ Sobre a importância da linguagem da histeria na obra de Cindy Sherman ver Elisabeth Bronfen, in Zdenek Félix/ Martin Schwander (ed.), *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*.



1 Barbara Kruger, *VISTA DE INSTALAÇÃO SEM TÍTULO*, 1991, Mary Boone Gallery, Nova Iorque | 2 Barbara Kruger, *YOUR BODY IS A BATTLEGROUND UNTITLED*, 1989, painel fotográfico em vinil | 3 Barbara Kruger, *WE DON'T NEED ANOTHER HERO UNTITLED*, 1987, painel fotográfico em vinil | 4 Jenny Holzer *FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE*, 1992, mensagem *spectacolor* em Times Square, Nova Iorque.

Pictures & Words / Barbara Kruger e Jenny Holzer

[Texto original publicado in *Arqa – Rev. de Arquitetura e Arte*, nº 40, novembro/dezembro de 2006]

Trabalho com imagens e palavras porque têm a capacidade de determinar quem somos e quem não somos.

Barbara Kruger

Sinto-me feliz quando o meu trabalho é misturado com publicidade ou declarações de um tipo ou de outro.

Jenny Holzer

O compromisso que o conceptualismo havia inaugurado nos anos 60 em torno do valor linguístico da própria arte deixou um rasto profundo ao longo das décadas seguintes, ao ponto de ainda hoje ser uma das estratégias de afirmação artística mas recorrentes entre as novas gerações. Ao puramente visual da modernidade pictórica, num arco que vai de Kandinsky, Mondrian e Malevich a Jackson Pollock ou Frank Stella, a arte conceptual opôs com determinação a palavra, essa areia de evasão pós-moderna que diminuía a dependência dos valores estéticos para acentuar uma nova e mais radical transfusão de valores, nomeadamente entre a linguagem, o verbo, e a imagem, ou entre a autorreferencialidade disciplinar – paradigma do modernismo – e o cruzamento de referências externas à arte. A vida estabelecia-se assim como universo mais objetivo de inspiração, sobretudo na perspectiva de uma análise crítica e criativa sobre a política e a economia, essa aliança maior que exerce o poder e promove à escala global as imagens da nossa contemporaneidade.

Foi precisamente neste vínculo com a realidade, cada vez mais consciente do exercício do poder e das dissimulações inerentes ao capitalismo, que Barbara Kruger e Jenny Holzer iniciaram o seu trabalho artístico, desenvolvendo-o ao longo dos anos 80 e 90 com uma persistência determinante não só em relação à sua própria afirmação no meio artístico internacional, como ainda no que diz respeito a uma importante linha de investigação que marcou o período final do segundo milénio, onde as palavras e as imagens foram reassociadas para alargar as nossas efetivas capacidades críticas. Ainda que envolvendo pressupostos criativos diferentes ao nível estrutural, ambas as artistas centraram a sua obra numa crítica profunda aos estereótipos da mensagem contemporânea mais comum. O modo como desenvolvem essa matriz de questionamento tem contudo variantes ao nível das opções formais, disciplinares e até linguísticas. Por exemplo, Barbara Kruger é

mais direta e impactante, recorrendo a uma eficaz relação entre imagens publicitárias e palavras de ordem subvertidas no seu significado associado, enquanto Jenny Holzer procura furar a normalidade comunicacional das nossas cidades – dominadas por uma hiper textualização simplista que sistematicamente apela ao consumo e, desse modo, à revelância generalizada – infiltrando algumas mensagens ambíguas, perturbadoras ao nível da significação.

Se, no quadro da crítica pós-modernista, a pintura parecia intimamente associada ao género masculino, do Renascimento ao modernismo purista, a fotografia tornar-se-ia, primeiro, na disciplina de apoio por excelência à prática conceptualista e, depois, no meio eleito pelo universo feminista de reivindicação artística e social dos anos 60 e 70, convertendo-se assim numa espécie de laboratório imagético de cunho interdisciplinar, eminentemente impuro e ligado a uma visão da arte que à autocrítica dos meios preferia a crítica dos valores que determinam a própria prática artística, numa identificação de carácter sobretudo sociológico. Nesta medida, as imagens fotográficas deixaram de ser observadas apenas pelo filtro formalista para adquirirem uma presença complementar, auxiliar da palavra, dessa linguagem verbal que, aos poucos, invadia o universo da arte e instabilizava definitivamente o poder da estética, o puramente visual.

Barbara Kruger trabalha precisamente a partir desta reconsideração mais abrangente da prática fotográfica, que teve em 1977, com *Pictures* – exposição comissariada por Douglas Crimp e que apresentava trabalhos com origem na fotografia da autoria de Sherrie Levine, Jack Goldstein ou Robert Longo, entre outros – uma referência essencial acerca do modo como a fotografia, por norma considerado o meio de reprodução mimética mais rigoroso, pode ser utilizada para subverter o seu tradicional e quase inquestionável paradigma de verdade. Na verdade, tanto Barbara Kruger como Cindy Sherman ou Louise Lawler, entre outras artistas, buscaram nos valores promovidos por essa exposição, um novo universo de referencial sobre o valor das imagens e dos seus significados.

Mas se, por exemplo, Cindy Sherman procurava na própria encenação dos estereótipos femininos uma construção imagética que é ainda, em termos disciplinares, fotográfica, mesmo que ligada já ao paradigma pós-modernista de instabilização do sentido pela subversão ou despurificação do meio e do seu labor formalista, no caso particular de Barbara Kruger, a fotografia será utilizada para ofuscar o próprio meio e a partir de uma lógi-

ca apropriadonista que apaga deliberadamente qualquer valor autoral original para enfatizar ao mesmo tempo a fluidez intercambial dos signos nas sociedades contemporâneas e ainda a permuta de valores e significados produzidos a partir de pequenas e subtis intervenções, sobretudo de carácter linguístico, que alteram ou invertem de um modo bastante decisivo o significado original, quase sempre associado a uma mensagem comum, estereotipada e sexista.

A crítica feminista à perpetuação do poder masculino no universo contemporâneo da produção de sentido será aliás uma constante na obra de Barbara Kruger e Jenny Holzer. Desde o trabalho de Martha Rosler, Mary Kelly, Leon Golub e Victor Burgin, ou mais tarde o *Group Material*, que o ativismo político e artístico se transformara numa referência essencial da arte nova-iorquina. Ao mesmo tempo, procurava-se encetar uma verdadeira desmasculinização da arte, através de uma intensa análise do poder, seguindo de perto as sugestões teóricas de Roland Barthes sobre a morte do autor ou a valorização da leitura política da imagem fotográfica apontada por Susan Sontag. Revistas como *Screen* ou *October* faziam nessa altura a apologia, na linha de influência de um Michel Foucault e de todo o pensamento pós-estruturalista europeu (Derrida, Baudrillard), de uma profunda leitura crítica sobre o processo de representação, isto é, sobre o valor dos signos, ou da visibilidade (na assunção do conceito de panótico) na construção e definição do poder e vice-versa, bem como a relação da produção artística com a reinterpretação psicanalítica de alguns conceitos freudianos: o fetichismo, o narcisismo, o voyeurismo, a repetição ou a fantasia.

Nos anos 80, toda a experiência ativista dos artistas apresentados na década anterior funcionava já como uma referência incontornável, envolvendo um novo conjunto de artistas que viriam a determinar a prática artística dos anos seguintes, entre eles, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper, David Hammons, Alfredo Jarr e Krzysztof Wodiczko. Unia a todos uma vontade de produzir arte que fosse ao mesmo tempo criativa e denunciadora dos sistemas de poder dominantes. Baseados em procedimentos alegóricos de cunho apropriadonista em torno do conjunto de signos produzidos (ready-made) pelo sistema capitalista, estes artistas desejavam criar condições de superação da hipnose coletiva da nossa contemporaneidade, desenvolvendo um trabalho de grande impacto visual (da fotomontagens às grandes projeções no espaço público), direto mas reflexivo, que conduzisse o recetor da obra de arte a uma maior consciencialização política e social. Desde cedo que Hal Foster identificou na es-

estratégia desses artistas uma decisiva mudança epistemológica, pois “o artista torna-se mais um manipulador de signos do que um produtor de objetos de arte, e o espectador mais um leitor ativo de mensagens do que um contemplador passivo do espetacular”¹⁵⁵.

As montagens de larga escala de Barbara Kruger estão impregnadas deste contexto crítico do final da década de 70 e princípio dos anos 80. Pondo a descoberto sobretudo a esmagadora autoridade masculina na construção dos significados, Kruger começa nos anos 80 com as séries de grandes obras fotográficas a preto e branco, baseadas em pôsteres, cartazes de cinema ou outras imagens de anúncios. Nelas, a artista utiliza algumas das mais decisivas convenções gráficas para, como nos diz Kate Linker, “desmascarar a estrutura patriarcal que sustém a opressão”¹⁵⁶.

Por outro lado, essa estratégia de desocultação ou transparentização da mediação opressora (que percute uma ancestral aliança entre o poder e a sua masculinização) conduz Barbara Kruger, como ela própria nos confessa, a denunciar “o controlo sobre o real exercido pela pluralidade de signos que circulam no interior da sociedade”¹⁵⁷.

Neste sentido, a tradição da análise semiótica e todo o pensamento pós-estruturalista uniram-se numa referência teórica fundamental ao trabalho de Kruger. Utilizando essencialmente estratégias visuais derivadas da sua própria experiência profissional na área da publicidade, Barbara Kruger elabora com as suas “foto-textos” todo um comentário feroz e desarmante sobre a manipulação exercida pelo poder através da mediação visual da nossa avassaladora contemporaneidade. A artista usa o mesmo método, ou seja, a manipulação gráfica, para subverter por completo as “justas” intenções da mensagem original. Por exemplo, se as leituras masculinas da arte e da publicidade, tal como nos lembra Hal Foster, haviam imposto à mulher uma imagem comum: a de objeto de voyeurismo¹⁵⁸, Kruger denunciaria essa imagem estereotipada e fetichista, afrontando o ícone-mulher que a cultura ocidental construiu ao longo de vários séculos. Radical nos seus propósitos, a artista será igualmente direta e radical no exercício da sua comunicação ao exigir do recetor uma confrontação com as suas próprias e aparentemente inamovíveis convicções. Sejam homens ou mulheres, os

¹⁵⁵ Hal Foster, “Subversive Signs”, in Hal Foster, *Recording - Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington, Port Townsend, Bay Press, 1985, p. 99.

¹⁵⁶ Cf. Kate Linker, “Representation and Sexuality”, in *Parachute*, nº. 32, outono de 1983, pp. 12-23.

¹⁵⁷ Cf. Barbara Kruger, *Remote Control. Power. Cultures, and the World of Appearances*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

¹⁵⁸ Sobre esta questão ver Hal Foster, *op. cit.*, pp. 106-107.

recetores destes trabalhos rapidamente se apercebem, pela imediata familiaridade observada entre as novas imagens e a imagética publicitária, da armadilha visual que os estrutura, explorando um jogo contraditório entre texto e imagem, entre a palavra e o visual, que obriga a um questionamento sobre temas emblemáticos e fraturantes do nosso tempo, como a questão do aborto, a intolerância religiosa, o racismo, a violência doméstica, o sexo ou a liberdade de expressão.

De outra forma, Barbara Kruger inverte por completo nas suas séries ou instalações – como a realizada para a Galeria Mary Boone (Nova Iorque, 1991) – a ideia comum de que ao homem estará sempre reservada uma função de posse e controlo, enquanto à mulher restará apenas o papel de submissão e passividade. Para isso, a artista recorre, em associação às imagens certas para esse efeito, a uma alteração deliberada do lugar dos pronomes pessoais, curto circuitando assim uma diferença de género com o objetivo de desmascarar a ideologia masculinizada imposta pelas imagens que nos rodeiam diariamente, tanto na publicidade como no cinema ou mesmo nas relações sociais mais comuns. Questionando ao mesmo tempo o discurso da arte e dos média, Barbara Kruger sublinha na sua prática disjuntiva o novo lugar da mulher ao afirmar perentoriamente “sou tudo o que possas ser”¹⁵⁹, exercendo desse modo uma permuta radical entre os géneros, convertendo o homem tão somente num recetor da mensagem emitida pela mulher. Entre a exploração da natureza linguística da representação e a sua dominação masculina, Kruger constrói com os seus trabalhos de grande apelo visual e reformulação verbal uma dimensão crítica de contra linguagem e descentramento do sentido como forma mais eficaz de instabilizar os códigos dominantes e apontar a uma subtil evanescência do sujeito. Afinal, o processo de significação, antes associado a um autor-sujeito (masculino) todo-poderoso, parece definitivamente perdido num contínuo efeito de ida e volta do sentido, impossível desse modo de estabilizar por muito tempo. Tal como o significado participa de um processo fluido permanente, Bárbara Kruger lembra-nos que também o lugar das relações entre o homem e a mulher tendem a promover um jogo infinito de permutas, convertendo-se numa espécie de espelho que nos devolve, apesar de algumas diferenças intrínsecas, um extenso rol de semelhanças que nos advertem para a urgência de uma verdadeira igualdade de oportunidades entre todos.

¹⁵⁹ Entrevista de Barbara Kruger a Linda Weintraub, in Linda Weintraub, *Art on the Edge and Over. Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*. Nova Iorque, Art Insights, Inc., 1996, p. 196.

Jenny Holzer esteve igualmente envolvida desde o início do seu percurso com uma leitura ativista da intervenção artística. Na verdade, a sua longa série *Truísmos* (1977-79 e 1982) funcionou desde logo como lugar de inversão do sentido original de algumas frases comuns, espécie de provérbios/verdades de origem urbana. Estampada em camisolas, folhetos, grandes painéis ou ainda nos sistemas de publicidade e de informação próprios do espaço público (como os quadros *Spectacolour* de Times Square, em Nova Iorque, ou *Picadilly Circus*, em Londres), essa formulação de mensagens ambíguas e quase íntimas, mas ao mesmo tempo familiares quanto à sua matriz linguística, resultava numa estranha forma de comunicação global, dado que a suposta mensagem simples e apelativa, cara ao universo publicitário ou noticioso, era ao nível semântico substituída por um conjunto de expressões verbais desse modo deliberadamente descontextualizadas¹⁶⁰. Frases como “*Protect me from what I want*” ou “*Abuse of power comes as no surprise*” remetem para uma corrosiva neutralidade, invadindo o campo inimigo para melhor comprometer as suas hipóteses de sucesso ao insinuar o espectro da verdade no meio da mais banal forma de comunicação mediática, isto é, a publicidade. Por entre cartazes, mupis ou painéis eletrónicos, os *slogans* publicitários sofrem desde logo uma pequena derrisão, espécie de sabotagem do seu objetivo comum: vender algo. Com efeito, Jenny Holzer utiliza esses espaços públicos, um pouco na esteira dos seus colegas Alfred Jarr e Krzysztof Wodiczko, apenas com o objetivo de denunciar, de um modo mais eficaz, situações incómodas para a sociedade capitalista e, dessa forma, para todos nós¹⁶¹.

A diferença do propósito de Holzer em relação ao de Barbara Kruger é que esta procura uma comunicação mais direta e radical, enquanto Jenny Holzer exerce uma lógica comunicacional aparentemente mais dissimulada e efémera. Comparativamente, poderíamos ainda afirmar que Holzer, embora recorra ao uso sistemático de afirmações de forte significado político e social – mesmo que elaboradas em torno de uma aliança entre a verdade comum e uma certa ambivalência do sentido – usa quase sempre o pronome “*I*” (Eu) para confrontar o recetor da mensagem, enquanto Kruger repercute com alguma insistência um certo tom mais acusatório quando declara com regularidade um “*We*” (nós) ou um “*You*” (tu/vós) que perturba desde logo o nosso próprio lugar como cidadãos

¹⁶⁰ Sobre esta questão cf. Hal Foster, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶¹ Sobre as relações da obra de Jenny Holzer com os valores da economia e cultura capitalistas, ver AAVV, *Jenny Holzer: Signs*. Des Moines Arte Center, 1991.

e recetores da obra de arte. De outro modo, e apesar de interessada numa crítica sintático-semântica das expressões do poder, e ainda da sua dominação pelo género masculino, Jenny Holzer evita uma substituição direta dos pronomes ou a pura permuta de lugares entre géneros, estratégia essa observada essencialmente nos trabalhos de Barbara Kruger. À preocupação com a manifestação opressora dos vários rostos do poder político e económico – não podemos esquecer igualmente que toda esta geração de artistas alcança visibilidade durante os mandatos neoconservadores de Ronald Reagan – Jenny Holzer acrescenta uma tendência para questionar a própria crise do sentido produzido por um sujeito-autor progressivamente destituído do seu lugar de poder, recorrendo por isso a um vasto conjunto de aforismos no intuito de estabelecer as condições necessárias a uma comunicação crítica de valor pragmático, apesar de conscientemente perdida no vórtice das múltiplas mensagens da sociedade de consumo.

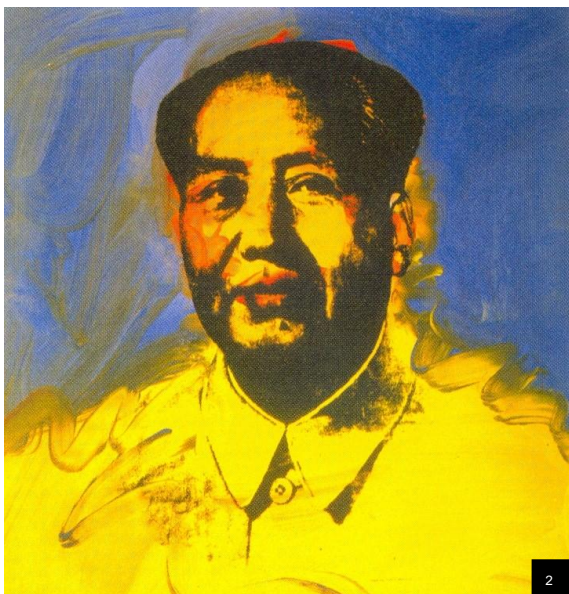
Se Barbara Kruger recorre maioritariamente à fotografia e à fotomontagem nos seus trabalhos, Jenny Holzer opta ainda hoje por trabalhar um diferente registo visual, onde as palavras se constituem também como signo visual, unindo assim ao valor semântico do verbo uma dimensão estética e formal acentuada. Ao desenvolver desde meados dos anos 80 uma estratégia de visualidade verbal assente na utilização compósita e inesperadamente formalista de *signboards* ou máquinas LED (matrizes de ordenadores ativadas e emitidas através de uma diversificada gama de formas e cores) Jenny Holzer encontra nesse novo formato uma conjugação inesperada, que entronca palavra e imagem sem recorrer a qualquer efeito de representação imagética, para além do que resulta do próprio significado das palavras utilizadas. Com efeito, a visualidade intrínseca das suas instalações no espaço da galeria – com destaque, neste particular, para os trabalhos apresentados em 1989 e 1990 no Guggenheim Museum de Nova Iorque e na Bienal de Veneza – apelam simultaneamente a um conflito entre a atenção puramente visual dos recetores e a sua capacidade de concentração no significado, muitas vezes propositadamente obscuro, das palavras dessa forma apresentadas.

Por outro lado, Holzer tende a inverter a tendência horizontal das mensagens LED ao promover uma muito mais difícil leitura na vertical dessas palavras dinamicamente coloridas que correm perante o nosso olhar. Desse modo, a artista apela ainda para o efeito efémero de toda e qualquer mensagem verbal perante o hipnótico espetáculo da

sua manifestação visual contemporânea. Dificultando, dessa forma, o exercício de reconhecimento da mensagem emitida, Jenny Holzer parece assim assumir uma mais complexa relação entre os valores intrínsecos ao ativismo artístico, sobretudo a matriz interdisciplinar e textual da estratégia pós-modernista, e algumas características formais comuns ainda ao tardo-modernismo, tais como o sentido da seriação, a exploração vibrante da cor ou o rigor da forma geométrica.



1



2



3

1 BRILLO BOXES, 1970, serigrafia e acrílico sobre madeira pintada | 2 MAO, 1973, serigrafia sobre polímero sintético sobre tela | 3 RED JACKIE, 1963, serigrafia e acrílico sobre tela.

VI) Pintura e contemporaneidade

Máquina, Arte e Indiferença / Andy Warhol

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 8, julho/agosto de 2001]

*A razão que me leva a pintar deste modo é eu querer ser uma máquina. [...]
A minha filosofia é esta: cada dia é um novo dia. Não me preocupo com a arte nem com a vida*
Andy Warhol

Clownesco e aparentemente arbitrário, Andy Warhol daria um novo sentido à consciencialização da arte como algo impuro e de dimensão interdisciplinar no mundo pós-industrial quando, no início dos anos 60, propôs conciliar, sem qualquer reivindicação moralista ou de carácter vanguardista, a arte erudita com a arte popular. Uma das motivações de Andy Warhol consistiu então em diminuir o pretensiosismo purista da pintura abstrata e modernista norte-americana, diluindo-a no amplo cruzamento multidisciplinar dessa experiência fragmentária que caracterizou o pós-minimalismo do segundo pós-guerra.

Em 1963, em plena fase de afirmação artística, Andy Warhol abordava a sua ação de uma forma desconcertante e direta: “A razão que me leva a pintar deste modo é eu querer ser uma máquina e sinto que tudo o que faço, e que faço como uma máquina, é o que eu quero fazer”¹⁶². Nestas palavras está implícita toda uma projeção sobre o futuro das artes e da vida dos seres humanos, ainda que em diferente expressão temporal. Na verdade, Warhol terá desejado o futuro, sentindo na pele a ineficácia do século XX. De facto, ainda não somos máquinas! Mas Warhol procurou sempre comportar-se como tal, desde o número extraordinário da produção, ou da indiferença passiva e serial dos conteúdos escolhidos às técnicas de registo utilizadas na sua obra (pintura, serigrafia, vídeo, TV ou fotografia), a obsessão pelo quotidiano massificado conduziu o seu espírito criativo no sentido de uma transformação essencial: ele próprio converter-se num produto-mercadoria absolutamente comercializável, igual, repetitivo, para consumir e deitar fora. Desse modo, aproximou em definitivo dois mundos só aparentemente irreconciliáveis: a arte erudita e a cultura popular, a transcendência romântica e as imagens banais dos *mass-media*. Com Warhol falece o último dos preconceitos guardados pelo *Olimpo* da arte. Afinal, entre uma capa de revista e uma tela pintada, ou entre a TV e o cinema, há apenas uma diferença de meios e não qualquer imanentismo

¹⁶² Cf. G. R. Swenson, “What is Pop Art? Answers From 8 Painters”, in *Art News*, nº. 62. Nova Iorque, novembro de 1963.

metafísico ou de criatividade superior. “Sabem, acho que todos os quadros deveriam ter o mesmo tamanho e a mesma cor, de forma a poderem ser tocados uns pelos outros e ninguém poder pensar que tem um quadro melhor ou pior” (1977). Andy Warhol procurou sempre anular diferenças, confundir e misturar atmosferas, criando um universo que afirmava apenas a contradição, a simultaneidade e a convivência dos opostos, chamando a atenção para o efeito anestésico dos média e da sociedade pós-industrial. Aí, todos se aparentam a máquinas, manipuladas e satisfeitas, niveladas por uma igualdade privada de qualquer utopia maniqueísta. Warhol desmonta o sistema de sublimação artística, os pretensos valores da sua autonomia, para melhor revelar as suas semelhanças com os outros domínios sociais. Funciona assim a dimensão amoral e acrítica do artista norte-americano: “considero que cada um deveria ser como qualquer outro”¹⁶³. Por isso, para Germano Celant, um dos mais proeminentes analistas do universo warholiano, “Warhol é o Marx da *pop art*”¹⁶⁴. Comparação contundente e enigmática que servirá sobretudo alguns equívocos. Literalmente, Warhol congelou o expressionismo abstrato imiscuindo-se no seu domínio para nos dar o *glamour* imediatista da arte comercial e do *design*. Isso só foi possível trazendo para o mundo das galerias não só as técnicas empregues na imagem publicitária, como os símbolos do *american way of life*. “Os artistas *pop* faziam imagens em que qualquer pessoa que passeasse pela Broadway reconheceria imediatamente banda desenhada de segunda, mesas de piquenique, calças de homem, pessoas célebres, cortinas de chuveiro, frigoríficos. Garrafas de Coca-Cola, todas as grandes coisas modernas que os expressionistas abstratos se esforçaram tanto por ignorar”¹⁶⁵. Entre o profundo e o artificial, Warhol foi minando o caminho ao fazer confluir num mesmo grau de valor, a pintura e o *design* de moda, a música rock e o cinema, *superstars* e políticos, motins raciais e colecionadores de arte, flores e acidentes de automóvel. Tudo tem o mesmo valor nesta sociedade mediatizada e, por isso, sem qualquer memória histórica. Quando a imagem substitui o acontecimento, procede-se à maior banalização do significado. “Gosto das coisas aborrecidas. Gosto que as coisas sejam exatamente as mesmas coisas muitas vezes... quanto mais se olha para a mesma coisa, exatamente igual, mais o significado desaparece e mais uma pessoa se sente melhor e mais vazia”¹⁶⁶.

¹⁶³ G. R. Swenson, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁴ Germano Celant, “Andy Warhol: A Factory”, in catálogo da exposição *Andy Warhol - a Factory*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, p. 24.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶ A. Warhol e Pat Hackett, *Popism: The Warhol '60*. Nova Iorque, Harcourt & Brace Jovanovich, 1980, p. 50.

Muito antes dos teóricos franceses dos anos 70, Warhol confirmou com as suas imagens a consciência caótica e delirante do mundo contemporâneo. Perante a onnipresença da imagem tecnologizada, “No futuro, todos serão famosos em todo o mundo durante quinze minutos”, afirma Warhol em 1968. Apropriando-se da lógica produtivista e simulacionista do séc. XX, sobretudo nas obras realizadas desde os anos 60, Andy Warhol produz o reflexo mais exato sobre a permeabilidade da arte à sociedade de consumo. Procedendo ainda a uma vertiginosa troca de características de cada um desses universos, recorre ao nivelamento de todas as referências iconográficas e concede-lhes uma idêntica exuberância cromática como forma de unidade representativa, deixando contudo evidente a marca da sua efemeridade (expressa pela própria técnica da serigrafia), desse modo aproximando-nos, por um lado, da ideia de morte (apesar de Warhol com ela competir sofregamente...) e, por outro, da intensidade e do vazio da vida contemporânea, traduzindo o seu trabalho numa oposição ao conceito de eternidade normalmente associado à obra de arte. Ele sonha alcançar uma união natural entre a arte e a não-arte, mas sem qualquer ideologia pré-definida ou espírito missionário. É ao sabor do momento que tudo pode acontecer, “todos os dias é um novo dia”.

Como numa fábrica, Warhol quer produzir mais, quer produzir tudo, (cinema, música, fotografia, amizades, pintura e televisão) ou como defende Germano Celant, ele “não executa só um trabalho, pois isso seria demasiado humano, nem garante uma simples prestação, encontrando a sua razão de ser como “repetidor” e “autómato”, que responde às exigências de mercado, criando-o e tirando dele proveito. Nisso reside a sua conquista cultural: hoje, o artista é *contemporâneo* quando se transforma num produtor de *vanguarda de massas*”¹⁶⁷.

Apesar de em parte resumir o contributo essencial de Warhol, Celant fecha o discurso de um modo aparentemente aniquilador sobre outras formas alternativas de arte, quando o próprio Warhol sempre assumiu posições contraditórias sobre a sua ação, entre a arte e a indiferença, o sonho e a realidade. “A morte consegue realmente tornar-nos parecidos com as estrelas”, afirma Andy Warhol em 1981. Ele sabia como depois da morte tudo se presta às mais diversas interpretações. Como num planeta de liberdade e experimentalismo indisciplinado, Warhol gostava sobretudo de festas e de receber pessoas

¹⁶⁷ Germano Celant, *op. cit.*, p. 22.

na sua mirabolante *Factory*, – o nome preciso para um espaço onde tudo, mas mesmo tudo, podia acontecer.

Se tomarmos por referência algumas das mais emblemáticas obras de Andy Warhol podemos apreender certas características sobre os seus cruzamentos de significação ou pluralidades disciplinares. Por exemplo, em *Mao* (1973) a imagem do líder histórico da China aprisiona-se na metáfora da falência de um regime de pretensa universalidade, revelando apenas uma permanência: a do ícone ou da simbolização fria e distante, igual afinal a tantas outras. Warhol torna equivalentes os mitos, as figuras, os objetos, as cores. Exaltar a diversidade significa não lhe atribuir qualquer valor individual, significa ainda poder jogar inadvertidamente com a lógica da sua influência, rasurando todas as intenções subjacentes e inviabilizando o seu estatuto particular. Porque na máquina do capitalismo mesmo a figura de Mao Tsé-Tung se converte apenas numa figura de consumo cultural. Sem retórica nem magnetismo, Mao é somente mais uma imagem, tal como as foices e os martelos desbotados (*Natureza-Morta/Foice e Martelo*, 1976-77), à semelhança dos lábios berrantes de *Liz Taylor* (1965), ou do sorriso social de Jacqueline Kennedy em *Red Jackie* (1963). De qualquer modo, o suporte tela não assume qualquer tipo de privilégio quando se misturam os mesmos efeitos técnicos nesse magnífico *Cow Wallpaper*, um muito colorido papel de parede recorrentemente utilizado pelo artista norte-americano desde 1966 como complemento visual-decorativo das suas pinturas. Ou melhor, as cabeças de vaca que povoam o fundo amarelo do papel de parede assumem a necessidade de invasão do espaço total da galeria onde se apresentam, como forma literal de superação dos limites do quadro.

Uma das constantes no trabalho de Warhol é a afirmação da onnipresença desse novo e inevitável *voyeurismo*, o dos média. Por isso, do cinzentismo de *Desastre de Ambulância* (1964) à violência explícita de *Motins Raciais* (1964) ou implícita de *Cadeira Elétrica* (1964-67) ou *Car Crash* (1963), tudo se equivale ao domínio mais rico e imediato de um macabro *voyeurismo*. Por outro lado, as profícuas variações de Marilyn – em especial esse *Gold Marilyn* (1962), remetem para a consciência da *star* e a sua ausência humana, reforçando a ruína da temporalidade mediática, na máscara de *glamour* tornada morte, entre o sentimento e a superfície volátil dos afetos. Daí decorre também a urgência da reprodução exaustiva das garrafas de *Coca-Cola* ou das latas de sopa *Campbell* do início

dos anos 60, que iniciaram a transição do publicitário de sucesso dos anos 50 para o mundo da pintura erudita. Na segunda metade da década de 50, quando o expressionismo abstrato dominava o meio artístico nova-iorquino, Warhol obtém enorme sucesso como ilustrador e *designer* gráfico.

De sapatos a capas de discos, ou de envelopes a sacos de compras, Warhol explora uma imagística essencialmente decorativa e colorida, de leve referência romântica. São os anos da colaboração com a *Interiors* ou as coleções de moda da *Vanity Fair*, esse universo de formação nunca mais abandonaria a produção futura de Warhol. Por isso, ele pôde assumir descaradamente uma certa promiscuidade entre a arte comercial e a escala inútil da arte mais erudita. O seu propósito impulsionaria a própria imagem de marca da *pop art* norte-americana, que viria a substituir as tendências gestualistas ou frias da abstração intelectualizada. A partir de meados dos anos 60, as *Brillo Boxes*¹⁶⁸ (tanto em objeto como em pintura), ou a pintura de várias telas que tinham como referente as garrafas de *Coca-Cola*, reforçavam a crítica a um passado recente tornado demasiado herético e autossuficiente. Atribuindo um cunho deliberadamente pictórico a objetos e imagens comerciais, Warhol determinava necessariamente uma certa união entre esses dois universos desavindos. Mas nada disso fazia parte de qualquer estratégia particular, tudo se sucedia por motivações momentâneas, inspirações determinadas sobretudo por colaborações exteriores ao mundo das artes plásticas. Warhol chamou a si figuras como o fotógrafo Billy Name, músicos como os Rolling Stones, John Lennon, ou Debbie Harry dos Blondie; fez-se rodear por excêntricos colaboradores da noite e do submundo de Nova Iorque como Gerard Malanga, Paul Morrissey, Jack Smith, Joe Dallesandro, Edith Sedgwick ou o travesti Mario Montez. Assim, fotografar e entrevistar vedetas do cinema, do Rock ou da *Pop Music* – que constituía a base de *Interview* (1969-72), revista fundada e dirigida por Andy Warhol – significava igualmente uma imperiosa referência de amizade e partilha da sua *Factory* e das imagens aí produzidas.

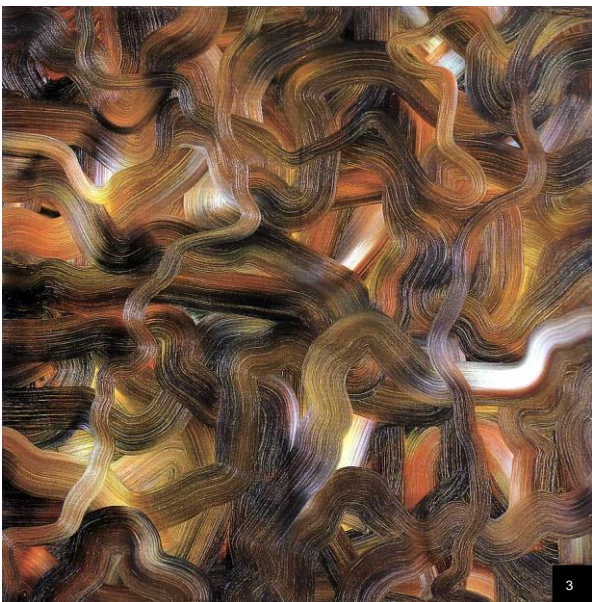
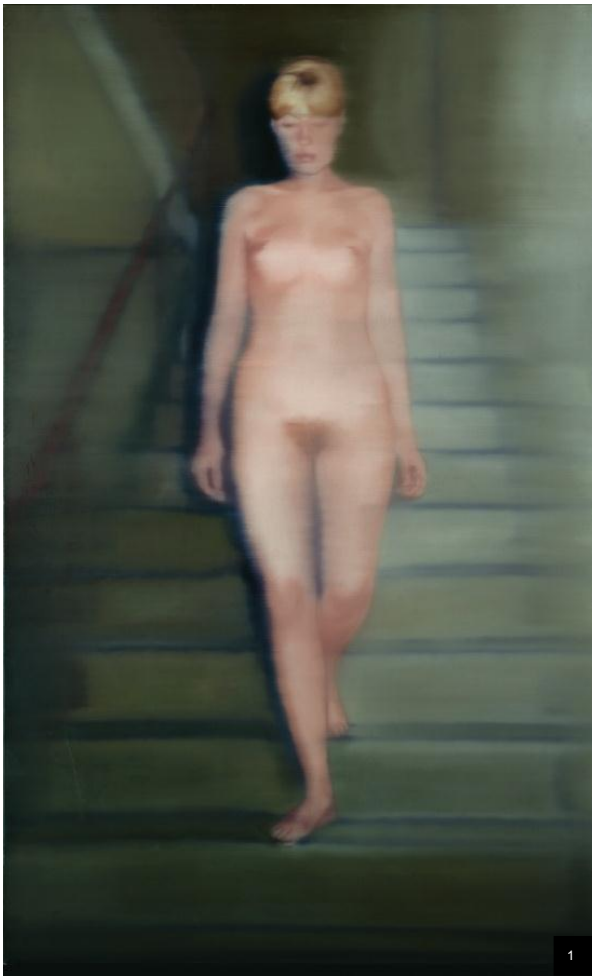
Nessa verdadeira “linha de montagem”, uma equipa seguia as diretrizes de Warhol, sugerindo muitas vezes alterações técnicas ou estéticas, de cor ou formato, que o artista sabia receber, tendo sempre presente a convicção de uma colaboração plural e interdis-

¹⁶⁸ Sobre o efeito das *Brillo Boxes* na “transfiguração do banal” e na transformação do conceito de arte cf. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1981.

ciplinar, sublinhando desse modo a ausência de qualquer excecionalidade autoral da sua obra. Os múltiplos interesses que atraíam Andy Warhol fizeram-no apostar ao nível da produção em áreas tão diversas como a imprensa, a música (apoiando decisivamente os Velvet Underground de John Cale e Lou Reed) o cinema e mesmo a TV – fonte de constante inspiração. Todavia, há um fio de identidade que une todos estes projetos. Mesmo nos filmes experimentais de Warhol a preocupação central que perpassa do tempo de cada peça é o possível contacto que existirá entre o cinema e a pintura, como forma complementar sobre as técnicas de desrealização do real que caracterizam os *mass-media*. Experimentando sempre uma nova engrenagem dos sentidos e da percepção, reequacionava aí o superlativo do artifício: “Todos os meus filmes são artificiais, mas tudo é, de certa forma, artificial. Não sei onde acaba o artificial e começa o real. O artificial fascina-me, o brilhante e o reluzente”¹⁶⁹. É esta capacidade de reinventar a partir da fronteira entre o verdadeiro e o falso, o brilho e a sombra, sem noção dos limites de cada um deles, que faz da proposta de Andy Warhol uma das mais fortes chamadas de atenção da arte para uma espécie de ansiedade máxima que caracteriza o delírio e a velocidade da vida contemporânea.

Se Marcel Duchamp e Picabia contemplaram a máquina com ironia e indiferença, ou como um novo ser do mundo e da arte, Warhol reordenou decisivamente, já em plena sociedade pós-industrial, o resultado humano da nossa conversão parcial nesses seres celibatários, poderosos e irracionais. Warhol desejou ser uma máquina e não alcançou o seu objetivo, mas deixou-nos, contudo, o espelho dessa nossa dependência imparável, ao ponto de mal compreendermos o que separa o Homem da máquina, entre o híbrido e a indiferença.

¹⁶⁹ Lido por Nicholas Love na missa do 1º mês sobre a morte de Andy Warhol, celebrada na St. Patrick's Cathedral, em Nova Iorque, a 1 de abril de 1987.



1 EMA (NUDE ON A STAIRCASE), 1966, 200cm x 130cm | 2 SEESTUCK (BEWOLTK, 1969, óleo sobre tela | 3 VERMELHO - AMARELO - AZUL, 1972, óleo sobre tela | 4 ABSTRAKTES BILD/WALD, 1990, óleo sobre tela.

Inevitabilidade e distanciamento / Gerhard Richter

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 42, fevereiro de 2007]

Após o dogma de uma ‘pintura fundamental’, cujo aspeto purista e moralizante me fascinava ao ponto da autorrejeição, restava-me apenas começar completamente de novo.

Eu gosto de tudo o que não tem estilo: dicionários, fotografias, a natureza, de mim e dos meus quadros. (O estilo é um ato de violência e eu não sou violento).

Gerhard Richter

Quando termina o jogo ‘pintura moderna’ isso não significa necessariamente que o jogo ‘pintura’ tenha chegado ao fim: esta arte ainda tem muitos anos pela frente. Mas a situação é ainda mais complicada, pois o jogo ‘pintura moderna’ era o jogo da pintura. [...] Dizer que o fim da pintura acabou, significa dizer que isso já não é a nossa situação histórica.

Yves-Alain Bois

Nas suas célebres *Notas 1964-1965*, Gerhard Richter lançava o desafio: “Sabem o que seria excelente? – Compreender que uma coisa tão idiota e absurda quanto pintar, simplesmente copiar um postal, pode resultar num quadro. É então a liberdade de pintar o que nos diverte. Veados, aviões, reis, secretárias. Não ter que descobrir mais nada, esquecer tudo o que se entende por pintura: cor, composição, espacialidade e tudo o que se sabe e pensa. Subitamente, tudo isso deixaria de ser requisito para a arte”¹⁷⁰. O que o artista alemão pretendia era, afinal, sublinhar o silenciamento da intencionalidade em pintura e, ao mesmo tempo, a sua inevitável continuidade ou praticabilidade. “Quero deixar tudo tal como é [afirma Richter], por isso, não planeio, não descobro, não acrescento nada e não retiro nada. Simultaneamente, sei que não pode ser de forma diferente ao que eu planeio, descobro, modifico, faço e manipulo. Mas isso, eu não sei. Quero que tudo seja muito inequívoco, simples e incondicional, e prefiro não criar arte nenhuma a criar uma pintura qualquer, uma pintura indeterminada. Só se pode pintar como eu o faço”¹⁷¹.

Ao recusar com persistente empenho o modelo da “pintura moderna”, Gerhard Richter transformar-se-á, ao longo dos anos, numa das figuras mais determinantes no agenciamento das possibilidades de uma prática pictórica pós-moderna. A fuga ao sentido é, por isso, uma inevitabilidade que apenas pode produzir uma pintura assente no distanciamento sistemático, impondo-se assim, naturalmente, como inelutável força de um vazio que evoca, ao mesmo tempo – ainda que de um modo deliberadamente indireto – uma certa ideia de tempo e de memória.

¹⁷⁰ Cf. Gerhard Richter, *Notas 1964-1965*.

¹⁷¹ *Ibid.*

Em 1975, Johannes Cladders podia resumir o essencial de uma obra aparentemente enigmática: “Richter tem uma forma de distanciamento que transformou em método: distanciamento do estilo, da composição, do assunto, da estética, da atualidade, da criação, da relevância social e tudo o mais que se exige de uma obra de arte”¹⁷². Com efeito, para Gerhard Richter a inversão do convencional funcionamento de uma obra de arte não se realiza por desejo de renovação ou vanguarda, mas antes por inevitabilidade. Ainda nas suas notas, Richter declara: “Uma obra de arte não é um ensinamento. Os quadros que se prestam a interpretações e que possuem um sentido são maus quadros. Um quadro apresenta-se como o confuso, o ilógico, o absurdo. Um quadro demonstra a debilidade dos aspetos, leva-nos a nossa segurança, porque nos leva o significado e o nome da coisa. Mostra-nos a coisa na sua multiplicidade de significados e na sua infinidade, que uma opinião e uma perspectiva não permitem”¹⁷³.

Para obter o distanciamento necessário aos seus objetivos, o artista alemão encontra na imagem da fotografia, e não na prática da sua disciplina, um aliado essencial:

“Porque estava surpreendido com a fotografia, que utilizamos diariamente de forma tão massificada. Subitamente conseguia vê-la de outra forma, como imagem, que me proporcionava uma visão nova, sem todos os critérios convencionais, que anteriormente associava à arte. Não tinha um estilo, uma composição, não emitia julgamento, libertava-me da experiência pessoal, inicialmente não tinha nada, era pura imagem. Por isso, queria possuí-la, mostrá-la – não para a utilizar como meio para uma pintura, mas para utilizar a pintura como veículo da fotografia. [...] A ilusão enquanto ilusão ótica não pertence aos meus meios, e os quadros também não têm efeitos ilusionistas. Não pretendo imitar uma fotografia, eu quero criar uma fotografia. E quando ignoro o facto de que por fotografia se entende um pedaço de papel sensibilizado pela luz, então eu crio fotografias com outros meios e não pinturas que têm algo de fotografia. E vistos assim, os quadros que surgiram na ausência de uma fotografia enquanto modelo (abstratos, etc.) também são fotografias”¹⁷⁴.

Da ascética associação entre a fotografia e a pintura, Gerhard Richter chega ao conceito de *fotopintura*. Tão simples como a junção das suas palavras, acrescentando todavia um outro significado, de fusão intrínseca, onde prevalece apenas a imagem, distanciada, nua, apesar da presença do referente, da cor, da mancha ou de outros elementos normalmente identificados como pertencentes às disciplinas da pintura e da fotografia. Porém, esses elementos não são tomados como consciente processo de composição ou

¹⁷² Cf. Johanner Cladders, *Gerhard Richter - Graue Bilder*, Mönchengladbach: Städtisches Museum, 1975.

¹⁷³ Gerhard Richter, *op. cit.*

¹⁷⁴ Gerhard Richter, Rolf Shön, “Interview”, in *Gerhard Richter*. 36ª Bienal de Veneza - Pavilhão Alemão, 1972, l.c.

objetivo comunicacional: “procuro evitar tudo o que toca a problemas conhecidos ou a qualquer outros problemas, pictóricos, sociais, estéticos. Não procuro alcançar nada de palpável, daí terem existido tantos elementos banais. [...] É também uma forma de fuga”¹⁷⁵. Mas neste processo de realização distanciada, Gerhard Richter desenvolve um trabalho plural quer ao nível temático, quer ao nível processual, recorrendo para isso a um impressionante banco de imagens fotográficas e pequenas pinturas ou experiências cromáticas que constituem um amplo projeto mnemónico significativamente intitulado *Atlas*, espécie de *work in progress* iniciado em 1962 e que se mantém como universo ou matéria de trabalho que apresenta desde logo uma lógica de distanciamento sobre a iconografia daí resultante. O carácter diversificado, fragmentário e taxionómico das suas séries – *Albumfotos* [fotografias de álbuns familiares], *Zeitungsphotos* [fotografias de periódicos], *Seestücke* [Fragmentos de mar – fotografias de paisagens marítimas] *Ausschnittfotos* [fotografias de fragmentos (pictóricos)], *Farbtafeln* [mostruário de cores], entre muitas outras – constitui, com efeito, um imenso banco de referências e registos visuais que tudo parece contemplar numa espiral de cientificidade espúria. Como se perante essa extensa e inconclusiva coleção de imagens resultasse um paradoxal sentimento de frustração, extenuante mas atrativo, simultaneamente lógico e absurdo, onde mora o vazio da estruturação obsessiva. Isto é, *Atlas* funciona como uma espécie de “*ready-made*”, enquanto apropriação de valores próprios e alheios, onde se acumulam imagens fragmentárias, cruas e despidas de qualquer tipo de intencionalidade estética ou outra, preservando-se todavia uma muito particular lógica estrutural de arquivo, ordenamento, catalogação e apresentação formal. Porém, não devemos prescindir de uma interpretação mais conscientemente ativa sobre a pertinência deste espólio mnemónico, pois segundo Benjamin Buchloh, “o ‘Atlas’ de Richter parece considerar a fotografia e as suas variantes práticas como um sistema de dominação ideológica e, mais precisamente, como um dos instrumentos utilizados para inscrever socialmente a anomia coletiva, a amnésia e a repressão”¹⁷⁶ que nessa altura despontava na Alemanha Federal como forma de recalcamento sobre o passado recente, desenvolvendo-se sobretudo uma lógica cultural inerente a uma sociedade de consumo em expansão crescente. Desse exaustivo e complexo

¹⁷⁵ Gerhard Richter, in Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst - Neuestes aus deutschen Ateliers*. Dusseldorf, 1970, pp. 192-194.

¹⁷⁶ Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter’s *Atlas*: The Anomic Archive”, in *Photography And Painting In The Work Of Gerhard Richter - Four Essays On Atlas*. Barcelona, Libres de Recerca, 1999, p. 23.

“tesouro” de mediação sobre o real, Gerhard Richter retirará os “conteúdos” para as suas *fotopinturas*. Mas estes “temas” não são a expressão de um intento ao nível do significado, mas antes o sintoma de uma ínvia relação de forças entre o lado apolíneo e dionisíaco da sociedade alemã do pós-guerra.

Todavia, mesmo quando as *fotopinturas* assumem um aparato de abstração, elas surgem essencialmente enquanto resultado de uma transposição desse *Atlas* referencial, onde tudo se mistura ou equivale. Assim, como o próprio artista defende:

“As pinturas abstratas são modelos ficcionais, porque ilustram uma realidade que não podemos observar nem descrever. Essa realidade é caracterizada através de conceitos negativos: o des-conhecido, o in-compreensível, o in-finito, e são estes conceitos que representamos há milhares de anos em imagens de substituição com o céu, o inferno, deuses e diabos. Com a pintura abstrata temos a possibilidade de abordar o impercetível, o incompreensível, porque esta representa ‘nada’, e com maior nitidez, com todos os meios da arte, Por estarmos habituados a reconhecer algo real nos quadros, recusamo-nos a ver apenas a cor (em toda a sua multiplicidade) como o que nos é apresentado e, em vez disso, concordamos ver o impercetível, aquilo que nunca foi visto antes e que não é visível. Isto não é um jogo artístico, é uma necessidade; porque tudo o que é desconhecido nos enche de medo e simultaneamente de esperança, tomamos os quadros como uma oportunidade para tornar o inexplicável um pouco mais claro, ou pelo menos mais compreensível. Naturalmente, os quadros figurativos também possuem esta faceta transcendental; porque cada objeto, enquanto parte de um mundo fundamentalmente incompreensível, em primeiro e último grau, também o incorpora, representando mais nitidamente todo o mistério quanto menos ‘função’ tiver a representação”¹⁷⁷.

Neste sentido, Gerhard Richter adianta ainda uma reflexão específica e esclarecedora relativamente às suas *fotopinturas*:

“Para mim, o objeto da representação não tem importância nem significado enquanto relato da realidade, apesar de eu lhe dar visibilidade como se fosse importante (porque pinto tudo ‘correta’, lógica e verosimilmente, como numa fotografia). Isto não significa que o resultado seja obliterado (não se pode virar o quadro ao contrário). A representação obtém apenas outro significado, torna-se pretexto para um quadro. (A utilização da fotografia serve assim o meu propósito: a fotografia serve-me de relato duma realidade que eu não conheço e não avalio, que não me interessa e com a qual não me identifico)”¹⁷⁸.

Desta forma, um dos aspetos essenciais da obra de Gerhard Richter é o problema da inevitabilidade do ilusionismo em pintura. Não devemos confundir aqui ilusão com representação ou figuração. O ilusionismo pictórico é antes uma espécie de inevitabilidade ótica que

¹⁷⁷ Gerhard Richter, (1982), in *Gerhard Richter* (catálogo da exp.). Lisboa, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2004, p. 57.

¹⁷⁸ Gerhard Richter, *Notas 1964-1965*.

tem na aparência o maior aliado. Sobre este assunto, Richter dirá: “Quando me esqueço das associações negativas que estão relacionadas com o conceito, permanece para mim um ilusionismo que está inseparavelmente ligado à pintura. Pintura enquanto aparência – isso não tem nada a ver com um mundo imaginário e coisas do género. O que quero dizer é que não conheço nenhuma pintura que não seja ilusionista”¹⁷⁹. Na verdade, este é o limite da consciência Richteriana sobre a possibilidade (ou inevitabilidade) da pintura na segunda metade do século XX. Tanto na sua versão figurativa, como no seu desenvolvimento abstracionista, a pintura mantém sempre um vínculo com a ilusão. Mesmo na monocromia iconoclasta, no gesto expressionista abstrato, no informalismo ou nos vários investimentos “pós-pictóricos” de tendência abstrata e analítica, é sempre uma certa eficiência ilusionista que permanece como essência do resultado pictórico. Richter dirá a este propósito: “Eu não pretendo [...] aceitar a diferença fundamental entre as imagens ‘puras’, que só se representam a si mesmas, e aquelas que reproduzem alguma coisa. Obras de, digamos, [Robert] Ryman, [Blinky] Palermo, [Brice] Marden também são ilusionistas, num certo sentido, e só se consegue ver a tinta pura, o material em si, quando se olha com os olhos de um comerciante de tintas – e mesmo nesse caso com dificuldade”¹⁸⁰.

No fundo, Gerhard Richter confirma que a especificidade “transcendental” que os modernistas observaram, por exemplo, na cor pura ou na forma pura, esteve sempre presente em qualquer figuração mais ou menos comum, da pintura antiga à contemporânea. O que Richter defende com o seu exercício aparentemente anárquico ao nível do estilo, do sentido e da composição, é que tudo na pintura foi, é e será, fundamentalmente pictórico, impossível de dissociar dessa disciplina. Ou, de outra forma, mesmo quando um pintor quer representar o céu ou uma paisagem ele está apenas a fazer pintura. Isto é, se os modernistas (da teoria à prática) pretenderam salientar o valor da pintura enquanto pintura pura, diminuindo o seu valor enquanto imagem, Richter defende que, em nenhuma circunstância, a imagem prevaleceu na assunção da pintura, pois a sua dimensão iconográfica jamais conseguiu anular a aparência pictórica, essa constante matriz de afirmação identitária. Deste modo, o que os pintores modernistas reivindicam com a purificação do meio e a revelação das especificidades da pintura não é mais do que o caminho mais direto para a compreensão disso mesmo. Ou seja,

¹⁷⁹ Gerhard Richter, (1964), in *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main e Leipzig, 1993, p. 86.

¹⁸⁰ Gerhard Richter. Gisliind Nabakowski, “Interview mit Gerhard Richter”, *Heute Kunst*, julho-agosto de 1974, p. 4.

que a pintura é sempre, da figura mais naturalista à mancha de cor ou forma pura, um propósito ilusionista que a identifica e diferencia. E nesse limbo de ilusão, a pintura mantém, como manteve sempre, o seu estatuto de amplitude e pluralidade ao nível do sentido, como indecifrável e produtivo refúgio de incompreensibilidade. “Pintura é a criação de uma analogia do não-observável e do incompreensível, que deste modo toma forma e se torna acessível. Por isso é que as boas obras são incompreensíveis”, dirá Gerhard Richter. A pintura assume-se assim como “modelo fictício” da realidade, mesmo quando opta pela sua eminente manifestação abstrata. Inclusive quando Richter tenta fugir, como nas *Abstrakte Bilder*, ao determinismo da composição, ou da ordenação dos seus elementos, ampliando, por assim dizer, o pormenor de uma pincelada ou de uma mistura de cores, o que resta é uma subtil aparência e, daí, uma ilusão. De outro modo, as pinceladas fusionais e pós-modernas do seu “Verme-lho-amarelo-azul” (1972) acabam por confirmar a infinita desconstrução a que toda a pintura está sujeita, realizando aí um irónico comentário à falência de todo o purismo modernista e, em particular, ao tríptico de Aleksander Rodchenko, precisamente intitulado “Cor pura vermelha. Cor pura amarela. Cor pura azul”, realizado em 1921. E, contra todas as pretensões de despojamento e racionalidade, o que prevalece é, uma vez mais, essa subtil centelha de ilusão. A essência comum a todas as pinturas do passado, do presente e do futuro.

Ainda de outra forma, também a série de pinturas intituladas *Grau/Cinzeno* (1972-73) realiza esse obsessivo distanciamento em relação a qualquer hipotética especificidade disciplinar da pintura moderna. Richter opta aí pela cor mais indeterminada do espectro cromático, ciente da sua neutralidade, porque o cinzeno:

“não tem, pura e simplesmente, qualquer expressão, não desperta sensações nem associações, é, na verdade, tanto visível como invisível. [...] Adequa-se, melhor do que qualquer outra cor, à representação do ‘nada’. Para mim, [afirma o artista] o cinzeno é a bem-vinda e única correspondência possível à indiferença, negação, desconhecimento, amorfia. [...] Dado que o cinzeno, assim como a amorfia pode ser verdadeiro apenas enquanto ideia, também eu posso apenas criar uma tonalidade que signifique cinzeno mas não o sendo. O quadro é, pois, uma mistura de cinzeno como ficção e cinzeno como superfície de cor visível proporcionada”¹⁸¹.

Mesmo aparentando alguma paradoxalidade, mas que deve ser entendida como prova da extensão do seu influente exercício de distanciamento, Gerhard Richter não deixa de fazer uma subtil aproximação aos valores históricos da sua condição de exilado

¹⁸¹ Gerhard Richter, (1975), in *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main e Leipzig, 1993, pp. 76-77.

da ex-RDA ou ainda ao conflito de consciência que caracteriza a Alemanha do pós-guerra. Desde a série *48 Portraits* (1971-72), uma galeria uniforme de pequenos retratos pintados a preto e branco de alguns dos maiores vultos da cultura europeia do século XIX e XX, à série *October 18* (1977) que faz referência aos líderes do grupo terrorista Baader-Meinhof, Gerhard Richter experimenta ainda, mantendo todavia o distanciamento que o caracteriza, o valor do significado da imagem ou sobretudo as dificuldades de evocação do sentido e do peso da história. A pintura desse modo realizada apresenta ao nível formal as características essenciais de qualquer outra *fotopintura*, ou seja, um esquivo valor iconográfico – e, também por isso, de significação – marcado sobretudo pela distorção ou desfocagem que simula o acidente da revelação fotográfica. É como se dessa forma o artista estivesse a metaforizar uma distensão temporal que simultaneamente anula o sentido da imagem e a coloca em plano de igualdade comunicacional com a imagem “qualquer”. Nesse estreito caminho de fronteira, entre a figura e a abstração, a pintura e a fotografia, o público e o privado, o sentido e a sua ausência, a obra de Gerhard Richter tem revelado uma eficácia conceptual de grande amplitude reflexiva que questiona, com influente radicalidade, o valor ontológico da pintura e dos seus regimes (pós)discursivos.

Afinal, numa pós-modernidade em que, como afirma Hal Foster, “a suposição de um exterior puro é quase impossível”, todos os discursos ou processos de significação desencadeados em torno da obra de Gerhard Richter funcionam sobretudo como espécie de diapação de equivalência e perpetuidade. Por sua vez, esta abertura ao nível da projeção e do sentido alimenta novas e paradoxais hipóteses interpretativas. Por exemplo, tal como nos sugere Benjamin Buchloh, será “possível especular que, no trabalho de Richter, a representação fotográfica se tenha tornado o significante, mas que a pintura seja o seu significado?”¹⁸². Esta questão implica uma leitura diferente dos papéis normalmente atribuídos à imagem tecnologicizada e ao exercício pictórico. Com efeito, mesmo quando a pintura de Richter parece evadir-se de qualquer ordem de significado – porque precisamente utiliza um conteúdo que não foi obtido através da sua *praxis* (ou *modus operandi*), mas antes através da ação técnica e perceptiva da disciplina da fotografia – é ainda a pintura que prevalece, enquanto sinal de uma proposta de mundividência indireta. O significado destas pinturas não é, assim, da ordem do conteúdo, apesar da sua aparente presença, mas da ordem da *praxis* inerente ao ato de pin-

¹⁸² Benjamin H. D. Buchloh, *op. cit.*, p.23.

tar. Deste modo, a pintura é o significado, enquanto tentamos descortinar na fotografia que lhe serve de pretexto uma espécie muito particular de significantes, na abertura determinada pela subtil mas persistente presença do referente evocado por esses sinais. Ainda que filtrado por dois meios de reconstituição da realidade observada, o referente destas pinturas assume o estatuto de pequena memória, espécie de ínfimo despertar visual, ou *punctum*, como diria Roland Barthes¹⁸³. Porém, se, como nos lembra Rosalind Krauss, “habitamos a condição *post-medium*”¹⁸⁴, onde os meios deixaram de investir nessa autorreferencialidade pura que animou a era moderna, a pintura de Richter funciona como expressão maior de uma pós-modernidade crítica, não só pela sua eloquência processual, mas também pela ostensiva evasão de qualquer propósito subjetivo ou mesmo de objetividade concreta. É como se o vazio fosse o verdadeiro tema do seu trabalho, sustentado fundamentalmente por uma inevitabilidade compulsiva de exercitar até a exaustão a matriz ancestral de uma tradição: a pintura. Pintura que mais não é, na nossa era, que um exercício frio e distante, perdido na rasura de um pluralismo que tudo absorve em nome do sistema capitalista que nos envolve e determina. Neste mesmo sentido, podemos ler algumas declarações do próprio Gerhard Richter:

“Na realidade, não se pode pintar da maneira como eu pinto, porque falta o pressuposto essencial: a certeza sobre o que pintar, ou seja, o ‘assunto’. Independentemente de eu mencionar Rafael, Newman, ou pintores com uma linguagem mais clara como Rothko ou Lichtenstein, ou todos os outros, até ao último artista de aldeia – todos têm um tema que perseguem, uma ‘imagem’ que querem sempre alcançar [...] Quando pinto um quadro abstrato (a problemática não é muito diferente para os outros), não sei de antemão como deve parecer, nem durante o processo sei onde quero chegar, nem o que devo fazer, nem com que objetivo. É por isso que pintar é um esforço quase cego e desesperado, como o de alguém sem meios, abandonado num ambiente completamente incompreensível – como o de alguém que possui um determinado conjunto de ferramentas, materiais e capacidades e que tem um desejo urgente de construir algo que faça sentido e que seja útil, mas que não pode ser uma casa, nem uma cadeira, nem nada nomeável, e que por isso desata a construir na vaga esperança que a sua ação correta e tecnicamente competente acabe por produzir algo de acertado e sensato”¹⁸⁵.

Qualquer desejo de produzir sentido, por mais genuíno e intencional, esbate-se assim numa espécie de desilusão, capaz apenas de determinar uma estranha continuidade prática. Richter afirma a este propósito:

“Mantenho um desespero constante em relação à minha incapacidade, à impossibilidade de conseguir terminar alguma coisa, de pintar um quadro acertado e válido, e,

¹⁸³ Cf. Roland Barthes, *Câmara Clara*, (1980), (trad. portuguesa Manuela Torres). Lisboa, Edições 70, 1998.

¹⁸⁴ Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames and Hudson, p. 32.

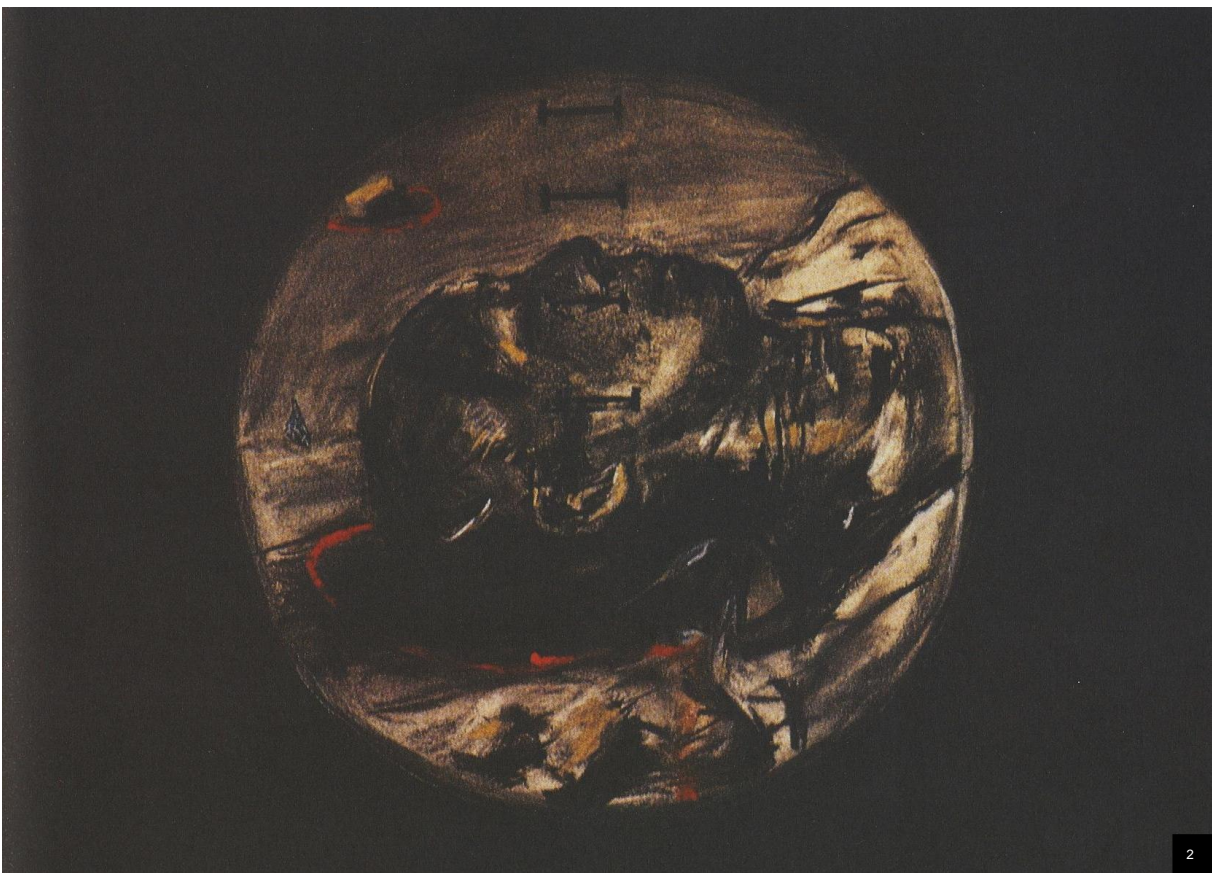
¹⁸⁵ AAVV, *op. cit*, p. 65.

acima de tudo, de saber qual deveria ser a aparência desse quadro; mas, simultaneamente, mantenho sempre a esperança de poder atingir exatamente isso, que, por uma vez, isso resulte desta persistência e muitas vezes esta esperança é frequentemente alimentada por, em determinadas situações, inicialmente surgir realmente algo que lembra, ou se parece com, o esperado, muito embora já tenha sido enganado vezes que chegue, ou seja, que aquilo que por instantes vi, desapareça e não deixe mais do que o habitual. Não tenho motivos, apenas motivação. Acredito que a motivação é o real, o natural, que o motivo é antiquado e até reacionário (tão estúpido quanto a pergunta sobre o sentido da vida)”¹⁸⁶.

Por fim, refira-se a sutil e insuspeita influência de Marcel Duchamp sobre prática pictórica de Gerhard Richter. Se o *work in progress* que significa o projeto *Atlas* foi já aqui interpretado como espécie de gigantesco *ready-made* disponível para o cruzamento de inusitadas referências, haverá uma outra forma de aproximar Duchamp e Richter, quando este afirma: “a invenção do *ready-made* parece-me ser a invenção da realidade (como espécie de delimitação que só o universo da arte pode legitimar ao nível de uma pretensa excecionalidade, afirmamos nós), ou seja, a descoberta radical de que a realidade, contrariamente à mundividência, é a única coisa importante. Desde então, a pintura deixou de representar a realidade, é uma realidade em si (que se cria a si própria)”¹⁸⁷. Com efeito, se a prática de *ready-made*, sugere, em última instância, a apreensão de um realismo automatizado pela transferência dos valores de legitimação artística a qualquer objeto quotidiano, à prática pictórica, que Richter encarna de um modo consciente, parece reservada a tarefa de investimento nas camadas e subcamadas que uma imagem sempre contém, mesmo se delas se desprende essencialmente uma instabilidade decetiva constante, tanto ao nível do significado como do efeito de(in)comunicabilidade.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Gerhard Richter, *Notas 1990*.



1 *FELIX IN EXILE*, 1994, carvão sobre papel, 120cm x 160cm (pormenor) | 2 *FELIX IN EXILE*, 1994, carvão sobre papel, 45cm x 54cm (pormenor)

VII) Arte e memória

Consciência e deslumbramento / William Kentridge

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 103, setembro/outubro de 2012]

Nas palavras de William Kentridge: “coisas que se desenham sabendo o que são têm tendência a ser muito previsíveis... e fazer arte é tentar encontrar estratégias que impeçam essa previsibilidade, tentar surpreender”¹⁸⁸. Como subtil manifestação do imprevisto, dir-se-ia que as linhas a azul e vermelho que atravessam a animação dos seus desenhos a carvão parecem representar não tanto uma simples presença de cor no domínio sombrio do preto e branco, mas uma fortíssima metáfora da divisão racial e dos mecanismos repressivos da política do *apartheid* que ainda hoje identificam a memória coletiva da África do Sul.

É porém na experiência formal da prática do desenho e na mobilidade transformadora da sua perceção animada que o artista encontra o *modus operandi* para a densidade psicológica da narrativa, recorrendo a um labor oficial que remete para a ancestralidade da disciplina do desenho e para o deslumbramento que a matriz do cinema lhe permite criar ao colocar em jogo uma incessante circularidade e fantasmagoria, ditada, em última instância, pela inscrição primordial do desenho. Não por acaso, William Kentridge assumiu desde cedo que realiza apenas “desenhos para projetar”. Isto é, primeiro vem o desenho e só depois o efeito mágico da sua animação, bem como a leitura social ou política que neles se pode identificar.

Os filmes que resultam dessa estratégia exploram no essencial uma técnica muito peculiar – ligada à origem do cinema e à imaginativa montagem de Georges Méliès – que consegue criar extraordinárias sequências de animação através de um único desenho. No seu processo criativo, Kentridge utiliza apenas uma folha de papel e elabora a carvão o desenho que será apagado e rasurado, para posteriormente desenvolver imagens contínuas, fruto dessas mesmas modificações. O carácter mágico das imagens assim desenhadas, que a apresentação cinematográfica reforça ao potenciar a sua contínua metamorfose, traduz-se ainda no transparecer do recurso estilístico que é a rasura, projetada como reiniciação constante. O fluxo do tempo é sublinhado deste modo pelo fluxo do desenho, da

¹⁸⁸ Cf. William Kentridge, *Anything is possible*. PBS, 2010.

inscrição sempre refeita, retomada em cada plano, promovendo uma poética singular em torno do desenho animado. Tudo se conjuga num triângulo mágico: a surpresa epistemológica do cinema, a ousadia formal de Méliès e a vibração contrastante do desenho. Tal como as personagens que aparecem e desaparecem através de explosões simuladas por embrionários “efeitos especiais”, como no famoso e fundador “Viagem à Lua” – reinterpretado pelo próprio Kentridge, em *Seven fragments for Georges Méliès* (2003) – os desenhos e o pó de carvão que os constrói e destrói resultam dessa espécie de aparição e desaparecimento constante que nos recorda que tudo é finito no fluxo temporal eterno. Por outro lado, acelerações e desacelerações pantomineiras convertem estes desenhos em matéria lúdica que, no entanto, nos afasta ao mesmo tempo da simplificação narrativa muitas vezes associada ao desenho cinemático, projetando-nos a todos como testemunhas inesperadas de uma realidade social e política que se assume como verdadeira protagonista destes filmes.

Neste aspeto, William Kentridge reconhece que a sua história pessoal como sul-africano branco de ascendência judia foi decisiva para o universo temático do seu trabalho — incluindo a opressão violenta, a luta de classes e as hierarquias sociais e políticas. Kentridge realiza as suas experiências com “máquinas que dizem o que devemos olhar”¹⁸⁹ e como o mecanismo da visão, apesar de falacioso ou ilusório, é uma metáfora para “a vontade que temos, gostemos ou não, de dar sentido ao mundo”¹⁹⁰. Daí resultam lúdicas distorções da realidade e observações sobre os sistemas hierárquicos que envolvem o quotidiano do artista e o convertem ao mesmo tempo em testemunha responsável pela sua significação política. Ao evocar de modo criativo a história trágica e complexa da sua terra natal, seja em filmes de animação, teatro, escultura, desenho ou gravura, Kentridge “desenha”, isto é, projeta, uma catarse consciencializadora sobre a reconciliação inter-racial, entendida como inevitabilidade perante a interdependência crescente da nossa condição global. De algum modo, o artista sugere a possibilidade – ainda que decetiva e determinada por uma estreita ligação à poética da criatividade artística – de um sentido político das imagens, na leitura dos seus significados mais recônditos, engendrados entre a desarticulação pós-moderna da ressaca humanista e o peso do inconsciente coletivo. Sem falsas esperanças, mas empenhado no aprofundamento de um sentimento de trans-

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

formação de cada um consigo mesmo, Kentridge elabora a sua arte em sintonia com a ideia de que a expressão ou a comunicação da arte é uma das vias para o diálogo social e a desconstrução do preconceito. O resultado dessa “ambição” que representa a continuidade deste projeto traduz-se afinal pela sensibilização específica e o valor formativo da própria cultura, apesar da sua dimensão contemporânea se basear, cada vez mais, num pluralismo inoperante e tendencialmente indiferenciador.

De modo subtil, a um tempo sensível e complexo, Kentridge desconstrói as ilusões que as teses do racismo haviam criado para convencer a própria comunidade branca do seu país, de ascendência europeia, sobre os valores segregacionistas que instituíram o *apartheid*. Os seus filmes evoluem muitas vezes neste sentido, a partir do conflito psicológico entre “Felix Teitlebaum” (um artista) e “Soho Eckstein” (um homem de negócios), duas personagens anti-herói que se parecem fisicamente com o artista e podem ser interpretados como alter-egos. Por exemplo, em *Felix in exile* (1994), o isolamento dos brancos é revelado como o outro lado da barbárie. A insistência em ignorar os compatriotas negros é uma espécie de linchamento promovida sobre si próprios. A situação de indiferença ao sofrimento alheio converte-se num tormento cada vez maior, porque reprimido até ao limite da deflagração. Já *Stereoscope* (1998), um dos filmes mais conhecidos e emblemáticos da pesquisa do autor, remete de outra forma para o isolamento psicológico de um patrão branco desorientado perante a revolta e as reivindicações dos trabalhadores negros oprimidos pelo quotidiano fabril. Tudo se evapora e desmorona, após a violência persecutória simbolizada por um gato preto que se transforma em bomba derradeira, restando apenas uma espécie de autoanulação de “Soho Ekstein” (o empresário), que se “transforma”, como num sonho, em “Felix Teitlebaum” (o artista), figura cabisbaixa, ensimesmada e triste, que inunda com lágrimas azuis que brotam de todo o corpo uma pequena divisão, espécie de solitária que confirma a sua desistência. Recorde-se que o Estereoscópio é um dispositivo para exibir imagens tridimensionais, apresentando cada olho um ponto de vista ligeiramente diferente da mesma cena e que, na tentativa de conciliar a diferença, conduz o olhar a perceber a ilusão de volume. Mas em *Stereoscope*, o artista emprega uma manobra inversa. Uma tela dividida desmembra a realidade tridimensional em realidades complementares, mas não sincronizadas – uma divisão sugestiva de “Soho Ekstein”, dividido e inerte perante a dúvida. Se, na cidade de Joanesburgo, as re-

voltas dos trabalhadores levam ao caos cívico e político, a expressão dessa conflitualidade é transformada aqui numa inquietação individual, enquanto conflito interno insanável, inviabilizando desse modo qualquer vontade ou ação.

Logo, a violência social tem nos trabalhos de Kentridge um reflexo sobre o inconsciente do indivíduo, limitando-o no estertor maior do conflito interior, dividido que está entre o cumprimento das regras impostas pelo coletivo e o ímpeto criativo da sua subjetividade. Daí a batalha eterna entre os dois alter-egos do artista. Nesse sentido, não será surpreendente que um dos escritores mais influentes no seu trabalho seja o brasileiro Machado de Assis, um dos autores que melhor elaborou em termos literários a violência das relações raciais e a demagogia civilizacional dos povos colonizadores. Nos seus romances, o escritor trata da herança da escravatura e das relações raciais baseadas na violência e na crueldade da linguagem. Também Kentridge realiza com os seus “desenhos de projetar” um conflito de linguagens e de meios, uma violentação e metamorfose das figuras protagonistas, gerando assim a sua progressiva instabilidade perceptiva, psicológica e significacional.

Em *History of the Main Complaint - Pain and Sympathy* (1996), Kentridge explora a questão da culpa e da responsabilidade social de “Soho Eckstein”, que está em coma numa cama de hospital, rodeado de cirurgiões que tentam despertá-lo. Vemos então a evolução figurativa dos seus pensamentos, como estes se “revelam” através de raios-x, tomografias e sondas. No fim, prevalece a ideia de como é paralisante o peso da memória. Que episódio da sua vida lhe permitirá, afinal, sair do coma? É sempre no âmbito dessa pulsão entre o apagamento e a recuperação da memória (consciência) que este filme evolui como espécie de “desenho orgânico”, que palpita, tal como o coração ou o corpo que, apesar de ligado à máquina, respira ainda, preso à esperança de uma verdadeira reabilitação. O trânsito entre o coma e a reabilitação pode ler-se ainda, todavia, como mais uma metáfora da situação política e social sul-africana. Na ótica de Kentridge, o seu país permanecia ainda, em meados dos anos 90, num perigoso estado de letargia que demorava a dar sinais de vitalidade social. Contudo, não devemos esquecer como o próprio artista identifica o processo de tematização da sua obra:

“os temas do meu trabalho não constituem verdadeiramente o seu ponto de partida, que é sempre o desejo em desenhar. Poder-se-á tornar mais numa reflexão autocentrada de seja o que me rodear e me interessar do que grandes temas que me pare-

çam ter de ser abordados objetivamente. Mais do que perguntar, como Lenine, ‘que fazer?’, o meu envolvimento é politizado mas distante. Uma das contradições da situação sul-africana é esse espaço de oscilação entre um mundo exterior violento e anormal e o mundo paralelo, confortável, do qual observamos o primeiro”¹⁹¹.

Isto é, o artista não nega a situação privilegiada e paradoxal da sua condição social (racial inclusive) que lhe permite uma observação reflexiva sobre a problemática em conflito na África do Sul, o que torna, por assim dizer, inevitável o envolvimento da sua abordagem artística com a situação política envolvente, mas apenas nessa medida. Ou seja, a tematização surge de modo natural, sem qualquer horizonte preestabelecido ou vontade de intervenção concreta sobre os destinos da sociedade. É a arte que determina a ação e a própria revelação do tema e nunca uma espécie de *à priori* político ilustrado pelo desenho.

Cumprindo, uma vez mais, o lugar central do desenho, as suas mais recentes “anamorfoses”, como em *What will come (has already come)* (2007), apresentam-se sobretudo como dispositivos óticos onde o desenho e os seus efeitos fenomenológicos dominam uma superfície em disco, plana e horizontal, com o objetivo de obter uma imagem correta num cilindro espelhado, gerando assim um efeito extraordinariamente envolvente do ponto de vista da percepção visual e espacial, contribuindo ainda, de outro modo, para a confirmação da circularidade infinita que a esta prática do desenho consubstancia. Aqui, a memória social e política parece esquecida ou abandonada ao efeito centrífugo do movimento circular, apesar de funcionar ainda como reflexo de identificação entre formas e figuras que se apresentam em plano de igualdade, apenas alteradas pela elipse do cilindro espelhado.

Contra o esquecimento, entre narrativas e os seus sentidos poético-políticos, o artista sul-africano mantém vivos e atuantes alguns temas incómodos, conflitos reais e simbólicos, memórias irredutíveis, fortes ou residuais, mas não superadas. Como escreveu Ruth Rosengarten:

“para William Kentridge, a tarefa do artista consiste em prevenir o ‘tempo pretérito’ de deslizar no obliúvio, ou de um modo paradoxal, de se entregar a uma elaboração imperfeita do luto. Pois é óbvio que uma das formas acabadas do luto é o esquecimento. É somente através da repetida recuperação dos objetos perdidos – o *fort-da*

¹⁹¹ William Kentridge, “Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge”, in Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Coetzee, *William Kentridge*. Londres, Phaidon Press, 1999, p. 9. [Informação colhida em Ruth Rosengarten, “A Sombra do Objecto: William Kentridge e o Pretérito-Futuro”, in *Sete Fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2005, p. 11].

da compensação simbólica – que o passado é recuperado da obscuridade. Talvez seja uma tensão entre o luto e a melancolia [Freud¹⁹²], e as temporalidades conflitantes, o que o trabalho de Kentridge propõe. Por um lado, os reiterados apagamentos e ressurgências das suas formas evidenciam o labor em retirar o investimento e permitir, nesse novo espaço de disjunção entre sujeito e objeto, que a memória encontre o seu lugar”¹⁹³.

Na verdade, parece ser esse o motor que impele William Kentridge à prática do desenho cinemático: perscrutar um lugar conseqüente para a experiência da memória. Devagar, esta vai conquistando o seu espaço na folha rasurada e de novo desenhada, apesar da impossibilidade de uma fixação estabilizada do significado, não só pela fugacidade dos seus referentes, reformulados em função de uma distensão temporal sempre crescente, como pelo movimento gestual de uma inscrição (a carvão ou a cores) que se cristaliza apenas na dinâmica filmográfica destes particularíssimos “desenhos de projetar”.

¹⁹² Cf. Sigmund Freud, “Luto e Melancolia”, (1917), in *SEB*, Vol. XIV.

¹⁹³ Cf. Ruth Rosengarten, *op. cit.*, p. 16.



1 *PERSONNES*, vista da exposição *MONUMENTA 2010*, montanha de 50 toneladas de roupas, som de 15 mil batimentos cardíacos, Grand Palais, Paris | 2 *AUTEL DE LYCÉE CHASES [FURNACE PONTE DE PERSEGUIÇÕES DA HIGH SCHOOL]*, 1986-1987, seis fotografias, seis luminárias e vinte e duas caixas de lata 81cm x 83cm/ cada.

Memória e representação / Christian Boltanski

[Texto original publicado in *Arqa – Rev. de Arquitetura e Arte*, nº 104, novembro/dezembro de 2012]

O que tento fazer é contar pequenas histórias e estas histórias colocam questões. Porém, eu não falo com palavras, mas com imagens; não há respostas, antes perguntas que provocam outras perguntas.
Christian Boltanski

No âmbito da *Monumenta* 2010, e explorando a monumentalidade oitocentista do Grand Palais, em Paris, o francês Christian Boltanski (n. 1944) apresentou *Personnes* (traduzível ao mesmo tempo por “pessoas” e “zês-ninguém”), uma ampla instalação composta por dois dispositivos de acumulação de roupas usadas. O primeiro regularizava 69 retângulos, de 3 por 5 metros, sobre os quais se encontravam diversas peças de vestuário (casacos, sobretudos, blusões, roupas de criança e bebê), todos com a abertura virada para o chão. Cada retângulo era iluminado por uma luz fria, em néon, e o visitante podia caminhar por entre este campo de roupas ao som de 69 perturbadores batimentos cardíacos que ecoavam pelos altifalantes colocados nas extremidades dos cabos elétricos que iluminavam cada retângulo de vestuário. O segundo dispositivo mostrava um gigantesco amontoado de roupas, que remetia desde logo para as imagens dos campos de extermínio do Holocausto ou, por contraste consumista, para as imagens das lixeiras contemporâneas. A “montanha” de roupas sofria aí contudo a intervenção mecanizada de um gesto dramático, a repetição sincopada de uma grua, equipada com uma “mão” mecânica, que descia ao cume desse aglomerado para agarrar várias peças de roupa, fazendo-as cair de novo, após uma pausa. Apesar do efeito dramatizado pela monumentalização dessas toneladas de roupa desalinhada, o projeto artístico de Boltanski parece hoje encurralado ou preso, paradoxalmente, ao eco do seu próprio passado, espécie de caricatura do exercício de rememoração que desde sempre promoveu.

Mas se a evocação da morte (ou da vida) que percebemos presente nessas peças anónimas de vestuário converteu-se, ao longo do tempo, num exercício cada vez mais distanciado da gravidade subtil das primeiras obras, podemos afirmar todavia que, desde o final dos anos 80 e durante toda a década de 90, o uso de roupas usadas para ocupar diversos espaços de exibição pontuou em Boltanski uma reflexão importante acerca da acumulação, do significado de arquivo, das ideias de despojo, abandono, memória e representação. Já em 1996, num ensaio intitulado *Teatro da Metamorfose*, José Jiménez afirmava com acerto, a propósito do trabalho de Christian Boltanski: “Roupa velha. Usa-

da. Os vestidos [...] conservam um rasto de vida, ainda que quem os usou já não exista. E assim, essa segunda pele do ser humano é um emblema metonímico de uma presença ausente. Um signo da metamorfose. Do trânsito entre a vida e a morte”¹⁹⁴. Com efeito, a obra de Christian Boltanski colocava-nos nessa altura perante uma incomodidade insinuante ao lidar com metamorfoses sobrepostas, imagens fugazes da vida outrora experienciada mas já desaparecida. Desse modo, reafirmava-se um jogo significacional explorado e mantido entre os rituais da morte e do renascimento a partir, sobretudo, de reinterpretções da identidade e do percurso de vida individual perante momentos históricos de grande impacto civilizacional. Nesse sentido, o artista procurava muitas vezes, sobretudo nos anos 90, espaços de exposição e experiência alternativos ao circuito artístico e museológico, como igrejas ou outros lugares de grande força evocativa e espiritual.

Não esqueçamos que o pano de fundo da sua ação criativa sempre foi, na verdade, a evocação da morte anónima por efeito de trágicos acontecimentos que ensombram a nossa história recente, como o Holocausto. Ao confrontar-nos com a representação metonímica da morte, muitas vezes recorrendo a imagens fotográficas dos rostos daqueles que já partiram, Boltanski acentuava a fragilidade específica da memória e a expansão coletiva do esquecimento. Os seus “altares” ou “monumentos” da memória obrigam-nos ainda hoje ao debate iconográfico com o passado da humanidade. Ainda segundo Jiménez:

“São fotos ‘de identidade’ *desidentificadas*, retiradas dos meios de comunicação e desligadas dos acontecimentos que as converteram em notícia. Fotografias ampliadas, em que a imagem [ajudada muitas vezes, diríamos nós, pela luz ténue das velas usadas nas suas instalações, ou a sua simulação por pequenas lâmpadas que iluminam diretamente o rosto ampliado dos retratados] adquire uma distorção fantasmal, aurática, e que atuam como uma potente metáfora do efeito do tempo sobre o nosso olhar e a nossa memória”¹⁹⁵.

O trabalho artístico sobre a memória histórica apresenta quase sempre uma complexa teia de relações entre sentimentos e reflexões, com o objetivo mais ou menos assumido de promover uma mais profunda consciencialização individual que, neste caso particular, mexe com as convicções mais estabilizadas ou com os ritmos de rememoração e esquecimento de cada observador. Na realidade, a elevação da memória sobre o Holocausto a temática central de um projeto artístico como o que Christian Boltanski vem realizando desde os anos 70 coloca

¹⁹⁴ José Jiménez, “Teatro de la metamorfoses”, in AAVV, *Christian Boltansky - Adviento y Outros Tiempos*. Santiago de Compostela, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 51.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

desde logo uma série de questões sobre a natureza da obra de arte na sua relação com a mensagem e a leitura política de um dos momentos mais difíceis da história ocidental. Lembre-se que T. W. Adorno afirmara nos anos 50 que “depois de Auschwitz, não mais será possível fazer poesia”. Mas há ao mesmo tempo uma espécie de inevitabilidade no regresso a uma poética da ausência e da morte, mesmo se ela resulta paradoxalmente da ligação à expressão máxima da desumanidade no século XX, a morte massificada por preconceito racial, perpetrada sobretudo contra o povo Judeu. Recordemos, neste contexto, a ascendência judia de Christian Boltanski. Elemento determinante, necessariamente, em todo o processo de evocação de uma temática como esta. Desde pelo menos *Les Archives (Os arquivos)*, um trabalho de grande impacto apresentado na *Dokumenta Kassel*, em 1987, ou de instalações como *Autel De Lycée Chases (Altar ao Liceu de Chases)*, (1988), que incluía fotografias de crianças judias vítimas do genocídio, ou ainda *Réserve*, (1990), uma das primeiras acumulações de roupa usada que evocavam as imagens dos campos de concentração, que a temática do Holocausto e as suas possibilidades de representação se mantiveram atuantes, determinando o percurso artístico de Boltanski.

Por outro lado, o problema de representar em termos artísticos o Holocausto constitui uma polémica irresolúvel, já com décadas de depoimentos, declarações e argumentos opostos. Em 1982, por exemplo, Joseph Beuys defendia Auschwitz como “aquilo que não pode ser representado. Essa imagem repulsiva que não pode ser apresentada como uma imagem mas que só poderia ser mostrada na efetividade do acontecimento, enquanto ele se produzia, o que não pode ser transposto numa imagem. Não o podemos lembrar tal como foi senão por uma imagem contrária, de forma positiva, quer dizer, por homens que afastam do mundo essa mancha”¹⁹⁶. Será Boltanski um desses homens? Gloria Moure referiu já que muitas das obras deste artista instauram uma espécie de desassossego:

“porque, com acentuada ironia poética, coloca os observadores num território perceptivo algo incómodo, que se visita voluntariamente com pouca frequência. É, por assim dizer, o âmbito das nossas emoções em regressão até à despersonalização; a zona do inquietante encontro entre a nossa subjetividade e o fluxo objetivo das coisas e da vida no seu conjunto. Constatação, mais que denúncia, as obras de Boltanski colocam-nos simplesmente em posição, numa viagem em que estamos inevitavelmente envolvidos e que parece sugerir-nos que, apesar de tudo, há lugar para a criação e o entusiasmo, ainda que por meio do absurdo”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Joseph Beuys, numa entrevista de 1982. Citado por Jean-Luc Nancy AAVV, *L'art et la mémoire des camps / Représenter, Exterminer*. Seuil, Paris, 2001.

¹⁹⁷ Gloria Moure, “Presentación”, in AAVV, *Christian Boltanski - Adviento y Otros Tiempos*. Santiago de Compostela, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 11.

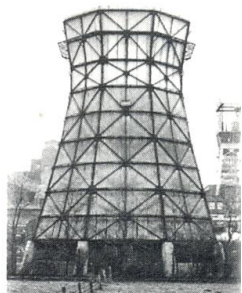
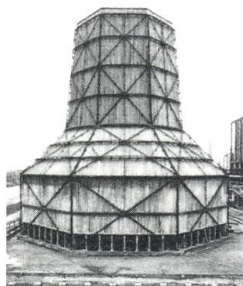
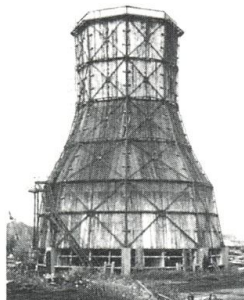
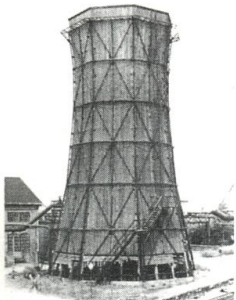
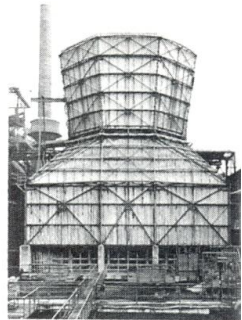
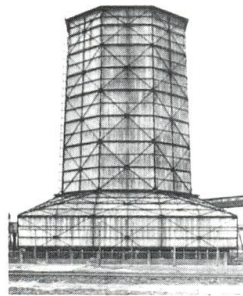
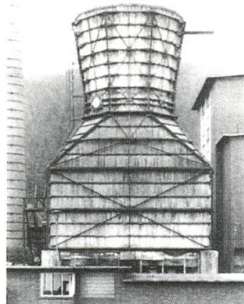
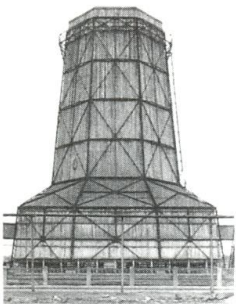
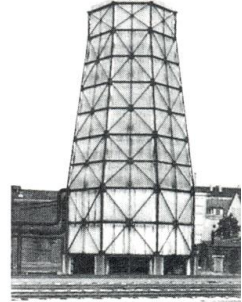
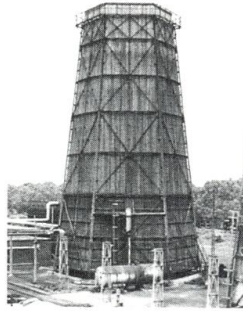
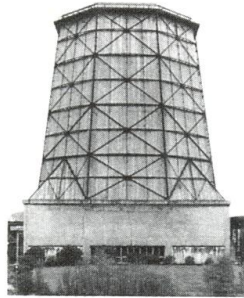
Um dos maiores exemplos do jogo de significação que convoca o absurdo existencialista da vida e da morte é a sua série fotográfica *Cinquante Suisses Morts* (1989), extraída de fotografias do obituário de um jornal e a curiosidade de que, apesar do que aí se sugeria, apenas quarenta e nove dos fotografados estavam realmente mortos. Ou seja, um deles ainda estava vivo. Porém, o título da peça não remetia para qualquer espécie de imprecisão, reforçava antes que mesmo para o último sobrevivente desse mosaico fotográfico a morte era apenas uma questão de tempo. No fundo, toda a obra de Boltanski resulta da dúvida fulcral: “Por que é que eu existo? Que sentido existe na vida face à sua iminente extinção?”

Ao recolocar no plano da arte a sua própria história de vida e a sua inquietação acerca da inexorável passagem do tempo, rumo à morte, sobretudo patente nos primeiros trabalhos de finais dos anos 60, e ao apresentar múltiplas possibilidades para esta e para outras anónimas histórias, o artista confronta-nos com valores de cultura e humanidade que derivam desse reposicionamento, e que jogam com as nossas contradições, desvios de curiosidade e reconhecimento identitário. Mais do que verdadeiro, no sentido de procurar o encontro com uma verdade sobre os efeitos nefastos da perecibilidade da memória, o trabalho de Christian Boltanski estabelece uma autenticidade comunicativa e artística ao longo desse processo de recuperação sobre o horror do Holocausto e a memória quase voyeurística das vidas aí destruídas. Apesar desse âmbito inevitavelmente rememorativo e afetivo, o seu trabalho tem ainda “um impacto quase fenomenológico que convida o espetador a sentir elementos que o afetam muito para além do domínio do visual, como a temperatura das suas instalações, a luz demasiado próxima dos rostos anónimos retratados, a evocação da vida e da morte, da memória e da sua fabricação, da sobrevivência e da consciência coletiva”¹⁹⁸.

Com um percurso artístico já longo e, apesar de alguns equívocos recentes, bastante assinalável, Boltanski participou nos últimos anos, para além da já referida edição de 2010 da *Monumenta*, em Paris, na *Biennale for International Light Art* (2010), no contexto da *European Capital of Culture RUHR*, tendo sido ainda o artista que representou oficialmente a França na última edição da Bienal de Veneza, em 2011.

¹⁹⁸ Cf. www.guimaraes2012.pt

Recordando as realizações mais fecundas da sua obra, podemos afirmar que, aparentemente, a representação da memória apenas interessa a Christian Boltanski no momento em que a nossa consciência consegue interiorizar o cruzamento entre as histórias individuais de cada um de nós, ou dos retratados anônimos que funcionam como espelho da nossa própria individualidade, e a história coletiva que nos prende ao sentido trágico da vida ou da humanidade entendida como apenas mais um episódio na longa linha do tempo.



Bernd e Hilla Becher, *TORRES DE REFRIGERAÇÃO*, 1965-1991, (doze fotografias a preto e branco. Coleção capc Musée d'Art Contemporain Bordeaux)

VIII) Fotografia, documento e encenação do real

As Esculturas Anónimas e a objetiva conceptual / Bernd e Hilla Becher

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 70, junho de 2009]

O mito da genialidade e a sua relação direta com o ato criativo tem uma origem longínqua, melhor conhecida, no entanto, entre o período renascentista e o Romantismo declarado na transição do séc. XVIII para o séc. XIX, coincidindo, não sem sentido, com o advento da época contemporânea. A exacerbada difusão do estatuto de génio artístico, na imediata identificação de uma autoria confinada à individualidade e ao sujeito, tem sido, desde então e até aos nossos dias, poucas vezes contrariada ou recusada. Todavia, no início do século XX, nomeadamente a partir das vanguardas históricas, nomes como os Delaunay, ou os Arp, lembram experiências artísticas a dois, entre marido e mulher. Poderíamos ainda evocar, neste contexto, os trabalhos coletivos do grupo cubista de Gleizes e Metzinger, os dadaístas do *Cabaret Voltaire*, ou a prática surrealista dos *cadavre exquis*, que combinava, sob a galáxia freudiana do inconsciente, a participação coletiva em desenho e pintura. No entanto, a proliferação de grupos artísticos nunca simbolizou uma identidade autoral una e indivisível, pelo menos se compararmos esse processo de trabalho criativo com as experiências realizadas a partir do pós-guerra, onde várias duplas de artistas (casais, irmãos, ou simples *compagnon de route*) assumiram a partilha criativa na afirmação de um outro estatuto de autor. De outro modo, o desenvolvimento dos programas conceptuais, substituindo progressivamente o privilégio da expressão e da visualidade – ligadas sobretudo ao valor individual do ato criativo – possibilitou a ascensão de processos disciplinares mais complexos, originando uma maior e plural participação através da instalação ou da *performance*, contextos onde logicamente se revelou a maioria das duplas de artistas da segunda metade deste século.

Uma certa reelaboração da autoria tomou assim a forma intelectual dupla, com resultados de unidade formal, sendo certa e necessária a indissociabilidade de um contributo plural. Exemplos como os de Cleg & Guttmann, Ed e Nancy Kienholz, Christo e Jeanne-Claude, Mike e Douglas Starn, ou Gilbert & George, personificam claramente uma renovada interpretação do estatuto do autor na prática das artes visuais. Trata-se assim de analisar a forma de colaboração que leva dois indivíduos a não possuírem qualquer identidade fora da sua união. É no binómio que as diferenças e similitudes são levadas aos extremos e que o problema da autoria da obra de arte ganha maior acuidade.

Na verdade, não se pode falar do trabalho de Bernd Becher (falecido em 2007) sem referir a sua companheira de uma vida, Hilla. O labor a dois que estes artistas produziram ao longo das últimas décadas transformou de um modo decisivo a fotografia e uma certa ideia de escultura contemporânea, recentrando-as no domínio quase obsessivo da serialização arquivística, a partir de novos valores formais, estéticos, mas também sociais, observados na herança da arquitetura industrial. A partir de um olhar despido de qualquer particular subjetividade, Bernd e Hilla Becher registam a determinação estética e tipológica de estruturas funcionais hoje quase esquecidas: Altos-Fornos, Gasómetros, Torres de Refrigeração, Torres de Extração, Castelos de Água, Silos, Elevadores e Torres de Carvão ou Casas de Trabalho, para citar algumas das suas séries mais marcantes. O mais decisivo no propósito dos Becher é a recuperação e dignificação formal de algo que não foi, na verdade, originariamente erguido com esse objetivo estético ou artístico. Aliás, os Becher olham a arquitetura e a paisagem industrial para acentuarem a sua condição escultórica sem autoria determinada, valorizando-as como espécie de *Esculturas Anónimas*¹⁹⁹. Denominação que, como nas próprias palavras dos artistas, publicadas em 1969:

“não pretende ser uma alegação, mas sim propor um modo de ver. Geralmente entende-se como esculturas criações concebidas de modo subjetivo que têm origem numa intenção formal. Os construtores dos objetos aqui mostrados, as ‘Esculturas Anónimas’, não tinham porém em mente qualidades formais, mas sim o desempenho de uma função da melhor maneira possível e simultaneamente mais económica. As fotografias mostram grandes dispositivos que se distinguem de casas ou de pavilhões fundamentalmente através da forma de construção e da função. [...] Na verdade, contamos com vários modelos diferentes de construção e com exemplares correspondentes, a que nos habituámos no caso dos objetos domésticos, dos automóveis ou dos aviões. O que também está certo na medida em que a indústria observa princípios de construção que permanentemente acompanham os mais recentes progressos da técnica. [...] Construir na mesma área, ao mesmo tempo, sob idênticas condições dá origem a ‘Gémeos’. A paisagem industrial como um todo é-nos mais familiar do que o objeto isolado. Não é fácil aproximarmo-nos dos edifícios integrados numa zona industrial para observarmos em pormenor. Quando se viaja através do Ruhr, por exemplo, observa-se um quadro de formas que se intercetam, um caos de instalações e de infraestruturas técnicas. Vapor, fumo, fogo, acrescentam as suas próprias formas, que cobrem ou escondem as primeiras. A técnica fotográfica permite isolar objetos individuais do que os rodeia, torná-los visíveis na sua totalidade e confrontá-los com outros. Uma vez que os objetos não podem ser expostos (o que significa a

¹⁹⁹ Os Becher publicaram em 1970 um livro seminal para a história da fotografia contemporânea, precisamente intitulado, *Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction*, que reunia o amplo trabalho de recolha arquivística sobre a arquitetura funcionalista e industrial que viria a definir a imagem de marca dos artistas.

perda da terceira dimensão), a reprodução, ou seja a fotografia ortogonal²⁰⁰, oferece a melhor aproximação possível, pois possibilita uma comparação da forma”²⁰¹.

A estratégia de composição fotográfica ortogonal introduz assim uma dimensão comparativa que simultaneamente aproxima e distancia os objetos fotografados, projetando um sentido de registo documental que, ao mesmo tempo, implica ainda uma inevitável leitura formal. Mas se, por essa via, a frieza do olhar fotográfico resulta como uma evidência no trabalho dos Becher, ela é contornada pelo rigor conceptual que as diversas combinações tipológicas suscitam a cada comparação. E se o objeto das suas imagens não parece ser verdadeiramente significativo, a assunção formalista e documental que daí resulta só pode ser entendida à luz de uma atmosfera de cientificidade que sempre acompanhou este registo. Na pluralidade desumanizada dessas fábricas em produção, mas também, como noutros casos, esquecidas ou abandonadas, que as grelhas ortogonais depuradas de 9, 12 ou 15 imagens (de formato 40x30 ou 50x60) acentuam, os Becher revelam-nos fundamentalmente uma aura arqueológica incontornável, como se estivéssemos apenas perante mais um vestígio longínquo, agora recuperado pelo prisma do rigor científico. Com efeito, tal como refere Isabel Vila Nova, “os artistas utilizam no seu trabalho métodos próximos dos da pesquisa científica. Todas as fotografias são legendadas com o nome do local e data, e classificadas por séries que se dividem em subséries ou conjuntos diferenciados”²⁰². Mas, ao mesmo tempo, a aura que se afirma nestas imagens é ainda a da legitimidade artística, como se os Becher estivessem a conferir dignidade autoral a esses equipamentos industriais de engenharia e arquitetura quase anónimos. O seu *modus operandi*, baseado num extremo rigor técnico e de composição em torno das imagens – serializando os conteúdos a partir de um enquadramento perspético comum, apenas para acentuar as suas semelhanças formais e assim fazer destacar as diferenças mais ínfimas – seria finalmente reconhecido em termos globais com a atribuição em 1990, na Bienal de Veneza, do Leão de Ouro na categoria de escultura. Essa atribuição confirmava, aliás, a ambiguidade disciplinar para o qual remete o trabalho dos Becher. As

²⁰⁰ Uma projeção ortogonal é uma representação num hiperplano de k dimensões de um objeto que tem n dimensões, considerando $k < n$. A projeção é obtida a partir da interseção de planos perpendiculares (ortogonais) a cada ponto do objeto, com o hiperplano de representação. Este tipo de projeção é bastante utilizado em cartografia técnica de análise em algumas disciplinas de geologia, como a geologia estrutural.

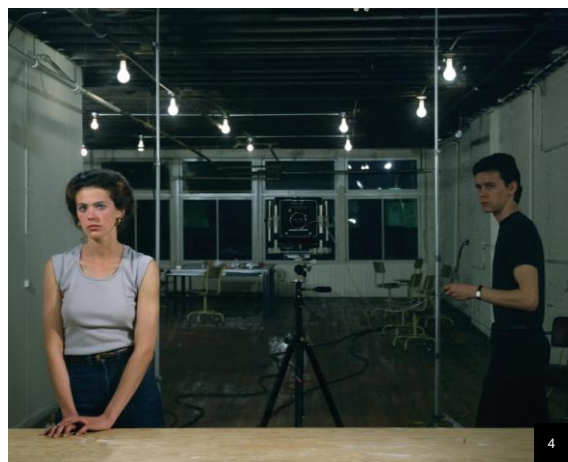
²⁰¹ Bernd e Hilla Becher, *Bernd und Hilla Becher. Anonyme Skulpturen*. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1969.

²⁰² Isabel Vila Nova, “1+1=2”, in *Quartos Duplos*, (cat. da exposição). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - CAM/JAP, 1996, p. 12.

suas *Esculturas Anónimas* resultavam assim legitimadas como se as fotografias estivessem apenas ao serviço de uma ideia muito particular de escultura. Porém, tal como nos diz Thierry de Duve, “os Becher não fazem escultura, fotografam-na [assumindo a arquitetura industrial enquanto tal]. E o que fotografam só é escultura depois de fotografado, depois da câmara apontada, depois de retirado do contexto pelo enquadramento, depois de arrancado ao seu uso específico e à sua utilidade, depois de lançado no brometo e preparado para o consumo estético e depois finalmente legendado: *Anonyme Skulpturen* [...] Agrade ou não a Shakespeare, não há dúvida que, sob o seu novo nome, estes objetos cheiram melhor: têm o aroma da arte”²⁰³. A visibilidade e o reconhecimento internacional do trabalho dos Becher teriam, a partir daí, uma repercussão extraordinária, tornando-os obrigatórios nas principais exposições e coleções públicas e privadas. O Prémio Hasselblad, um dos mais importantes galardões na área da fotografia, e atribuído em 2004 aos Becher, acabou por ser uma das últimas etapas de consagração de uma obra maior e determinante. Sabemos, aliás, que os consensos geram uma espécie de estabilidade que conduz quase sempre à definição de um novo paradigma, e os Becher são hoje considerados uma das grandes referências da arte contemporânea de raiz conceptual. Com efeito, as séries fotográficas de Bernd e Hilla Becher desenvolvem uma espécie de nova gramática visual acerca de objetos pouco vistos a partir do seu potencial estético ou tipológico. Essas imagens de carácter documental são hoje, na verdade, determinantes para entender e enquadrar não só a experiência fotográfica dos anos 60 e 70, e a sua relação com os conceitos de desesteticização e interdisciplinaridade pós-minimalista, como ainda a produção que hoje domina o meio artístico internacional. Na verdade, o poder dessa herança e desse património artístico prevalece como matriz de uma influência mais ou menos subtil e indireta sobre novas gerações de artistas. A partir da sua docência na Kunstakademie de Düsseldorf, os Becher influenciaram, como poucos, alguns dos melhores artistas da atualidade que utilizam de modo prioritário a imagem fotográfica. Todos nos lembramos de imediato dos seus alunos Candida Höfer, Thomas Struth, Simone Nieweg, Axel Hütte, Andreas Gursky ou Thomas Ruff, mas se observarmos com mais atenção, há artistas aparentemente tão insuspeitos como Sugimoto ou Fischli e Weiss que se enquadram, pelo menos em parte, no jargão formal dos Becher. A depuração do seu

²⁰³ Cf. Thierry de Duve, “Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire”, in *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Printemps, 1992.

exercício documental e a fuga a uma ideia da fotografia como “instantâneo” fez escola, sendo hoje um dos vetores mais influentes da prática artística contemporânea. Se nos alvares da fotografia, Fox Talbot havia definido que esta era “a arte de fixar a luz e as sombras”, o trabalho dos Becher veio introduzir uma outra via de investimento ao nível da imagem fotográfica. Por isso, também os seus trabalhos precisam de ser apresentados em série, como exercício que abdica da imagem autónoma. Por outro lado, ao secundarizar a importância da luz, os Becher favorecem um distanciamento sobre qualquer espécie de transcendência poética da imagem, permitindo ao mesmo tempo que a magnitude da sua mensagem se fundamente na monumentalidade triste e desapaixonada de um olhar quase científico. Os próprios artistas sempre defenderam essa necessária observação fria, precisa e conceptual, “tudo o que fizemos foi voltar ao tempo da fotografia de precisão, que é muito superior ao olho humano”. Podemos ainda ler e identificar nestas declarações uma espécie de filiação nas ideias e na prática artística de Marcel Duchamp, não só no sentido da apropriação duchampiana do *ready-made* (aquilo que já existe) como igualmente num sentido de fuga à oticalidade retiniana, pois Duchamp também buscou uma “ótica de precisão”, bem como uma “quarta dimensão”, que o afastasse das singularidades subjetivas associadas ao autor todo-poderoso herdeiro do paradigma romântico. Enquadrados por algo semelhante, os Becher desenvolvem nas suas imagens uma exigente e distanciada precisão visual, precisamente para que os efeitos de uma perspectiva do sujeito se diluam na magnitude de uma imagem total que deixa assim ao espetador a responsabilidade de encontrar e definir a sua própria perspectiva ou subjetividade. Deste modo, não é o autor que expressa a sua visão subjetiva, mas o espetador que tende a projetar sobre o distanciamento da imagem uma linha de diferenciação que o identifique, enquanto sujeito, com a imagem observada. Neste sentido, podemos afirmar que as imensas séries fotográficas ortogonais que os Becher nos deixaram constituem hoje um valor incontornável não apenas ao nível documental, como em termos processuais, isto é, no modo como nos conduziram a um novo sentido de organização visual e conceptual do real concreto. Para isso, a serialização herdeira da prática minimalista e a racionalização da visualidade associada ao conceptualismo assumem nas suas composições um estatuto particularmente decisivo.



1 Eugène Delacroix, *MORTE EM SARDANAPALUS*, 1827, óleo sobre tela | 2 Jeff Wall, *THE DESTROYED ROOM*, 1978, transparência em caixa de luz | 3 Edouard Manet, *NO BAR DAS FOLIES-BERGÈRE*, 1882, óleo sobre tela | 4 Jeff Wall, *PICTURE FOR WOMEN*, 1979, transparência em caixa de luz | 5 Jeff Wall, *MILK*, 1984, transparência em caixa de luz.

Encenações do real / Jeff Wall

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 47/48, julho/agosto de 2007]

Na minha opinião, ser crítico é uma prática filosófica que vai mais longe do que separar o bom do mau – por outras palavras, dando respostas e passando julgamentos [...]. Eu penso que nos últimos anos tem havido uma falta de desenvolvimento da ideia de arte crítica e os artistas falharam ao não perceberem que uma imagem deve ser incompleta, que deve ser essencialmente dramática. Sem esta meditação, temos conceitos de um lado e imagens do outro: as imagens acabam por não ser mais do que a realização decorativa de um pensamento.

Jeff Wall

Ainda influenciados pelas imagens de grande formato de Ian Wallace, os primeiros trabalhos de Jeff Wall denunciavam já um regresso deliberadamente ambíguo à tradição mimética e narrativa da arte ocidental, constituindo-se assim como uma espécie de ecléticas reatualizações dessa tradição pictórica renascentista, em especial do Maneirismo à arte académica, passando ainda pela época pré-moderna²⁰⁴. Fazendo-o desde os anos 70, dominados no meio artístico pela ortodoxia da “nova esquerda” e a sua premissa textual – expoente de um conceptualismo que criticava a unicidade da obra de arte e a sua pretensa originalidade ou expressão subjetiva – Jeff Wall estava de algum modo a perturbar um sistema que se havia instalado para derrubar o peso da “imagem” na cultura ocidental, marcada desde sempre, como se dizia, pelo olhar masculino, falocêntrico, autocentrado, e expresso como dominação absoluta, associado ainda ao poder esmagador da economia capitalista. Com esse propósito em torno da recuperação das imagens, do conhecimento histórico a elas associado, e da sua experiência visual traduzida pela noção de grande escala – recorrendo para tal, ainda hoje, a transparências iluminadas em caixas de luz que favorecem uma espécie de nova dignidade estética e presencial – Jeff Wall não pretende todavia um qualquer regresso saudosista ao passado, mas uma nova forma de instabilizar qualquer ideia de verdade associada desde cedo à imagem fotográfica, e antes à própria prática pictórica. O que Wall cria com as suas imagens é um efeito de perturbação em torno do que os nossos olhos parecem ver e associar. Porém, esta estratégia de desarticulação do significado expectável produz uma estranha sensação precisamente porque as imagens produzidas remetem desde logo para uma certa memória visual, aludindo a obras marcantes de pintores essenciais como Albrecht Dürer (em *The Peasant's Column* um desenho de 1525 e associado por Jeff Wall em *The thinker* de 1986); Nicolas

²⁰⁴ Sobre a influência de Ian Wallace sobre o trabalho inicial de Jeff Wall. Cf. Peter Galassi, *Jeff Wall*. Nova Iorque, MoMA, 2007, pp. 13-37.

Poussin (em *Paisagem com homem a matar uma serpente* de 1648 e associada por Wall em *A Hunting Scene* de 1994); Antoine-Jean Gros (em *Napoleão no campo de batalha em Eylau* de 1807-08 e associado por Wall em *Dead troops talk...* de 1986-92); Francisco Goya (em *O Manicômio* de 1812-14 e associada por Wall em *A Man With a Rifle* de 2000; Eugène Delacroix (em *Morte de Sardanapalus* de 1827 associada por Wall em *The Destroyed Room* de 1978); Hokusai (em *High wind in Yeijiri*, c. 1831-33, associada por Wall em *A sudden gust of wind - after Hokusai -* de 1993); Édouard Manet (*Déjeuner sur l'herbe* de 1863, *O tocador de pífaro* de 1866, *Um bar nas Folies-Bergère* de 1881-82 ou *Na estufa* de 1879, associados por Wall respectivamente em *The storyteller* de 1986, *Backpack* de 1982-82, *A woman and her doctor* de 1980-81 e *Picture for women* de 1979) ou Paul Cézanne (em *A ponte de Maincy perto de Melun* de 1879, citada por Wall em *The drain* 1989).

O tom de citação mais ou menos direta que podemos encontrar nestes trabalhos obriga assim o recetor a observar *nuances* de aproximação entre as diferentes leituras que Jeff Wall imprime a essa espécie de comparação. Porém, a Wall interessa promover uma certa atualização, leia-se subversão, dessas imagens-símbolo da história da arte. Por exemplo, em *The drain*, como o próprio título o sugere, o artista coloca duas figuras, duas crianças, a brincar junto à saída de águas do esgoto, contrastando desse modo com a paisagem edílica de Cézanne, ainda que a densidade visual e matéria da pintura citada resulte de alguma maneira numa sugestão de ambiguidade relativamente à salubridade das águas de Maincy. De outro modo, em *A woman and her doctor*, Wall cita *Na estufa* de Manet para lhe imprimir uma nota de continuidade sobre a incomunicabilidade entre os tempos modernos e a própria pós-modernidade. Os gestos captados em todas estas citações significam, para além de uma mais ou menos assumida homenagem a essas obras e autores, o pretexto ainda para transformar o olhar contemporâneo sobre a composição e o seu pretense efeito de transparência sobre o que se vê. Se a pintura e a fotografia tiveram ao longo do seu desenvolvimento diversas fases de compromisso com uma certa dimensão de verdade testemunhal, basta lembrar o retrato, a paisagem e a pintura de história, ou a fotografia científica e documental, não é menos verdade que essas imagens resultaram sempre de múltiplos efeitos de manipulação. O que Jeff Wall produz nesta espécie de nova adoção da memória histórica que essas pinturas representam é a confirmação por outros meios (manipulação digital) de que a construção ou a encenação com-

pósita continua a fazer parte não só da nossa memória visual, como das imagens que todos nós produzimos. O valor documental da pintura ou da fotografia não se projeta assim pela sua direta relação com qualquer ideia de verdade acontecida de um modo inequívoco, mas sobretudo enquanto registo de interpretação, leia-se composição, sobre o que terá acontecido, e que para sempre escapa a qualquer dispositivo de captação-realização de imagens, sejam eles o desenho, a pintura, a fotografia ou o cinema. De todas estas disciplinas, o cinema é a que melhor representa essa ideia de composição falaciosa. Isto é, de uma exposição visual que assume a sua necessária dimensão ficcional. Nesse sentido, Jeff Wall encontra na cultura e no exercício prático do cinema a matriz para a sua própria produção imagética, reduzindo ao simulacro, no seu trabalho fotográfico, qualquer hipótese sobre o valor documental historicamente associado aos diversos dispositivos de produção de imagens. Aliás, a partir da memória da “imagem documental” – que resulta do encontro entre o sujeito e a cristalização de um fragmento espaço-temporal –, Jeff Wall procurará desenvolver a “imagem encenada”, determinada por uma peculiar reconstrução da realidade, espécie de teatralidade planificada e pré-concebida que posa para a fotografia. Isto é, Jeff Wall promove uma fotografia que só aparentemente, na superficialidade da sua própria manifestação visual, está vinculada à realidade. Na verdade, as imagens do artista canadiano traduzem uma ficção que encena a própria realidade. É então uma verdadeira “arte da reprodução”, não já da realidade, mas da cultura visual que enforma o próprio real e é projetada através da personalidade do artista. Essa arte das imagens fotográficas resulta também, ao mesmo tempo, enquanto “reprodução da reprodução” quando cita, encenando num ou noutro pormenor iconográfico ou temático, a própria tradição da imagem pictórica. Com efeito, esta estratégia de criatividade confirma que, se nos primórdios da fotografia se considerava essencial uma auscultação da Natureza – primeiro como obediência documental do objeto e, depois, privilegiando a psicologia e sensibilidade do sujeito que fotografa esse mesmo objeto –, hoje considera-se sobretudo a própria “Imagem”, toda a sua memória e ação contemporânea, a sua proliferação e onnipresença. Por outro lado, a “imagem encenada” – essa prática entre a arte e a fotografia que se desenvolve desde meados dos anos 70, e em relação à qual poderemos lembrar ainda, de modos distintos, os trabalhos de Ana Mendieta, Duane Michals, Cindy Sherman, Philip-Lorca diCorcia ou Andreas Gursky – procura aliar o “drama pintado” à “imagem de reportagem”, assumindo conscientemente uma expressão de

falsa transparência ou veracidade. Ao mesmo tempo, o jogo de ilusões prolonga-se entre a bidimensionalidade real da fotografia e a sedução de uma tridimensionalidade que sempre atuou como proposta de transcendência ao nível da percepção sensorial humana. Falseando propositadamente a estabilidade perspética ou construindo um novo nível de ilusão em torno de conceitos tão decisivos para a memória visual humana como o “diorama” e o “panorama”, Jeff Wall desenvolve uma teatralização que mantém na dúvida a percepção do observador, levando-o a uma concentração suplementar em torno dos pormenores absolutamente reveladores das suas imagens construídas. Como um realizador que planeia com detalhe as suas imagens, Jeff Wall administra a presença das suas personagens como expressão de uma rigorosa composição, obrigando o observador a uma espécie de “close-up” sobre cada personagem dessas imagens compostas, que revelam em si mesmas pequenas mas autónomas histórias ou significações.

Tal como é assumido pelo próprio artista, a fotografia interessa sobretudo enquanto dispositivo de alienação sobre qualquer valor testemunhal: “A minha prática tem sido a de rejeitar o papel do fotógrafo como testemunha ou jornalista, o que, do meu ponto de vista, objetiva o assunto da imagem. A poética ou a produtividade do meu trabalho baseiam-se na teatralização e na composição pictórica – no que eu chamo ‘cinematografia’. Isto, espero eu, põe em evidência que o tema foi subjetivado, foi representado, reconfigurado de acordo com os meus sentimentos e a minha literacia”²⁰⁵. Desde os anos 80, Jeff Wall desenvolve então aquilo que ele próprio designou como o seu “modo cinematográfico de fotografia”. Manifestamente presente em *Milk* (1984) ou *Mimic* (1985), essa dimensão cinematográfica da imagem produzida remete desde logo para um deliberado afastamento sobre qualquer ideia ou prática desse “olhar documental” presente na chamada *street photography* praticada por Garry Winogrand ou Robert Frank, entre muitos outros. Se nas imagens de Jeff Wall podemos procurar uma qualquer reminiscência desse efeito “documentarista”, sabemos também que um mais cuidado exercício de análise visual nos informa progressivamente, após inúmeros avanços e recuos do nosso olhar, que essas imagens nada terão de instantâneo – esse paradigma tão associado à tradição fotográfica – mas sobretudo de meticuloso estudo e encenação, como se de um “take” cinematográfico se tratasse. Com efeito, Jeff Wall procurou a rua, não para a observar na

²⁰⁵ Jeff Wall, “Interview: Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall”, in *Jeff Wall*. Londres, Phaidon Press, p. 12.

sua essência, enquanto produtora de um qualquer “*happening*” quotidiano, mas para a promover como cenário das suas narrativas construídas. Desse modo, Wall controla o espaço e o tempo da ação que fotografa, obtendo daí os resultados que interferem na consciência de observação do próprio recetor da imagem. O ficcional que o artista sempre procurou, encontrava agora no espaço exterior o contexto de uma nova via de exploração. Por outro lado, tal como nos refere Sérgio Mah, “a sua densa e comprimida construção confere às dinâmicas ficcionais uma presença real não menos reveladora do que o extraído de um documentalismo puro. Esta mesclagem entre artificialismo e realismo procede de uma cumplicidade contextual entre o símbolo e o ícone. O resultado é um estilo objetivo (‘documental’) onde as tensões subjetivas estão presentes para serem detetadas”²⁰⁶. É esse o caso paradigmático de *An Eviction* (1988-2004), onde é possível identificar pequenas narrativas de pendor cinemático que agem dessincronizadas numa só imagem, inviabilizando desse modo qualquer espécie de concentração essencial sobre o seu conteúdo central²⁰⁷.

A sugestão narrativa inerente à tradição pictórica dos *tableau-vivant* está ainda presente nos trabalhos de Jeff Wall como dupla forma de avaliação sobre as possibilidades de confrontação entre o real captado e a construção encenada. O investimento ao nível do detalhe que os *tableau-vivant* antes sugeriam prende-se agora com uma nova espécie de aproximação ao real. Como se este fosse determinado por uma estonteante e ininterrupta proliferação imagética. O que Jeff Wall promove com as suas imagens fotográficas é uma espécie de minucioso controlo sobre a evocação de espontaneidade. Pois a falsa insinuação de espontaneidade converte a fotografia numa aparência construída em torno de uma hipótese de real. Ela é, e não é, um documento do real. Já não o é enquanto testemunho dessa pretensiosa veracidade espaço-temporal, tal como no poema barthesiano “isto foi”²⁰⁸, mas ainda o é se considerarmos que o nosso real é hoje sobretudo o resultado de uma babel de imagens que definem e determinam cada vez mais a nossa própria experiência do real. Talvez como derradeiro fragmento ou memória da expressão dramática que a cultura do Barroco desenvolveu antes da invenção da própria fotografia, Jeff Wall lembra que “as pequenas ações contraídas, os expressivos e involuntários mo-

²⁰⁶ Sérgio Mah, *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 112.

²⁰⁷ Para uma análise pormenorizada deste trabalho de Jeff Wall cf. Sérgio Mah, *op. cit.*, pp. 115-120.

²⁰⁸ Cf. Roland Barthes, *op. cit.*

vimentos do corpo que se registam tão bem na fotografia, são o que resta na vida quotidiana da antiga gestualidade do corpo, enquanto forma pictórica de consciência histórica”²⁰⁹. De outro modo, Jeff Wall garante que o casamento entre o “drama” – mesmo que, ou sobretudo se, encenado – e a sua ambiguidade enquanto manifestação ou imagem fotográfica produzirá necessariamente um vínculo mais fecundo do ponto de vista crítico, pois exerce uma inquieta fascinação sobre a noção de verdade que a fotografia quase sempre reivindicara:

“Na minha opinião [afirma Wall], ser crítico é uma prática filosófica que vai mais longe do que separar o bom do mau – por outras palavras, dando respostas e passando julgamentos [...]. Eu penso que nos últimos anos tem havido uma falta de desenvolvimento da ideia de arte crítica e os artistas falharam ao não perceberem que uma imagem deve ser incompleta, que deve ser essencialmente dramática. Sem esta meditação, temos conceitos de um lado e imagens do outro: as imagens acabam por não ser mais do que a realização decorativa de um pensamento”²¹⁰.

Para tornar mais eficaz a manifestação presencial dos seus trabalhos, Jeff Wall recorre a um simples efeito de cruzamento tecnológico, produzindo transparências de grande escala que exercem um domínio sedutor sobre a concentração do observador. O próprio Wall esclarece-nos sobre esta questão:

“Penso que existe um fascínio de base na tecnologia que vem do facto de haver sempre um espaço escondido – uma sala de controlo, uma cabina de projeção, uma fonte luz de qualquer tipo – do qual a imagem provém. Uma pintura sobre tela, por melhor que seja, é, aos nossos olhos, mais ou menos plana, ou pelo menos mais plana do que a imagem luminescente do cinema, da televisão ou das transparências. Uma das razões para isso acontecer é o quadro, ou a fotografia normal, ser iluminado pela mesma luz que incide sobre a sala e sobre o próprio observador. Ao passo que a imagem luminescente é fascinante porque é iluminada por uma outra atmosfera. Assim, duas atmosferas intersectam-se para construir a imagem. Uma delas, a escondida, é mais forte do que a outra. Num quadro, por exemplo, a fonte ou a sede de imagem está à nossa frente, é palpável. Podemos efetivamente tocar no lugar de onde a imagem vem, onde ela se encontra. Mas numa imagem luminescente a fonte da imagem está escondida e o objeto é uma projeção, desmaterializada ou semidesmaterializada. [...] Além disso, para mim [continua Wall] o fascínio desta tecnologia é parecer que ela, sozinha, permite fazer quadros à maneira tradicional. Porque basicamente é isso que eu faço, embora tenha esperanças de o fazer produzindo um efeito oposto ao dos quadros tecnicamente tradicionais. A ideia é recuperar o passado – a grande arte dos museus – e ao mesmo tempo participar, com um efeito crítico, na mais atualizada espetacularidade. É isso que dá à minha obra a sua relação especial com a pintura. Gosto de pensar que os meus quadros são o oposto específico da pintura”²¹¹.

²⁰⁹ Jeff Wall, “Gestus” (1984), *op. cit.*, p. 76.

²¹⁰ Jeff Wall, “The Interiorized Academy: interview with Jean François Chevrier” (1990), *op. cit.*, p. 101.

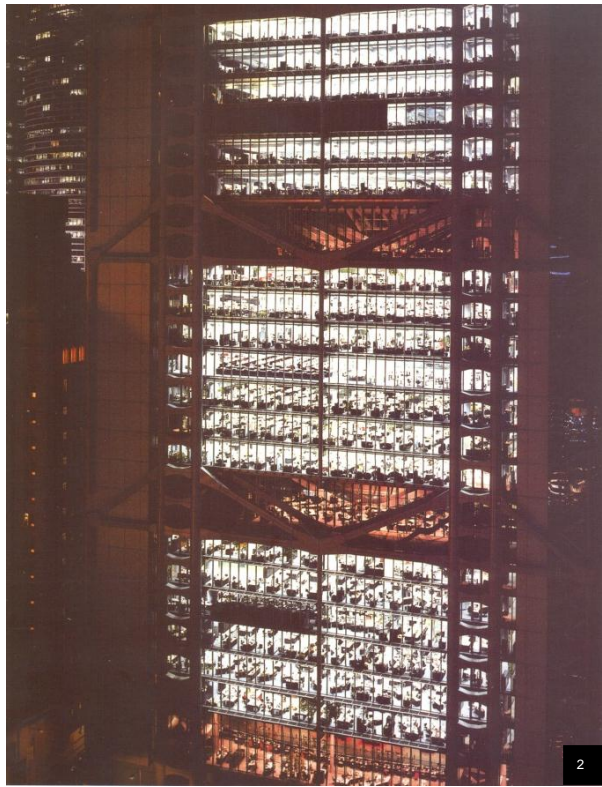
²¹¹ Entrevista de Jeff Wall, conduzida por Els Barents, “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jef Wall, in *Jeff Wall, Transparencies*, Shirmer/Mosel, Munique, 1986, pp. 95-104, pp. 98-

Existem ainda outros trabalhos de Jeff Wall – como as séries *Diagonal Composition* (1993-2000) e *Blind Window* (2000), ou trabalhos como *Some Beans* (1990), *An Octopus* (1990) e *Sunken Area* (1996), entre outros – que, diríamos, fazem referência a uma certa tradição formalista da Fotografia do século XX, citando, nesse sentido, um vasto conjunto de autores como Wols, Moholy-Nagy, Edward Weston, Paul Strand ou Walker Evans, e ainda algumas pinturas abstrato-geométricas de Malevich ou Mondrian, Jeff Wall pretende fundamentalmente recontextualizar a sua eficácia estético-formal, introduzindo contudo uma certa frustração visual e de conteúdo quando opta por acentuar certos pormenores onde o informe e o abjeto acabam por prevalecer ao nível da visualidade e do seu processo significacional. O artista canadiano traduz aqui uma espécie muito particular de leitura sobre as intenções puristas das primeiras vanguardas, assumindo uma postura de contornos pós-modernos quando associa as suas imagens, usando para o efeito as palavras de Douglas Crimp, a “síntomas mórbidos do desaparecimento do modernismo”²¹².

Façamos referência, por fim, a um trabalho particularmente perturbador das noções de real, veracidade e ficção em Jeff Wall. Em *Man in the street* (duas fotografias datadas de 1995), o artista leva ao extremo uma abertura da encenação narrativa do real. Um homem ferido na boca e ensanguentado surge em duas poses distintas. Na primeira, aparece sentado num banco de rua, parecendo trocar de algo ou de alguém, numa postura malévola ou vingativa, enquanto na outra caminha pela rua como que alheio aos ferimentos apresentados pela sua imagem. As narrativas aqui apontadas, e que partem não de algo que aconteceu, mas daquilo que foi construído perante a objetiva de Wall, são apenas uma ínfima parte das que poderíamos delinear, sublinhando-se deste modo o seu efeito de estranheza e, sobretudo, a frustração inerente a qualquer hipótese de estabilização significacional.

-100. Excertos colhidos em Ricardo Nicolau, *Fotografia na Arte - de ferramenta a paradigma*, Fundação de Serralves/*Público*, 2006, pp. 118-119.

²¹² Cf. Douglas Crimp, “The Museum’s Old, the Library’s New Subject”, in *On the Museum’s Ruins...*, pp. 66-83.



1 Andreas Gursky 04 BUNDESTAG, 1998, fotografia, 285cm x 210cm | 2 HONG KONG SHANGHAI BANK, 1994, fotografia, 226cm x 176cm | 3 HONG KONG STOCK EXCHANGE, 1994, fotografia, 160cm x 220cm | 4 HONG KONG ISLAND, 1994, fotografia, 125cm x 155cm | 5 SIEMENS, KARLSRUHE, 1991, fotografia, 170cm x 200cm | 6 CHICAGO, BOARD OF TRADE, 1997, fotografia, 186cm x 242cm.

Pictórica fotografia / Andreas Gursky

[Texto original publicado in *Arqa – Rev. de Arquitetura e Arte*, nº 34, novembro/dezembro de 2005]

A minha preferência por estruturas bem definidas resulta do meu desejo – talvez ilusório – de não perder o rasto às coisas e de manter algum controle sobre o mundo

Andreas Gursky

Na segunda metade do século XIX, o “pictorialismo”²¹³ tornou-se o primeiro movimento ligado à prática da fotografia a manifestar deliberadamente o desejo de alcançar a dignidade e o estatuto de uma artisticidade refinada, mesmo *sallonard*, a que nessa época, de conflito entre a moral e a ciência, só a pintura e a escultura pareciam poder aceder. Determinado pelo elaborado domínio académico e todo-poderoso das chamadas Belas-Artes, essa matriz de espiritualidade culta tornou-se uma espécie de obsessiva tarefa para a nova epistemologia da imagem que ainda hoje designamos por Fotografia. Mas, como manifestação redutora e artificial, o “pictorialismo” revelar-se-ia uma falsa partida, permanecendo associada a fotografia, pelo menos até meados do século XX, e apesar da reivindicação crescente sobre a sua especificidade artística, a uma certa ideia de menoridade, apressadamente justificada pelo espartilho da pequena escala ou de uma produção na sua esmagadora maioria realizada na exploração cromática do preto e branco, ou dos seus matizes cinzentos, para além de parecer estar muito mais dependente do exercício mecânico, o seu “pecado original”, do que de uma manualidade expressiva e artesanal, limitando assim a manifestação dessa subjetividade essencial, fundadora do mito romântico do artista criador. Essa máquina que fixava o instante ou a pose da humanidade, associada à mágica e “alquímica” transformação-revelação da imagem captada, justificara inconscientemente a manutenção da disciplina da fotografia numa espécie de referência menor. Só no final do século XX, com o desenvolvimento tecnológico a permitir a impressão fotográfica de grande formato, é que a fotografia viria a disputar com a pintura a ocupação das paredes dos museus e dos centros de arte de todo o mundo, produzindo a

²¹³ O “pictorialismo” insurge-se desde 1880, pela voz de Peter Henry Emerson, “contra a fotografia que reproduz com igual precisão tudo aquilo que aparece no campo da sua objetiva” (citado por Jean A. Klein, na sua *Histoire de la photographie*). Segundo Gisèle Freund, o “pictorialismo” “tenta tornar a fotografia cada vez mais parecida com a pintura a óleo, com o desenho, com a água-forte, litografias e outras técnicas do domínio da pintura. O seu efeito principal consiste em substituir a nitidez da objetiva pela suavidade dos contrastes. Os fotógrafos julgavam conferir uma nota artística aos seus trabalhos se apagassem o que é justamente característico da imagem fotográfica: a sua nitidez” (in *Photographie et Société*). Robert Demachy, Constant Puyo, Heinrich Kühn, Frank Meadow Sucliffe ou Liddell Sawyer, estão entre os maiores defensores da prática pictorialista no final do século XIX.

sua própria “imagem-quadro” e ocupando finalmente um lugar de destaque na história desse conceito chave desde a Renascença²¹⁴. Depois de várias décadas de pequenas salas para pequenos formatos, a fotografia conseguia finalmente projetar a dimensão artística numa posição de igualdade, com a cor e a grande escala da imagem a promoverem, por assim dizer, a tão ambicionada ascensão *ut pictura*.

Deste modo, e no final dos anos 80, uma nova geração pôde beneficiar dessa novidade operacional, apresentando fotografias que voltavam a apelar a uma certa dignidade pictórica, aliando ao registo do real (naquilo que ficou também conhecido como “realismo-documental”) uma extraordinária densidade contemplativa ou mesmo abstrata, como em Wolfgang Tillmans, Frank Thiel ou Roland Fischer, que conferia na realidade um novo regime de presença (imagética e espacial) à própria imagem fotográfica. Jeff Wall, Candida Höfer, Günther Förg, Axel Hütte Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Jochen Gerz, Thomas Ruff ou Thomas Struth, foram alguns dos muitos nomes que, oriundos da prática da fotografia e ainda que mantendo registos distintos entre si, rapidamente se tornaram conhecidos do meio artístico internacional, precisamente pela amplitude e nova magnificência das suas imagens, convertidas desde aí em objetos de arte com peso, estatuto e dimensão semelhantes às telas pintadas a óleo ou acrílico que podiam ser vistas nesses mesmos espaços de exposição.

Andreas Gursky surgirá neste contexto como um dos artistas mais relevantes da sua geração, promovendo uma obra fotográfica que retoma a dimensão da imagem absoluta, onde o tempo, mas também o espaço (e aqui talvez resida muito do seu valor idiossincrático), parecem ganhar uma nova e estranhíssima suspensão.

As fotografias de Andreas Gursky são limpas e meticulosas, de grande formato, a fazer lembrar a melhor e mais ambiciosa tradição pictórica. Este alemão, aprendiz de feiticeiro (foi aluno de Bernd e Hilla Becher na Kunstakademie de Düsseldorf), retém da imagem fotográfica mais do que a sua função narrativa ou simbólica, pois o seu trabalho opera numa dimensão mais vasta, onde se cruzam, de modo subtil, ilusão e realidade, experiência simultaneamente visual e reflexiva, marcas essenciais de uma certa especificidade da criatividade artística. Recorrendo a excepcionais condições técnicas, partindo sobretudo das possibilidades ofe-

²¹⁴ Sobre o conceito de “imagem-quadro” associado à disciplina da fotografia ver de Sérgio Mah, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 97-103.

recidas pelo processamento fotográfico eletrónico, Gursky recusa o conceito mais comum de instantâneo e remete a sua atenção para uma zona sensível de permanência visual que exige, ao mesmo tempo, uma redobrada atenção por parte do recetor da obra de arte. Desde 1992 que Gursky recorre à manipulação digital, “de modo a realçar os elementos formais que irão valorizar a imagem ou, por exemplo, a aplicar um conceito de imagem que, em termos de perspectiva real, seria impossível realizar” adianta o autor. “Quando trabalho desta maneira, conservo na minha mente a imagem e aproximo-me passo a passo do resultado final, sem me deixar influenciar por surtos de inspiração momentânea”²¹⁵. De facto, na sua escala magnificente, estas fotografias assumem um rigor de composição que desde logo exerce sobre o espetador um “efeito de pintura”, solicitando demorada contemplação, elevando-as assim ao estatuto de grande obra de arte.

Cauteloso no modo como elabora as suas realidades fotográficas – que de imediato nos lembram as pinturas de um Albrecht Altdorfer ou de um Pieter Bruegel, ou, no tema da paisagem, esse sublime da natureza romantizado por Caspar David Friedrich – o artista encara o mundo contemporâneo como um estranho que observa de fora, uma personagem proustiana que assume o livre curso do tempo, sem compromissos moralistas ou meditações programáticas. Como o pintor em distanciado silêncio, o seu olhar vagueia pela contemporaneidade, solene e grandiloquente, evocando os géneros mais tradicionais da pintura europeia, da paisagem à cena de interiores, da arquitetura à abstração visual. Do realismo mais clássico ao formalismo minimalista norte-americano, as referências estilísticas resultam num processo que em nada subverte a originalidade estética do seu discurso. Em Andreas Gursky, o propósito documental exigido pelos Becher resulta numa reconfiguração da dignidade pictórica onde a cor é finalmente assumida na sua plenitude, enquanto fator estrutural determinante. A fotografia pode assim funcionar num duplo sentido, entre o registo e a contemplação privilegiada sobre a essência de uma modernidade pós-industrial que ilumina ainda as sociedades finiseculares. As cenas da vida urbana, a sedução visual do mundo do consumo, ou a natureza mais recôndita manifestam-se sempre num jogo de equilíbrio onde o conceito de belo volta a fazer sentido, mas agora minado ou, de outra forma, ampliado pela manipulação e pelo retoque tecnologizado. Há que refazer a imagem do nosso mundo, mesmo que numa

²¹⁵ Andreas Gursky em entrevista a Veit Görner (1998), “...geralmente deixo que as coisas se desenvolvam devagar”, in *Andreas Gursky Fotografien. 1994-1998*. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998, p. 4.

imperceptível angústia, dar-lhe uma cosmética sensível e vibrante, sem nunca cair em excessos e gratuitidades. O formalismo deste fotógrafo – que, como o próprio admite, obedece a “uma progressão lógica das paisagens aparentemente ‘naïves’ dos anos oitenta para as imagens atuais mais secas e abstratas”²¹⁶ – remete o seu trabalho para um universo onde a linguagem estética parece calculada ao milímetro, no rigor conflitual do pormenor, forçando uma espécie de instabilidade causada pela paradoxal inverosimilhança do seu resultado visual. Aqui fixa-se uma realidade objetiva mas de difícil compreensão, pelo menos na sua expressão panorâmica, resvalando para o prazer estético e falhando propositadamente a estrita tarefa documental ou memorialista. São imagens simultaneamente certas e erradas, testemunhais e irrealistas, mas sobretudo magníficas no modo como marcam uma grave presença.

O relevante conjunto de fotografias de grande escala, realizadas desde o final dos anos 80 e exibidas pelas mais prestigiadas instituições de todo o mundo, confirma Andreas Gursky como um dos artistas que melhor trabalham a imagem fotográfica como herdeira privilegiada da vasta tradição da arte; o próprio Gursky confessa que “a história da arte parece possuir um vocabulário formal que é válido em geral e que usamos sem cessar”²¹⁷. Na verdade, todos aqueles que de algum modo se relacionam profissionalmente com a produção artística contemporânea acabam quase sempre por usar ou considerar pelo menos o arquivo formal, estilístico e imagético da história da arte. Também nesta perspetiva, o trabalho de Gursky investe seriamente num diálogo de realização figural que estabelece a sua própria interpretação da “imagem-quadro”, pictorializando por assim dizer o valor intrínseco da imagem fotografada. Talvez por isso, escolher uma boa fotografia não passe apenas, pelo menos em Andreas Gursky, pela opção de um olhar sobre o real. Tal como o próprio afirma:

“Não é fácil citar critérios gerais para uma boa imagem. É claro que as decisões a nível da composição são sempre importantes quando estruturamos a imagem, mas não as acho particularmente interessantes, visto que são óbvias. A experiência visual imediata deve ser sempre o catalisador da decisão pictórica. As questões socialmente relevantes ou de contexto estratégico só deverão, em minha opinião, ser consideradas numa segunda fase. Em primeiro lugar, o que me preocupa é a autonomia da fotografia e a confiança na força da imagem”²¹⁸.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

Esta convergência entre o “índice” (fotografia) e o “código” (pintura) da imagem captada, mas igualmente trabalhada até produzir o efeito visual pretendido, conduz o artista a um labor que acentua a ambiguidade do seu estatuto, entre o documental e uma espécie de neutralidade puramente pictórica ou formal. Por exemplo, sobre a imagem fotográfica do *Bundstag*, Gursky dirá: “Só a possibilidade de olhar através de uma ‘segunda pele’ (o edifício do parlamento visto do exterior) transforma a forma circular arcaica da sala da assembleia numa figura misteriosa que faz parecer estranho o conjunto dos membros da assembleia. A estrutura complexa da arquitetura é sublinhada, a partir desta perspetiva, pelas muitas linhas horizontais e verticais, que parecem intrusivas”²¹⁹. Padrão pictórico que Andreas Gursky utilizou noutras fotografias igualmente sedutoras no seu formalismo autónomo como *Montparnasse* ou *Hong Kong, Shanghai Bank*. Como atentamente observa Sérgio Mah, “As imagens de Gursky proporcionam a oportunidade de observar espaços que são normalmente vistos em movimento, nos transportes, na televisão e no cinema, e, com uma técnica precisa e estável, produzem uma completa fixação do representado, permitindo vislumbrar e descobrir a sua organização geral e os seus fragmentos metonímicos. A precisão e a estabilidade numa entidade fixa tornam-se nos agentes da beleza da imagem. Transformam os espaços, os corpos, as situações em formas artísticas”²²⁰.

Por outro lado, podemos identificar nesses conjuntos uma espécie de “investigação sociológica des-romantizada”²²¹ de grande efeito visual ao nível da composição dos elementos que harmonizam o conjunto, mas que foge a qualquer intencionalidade estritamente científica. Há aí um distanciamento marcado pela des-subjetivação de quem capta e transforma a aparência da imagem. Estas imagens reduzem ainda a humanidade à sua expressão maquínica e arquitetural (*Hong Kong. Island* ou *Opel. Bochum*, imagens datadas de 1994), como resultado de uma economia global avassaladora em que invariavelmente se inserem os indivíduos, tanto na sua expressão laboral como no lazer, conduzindo-os assim a uma presença diminuta, quase microscópica, como se o objetivo fosse “des-individualizá-los”²²². Porque, nas fotografias de Andreas Gursky não deixam de existir “figuras na paisagem, mas são figuras anónimas, captadas a uma distância suficiente que limite os seus traços individuais. Em anonimato, petrificada, de reduzida dimensão e em segundo e terceiro plano, a presença

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Sérgio Mah, *op. cit.*, p. 104.

²²¹ Veit Görner na entrevista citada, p. 6.

²²² Andreas Gursky, *op. cit.*, p. 5

humana é relativizada na totalidade da paisagem”²²³. Isso é particularmente evidente em *Engadin* (1995), *Düsseldorf. Flughafen II* (1994) ou *Hong Kong. Grand Hyatt Park* (1994), onde o registo figural humano se presta a uma espécie quase insignificante de miniaturização, a fazer lembrar o rigor de maquetas produzidas à escala. Confunde-se assim, o real e o imaginário, como se o detalhe produzisse um efeito mágico ao nível da perceção do espectador, constantemente reenviado ao exercício de aproximação e distanciação visual exigido pela imagem de grande escala.

Mas nem todas as imagens de Gursky recorrem à presença da figural humana. Algumas, como *Shiphol* (1994), *Ayamonte* (1997) ou *Rhein* (1996), assumem o vazio humano como forma de silenciar ainda mais a imagem e o seu conteúdo, mesmo que para isso o artista recorra a uma subtil interferência técnica ao nível do tratamento da imagem. Na abstratizante vista do Reno, Gursky admite que “foi necessária uma construção fictícia para dar a imagem correta de um rio moderno”, isto é, assume o voluntarismo da manipulação digital da imagem como função determinante na obtenção do resultado formal pretendido. O mesmo objetivo e necessidade processual podem ser identificados nas séries de fotografias sobre empresas industriais que o artista realizou durante a década de 90. “A seguir a esta experiência [confessa] compreendi que a fotografia deixou de ser credível e, assim, foi muito mais fácil legitimar o processamento de imagens digitais”²²⁴. Estratégia afinal que tornaria famoso o trabalho de Andreas Gursky, sobretudo a partir do êxito dessas estranhas imagens de átrios de hotel, como em *Atlanta* (1996), *Times Square* (1997) ou *Singapore II* (1997). Contudo, adverte-nos ainda: “Nunca se encontraram pormenores arbitrários na minha obra. A um nível formal, há inúmeras micro e macro estruturas que formam uma teia, determinada por um princípio geral de organização. Um microcosmo fechado que, graças à minha atitude de distanciação em relação ao tema, permite ao espectador reconhecer as charneiras que ligam todo o sistema”²²⁵.

Acerca de *o. T. V.* (1997) – imagem onde surgem alinhadas em rigorosa exposição várias séries de sapatos, e que acaba por ser uma das obras mais emblemáticas sobre a atenção formal que Andreas Gursky confere à ideia de sublime desta sociedade de consumo que nos domina – o artista esclarece-nos sobre a pictorialidade exigida *a priori*:

²²³ Sérgio Mah, *op. cit.*, p. 105.

²²⁴ Andreas Gursky, *op. cit.*, p. 5.

²²⁵ *Ibid.*

“Existem nesta imagem vários níveis de realidade. Experimentei originariamente uma situação semelhante, mas só o material do documentário não teria sido suficiente para uma fotografia convincente. A verdade é que a exposição dos sapatos tinha uma apresentação inofensiva e era pictoricamente ineficaz. Senti por isso que seria tanto mais interessante realçar a dimensão simbólica deste fenómeno – o fetichismo do nosso mundo material. Depois de pensar no assunto durante semanas, decidi voltar a Nova Iorque para fotografar os sapatos numa sala artificial, construída especialmente, e em que eu depois os alinhava por filas e elaborava cuidadosamente um todo, utilizando técnicas de processamento digital”²²⁶.

Reconstruindo ou encenando o próprio real, Andreas Gursky parece reencarnar o espírito do “pictorialista” do século XIX, pois ao retocar e corrigir em termos de cor e intensidade lumínica a imagem fotografada, estará em parte, ainda que de um modo conceptual e tecnicamente bastante diferente, a reavivar esse objetivo pioneiro de abrilhantar ou sublimar a imagem nua produzida pela câmara fotográfica. Convém no entanto esclarecer que a analogia feita aqui entre Gursky e o “pictorialismo” pretende apenas confirmar o verdadeiro estatuto de arte maior que as imagens do artista alemão, por contraste, apresentam. Se Gisèle Freund identificou que o “efeito principal [do ‘pictorialismo’] consistia em substituir a nitidez da objetiva pela suavidade dos contrastes”²²⁷, pois “os fotógrafos julgavam conferir uma nota artística aos seus trabalhos se apagassem o que é justamente característico da imagem fotográfica: a sua nitidez”²²⁸, procurando então aproximar-se de valores formais e cromáticos inspirados na pintura impressionista, já Andreas Gursky procede ao engrandecimento pictórico das suas fotografias assumindo precisamente uma espécie de paroxismo da nitidez. Nesta medida, o trabalho de Gursky estaria nos antípodas do “pictorialismo”, contudo, liga-o a esse movimento oitocentista uma certa ideia de ascensão estética que o mantém interessado na valorização pictórica da imagem fotográfica.

Quanto à ideia de ordem contida nas séries ornamentais, patente não só em *o. T. V.*, como em *Prada I* (1996) e *II* (1997), exerce um fascínio sobre a organização da imagem digitalizada, acentuando a tendência para a elevação de uma visualidade requintada pelo *design* global das sociedades pós-modernas, como última expressão dessa “Das Ornament der Masse/ Decoração das Massas” que já Siegfried Kracauer havia perspetivado

²²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²²⁷ Ver nota 213.

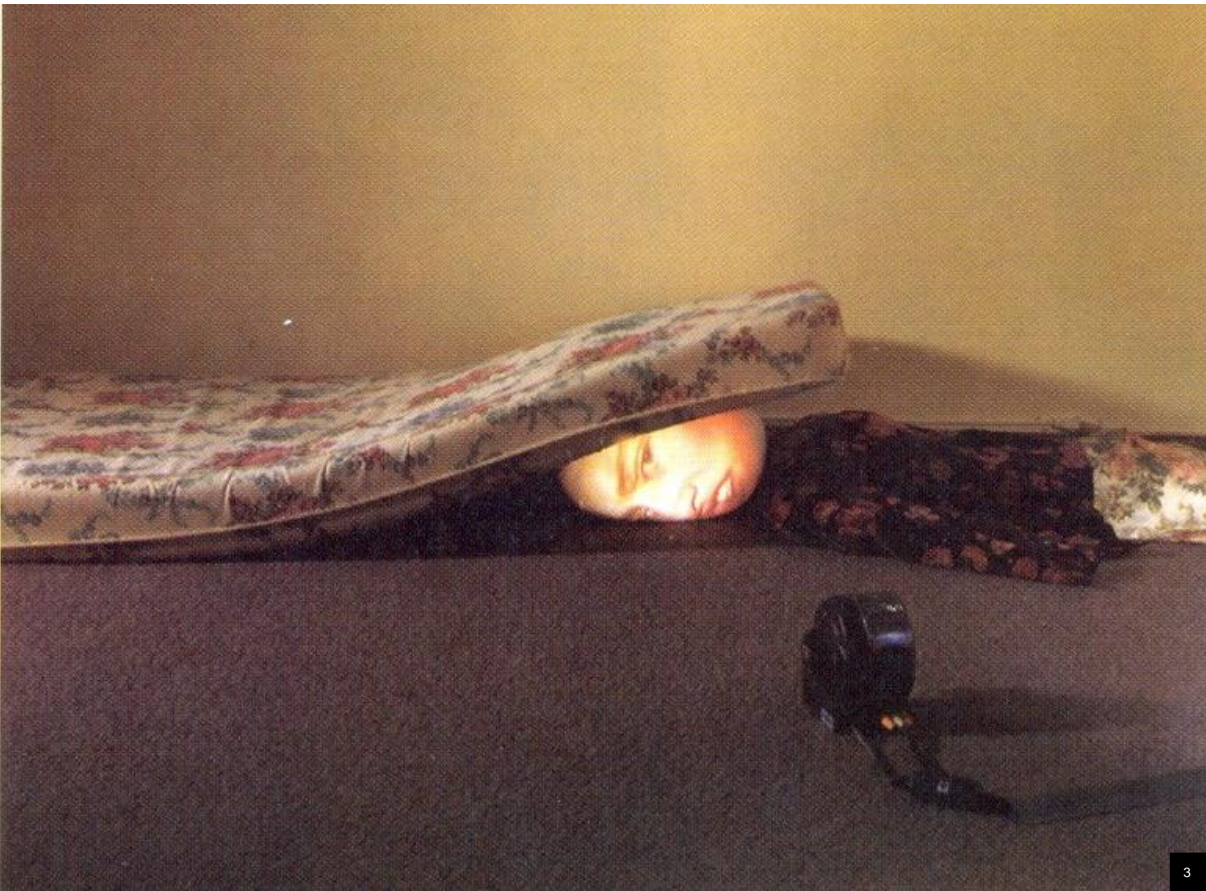
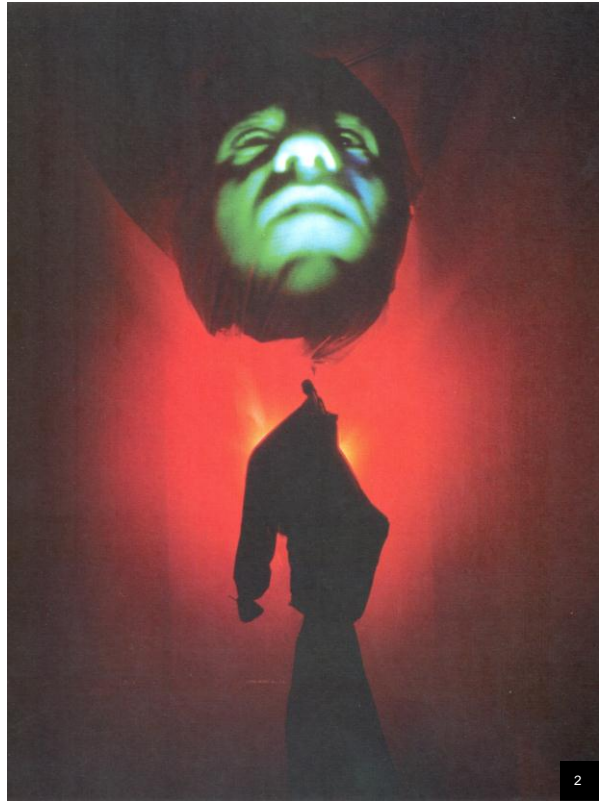
²²⁸ *Ibid.*

enquanto fenómeno emanado da indústria cultural capitalista²²⁹ e que mais recentemente foi alvo de reflexão crítica por parte do teórico de arte norte-americano Hal Foster²³⁰.

Outro modo privilegiado de Andreas Gursky encontrar a figura humana no frenesi da dependência económica, foi fotografar alguns bancos (*Hong Kong. Shanghai Bank*) e bolsas de valores do mundo contemporâneo, como em *Chicago. Mercantile Exchange*, *Chicago. Board of Trade*, ambas de 1997. Aos gestos apressados pela urgência do lucro, Gursky alia um colorido forte, sublinhado nos casacos de cor forte que distinguem as “castas” dos corretores da bolsa, esses mimos-agentes financeiros que determinam o novo fluxo da energia mundial. As panorâmicas dessa forma observadas remetem para um ruído distante e uma magnitude de conflito que lembram as batalhas entre exércitos pintadas por Paolo Ucello, Altdorfer ou Albrecht Dürer. Cada uma destas imagens congrega esse “efeito de pintura” que lhes empresta uma dignidade maior, pouco vista na fotografia de formato *standard*, amadora ou profissional. De outra forma, ao abdicar do carácter efémero ainda hoje associado ao conceito de instantâneo massificado pela cultura mediática, e ao promover a minúcia da intervenção digital em imagens panorâmicas de grande escala, Andreas Gursky opera uma transformação de cariz compósito, *ut pictura* (como uma pintura), que eleva as suas fotografias ao universo das grandes obras de arte, não só pela sua dimensão física e hierática, mas sobretudo pelo desejo contemplativo que ao espectador invariavelmente impõem.

²²⁹ Sobre esta questão ver Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. Londres, Thames & Hudson, 2004, pp. 661-663.

²³⁰ Cf. Hal Foster, *Design and Crime (and other diatribes)*...



1 *SUBMERGED*, 1996, instalação vídeo e objetos vários | 2 *FIX PLOTTER*, 1992, instalação vídeo e objetos vários, (pormenor) | 3 *GETAWAY*, 1994, instalação vídeo e objetos vários, (pormenor).

IX) Arte, ciência, trauma e identidade

Dummies and talking heads / Tony Oursler

[Texto original publicado in *Arqa – Rev. de Arquitetura e Arte*, nº 33, setembro/outubro de 2005]

As coisas grandiosas fazem-nos conhecer pequenas coisas, tal como o pessoal nos pode ensinar algo sobre o universal... Muito do meu trabalho tenta passar entre essas duas escalas.

Tony Oursler

Na ressaca alucinante que significou toda a década de 70, a desesperança gritante da cultura “punk” e o seu culto da violência e agressividade gratuitas configuraram um sentimento generalizado de revolta e desenraizamento que envolveria inadvertidamente todo o universo “underground” da cultura ocidental, com efeito em áreas tão diversas como a música ou as artes plásticas, passando pela performance e o cinema experimental, numa estratégia cada vez mais polissémica, firmada numa pluralidade genuinamente interdisciplinar. Absorvidos paradoxalmente pela influência volátil da “pop culture” e da “beat generation”, uma nova geração manifestava então a sua rutura para com a ingénua libertação proclamada anos antes pela cultura “hippie”, reavaliando objetivos e causas comuns, ao assumir o consumo de drogas não mais como um projeto redentor, mas antes um exercício de experimentação fragmentária, perturbante e sem rumo. Escudava-se assim, num estonteante caleidoscópio de referências experimentais, uma difusa hipótese de alternativa cultural, livre, efervescente e sem método, radicalizando-se ao máximo, simultaneamente, uma derradeira politização do ato criativo. Paradigma dessa matriz ainda reivindicativa terá sido o projeto de intervenção na imprensa de arte realizado por Dan Graham nessa década, reunido mais tarde no volume *Rock My Religion* (1993)²³¹, e que teve em Tony Oursler, tal como em muitos outros artistas dessa geração, um eco significativo no que diz respeito às hipóteses de uma transformação crítica, ainda que parcial, da relação entre a obra de arte, o espectador e a sociedade. Imbuído nesse panorama de ação e impulsionado pelo desejo de compreender, mais do que contrariar, a cultura mediática norte-americana, dominada na época não apenas pelo modelo hollywoodiano de cinema mas sobretudo pela omnipresença da imagética televisiva, Tony Oursler iniciou em 1976 com os vídeo de canal único *Joe, Joe’s Transsexual Brother and Joe’s Women* ou *The Life of Phyllis* (1977) e a série de pequenos filmes intitulada *Good*

²³¹ Cf. Dan Graham, *Rock My Religion*. Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1993. Tony Oursler terá trabalhado ainda com Dan Graham na produção e realização do vídeo *Rock My Religion*.

Things and Bad Things (1979) um projeto de criatividade interdisciplinar bastante idiossincrático – mesmo que herdeiro ainda das experiências *video-art* de Bill Viola, Bruce Nauman, William Wegman, John Baldessari ou Wolf Vostell. Desses exercícios em que o artista procurava ainda “pintar com imagem móveis”²³² resultava uma particular tendência para desocultar as subterrâneas ligações que se estabelecem entre a mente humana, as suas angústias e ansiedades, e a penetrante influência exercida pelos *mass media*. Porém, a aproximação matricial que Tony Oursler realiza ao universo particular da televisão não tem por base qualquer recusa de carácter ativista, antes uma profunda afinidade acerca do seu efeito hipnótico: “a TV é um mundo mágico – interdito à pessoa média. Quando era miúdo adorava a televisão; nas minhas memórias de infância a televisão é uma coisa incrível. Mas também é um lugar frio e vazio – essa é a beleza dela, a dualidade”²³³. Apesar de alguns desses primeiros trabalhos poderem ser lidos como um ataque mais ou menos óbvio aos *mass media* e à sua violência barroca, o propósito de Oursler jamais se reduz ao tom grave de uma crítica *engagé*, apostando essencialmente numa irónica e desarmante desconstrução do papel do espetador, confinado que está a uma receção passiva que tudo absorve sem o conhecimento sobre os códigos que enformam o processo de aculturação de massas mais decisivo das últimas décadas. Nesses vídeos tecnicamente rudimentares do final dos anos 70, a orientação, bem como o objetivo essencial de Oursler, traduz-se especialmente no desejo de provocar o espetador no seu reduzido, entretendo-o com uma ridicularização acerca do seu próprio entretenimento, aí caricaturado na sua frivolidade permanente e cintilante. Não por acaso, Oursler recorre ao televisor/monitor não apenas como meio técnico de apresentação dos seus trabalhos, mas igualmente como tema central do seu investimento. Ao mesmo tempo, o artista explora um conjunto de clichés muito comuns aos dramas de ficção da televisão desse período, acentuando desde logo o seu carácter vulgar ao encená-los a partir de uma singular simplificação de meios de produção e expressão artística. Tudo se passa num universo miniatural, onde a ação pretensamente narrativa realiza uma paródia sobre a dualidade real/ficção que atravessa a essência mimética da imagem em televisão. Tal como observa Mike Kelly (artista que realizou com Oursler vários trabalhos em parceria), “o ‘drama’

²³² Elizabeth Janus, “Pintar com imagens móveis”, in *Tony Oursler*. Lisboa, CCB - Centro Cultural de Belém, 2001, pp. 46-85.

²³³ Mike Kelley, “Um guião interminável: à conversa com Tony Oursler”, *op. cit.*, p. 92

desenrola-se frente a uma câmara fixa, as personagens são bonecos vulgares, os cenários são representados por postais e a narrativa consiste essencialmente num aumentar do nível de destruição. À medida que a ação progride, as figuras são literalmente partidas em mil bocados. No fim do vídeo, tudo o que resta são coisas que já só servem para serem queimadas”²³⁴.

A combinação entre um grau de destruição imprevisto e um bizarro espetáculo de marionetas confirmam estes trabalhos enquanto experiências, apesar de tudo bem-sucedidas, desenvolvidas em torno da evidência de que, apesar do seu aparente contrato com o real, tudo na televisão é, ou pode ser, encenado. Só que Oursler salienta essa ideia apresentando-nos no seu ecrã uma espécie de rude degenerescência do entretenimento, fazendo colapsar qualquer jogo de sedução mais próprio da TV. Em todo este processo de encenação “grotesca”, Tony Oursler recorre inclusive às suas próprias mãos para manipular os bonecos que encarnam as personagens desse teatro insólito, deixando que elas apareçam no campo visual da imagem como forma de acentuar o carácter de manipulação (termo que tem origem na etimologia da palavra mão) caro ao universo mediático que a televisão promove junto dos espetadores. Aliás, sobre a importância dessa particular revelação corporal nos seus vídeos, Oursler esclarece:

“Estava a usar o único aparelho que tinha, que era o meu corpo, o meu corpo era um cenário. A mão como dispositivo foi uma coisa que passei a usar sempre, desde essa altura. Adoro todas as implicações disso... Mas gostei mesmo do facto de que a locomoção estava ligada à mão – a maneira como todos nós mudamos as coisas de lugar – nada foi escondido do espetador. Estava a jogar com o nosso desejo de nos perdermos no espaço/tempo narrativo. Adoramos de tal forma uma história que lhe instilamos vida, independentemente do seu estado de degradação. Retrospectivamente, acho que muito disso teve a ver com uma reação ao minimalismo e à estética redutora dos conceptualistas – jogar com aquilo que está dentro da moldura e com o que está fora dela. As origens da palavra ‘obsceno’ provém daquilo que não pode ser visto pela audiência, os acontecimentos invisíveis que se passam fora do palco. Mas também estava a jogar com a escala, eu e as minhas mãos temos o tamanho aproximado do espetador e as bonecas têm a escala de estrelas de televisão da forma como são vistas no ecrã”²³⁵.

Isto é, para além da sua função pragmática e técnica, as mãos têm nos primeiros trabalhos de Tony Oursler (nos quais temos de incluir ainda *The Diamond - Head*, de 1979, *The Loner* ou *The Weak Bullet* (ambos de 1980) uma função simbólica essencial,

²³⁴ *Ibid.*, p. 94

²³⁵ *Ibid.*

reanimando a metáfora da manipulação do real e da subliminar relação que este estabelece com o espectador através do poderoso meio que é a televisão, não apenas na sua dimensão de órgão de comunicação, como ainda enquanto responsável pelo enquadramento ou formatação estética de uma nova cultura visual. Confirmando a omnipresença da visualidade projetada pela televisão, hoje nada parece poder existir fora do paradigma retangular do seu ecrã.

Com o coletivo *Poetics Project* – grupo de colaboração iniciado em 1977, e excepcionalmente reapresentado por Oursler e Mike Kelly em 1997, aquando da *X Documenta*, em Kassel (Alemanha), formado então por alguns jovens artistas do Califórnia Institute of the Arts (Cal Arts) que desenvolveram experiências na área da performance, incluindo peças de dança, comédia e trabalhos com som e música, e que culminou na criação de um grupo musical que se reuniu ocasionalmente até 1983 – Tony Oursler absorveu um rasto de inspiração marcado pela aventura total, em instalações que misturavam livremente pintura, som, projeções e vídeo-esculturas, num efeito de bizarra mas profícua interdisciplinaridade que viria a ser determinante nos seus trabalhos da secada seguinte. Na verdade, ao longo dos anos 90, Oursler investiu tudo na criação de poderosos ambientes pontuados por *dummies*²³⁶ e *talking heads*²³⁷. Interessado desde sempre pela ciência ótica, o espiritismo popular e o hipnotismo, relacionado ainda com as qualidades indutoras do transe em televisão e o seu mais generalizado carácter hipnótico, Oursler passou a utilizar nas suas instalações um conjunto de bonecos-manequins, ou *dummies*, transformados de modo a favorecer uma sombria atmosfera de comunicação entre o real e o inconsciente, evocando situações de repressão da memória conectando-as ao mundo mediático da nossa contemporaneidade tendencialmente esquizofrénica. Oursler opera então uma série de mutações nesses bonecos-personagens que, numa escala mais humana e apresentados individualmente ou aos pares, recitam histórias de distúrbios mentais escritas pelo próprio artista, sublinhando assim, desse modo, tanto o isolamento psicológico do sujeito tecnológico como a sua potencial insanidade ou descontrolo. Essa é a atmosfera

²³⁶ “Dummies”: manequins à escala 1:1 em relação ao corpo humano, normalmente usados em experiências em que se pretende saber o que acontece ao corpo humano, por exemplo, em casos de impacto automóvel, experiências de armamento, etc. [n.t. do catálogo, *Tony Oursler*, 2001].

²³⁷ “Talking Heads” é o nome pelo qual podemos designar os bonecos mais perturbantes das instalações de Tony Oursler. Mais pequenos e expressamente destituídos de um corpo proporcional, esses bonecos caracterizam-se essencialmente pelas suas “cabeças falantes” que interpelam o espectador através de uma inesquecível voz suplicante.

presente, por exemplo, em *Dummy Behind the Wall* (1991), *Instant Dummies* (1992), *The Living Room* (1993) ou *X Dummy* (1993).

O tema da insanidade, das perturbações psicológicas marcadas por acontecimentos torturantes e a sua exponenciação no campo mediático, conduziu Tony Oursler, com efeito, a um universo metafórico e de investigação sobre a origem da disfuncionalidade da mente humana. Baseado em relatos de casos de “MPD” (“*Multiple Personality Disorder*”/Perturbação de Personalidade Múltipla), o artista norte-americano passou a encenar uma espécie de visualização do sofrimento mais recôndito. Para isso recorre à utilização de perturbantes bonecos de trapos que apresentavam uma estranha marca de vida humana, pois nas suas desproporcionais cabeças eram projetadas imagens vídeo que as transformavam dramaticamente, resultando nas mais atormentadas e desconcertantes “cabeças falantes” da arte contemporânea, não deixando ninguém indiferente aos seus lancinantes e aparentemente enigmáticos apelos.

Quando da apresentação de *Judy* (1994), um dos mais importantes trabalhos desta fase, Oursler esclarece detalhadamente as características e a intenção essencial da sua proposta:

“O aumento de casos de MPD nos Estados Unidos, nos últimos anos, e a sua ligação com os meios de comunicação, constituíram o material para a criação desta instalação. A instalação assumirá a forma de um conjunto de figuras que se ‘transformarão’ umas nas outras, colocadas numa linha irregular no espaço da galeria. A progressão de inter-relações pode ser atravessada pelo espetador/participante que é também convidado a sentar-se dentro da estrutura do grupo e a interagir com ela operando uma câmara de controlo remoto. As figuras/objetos são uma espécie de manequins/espantalhos e bonecos toscamente construídos, montes de detritos e peças de mobília que representam diversos aspetos e manifestações de MPD num indivíduo fictício. Algumas destas figuras/objetos são dotadas de voz e de meios de expressão através da projeção de imagens vídeo sobre eles. Assim, o espetador/participante pode aperceber-se de uma imagem composta, em muito semelhante aos personagens de uma peça, todos eles representando independentemente ao mesmo tempo (quando, na realidade, só seria possível vivenciar apenas alguns dos aspetos da doença de cada vez)”²³⁸.

No mesmo documento, absolutamente cristalino, Tony Oursler explica ainda as características da doença que lhe inspirou todo esse período de criatividade afirmando que “a MPD ocorre geralmente em vítimas de casos extremos de trauma sexual, físico e/ou psicológico. Estas desenvolvem uma defesa, para proteger o seu ‘eu interior’, que consiste na criação de ‘máscaras’ capazes de combaterem alguns aspetos da insuportável tortu-

²³⁸ Tony Oursler, “Proposta para Judy”, *op. cit.*, p. 236.

ra que lhes foi infligida. A ‘dissociação’ é o mecanismo de defesa inconsciente através do qual um conjunto de atividades mentais se fragmenta ou se separa do principal fluxo de consciência, passando a funcionar como uma unidade separada”²³⁹. Porém, Oursler procura não tanto apresentar um aparato visual desta disfunção mental, mas antes estabelecer eventuais ligações com o carácter fragmentário e hipnótico da televisão. Ele próprio adverte que:

“são muitas as analogias entre esta doença peculiar e a relação dos meios de comunicação com o espectador. Os doentes de MPD alternam inconscientemente de personalidade, como uma espécie de ator hipnotizado. Podem ser vistos como uma coleção de personagens representando um horrível drama, tão real como a própria vida. [...] Seria capaz de sugerir uma relação mais funda: um espelho interior de estruturas mediáticas e de práticas individuais relacionadas com aquelas. A sua base lógica é constituída pela capacidade de espectador em empatizar e evocar estados psicológicos hipnóticos a fim de representar dramas arquetípicos. Os médicos já aproximaram a capacidade destes doentes em mudar de personalidade à mudança de canais ou ‘zapping’. [...] Talvez, para alguns, a interação televisiva seja um modelo para uma nova fronteira psicológica. Certamente, os relatos de MPD, a maneira destrutiva como estes doentes vivem, têm sido uma narrativa constante na televisão e em livros e filmes de apelo popular”²⁴⁰.

Deste modo, podemos concretizar que Tony Oursler conduz o aprofundamento da investigação do seu trabalho para nos revelar uma inesperada e surpreendente proximidade entre o trauma, a dor, o medo, a ira e a memória recalcada dessa estranha doença, com a matriz esquizofrénica da imagética televisiva, fazendo a ponte ainda com a expressão artística contemporânea, marcada pela disjunção e a fragmentação interdisciplinares. Por outro lado, *Judy* (nome de um doente de MPD que Oursler usou como título da sua instalação) provoca no espectador uma espécie de assombro pela interpelação de vozes que nos chamam persistentemente, gemendo em sofrimento ou transe. Nessa instalação, três bonecos chamados “Horror”, “Boss” e “Fuck You” representam ao mesmo tempo os “alter-egos” ou as diferentes personalidades de *Judy*. Gritos, súplicas ou frases ameaçadoras como “*Don’t look at me*” penetram fundo na nossa consciência, causando por vezes uma certa recusa instintiva sobre as hipóteses de comunicação deste trabalho. O fluxo de sentimentos e reações do visitante mergulha assim entre a ironia, o horror e o desespero suplicante desses bonecos *talking heads*. Não podemos esquecer que a projeção de rostos em figuras de pano (cruzamento entre bonecas, fantoches e espantalhos que se que-

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 236-237.

dam na sua perturbante imobilidade) é assegurada não só pela mais sofisticada tecnologia de projeção vídeo, como ainda pela gravação prévia de vozes (teatralizadas por atores profissionais, num apurado trabalho de sonorização vocal²⁴¹) o que lhe confere uma verdade tensa mas absolutamente convincente. Tony Oursler realizou muitas outras instalações recorrendo a este aparato cénico, destacando-se, de entre outras variações, *Private* (1993), *White Trash/Phobic* (1993), *Submerged* (1996), *Eyes* (1996-1999), *Philosophers* (1996), *Mas, She, She* (1997), *Escort* (1997), *Troubler* (1997), *Optics* (1999), *The Empty Cabinet* ou *Trough the Hole*, ambos datados do ano 2000.

Quase todas estas experiências têm como referência central o protagonismo dessas cabeças que nos falam, pedem ajuda ou afastam rudemente. O próprio Tony Oursler acentua esta relação: “Estava interessado nas vozes que existem dentro das nossas cabeças, na mistura das memórias, dos sons e das imagens que representavam a forma como sentia que pensava de facto. Eu sentia que a indústria da cultura subestimava aquilo que o cérebro era capaz de fazer e aquilo que as pessoas eram capazes de compreender”²⁴². A cabeça-cérebro, onde tudo se concentra e se expõe, é o núcleo expressivo e metafórico dessas criaturas presas, nas palavras de Raymond Bellour, a “identidades sobressaltadas”²⁴³, vivendo o “seu luto insensato”²⁴⁴ pelo sofrimento em martírio de uma falha profunda entre a fronteira do real e do imaginário, entre o sonho e o pesadelo, o inconsciente e o estado de consciência plena. Aliás, o protagonismo da cabeça não é de todo inocente ou casual, antes resulta de uma função simbólica e visual determinante. A cabeça-cérebro é o lugar primacial e último da nossa existência, é por ela que iniciamos o lento processo de reconhecimento do mundo e da vida, e é por ela que nos despedimos de ambos, para sempre. A cabeça-cérebro é o princípio de tudo o que pode significar vida. O próprio conceito de vida, inclusive no debate ético sobre o tema do aborto ou da eutanásia, está intimamente ligado à ideia de consciência, e esta à de cérebro. Noutra medida, é a cabeça-cérebro que sofre o peso da socialização e do equilíbrio psicológico necessário a uma vida, mas é também a cabeça que nos oferece os principais sentidos (visão, audição, gosto e olfato) ligando-se assim, desse modo, ao próprio mundo do prazer, da descoberta

²⁴¹ Tony Conrad, “Quem responderá à chamada da minha voz? O som no trabalho de Tony Oursler”, *op. cit.*, pp. 150-175.

²⁴² Mike Kelley, *op. cit.*, pp. 143-145.

²⁴³ Raymond Bellour, “Salvar a imagem”, *op. cit.*, p. 247.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 248.

da aventura humana e da criatividade a envolve. Por isso, são tão poderosas estas *talking heads* de Tony Oursler, na sua ambígua tarefa de consciencialização sobre o sofrimento oculto, esse irreduzível labor do cérebro que repousa nas trevas fantasmagóricas do inconsciente.



1 CREMASTER 3, filme still, 2002 | 2 CREMASTER 4, filme still, 1994 | 3 CREMASTER, filme still 1, 1995

Cremaster: a sacralização de hybros²⁴⁵ / Matthew Barney

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 30, março/abril de 2005]

Interessa-me pelo momento em que o desejo se transforma em objeto.
Matthew Barney

Com uma trajetória bastante idiossincrática, marcada pela frequência de um curso de medicina, a prática de *football* americano universitário e algumas incursões no mundo da moda nova-iorquina, Matthew Barney é a personificação mais recente do artista total e multidisciplinar, uma espécie de génio renascentista de inspiração simultaneamente barroca, medieval, gótica e dantesca, que pontua de excesso, ambiguidade pós-moderna e simbolismo erudito, a visualidade deste início de milénio.

Após uma formação em escultura e uns quantos trabalhos performativos que tomavam já o corpo como matriz temática e operacional, Matthew Barney produziu, realizou e apresentou, entre os anos de 1994 e 2002, o enigmático e vasto ciclo *Cremaster*²⁴⁶, intenso conjunto de cinco filmes, protagonizados essencialmente por uma gritante e extraordinária bizarria visual, simbólica e performativa. Aliás, o eco do choque e da estranheza verificado no meio artístico internacional foi de tal ordem que se mantém ainda em aberto a discussão não só sobre o valor e a importância do objeto final – como se estivesse ao nosso alcance avaliar todas as projeções possíveis deste exercício de estilo – como inclusivamente do seu mentor. O próprio Barney alimenta a magia de todo este processo, confirmando apenas o “desejo como ingrediente-chave” da sua proposta artística, em múltiplas instalações, fotografias e películas que passam nas salas de cinema de todo o mundo, o carácter disciplinarmente exponencial de *Cremaster*.

Ao que parece, tudo terá começado quando, num encontro circunstancial na cidade de Boise, no estado de Idaho, Barney manifestou a um tal Dr. Lung o seu interesse crescente pelo tema científico da indiferenciação sexual no período inicial de formação dos fetos. O Dr. Lung sugeriu-lhe então que lesse tudo o que pudesse acerca do momento de formação do

²⁴⁵ Trata-se aqui da grafia antiga do termo “Híbrido”, usada em tempos pelo Latim por influência de uma falsa aproximação ao Grego *Húbris*, que significava “tudo o que excede a medida, excesso, orgulho ou impetuosidade”, mas que tomou ainda uma aproximação ao conceito de Caos, tendo-se estabilizado o seu sentido no “quem provém de espécies diferentes”, reproduzindo espécies estereis e bastardas. Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo IV, Fre-Mer. Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

²⁴⁶ O primeiro filme, *Cremaster 4* data de 1994. Seguiram-se depois *Cremaster 1* (1996), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999) e *Cremaster 3* (2002).

“*cremaster*”, termo traduzido como o músculo que comanda os movimentos dos testículos no interior do órgão genital masculino de acordo com a temperatura do corpo. A partir daí, Matthew Barney não mais desistiu de procurar referências científicas, históricas e culturais sobre esse micro-músculo ligado à formação orgânica da sexualidade humana. Desenvolveu-se então, na sua cabeça, todo um imaginário até aí inexplorado, responsável pela elaboração de uma *mise-en-scène* (imagens e encenações) que viria a cruzar complexas sugestões visuais e narrativas ao convocar de modo vertiginoso alegorias mitológicas, artísticas (desde o universo popular ao mais erudito) e científicas, manietando uma plêiade de registos sobre a natureza dos instintos humanos e animais, ou mesmo o exercício sobre a temporalidade dissimulada de algumas das matrizes civilizacionais mais importantes da história humana. Todavia, o labor maturado ao longo de mais de dez anos de investigação e produção em torno do conceito abordado e dos seus efeitos conduziram Matthew Barney a um estonteante exercício de criatividade e invenção, desenvolvendo um dos universos visuais e performativos mais originais dos últimos anos²⁴⁷.

Na verdade, o impacto e a repercussão de *Cremaster* (a obra) não podem ainda ser medidos na sua globalidade, por falta dessa espécie de margem temporal necessária ao que é verdadeiramente perturbador. Além disso, parece que estamos apenas na fase inicial de uma nova disponibilidade sensorial. Talvez não estejamos ainda totalmente preparados para uma rutura cultural desta natureza, mesmo que a hibridez do sentido, a ausência de uma linearidade narrativa e a pujança formal destas imagens fiquem por muito tempo gravadas na memória dos que ousam abraçar a sua recetividade.

Com efeito, em *Cremaster* estamos sempre perante a oscilação mutante registada entre a condição “*hot*” e “*freeze*” dos nossos sentidos, aí se fundindo alquimicamente, de

²⁴⁷ Cf. *Matthew Barney: New Work* (exh. cat.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1991. Com introdução de Robert R. Riley. “Headlever Near Side Cradle”, in *Verbal Abuse* (New York), no. 2 (fall 1993), pp. 26-27. *CREMASTER 4* (exh. cat.). Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain; London: Artangel; and New York: Barbara Gladstone Gallery, 1995. Com introdução de James Lingwood; *Drawing Restraint 7*. Ostfildern, Germany: Cantz, 1995. Com ensaio de Klaus Kertess; *PACE CAR for the HUBRIS PILL* (exh. cat.). Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1995. Com ensaios de Richard Flood e Neville Wakefield; *CREMASTER 1* (exh. cat.). Vienna: Kunsthalle Wien; and Basel: Museum für Gegenwartskunst, 1997. Com ensaios de Alexander Horwarth e Gerald Matt; *CREMASTER 5* (exh. cat.). Frankfurt am Main: Portikus; and New York: Barbara Gladstone Gallery, 1997. Introdução de Thyrsa Nichols Goodeve. Matthew Barney, “Flash Art XXXI Years: Three Decades Inside Art.” *Flash Art* (Milan) 32, no. 201 (verão 1998), pp. 78-79. “Die Verwandlung” *Süddeutsche Zeitung Magazin* (Munich), 13 de novembro de 1998, pp. 1-33. “Art in the News”, in *The Tampa Tribune* (Fla.), 21 de março de 1999, Baylife, p. 9. *CREMASTER 2* (exh. cat.). Minneapolis: Walker Art Center, 1999. Introdução de Richard Flood. *Der Standard* (Vienna), setembro de 2000, pp. 8-9. *CREMASTER 3*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2002.

um modo demiurgo e visionário, referências a universos só aparentemente distantes, num estonteante cruzamento disciplinar e imagético que convoca ao mesmo tempo o simbolismo erótico, o automatismo psíquico e o estranhamento (ou *dépaysement*) da estética surrealista, a arquitetura como ordem maior de uma matematização do mundo ou expressão de um mal invisível, a força motriz do informe enquanto transformação da energia das matérias e da própria natureza, a matriz mais batailleana do que freudiana de uma sexualidade fetichizada e ambígua²⁴⁸, a manipulação genética do corpo humano ou a raiz perversa das experiências limite identificadas na mitologia antiga. Tudo isto apresentado num fluxo inesperado de associações simbólicas e formais de surpreendente e enriquecedora significação.

Porém, a “desorientação” aqui proposta obedece a uma herança complexa, tendo os seus antepassados não só na utopia wagneriana da “obra de arte total”, como nas múltiplas e transdisciplinares experiências de desmaterialização da arte dos anos 60 e 70 (de Robert Morris a Joseph Beuys), nos “filmes de artista” que nessa mesma época reinterpretaram de modo pioneiro as potencialidades exponenciais da sensorialidade visual do cinema (de Michael Snow a Andy Warhol), bem como na ousadia criativa do surrealismo e do abjeccionismo onde o desejo superara finalmente, entre os anos 20 e 60 do século passado, os mais enraizados e imperscrutáveis tabus morais. Por isso, a proposta satírica de Barney entronca numa raiz profunda de transformação poética e conceptual que, de alguma forma, está ainda igualmente vinculada à tradição romântica e ao seu apelo de absoluta liberdade criativa. Contra a forma perene da escultura, o informe efémero da vaselina; contra a beleza canónica do corpo contemporâneo a prótese mais burilada e imprevisível; contra o convencional a surpresa constante; contra a surpresa a repetição desesperante e temporalmente prolongada, é como se estivéssemos sempre a ser testados nas nossas próprias convicções e capacidades, como se após tocarmos a rede caíssemos de novo no abismo infinito.

²⁴⁸ Com efeito, Matthew Barney parece estar mais próximo da dialética do interdito e da transgressão sexual definida por Georges Bataille em *O Erotismo* (1957), [trad. portuguesa João Bénard da Costa], Antígona, 1988, do que da ideia de recalamento psíquico analisada por Sigmund Freud nos seus diversos estudos sobre a sexualidade.

O sátiro andrógino

Com o ciclo *Cremaster*, Matthew Barney procura fundamentalmente desenvolver uma nova e poderosíssima metáfora que conduza ao questionamento do processo biológico da divisão celular responsável pela definição sexual dos seres vivos, criando assim um biomorfismo instável que desemboque numa outra perscrutação da identidade sexual e, por essa via, do sentido da própria vida. Qual sátiro do século XXI, Barney trabalha afinal, incessantemente, em torno de uma nova versão de androginia, capaz de favorecer uma reposição mais inquietante e intensa da questão tabu primordial: o que é o sexo? Quais as raízes profundas da libido nas orientações sexuais do homem e da mulher, bem como a sua complexa relação com a estrutura da natureza biológica que há muito tempo se produziu no planeta terra. Interessam-lhe sobretudo as características plurais e milenarmente miscigenadas que a produção cultural desencadeou desde então em torno do processo de valorização do sexo e do efeito da sua implicação na sobrevivência da espécie humana. Esta questão, abordada em todos os períodos históricos de modos necessariamente diversos, toma em *Cremaster* uma tonalidade quase inclassificável – no sentido de não haver ainda qualquer outro exemplo que sirva de comparação – que adensa essa necessidade tão contemporânea de iludir qualquer espécie de verdade estruturada. O que não quer dizer que os filmes de Matthew Barney sejam destituídos de sentido ou coerência interna. Muito pelo contrário, a sua peculiar des-hierarquização narrativa não significa qualquer tipo de aleatoriedade, apenas se mantém ligada a essa excitação visual e significativa num nível que é ao mesmo tempo refém de uma muito particular hibernação do sentido, sobretudo o mais convencional, anulando-se assim, desse modo, todos os sentidos possíveis já conhecidos, promovendo-se histórias sem lógica evidente, mas normalmente ligadas a hipotéticos cruzamentos atemporais entre vidas humanas e seres imaginados ou reais, na consolidação de personagens que obedecem apenas ao seu carácter orgânico: “Muito do meu trabalho tem a ver com não permitir que as minhas personagens tenham um ego, da mesma maneira que o meu estômago não tem um ego quando quer vomitar. Simplesmente fá-lo”²⁴⁹, afirma Matthew Barney. Por isso, os seus filmes abordam uma outra dimensão do registo lúbrico e libidinoso da sexualidade, tomando a metáfora do músculo *cremaster* como introdução ao valor assexuado dos seres vivos num

²⁴⁹ Citação colhida em Vanessa Rato, “Barney Portugal, ambition-tour”, in suplemento “Mil Folhas”. *Público*, 7 de junho de 2004, p. 31.

determinado estado da sua evolução, onde o informe se manifesta mais forte e vitorioso. Inaudito e bizarro, este programa visual explora ao máximo um amplo conceito de fluidez, enquanto paradigma da transitoriedade e da transformação constante de todos os estados (in)formais e, desse modo, também morais daquilo a que chamamos vida. Assim, em Barney, passa-se rapidamente, como que por magia circular, do feminino para o masculino, do sólido ao líquido, do orgânico ao imaterial, numa viscosidade que cruza fatos de alta-costura com fluidos orgânicos ou industriais, energia corporal oculta com as entranhas da natureza vegetal, numa conjugação de forças que une simbolicamente a globalidade cósmica que nos envolve e determina.

O desejo materializa-se deste modo numa dimensão maior e mais profunda, onde o homem é recuperado enquanto objeto andrógino, ainda ou de novo indefinido em termos sexuais, reconvertendo o processo biológico da formação do embrião humano numa oportunidade de reavaliação de alguns mitos da nossa cultura. Apenas a título de exemplo, em *Cremaster 3* – o mais longo e elaborado dos cinco filmes do ciclo iniciado em 1994 – misturam-se mensagens mais ou menos subliminares que partem de alguns mitos celtas (recorrendo inclusive a certos rituais folclóricos ancestrais, bem como à sua expressão musical) e se prolongam no rigor formal identificado nas regras de iniciação de sociedades secretas como a franco-maçonaria, ridicularizando-os pelo deleite metamórfico dessa fusão inesperada. Ao mesmo tempo, o mito da “construção”, simbolizado aí pelo formalismo “art déco” do “Chrysler Building” de Nova Iorque, é levado ao paroxismo desesperante de uma gradual e submissa elevação (sólida/material e etérea/moral), reproduzindo no choque absurdo de automóveis clássicos (numa alusão ao imaginário de David Cronenberg e David Lynch) e na hilariante “construção” rítmica desse elevador que sobe e desce, abre e fecha as portas num crescendo de orquestração total, a metáfora decetiva de um Deus venerado como “O Grande Arquitecto”. Ao mito da “construção” divina do mundo e do cosmo, Barney junta ainda o da sua “nobre” mais incauta substituição pelo Homem, esse eterno e infeliz “Aprendiz” que vacila finalmente aos pés do próprio edifício (símbolo da nossa vida consciente), tornando-se seu escravo, sucumbindo inclusive perante a longevidade da tarefa ou diluição do sentido primeiro. Recorrendo ainda ao humor, Barney dá-nos de modo magistral o reverso mais inadvertido da mensagem de sacrifício e purificação dos mestres construtores da civilização ocidental. Essa desestruturação

sobre a gravidade implícita que é própria da passagem de testemunho de um valor ancestral, neste caso ligado ao secretismo maçom acerca das virtualidades da edificação, obtém aí uma espécie de preservação do sentido, pelo seu efeito ridículo, que parece resistir ainda a todas as circunstâncias. Neste caso, o poder do humor, por vezes irónico e ver-rinoso, empresta ao programa estético de *Cremaster* uma paradoxalidade maior que é responsável por essa febril e complexa significação que ora se molda a uma gravidade dos pressupostos ora se torna agilizada pela subtil magia do sorriso. Ainda em *Cremaster 3*, e prosseguindo essa desmistificação ironizada do mito da “construção”, Barney salta do “Chrysler Building” para a sede do “Guggenheim Museum” convertendo aí, simbólica e sintomaticamente, o espaço arquitetónico do edifício numa espécie de “videogame” onde se joga uma outra metáfora: a da carreira artística, na ascensão do “aprendiz”, sempre protagonizado pelo próprio Matthew Barney, ao mais alto nível da arte, realizando nesse espaço espiraliforme desenhado por Frank Lloyd Wright a sua derradeira tarefa: tornar-se o maior dos mestres e, dessa forma, na recuperação da herança romântica, ombrear com Deus na definição do mundo e da vida. Para isso, o sátiro-artista tem de vencer ou contornar uma série de bizarros adversários, desde esse coletivo de dança, “A Ordem do Arco-Íris para Raparigas”, no 1º nível, ao estranho confronto musical entre os *Agnostic Front* e os *Murphy’s Law*, no 2º nível; da “Nadadora Para-Olímpica Aimee Mullins” (e as suas próteses felinas), no 3º nível, aos *Five Points of Fellowship*, no 4º nível, para finalmente ultrapassar e substituir o artista norte-americano Richard Serra, que representa para Barney o “Último Mestre da Escultura Ocidental”. Tal como nos “vídeo-jogos”, Barney tem de cumprir vários objetivos no intuito de chegar ao derradeiro nível, o 5º e último andar do museu Guggenheim, o lugar afinal mais alto que todos ambicionam. Uma vez mais, o artista constrói apenas, por oposição à materialidade mistificada pela construção ancestral, uma estratégia lívida e virtual, mais condizente com a contemporaneidade pós-moderna.

Enquanto símbolo do apogeu artístico, Richard Serra participa aqui pela sua estreita ligação ao conceito de “informe”²⁵⁰, pois foi ele o escultor que trabalhou precisamente a observação temporal sobre a transformação “alquímica” do chumbo respingado na interseção da parede com o chão da galeria de arte no princípio dos anos 60, chamando a atenção do espetador para a passagem entre o estado líquido e o estado sólido do chum-

²⁵⁰ Sobre o conceito de “informe”, ver Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless. A User’s Guide...*

bo, essa matéria essencial à construção, e sublinhando ainda, desse modo, a importância decisiva do informe na assunção da forma final da obra de arte. Neste sentido, Matthew Barney homenageia não só o artista em causa – decisivo para si na tomada de consciência do valor do informe e do carácter híbrido da arte e da vida – como promove a ideia da sua superação em direção a um novo patamar de realização artística, marcado já por uma inevitável e ainda inclassificável multidisciplinaridade criativa, envolvida tematicamente no pranto diáfano da androginia primordial. Sátiro, esse semideus pagão, homem libidinoso com pés de bode, veste assim aqui a pele de um artista ainda jovem e em ascensão, que exerce o seu poder de prestidigitação sobre a herança da nossa matriz civilizacional.

A escultura de *hybros*

“O que mantém a excitação que a arte exerce sobre mim é a sua capacidade de destilar o mundo à sua volta de uma maneira muito mais refinada que qualquer outra coisa. Nada consegue igualar o que a arte pode fazer em termos de realmente refinar uma coisa até à sua essência. Isto aplica-se ao mundo que nos rodeia ou àquilo que o artista é – seja o que for, é muito excitante para mim, e totalmente relevante e necessário”²⁵¹. Com estas palavras, Matthew Barney revela a importância que têm para si o jargão e os mecanismos de significação caros ao universo da arte. Sem eles, o seu projeto estaria por certo enquadrado por uma taxinomia mais identificável, reduzindo assim o sentido híbrido (*hybros*, *caos*) e a amplitude entrópica do seu alcance.

Se nos anos 60 e 70 o alemão Joseph Beuys cruzara propositadamente com a apresentação do seu conceito de “escultura social” várias disciplinas artísticas, objetos, materiais ou referências culturais distintas, numa associação inusitada que desencadeara uma nova visão sobre as possibilidades de intervenção da arte ao nível político e social, Matthew Barney apresenta uma visão igualmente alargada do conceito de escultura que poderemos *designar* por “escultura de *hybros*”. Nunca recusando essa matriz disciplinar que esteve na origem da sua formação artística inicial, Barney considera a escultura, tal como antes Beuys²⁵², como o mais vasto domínio da criatividade humana, defendendo

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Joseph Beuys apresentara na década de 70 uma nova teoria baseada na ideia de que tudo se joga finalmente no efeito conflitual entre poderes formalizados (tornados forma) que de algum modo acabam por ser aceites pela sociedade. Deste modo, a forma artística deveria rivalizar com as formalizações económicas ou legais da nossa organização social. Por isso, Beuys apelava a uma intervenção das formas artísticas a um

ainda que a nova escultura, entendida muito além da sua natureza convencional, só poderá aprofundar hoje as suas potencialidades se tomar absolutamente tudo não só como manifestação de forma, como ainda enquanto manifestação do seu inverso, esse informe que resiste subterraneamente, observando assim no *hybros* (caos) cósmico o poder de um conflito ancestral e permanente, mantido entre forma/razão e informe/desrazão. Mas se, para Beuys, a escultura devia tomar a forma da pedagogia, da ação social ou política, enquanto os objetos formalizados deviam ser contaminados pelo informe alcançando um novo valor narrativo, para Barney, esse conceito alarga-se sobretudo a uma outra conceção transdisciplinar, onde a ação é reconvertida em simbolização sem formato nem ideologia estáveis. Inclusivamente, aos personagens do ciclo *Cremaster*, sejam eles o infeliz mágico Houdini (representado pelo escritor Norman Mailer em *Cremaster 2*) ou o próprio Richard Serra, Matthew Barney impõe uma espécie muito particular de restrição, impedindo o seu desenvolvimento natural na narrativa, porque o seu carácter deve permanecer ambíguo, oculto em movimentações que evoquem uma transformação orgânica em vez da sua elevação normativa mais convencional. Barney abdica da transparência psicológica dos personagens, despojando a um nível hermético o conjunto de palavras e ações manifestadas com vista a desacreditar a sua imagem perante o espectador, diminuindo igualmente, dessa forma, as possibilidades de uma identificação gradual da sua estrutura. “Existem sinais, sinais definidos, que estão em conflito entre si pelo estado daquela forma”²⁵³, afirma Barney, promovendo assim, no seio dos seus próprios personagens, uma outra tradução desse conflito permanente entre forma e não-forma, inviabilizando sempre qualquer definição estabilizada, jogando com uma complexa ausência de hierarquia narrativa, de modo a salientar os meandros desse *hybros* que é sua “escultura” interdisciplinar. Na verdade, apenas uma transitoriedade mutante e bastarda se revela essencial nesse novo protagonismo, e em que do exercício de Beuys restam ainda esses efeitos de contaminação ou propagação que erguem de novo a bandeira da desordem, já não social, como em Beuys, mas fundamentalmente (a)sexual (assexuado), em nome de uma liberdade crítica e criativa traduzida, por sua vez, no paradoxo absoluto que é assistir

outro nível de projeção, abandonando os espaços institucionais da arte com o objetivo de invadir e conquistar importância noutros patamares de significação e legitimação social e política. Sobre esta questão, cf. o sentido crítico de Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol”, *Artforum*, janeiro de 1980. Ou ainda Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press, 2000.

²⁵³ Entrevista de Matthew Barney a Amy Jean Porter, in *Circa Magazine 2000*. www.stunned.org/barney/html.

à conversão circular de uma massa viscosa e informe na mais bela e luxuosa forma barroca. Se em Beuys a forma acabava contaminada pelo informe, em Matthew Barney é o informe que se deixa contaminar pelo zénite do brilho formal, objetualizando-se numa narrativa que sacraliza, de novo, essa experiência essencial a que chamamos arte.



1 PASS-STÜCKE (BI 8), 1990 | 2 ETUDE DE COULEUR (PISSOIR), 1991, instalação | 3 OBSERVADORES USANDO AS PASS-STÜCKE | 4 KASSELER RIPPCHEN, 1991/96, (canto inferior direito), instalação.

X) Arte, corpo e objeto

Modo de usar: agarrar a arte / Franz West

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 56, abril de 2008]

Pegar ou agarrar um objeto de arte não é coisa que se faça, pelo menos no plano da sua exposição pública. Seja por decoro ou proibição explícita, as obras de arte estiveram quase sempre, desde a época da sua musealização, associadas apenas à contemplação visual e nunca ao apelo ao tato, ao contacto direto do corpo com a matéria objetual que é a base maioritária da sua apresentação formal. A tradição artística desenvolveu inclusive uma espécie de inviabilidade tácita: a não aproximação ao objeto de arte, guardando a distância necessária de forma a preservar a sua integridade global. Se o princípio é legítimo, inclusive no que diz respeito a uma certa interpretação de “amor pela arte”, o certo é que desse modo as artes plásticas fixaram-se, reduzindo-se, num apogeu da visualidade que foi impedindo qualquer espécie de alternativa de comunicação sensorial. Porém, com o apelo matérico e de planaridade que a pintura revelou desde o impressionismo e depois com as experiências vanguardistas em torno da colagem e da “*assemblage*”, e sobretudo com a posterior matriz processual de expressão interdisciplinar, revelada pela prática artística do pós-minimalismo, essa estrita visualidade daria lugar a um sentido de maior envolvimento com os outros sentidos, especialmente o tato, na corporalização da experiência estética. Herdeiro desse contexto, Franz West realiza desde os anos 70 uma plural intervenção ao nível da uma redefinição do lugar do espetador e da sua relação corporal com a obra de arte. Dos inventivos *Objektbild* (Imagem Objecto) às suas famosas e por vezes bastante ergonómicas *Pass-stücke* (Peças Adaptáveis), passando pelos mais excêntricos objetos de mobiliário que compõem os diversos ambientes-instalações apresentados em diversos espaços expositivos e também no espaço público exterior (praças, ruas), Franz West desenvolve às várias décadas uma obra apelativa e sedutora não só ao nível estético, como ainda ao nível reativo, promovendo, no seu conjunto, três situações essenciais: a contemplação reativa, a ação comportamental e a comunhão. Exemplo máximo dessa estratégia serão as *Pass-stücke*, essas peças que se apresentam ao mesmo tempo enquanto crítica da condição do objeto artístico ou escultórico – longe, no entanto, de qualquer argumentação sobre o discurso da desmaterialização da obra de arte – e, igualmente, como sugestão, ou exigência, de um envolvimento físico concreto por parte

do observador, aqui convertido necessariamente em manipulador ativo da obra de arte, ou da expressão de criatividade que lhe é proposta. Esses trabalhos são por isso habitualmente expostos acompanhado de fotografias ou vídeos que procuram iniciar os observadores na sua utilização. Servem, assim, de manual de instruções para um cortejo de gestos inesperados e sempre surpreendentes para que abraça o desafio proposto por estas obras. Aliás, como nos assegura Lynne Cooke, uma das principais investigadoras do trabalho de West:

“apresentadas como displicentemente encostadas às paredes da galeria ou então improvisadamente apoiadas em pedestais provisórios, as *Pass-stücke* são formas estranhamente disformes construídas em “*papier-maché*”, gesso e gaze aplicados sobre armações de metal. Ocasionalmente, alguns objetos encontrados, desde garrafas a vassouras ou ganchos, funcionam não só como pontos de partida para estas composições, mas também como um lastro para outras obras que de outro modo se tornariam demasiado pesadas para serem manejáveis. Aparentemente fortuitas e arbitrárias na forma com que se apresentam, estas esculturas portáteis repousam desconfortavelmente sobre as superfícies com que estão em contacto. Desprovidas de uma configuração definitiva e, conseqüentemente, de quaisquer pontos de vista originários, as suas formas vagamente sugestivas são difíceis de apreender visualmente. Metaforicamente adormecidas – *in potentia* – até serem manipuladas por um observador, é unicamente através da manipulação que elas se mostram capazes de revelar a sua identidade: revelando-se aos seus manipuladores, assumem o papel de próteses, simultaneamente apoios e fardos. A sua manipulação acaba muitas vezes por corromper ou desgastar as suas superfícies, do mesmo modo que esta repetida interação acaba por exigir reparações ou restauros”²⁵⁴.

Desse modo, “se é verdade que existe quase sempre uma sensação de transgressão associada à manipulação de qualquer obra de arte, também é verdade que no caso das obras de West esta manipulação surge indelevelmente marcada por um sentimento de contaminação ou de violação dada a impureza das suas formas e a deselegância das suas superfícies”²⁵⁵. Por outro lado, os gestos resultantes desse desafio lançado ao observador, refletem muitas vezes uma espécie de ínvia possibilidade ou tensão, como uma desarmonia que parece revelar de modo subliminar algo que estava escondido ou recalçado. No fundo, como nos lembra uma vez mais Lynne Cooke, para Franz West, “estes gestos e estas posturas compensatórias, estes comportamentos desajeitados, devem ser considerados sintomáticos, como um léxico ou um inventário de sintomas neuróticos e de complexos psicológicos”. O próprio artista defendera que “se conseguíssemos aperceber-nos visualmente das neuroses, elas se pareceriam de algum modo com *Pass-stücke*, por-

²⁵⁴ Lynne Cooke, “Divertissements”, in catálogo *Franz West*. Porto, Fundação de Serralves, 1997, pp. 19-20.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

que são, afinal de contas, capazes de motivar uma pessoa a realizar certos tipos de movimentos”²⁵⁶.

Sugerindo a descoberta pela ação tátil e a adaptabilidade ergonómica entre o sujeito-recetor a o objeto-obra, Franz West promove a ideia de uma “recepção-ativa” que eleva o observador a “performer” essencial desse processo de comunicação, estabelecendo assim uma particular participação-comunhão entre produtor e fruidor da obra de arte. Na verdade, ambos os polos da comunicação em arte realizam a eficácia da obra a partir de uma experiência desenhada pela ação do gesto, entre a apreensão mental e a sua manifestação corporal. “Sem essa recepção ativa”, como o artista sempre defendeu, “a obra permaneceria de algum modo incompleta, incumprida. Sem esse gesto de amor, cuja teatralidade, ousadia ou elegância cada um articula de acordo com a sua própria vontade, a obra permaneceria como o equivalente de um vazio, de uma falha”. Na consideração da obra manejável pelo observador, West vai mais longe ao apelar diretamente: “Por isso, avancem e agarrem-na”²⁵⁷. Aí se propõe, com efeito, o envolvimento do corpo enquanto experiência reflexiva e sensorial, novo comportamento entre o sujeito, a escultura e o espaço, em eficaz interação que deverá resultar, finalmente, numa espécie de “consumação do ser”. Aliás, é o próprio Franz West a afirmar que no seu trabalho “o que interessa não são as formas assumidas pela arte, mas sim o modo como ela é utilizada. O importante é encontrar um espaço para a arte, não simplesmente uma descrição”²⁵⁸. Nesse sentido, essa “consumação do ser”, tal como a compreende o artista, deverá significar ainda a assunção de uma espécie de individualidade máxima e libertária, relacionando assim o prazer com o convívio e a partilha. De outro modo, também os objetos de mobiliário (cadeiras, mesas e sofás), normalmente apresentados nas secções “tocar”, solicitam o convívio e a partilha do espaço da criatividade, convidando o observador ao uso desses objetos, segundo a sua própria vontade. Os materiais pobres, ou muitas vezes referentes a culturas tribais, que servem de revestimento a essas esculturas-mobiliário, espécie de “ready-mades” ajudados, ainda que promovidos a uma nova e deliberada dimensão estética, remetem igualmente para um usufruto ligado ao prazer e também para a oposição

²⁵⁶ “From a Talk Over Lunch Between Franz West, Marianne Brouwer e Peter Pakesh”, in *Franz West: Proforma*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien/Oktagon, 1996, p. 285. [Informação colhida em Lynne Cooke, *op. cit.*, p. 20].

²⁵⁷ Franz West e Axel Huber, “3 or17”, in *Parkett*, 37, setembro de 1993, p. 97.

²⁵⁸ *Ibid.*

entre as noções de objeto único, dotado de uma estética individual e personalizada, e a produção em série da indústria do mobiliário que reflete um *design* de catálogo, questionando ao mesmo tempo as relações de diferenciação e semelhança que existem entre a arte “pura” e as artes “aplicadas”. Estes objetos de mobiliário realizam assim uma desconcertante intervenção nos espaços públicos e expositivos onde são apresentados, dialogando de um modo dinâmico com as especificidades desses lugares, ao estabelecer novas leituras sobre as relações do objeto artístico, transformado em objeto simultaneamente funcional, e o espaço arquitectónico ou natural envolvente. Como afirma João Fernandes:

“no mobiliário de Franz West, a funcionalidade alia-se a revelação do lado individual de quem o utiliza, independentemente do seu aspecto tecnológico, de uma história dos costumes ou do estatuto social dos seus utilizadores. Mais do que cenários, as suas esculturas-mobiliário transgridem os seus referentes concretos através de uma utopia do lugar e das possibilidades de comunicação por ele suscitadas. Transformaram-se deste modo em espaços de partilha comunitária, sem nunca perderem a sua referencialidade utilitária. Por outro lado, filiam-se numa tradição do *design* que remonta a Morris e ao movimento *Arts and Crafts*, assim como a Hoffman e à Secessão Vienense, dissociando-se deles, no entanto, pela sua assunção interindividual libertária. Utilizando alguns dos pressupostos teóricos desta tradição, desconstruem-na através de uma sua exibição ostensiva que quase a caricatura. Herdam os sentidos da indistinção entre o papel das artes decorativas e um conceito de arte total em cada momento da vida, a reivindicação de uma produção única e artesanal por oposição ao crescimento industrial, o exercício de uma mesma opulência contida, agora obtida através do uso de materiais surpreendentemente pobres. Como se fossem exercícios paródicos de uma história do *design* de mobiliário, acrescida agora da memória do Ativismo vienense, integram porém o espetador como sujeito ativo de infinitas situações possíveis, sem a sua redução à passividade de que uma grande parte da história da performance modernista não o tinha libertado”²⁵⁹.

O valor essencial da partilha está ainda presente na obra de Franz West, ainda que de um modo diferente, no que se refere à colaboração de artistas amigos do autor austríaco nas obras por este realizadas. Essa comunhão criativa, que porém não inviabiliza a identificação autoral a partir da assinatura de West, mantém-se operativa enquanto ideia de que, apesar da assinatura individual, um trabalho de arte resulta quase sempre do contributo de diversos intervenientes mais ou menos autorizados ou consciencializados da sua própria participação. Os amigos de Franz West podem intervir na sua obra, assim como este pode participar no trabalho de outro artista que o convide a participar ao nível

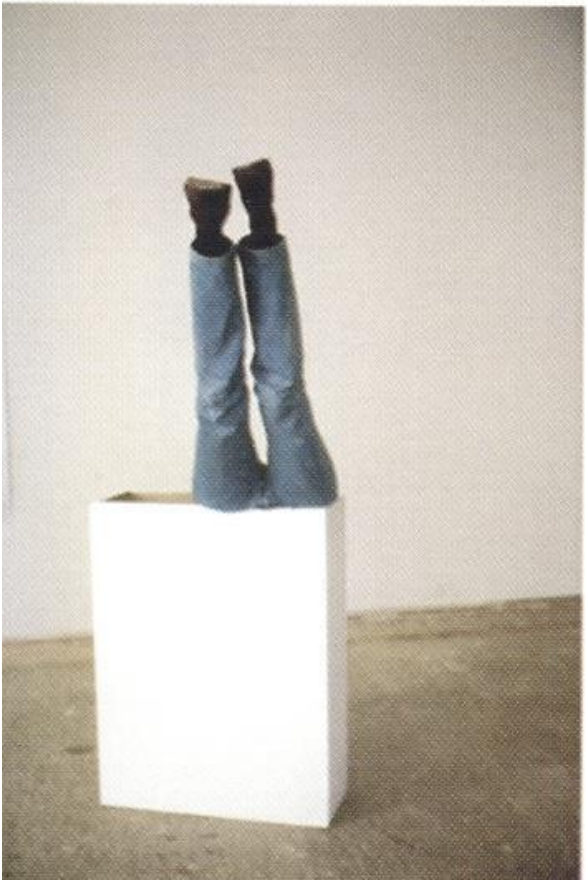
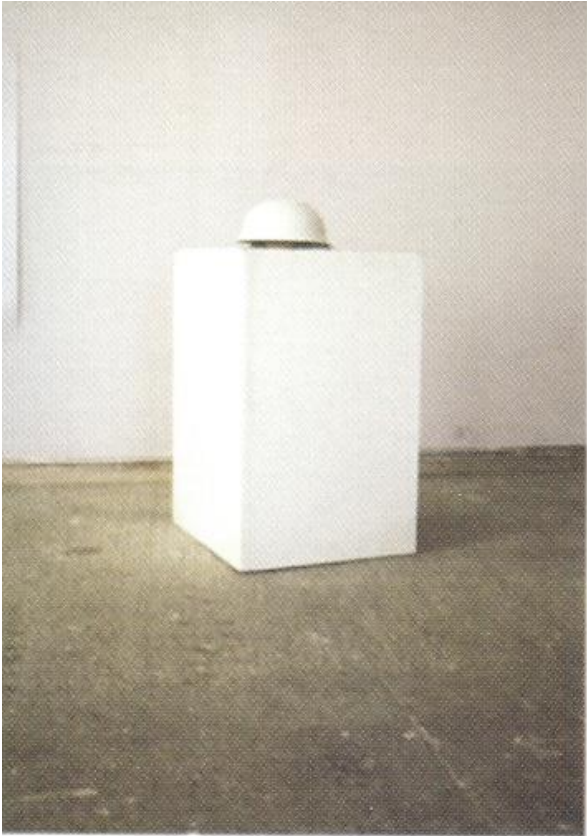
²⁵⁹ João Fernandes, “Franz West: um particular sentido de Comunidade”, in catálogo *Franz West*, Porto, Fundação de Serralves, 1997, p. 14.

da criatividade. Na verdade, esta ideia de partilha não implica a anulação da individualidade, como se promovera nos coletivos artísticos dos 70 e 80, mas antes desenvolve uma observação concreta sobre o desinteressado contributo de vários indivíduos no resultado final do trabalho de um amigo. Espécie de tributo que efetiva uma comunhão como ajuda ao próximo. Exemplo desse sentido de partilha criativa é o trabalho intitulado *Kasseler Rippchem* (1991-1996), que consiste numa instalação de diversos materiais que compõem uma sala de convívio, com peças de arte na parede, mesa e cadeiras para sentar e conversar, lugar afinal de partilha sobre as experiências da arte que simultaneamente se apresenta nessa mesma instalação.

Por outro lado, o valor informal e metafórico das obras de Franz West pode ser reconhecido nos já citados *Objektbild*, essas “imagens objeto” situadas quase sempre nas denominadas secções “Não Toçar”, (pois há casos em que é possível experimentar alguns dos objetos associados, seja uma touca de banho, uma gravata ou umas sandálias usadas) que revelam a particularidade de já não apelaram fundamentalmente ao tato, mas a uma contemplação visual efetiva, que todavia promove um desejo quase libidinal de intervenção manual, pois as “pinturas-objeto” que assim se anunciam evidenciam na verdade toda a matriz sensorial que define a estratégia mais ousada da arte de Franz West, uma visualidade estética que se agarra e envolve em torno do nosso próprio corpo, desenvolvendo aquilo que Lynne Cooke definiu como uma particular “tatofilia” que, em certos casos, pode transformar-se de novo em “tatofobia”. Mas, paradoxalmente, como nos assegura a autora, “este mesmo impulso para evitar o contato, este recuo instintivo, reforça o reconhecimento da sobrevivência do poder do haptógeno como meio dominante da experiência no contexto da estética de West”.

A arte do austríaco Franz West resulta assim, globalmente, de uma transparente estruturação dialética motorizada pela sua dimensão tátil, entre a contemplação visual passiva e a ativa manipulação das suas obras, desse modo realizando uma paródica e sempre divertida desconstrução percetiva da obra de arte, aproximando-a do observador ao fazer com que este atue sobre uma sensibilidade direta, somática, vivificada pela sua própria ação, esquecendo assim, de imediato, séculos e séculos de proibição “*don't touch*”. Agarrar a arte, pegá-la com as mãos e com ela elaborar uma particular teatralidade estética e corporal, seja em confronto com o reflexo desses gestos numa superfície

espelhada, seja numa espécie de interação entra a matéria inerte da solução plástica e a matéria animada do nosso próprio corpo, eis o contributo essencial da arte de Franz West. Um passo determinante para uma espécie de conciliação entre o prazer estético e a sua expressão táctil, afirmando a ideia de que a arte pode ser ao mesmo tempo o resultado de uma imagem, a sua objetualização e ainda a sua mais dinâmica transferência vitalista, tomando-a pelo gesto da posse parcial que a nossa vontade de ação determina.



ONE MINUT SCULPTURES, 1997, escultura interactiva.

Esculturas à la minute / Erwin Wurm

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 32, julho/agosto de 2005]

Estou interessado no fracasso, nas fraquezas, no embaraço e no ridículo, coisas que também fazem parte da nossa sociedade mas que não gostamos de mostrar

Erwin Wurm

Em termos interpessoais, o convite é formal, mas o resultado nem por isso. No que diz respeito à comunhão e participação no trabalho artístico, diríamos que o convite é irrecusável e os resultados absolutamente surpreendentes. Com efeito, o trabalho de “escultura” do austríaco Erwin Wurm baseia-se desde o início dos anos 80 numa espécie de solene compromisso entre as partes envolvidas. Wurm lembra o seu objetivo essencial: “Quero que as pessoas se transformem numa peça verdadeira, seguindo as minhas instruções”²⁶⁰. Artista e espetador convertem-se deste modo em colaboradores momentâneos de uma proposta de criatividade que convoca alguns dos paradigmas mais comuns desde a ação pós-minimalista da década de 70. Da partilha de responsabilidades no resultado final da obra à imaterialidade e temporalidade restrita da mesma, Erwin Wurm realiza uma paleta crítica em torno do valor da obra de arte contemporânea mantendo por base a desmistificação pós-moderna da condição objetual da arte, bem como a sua predominante tendência interdisciplinar.

Na verdade, Wurm admite um conceito de “escultura” fundamentalmente ligado a um alargamento operacional e transdisciplinar que bebe ainda nas teorias de Rosalind Krauss sobre a escultura em “campo expandido”²⁶¹. Utilizando como referência metafórica o atual contexto de massificação da imagem, Wurm abandonou a hipótese tridimensional e perene da escultura (disciplina base da sua formação artística) para abraçar uma nova dimensão que considera sobretudo uma outra temporalidade, bem mais reduzida e performativa, fixada pelo instantâneo fotográfico. Todavia, também a noção de instantâneo em fotografia acaba por ser posta em causa nestes trabalhos, pois há uma tensão de pose que se coloca a jeito para a fotografia. Apesar de “ridículas” ou aparentemente “absurdas”, como nas palavras do próprio artista, estas “esculturas” captadas pela câmara fotográfica obedecem a um conjunto de instruções, um pouco à maneira de Marcel Du-

²⁶⁰ Erwin Wurm em entrevista a Paula Lobo, “Esculturas. ‘do it yourself’”, in *Diário de Notícias*, 2 de junho de 2005, p. 38.

²⁶¹ Cf. Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field”... Ou Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde...*

champ, que as transformam numa espécie muito particular de fantasmas de si mesmas. Afinal, a estabilidade formal que por alguns momentos se verifica, sobrevive apenas a partir da eficácia desse instrumento de registo que é a fotografia. A partir da imagem dessa forma produzida sabemos que a fisicidade da “escultura” desapareceu por completo, como num happening em pose. Por outro lado, a fotografia regista muito mais do que à primeira vista essa imagem provocatoriamente absurda revela. Aqui só em parte podemos identificar um puro corte ou “cesura” espaço-temporal²⁶². Em rigor, tudo é encenado para produzir um efeito, tal como na pose do retrato. Porém, Wurm não procura a psicologia das figuras retratadas, antes deseja perscrutar a ténue fronteira que existe ou pode existir entre o homem e o objeto, a pose social e o politicamente correto, minando qualquer hipótese de relação estereotipada entre as partes. Os inesperados e surpreendentes valores formais que se estabelecem nas séries *One Minute Sculptures* e *Indoor/Outdoor Sculptures* acentuam uma atmosfera de precária estabilidade física e emocional entre todos os elementos intervenientes (pessoas, objetos, cenários e paisagens). Problematizam-se aí alguns dos conceitos essenciais associados à tradição disciplinar da escultura: forma, volumetria, gravidade, equilíbrio e materialidade. É sempre nesse jogo e sobre os limites da sua inviabilização que Wurm desenvolve as suas algo enigmáticas mas bem-humoradas séries de “ações-esculturas” ou “esculturas-imagens”. Tudo se manifesta como algo profundamente marcado por um sentimento derrisório mas subtil, através da evidência do escândalo e da surpresa, da coragem assumida pelo desafio promovido junto dos espectadores participantes, ou da certeza sobre os efeitos em perpétuo movimento que esta estratégia de criatividade contém. Ou seja, Wurm aposta tudo numa desestabilização do conceito de escultura, ligando-o a muitos outros absolutamente decisivos desde a segunda metade de Novecentos, tais como o de performance, fotografia, publicidade, reportagem, happening, dança, *design*, etc. Aí podemos observar como o corpo dos espectadores convocados acaba estático por uns instantes (um minuto...), tal como os “homens-estátua” que atuam nos centros das grandes cidades. De outro modo, a interação que aqui se promove radica numa assunção sem preconceito das hipóteses de fracasso verificáveis em todo o processo. O próprio artista esclarece: “estou interessado no fracasso, nas fraquezas, no embaraço e no ridículo, coisas que também fazem parte da

²⁶² Sobre esta questão, cf. Sérgio Mah, “A imagem censura”, in *Lisboaphoto. 2005*. Lisboa, CML e Público, 2005, pp. 14-21.

nossa sociedade mas que não gostamos de mostrar”²⁶³. Mas que atmosfera de fracasso é esta? Do que fala Wurm quando aponta o fracasso ou as fraquezas como conceitos essenciais da sua arte? Arriscaríamos então que, para lá da metáfora visual sobre o insucesso (hoje absolutamente estigmatizado em termos sociais), podemos identificar uma outra ou mais ampla interpretação da ideia de fracasso. Desde logo, fracasso de participação, pois ninguém é obrigado a colaborar, ficando assim por realizar esta bizarra ideia de escultura. Fracasso ao nível dos resultados mínimos de interação entre todos os intervenientes: artista, espectadores e objetos. Fracasso acerca da temporalidade mínima para que a fotografia possa ser tirada. Ou ainda, fracasso quanto aos muitos conceitos relacionados com a herança e a tradição em arte. Por exemplo, da ideia de belo ao conceito de sublime, ou da projeção subjetivista e romântica da criatividade à objetualização ou materialização da obra de arte²⁶⁴. Mas todos estes elementos assim considerados remetem para um outro modo de enriquecimento da noção de arte, herdeiro de um certo espírito pós-minimalista e conceptual que não dispensa uma pretensão de valor político-ideológico mais ou menos inspirado numa certa ideia adorniana de produção artística, mais crítica e empenhada. Nesta medida, as “esculturas que nunca param” privilegiam apenas não apenas uma descomplexada transitoriedade de processos, formas, materiais, mensagens e emoções (ou a sua suspensão), como ainda uma leitura crítica de irónico recorte visual, numa fluidez de pensamento, ação e arte que nos mantém ainda, todavia, ligados a uma espécie de linha de fronteira do conceito de “escultura”. A este respeito, Erwin Wurm esclarece: “A minha exploração da linha divisória entre a escultura e a performance ajudou-me a ampliar ainda mais o meu flexível conceito do que é uma escultura. A execução e o resultado das ‘One Minute Sculptures’ [como o próprio título sugere: trata-se de esculturas produzidas apenas durante um escasso minuto] são o produto típico do meu conceito: a possibilidade de provar esculturas em pensamento e ação e, se necessário, reproduzi-las seguindo instruções escritas ou desenhadas”²⁶⁵.

Esta foi, na verdade, a primeira série de “esculturas” fotografadas que tornaram Erwin Wurm famoso no meio artístico internacional, promovendo desde aí um exercício

²⁶³ Erwin Wurm em entrevista a Paula Lobo, *op. cit.*

²⁶⁴ Neste mesmo contexto de avaliação, Ricardo Nicolau fala de “precariedade e falhanço”, dois conceitos que atravessam as hipóteses de escultura em Erwin Wurm. Cf. Ricardo Nicolau, “Erwin Wurm”, in *Lisboaphoto. 2005*, pp. 88-99.

²⁶⁵ Erwin Wurm citado por Rosa Olivares, “Esto no es un texto de un minuto”, in *Exit*, nº. 13, Madrid, 2004, p. 74.

de escultura que parte do corpo (o que remete desde logo para a herança da *body-art*) e da imagem do próprio colaborador (isto é, o espetador que visita a exposição) para se transformar num jogo de equilíbrios bizarros e inesperados. Por outro lado, os participantes espontâneos nesta “ação de escultura” (nomeadamente o espetador que, depois de ter subido um pedestal que o isola enquanto objeto observável, se converte em escultura voluntária, assim como o próprio fotógrafo ocasional que a maioria das vezes acaba por ser um dos guardas da exposição) vêem-se envolvidos num processo que se supõe durar cerca de um minuto enquanto ação, transitando para uma outra temporalidade quando do registo em fotografia “polaroid”. Por sua vez, esta pode ser autenticada pelo próprio artista, mediante expedição pelo correio, recuperando aí igualmente algum do espírito da *mail-art* promovido em torno do movimento *Fluxus* nos anos 60 e 70. Com a pluralidade interdisciplinar de todo este processo, Erwin Wurm introduz necessariamente, e desde logo, uma reflexão em torno da autoria da obra de arte, bem como da autonomia do seu objeto, ou ainda do valor do seu resultado.

O minuto, isto é, o tempo de equilíbrio e suspensão do gesto ou da ação solicitados por Wurm remete ainda, de outro modo, para a expressão “*à la minute*” que tanto se refere à rapidez com que a partir do século passado se podia tirar e revelar uma fotografia, como remete igualmente para as fotografias oitocentistas e todo o seu rigoroso trabalho de preparação em torno do “momento fotográfico”, quando o retratado tinha de aprender a suspender o seu próprio movimento para que a imagem pudesse resultar absolutamente nítida. Neste sentido, a estratégia desenvolvida por Wurm ao longo destas séries de imagens parece defender a importância da suspensão do movimento e uma indeterminação completa acerca tempo e do momento de arte, bem como do seu valor formal aparentemente mais pereene. Desafiando uma ontologia da própria arte, Wurm procura compreender onde começa e acaba não só o ato, como o próprio objeto de arte. A duração temporal do exercício contido nesta série, para além do evidente sentido de humor produzido pelos próprios efeitos associados a esse mesmo desafio, realiza uma espécie de consciencialização maior em torno da efemeridade irrisória do tempo, da arte e da própria vida. Sobre o sublinhado temporal das suas esculturas efémeras Wurm afirma ainda: “por causa da minha desconfiança acerca das formas fixas e definidas, a minha obra evoca continuamente as seguintes perguntas: Quanto dura um objeto? Em que

momento se converte em performance? Em que momento se converte uma ação em escultura?”²⁶⁶.

Há uma série de trabalhos, simplesmente intitulada *Hotlezimmer* (iniciada em 2001), em que Erwin Wurm dispensa pela primeira e única vez a presença direta de pessoas, preferindo emparelhar a mobília de quarto dos hotéis por onde tem passado nas suas viagens no intuito apenas de lhe descobrir novas formas e desenhos, inimagináveis à partida e libertos de qualquer constrangimento quanto à sua mais usual ou esperada funcionalidade, acentuando desse modo um formalismo irónico, desconstrutivo e derrisório, que se caracteriza ainda, uma vez mais, por essa ideia peregrina de uma “escultura” de efémera temporalidade, registada apenas pela máquina fotográfica como memória da sua concreta realização. Só que aqui, desta vez, não vemos nunca qualquer presença de seres humanos, apenas alguns dos seus vestígios, uma camisola pendurada, uma cama desfeita, etc..

Por outro lado, das *One Minute Sculptures* às *Indoor and Outdoor Sculptures* (1997-2005), bem como nas séries puramente “objetuais-escultóricas”: *Fat Houses* (2001) e *Fat Cars* (2001), ou “escultórico-performativas” como *Me, me fat* (2002) *The Idiot* (2003-2005), *Untitled* (1998-2000) e *Untitled-Palmers séries* (1997) ou no vídeo *59 Positions* (1992) Erwin Wurm procura aprofundar novas relações entre os objetos, a imagem comum que deles fazemos, e o nosso próprio corpo: “Não são apenas objetos quotidianos, com eles tento abordar também questões como o sistema de saúde, os cuidados com o corpo, as dietas, a higiene e o exercício”²⁶⁷. Por exemplo, nas séries *The Idiot* e *Untitled-Palmers*, Wurm promove uma nova consciencialização do corpo, radicalizando ou infiltrando dúvidas quanto à capacidade de harmonizarmos o nosso próprio corpo em relação a objetos tão distintos como uma cadeira (que varia de exposição para exposição, assumindo diversas assinaturas de *designers* como Oswald Haerdtl, Carl Jacobs ou Pedro Silva Dias, entre outros) ou as mais variadas peças de vestuário, descobrindo-se então novas e desafortunadas relações formais e físicas entre nós e os objetos que aí nos desafiam, chegando a manifestar uma espécie de estranha aparência, entre a deformação e a automatização do corpo humano, questionando ainda, indiretamente, a muito badalada crise da noção de autor, ao apropriar o trabalho de vários *designers* para dele retirar uma outra relação corporal entre os espectadores e esses objetos cirurgicamente

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

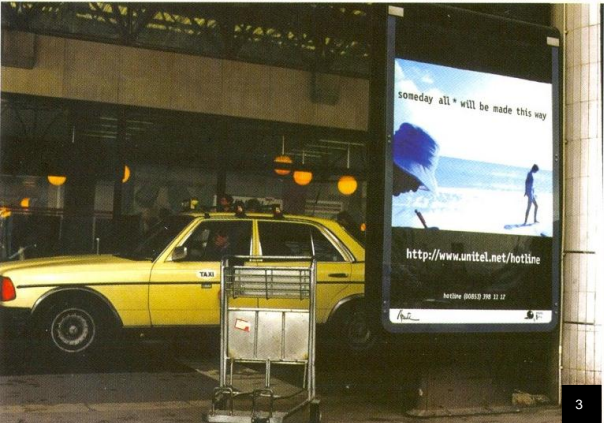
²⁶⁷ Erwin Wurm em entrevista a Paula Lobo, *op. cit.*

escolhidos para esta série. De outra maneira, as casas e os automóveis em tamanho real que Wurm nos apresenta em *Fat Houses* e *Fat Cars* vêm transformados em gordos e disformes objetos inutilizados, espécie de metáfora sobre a transferência das nossas próprias disfunções ou obsessões descontroladas para esses mesmos objetos alvo do nosso desejo consumista. Similarmente, o corpo surge aí como barômetro de uma evidência: que o excesso ou os excessos cometidos em nome do prazer e do desejo redundam numa obesidade não só física mas também espiritual. Revemo-nos assim, como num espelho objetual, enquanto senhores e escravos desta nossa sociedade de consumo. Deste modo, podemos identificar nas esculturas de Wurm um trabalho crítico que incide simultaneamente, embora de modo indireto, sobre a política, a filosofia, a arte e os nossos mais automáticos hábitos do cotidiano.

Com a série de esculturas que encenam um mais íntimo cotidiano humano, *Instructions for Idleness* (2001), Wurm deixa-se fotografar em situações de preguiça acentuada, vegetando indiferenciadamente pelos cantos da casa, lançando *slogans* contrários a uma vida normalizada, psicológica ou socialmente equilibrada: “dorme durante dois meses seguidos”; “deixa-te estar de pijama o dia todo”; “tira uma seta na casa de banho da empresa”; “pensa no vazio”; “nunca feches a boca quando está a comer”; “fuma sempre um charro antes do pequeno-almoço” ou “nunca responde”, são algumas das mensagens politicamente incorretas que esta série de imagens promove. Nesta medida, o artista austríaco introduz uma consciência maior acerca daquilo que socialmente é menos aceite ou ainda motivo de acompanhamento médico e psicológico. Deste modo, a “escultura” pode ainda progredir ou ampliar as suas fronteiras até ao insondável domínio de uma vida profissional e socialmente inaceitável. Assim, os valores de crítica social dos trabalhos de Erwin Wurm têm vindo a assumir nos últimos anos um protagonismo cada vez maior. Recentemente, Wurm produziu uma longa e provocatória série de “esculturas” intitulada *Instructions on how to be politically incorrect* e dividida ainda nas suas diversas subintitulações: *Observation*; *Looking for a bomb*; *Two ways of carrying a bomb*; *Inspection* ou *Fuck the 3rd World* (2003-2004). Uma vez mais é o absurdo, a provocação, o insólito e o embaraço que sobressaem destas “imagens-encenações”. Instruído para procurar vestígios de uma bomba – comentário evidente à paranoia securitária que invadiu os países do mundo ocidental – os “atores” voluntários (normalmente amigos ou estudantes de arte conhecidos de Wurm) são chamados às mais difíceis missões no que diz respeito a uma

espécie de espionagem “ridícula” (metáfora sobre o despropósito da política externa norte-americana, liderada pela administração Bush), que ultrapassa todas as noções de boas maneiras e progride obstinadamente em direção à pose e à ação de “investigação” politicamente incorreta, com nítidas conotações de ordem erótico-sexual.

Afinal, estas “esculturas” propositadamente encenadas em espaços públicos (apinhados de gente) lembram aos mais incautos, ainda que de um modo estranho e inesperado, as mirabolantes manhas do terrorismo, ou como as suas elaboradas estratégias de dissimulação nos podem conduzir à mais pura e hilariante perseguição. Uma bomba pode estar escondida na roupa interior de qualquer um de nós, e assim só nos resta “investigar” até às últimas consequências. Entre o humor e a provocação (algo de durabilidade mais prolongada que a própria arte), estas “esculturas” escapam a qualquer classificação, não abdicando contudo de uma eficaz leitura em torno da mensagem e das emoções que promovem. Com Erwin Wurm tudo é desarmante e simples ao mesmo tempo, baseado sempre num humor incisivo que nos conduz à reflexão, alcançando deste modo uma comunicação eficaz, que sobrevive ainda, de um modo fecundo, ao desequilíbrio que caracteriza esta contemporaneidade povoada por uma infinidade inconsequente de imagens, *slogans* e promoções de toda a espécie.



1 *HOTLINE*, instalação de fotografias em 90 mupis de Lisboa, 1997, offset, 176cm x 120cm | 2 Instalação de posters duplos em 30 autocarros públicos de Macau, 1997 | 3 *AIRPORT*: caixa de luz, na zona de embarque, Aeroporto de Lisboa, 1997 | 4 Publicidade em jornal de Macau, 1997 | 5 *PORQUE É QUE EXISTE O SER EM VEZ DO NADA?*, 2001, Bairro do Amador, *outdoor*, 1200cm x 300cm.

XI) Portugal, a arte e o real

Linguagem, verdade e percepção / José Maçãs de Carvalho

[Reescrita de dois ensaios: *in* AAVV, *Objectivação e Ancoragem*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001; e “Da singularidade na condição pós-moderna, ou a mediação possível da arte contemporânea: um projeto para a Lisboa, *Capital do Nada* (2001)”, *in* *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 13, maio/junho de 2002]

E não nos foi a linguagem dada para libertarmos as coisas das suas imagens, para levar à aparência a própria aparência, para conduzi-la à glória?

Giorgio Agamben, *Ideia de Prosa*.

Contrariando uma das faculdades mais comuns da fotografia – identificada por Roland Barthes enquanto “certificado de presença”²⁶⁸, e expresso pelo noema essencial: “isto foi”²⁶⁹ – José Maçãs de Carvalho tem vindo a realizar desde o final dos anos 80 um profundo questionamento sobre a imagem fotográfica, a sua contemporânea e fragmentária profusão tecnologizada, aclarando algumas das transformações mais significativas da fotografia enquanto paradoxal valor de verdade ou decepção sobre o real. A superação do valor documental ou de análise sobre o visível tem conduzido o seu trabalho, passo a passo, ao abandono da fotografia enquanto estrita “emanação do referente”²⁷⁰ ou “instante verdadeiro”²⁷¹. Se inicialmente essa estratégia criativa se afirmava na confluência imagética de uma dupla narratividade, (visual e literária) – confirmando no entanto um labirinto significacional tendente já ao desvio sobre a clareza da memória e da interpretação - nos trabalhos datados da segunda metade dos anos 90 Maçãs de Carvalho opera uma necessária aproximação ao regime transdisciplinar da instalação para melhor formular o carácter crítico e reflexivo da sua criatividade. O domínio complexo da contrafação da imagem e da visualidade contemporâneas, assim como a consciencialização dos seus regimes de circulação global, foi tomando progressivamente no seu trabalho um protagonismo decisivo em relação a uma lógica inicial que timidamente privilegiava o rigor formalista, entre luz e sombra, que melhor define e caracteriza a grande maioria da tradição fotográfica. O artista transformou, deste modo, um meio de reprodução-representação do real – tendencialmente ligado a uma falsa marca de veracidade, entre

²⁶⁸ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, (1980), (trad. portuguesa Manuela Torres). Lisboa, Edições 70, 1998, p. 122.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 114.

²⁷¹ Cf. Carlos Vidal, “José Maçãs de Carvalho, ou o contexto da arte pública crítica contra o espaço público celebrativo”, *in* Catálogo *Hotline - José Maçãs de Carvalho*. Macau, Fundação Oriente, 1997, p. 9.

múltiplas poéticas de subjetividade que perseguem ainda um ideal de belo – num processo criativo de sistematização de ideias, optando por uma espécie de instrumentalização conceptual da fotografia, que procura realizar e compreender através da expressão artística o significado político e sociológico da imagem contemporânea, a sua manipulação indireta sobre a identidade coletiva e individual, ou a sua omnipresença fenomenológica, determinante na construção fragmentária do universo percetional e recetivo do sujeito.

A par da centralidade operativa que constitui a imagem fotográfica, Maçãs de Carvalho terá no conceito de viagem (imaginária e real) o segundo vetor essencial da sua estratégia criativa. Viagem que é um dos processos mais comuns de apreensão, exploração e registo fotográfico, na tradição interpretativa da imagem do *outro*, do lugar distante, exótico e desconhecido, ou da experiência irrepetível enquanto tomada de consciência sobre a complexidade do real. Se a maioria dos fotógrafos (artísticos, de reportagem ou comuns turistas) fazem da viagem um universo inesgotável sobre a memorização, excepcionalidade e suspensão de momentos do passado, José Maçãs de Carvalho faz desse mesmo universo um entendimento mais lato, estabelecendo *a posterior* uma reordenação dos referentes recolhidos nas suas viagens, alterando-lhes a correspondência de significados entre imagem e referente, traduzindo-os desse modo em novos elementos culturais, ao distanciá-los definitivamente do seu carácter originário²⁷².

Por outro lado, nos seus trabalhos iniciais, apresentados pelos meandros dos *Encontros da Imagem* de Braga, ou dos *Encontros de Fotografia* de Coimbra, Maçãs de Carvalho apresentava uma espécie de iniciático entendimento da ideia de viagem e da chamada fotografia “pura”, em trabalhos que resultariam nas suas duas primeiras exposições individuais, significativamente intituladas: *Autorretratos* (1990 e 1991). Esses trabalhos sobre a imagem do seu próprio corpo semi-revelado funcionavam então enquanto experimentalismo introspetivo, como espécie de autorrevelação e descoberta que Carlos Vidal aproximaria, em termos formais, dos registos de Andrés Kertész e Robert Mapplethorp²⁷³. Porém, o universo poético aí expresso seria progressivamente destituído do seu propósito unificador, apresentando-se, logo em 1992, com as séries de dípticos *My mother is a fish* e *I shot the fish*, mais próximo de uma interpretação da fotografia enquanto dispositi-

²⁷² Cf. Carlos Vidal, *Ibid.*

²⁷³ Cf. Carlos Vidal, “José Maçãs de Carvalho”. Valência, *Cimal*, nº. 41, 1993, p. 67.

vo crítico de obstinada resistência à expressão e interpretação unívocas. Aí, como base de um projeto mais amplo de infiltração e cruzamento de narrativas distintas, Maçãs de Carvalho conciliou fragmentos visuais aparentemente sem qualquer correspondência de conteúdo, entre fotografias e memórias da sua própria família, e imagens trabalhadas sobre referentes novos determinados pela leitura de *As I Lay Dying*, romance escrito pelo norte-americano William Faulkner, em 1930. As coordenadas que guiam o leitor nessa obra, desenvolvem uma visão singular do tempo, lugar e personagem, operando uma relação de reciprocidade indestrutível pontuada sobretudo por uma estranha metamorfose do tempo. A enigmática frase “*my mother is a fish*”, pronunciada por Vardaman, uma das personagens centrais da obra, converte-se num manancial de associações imagéticas e reais que conduzem Maçãs de Carvalho a centralizar uma nova correspondência de significados entre a simbologia do peixe (corpo de cristo) e da água (origem da vida) com alguns traços autobiográficos que na díptica sequencialização horizontal das imagens propositadamente misturadas ganham um ambíguo valor anti-narrativo. Por outro lado, o processo de semantização da cor (em monocromos vermelhos e azuis) nestas séries fotográficas acentuam uma tendência determinante para a desidentificação ou anonimização dos referentes e sobretudo do espaço e dos lugares que, a par da persistente desfocagem e renovação dos enquadramentos, abrem uma codificação que ultrapassa definitivamente a lógica de transparência sobre o referente que normalmente se exige à imagem fotográfica. O processo aí iniciado traduz ainda uma outra interpretação da ideia de viagem, deturpada ou alienada pelo imaginário da leitura e propositadamente confundida entre o real e o virtual que constitui sempre toda e qualquer narrativa. De outro modo, os valores de confrontação entre a palavra e a imagem implicitamente aqui presentes traduzir-se-ão noutras consequências mais decisivas, a partir dos trabalhos da segunda metade dos anos 90, orientados então como sistema de codificação e experiência perceptiva na reivindicação de uma mais exigente “estética da receção”²⁷⁴, programa essencial dos mais recentes trabalhos de José Maçãs de Carvalho.

Assim, o projeto de desconstrução visual e imagética iniciado com a série *My Mother Is a Fish* e prolongada no tríptico *As I Lay...* produziu um efeito extraordinário no trabalho do artista desviando-o decisivamente de uma ótica intimista de memória pessoal

²⁷⁴ Cf. José Maçãs de Carvalho em entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, “O franco-atirador”. Lisboa, *Jl*, 31 de maio de 2000, p. 12.

para uma apropriação crítica da imagem fotográfica enquanto poderosa recontextualização de significados. A metódica divisão das imagens em díptico, semantizadas pela rigorosa definição de enquadramentos e distribuições cromáticas, aponta para uma dialética de valor sintagmático, em que imagens de natureza diversa se complementam pelo exercício das suas combinatórias. No prosseguimento deste processo de composição fotográfica surge ainda *In the Manner of Memory* (1992). Um conjunto de dípticos dispostos desta vez na vertical que diluem o reconhecimento dos lugares-cidades que lhes servem de referência. Contudo, Amersfoort (Holanda) e Bratislava (Eslováquia) não são registadas na referência aos lugares que aparentemente mais as identificam e particularizam. Pelo contrário, Maçãs de Carvalho preferiu ativar o valor da sua própria memória cultural relativamente a esses mesmos lugares, adquirida em leituras e referências prévias. Os monocromos vermelhos foram realizados por antecipação e só nas respetivas cidades foram esteticamente organizados de acordo com as fotografias aí tiradas. O autor subverte deste modo o propósito normal da experiência direta com o lugar, estabelecendo uma leitura essencial entre a memória que antecipa a experiência e resultado entre a confirmação e a surpresa das suas expectativas. Por outro lado, o regime de exponenciação dos lugares a partir dos seus ícones mais fortes, difundidos à escala planetária pelos “*mass-media*” e outros dispositivos, sustenta inconscientemente uma construção afetiva e conceptual do artista com esses lugares antecipadamente já contactados²⁷⁵. Todavia, o autor procura assim desarticular qualquer identificação mais imediata. Pelo contrário, a pormenorização dos referentes específicos, como a pintura flamenga de Brueghel, ou maneirista de Caravaggio e Gentileschi no que diz respeito a Amersfoort ou a poética fotográfica do eslovaco Francois Kollar relativamente a Bratislava reduzem-se à mínima mas decisiva presença, confrontados que são com o registo também pormenorizado de lugares comuns a tantas outras cidades ocidentais, tais como parques, lagos, cemitérios, enquadramentos arquitetónicos, zonas industriais, ou salas privadas. A descontextualização operada nestes trabalhos reforça o propósito de Maçãs de Carvalho em estabelecer como prioritária a conceptualização do registo ou da composição fotográfica. Ao espaço ou referente contextualizado que conduz à identificação por parte do observador, o autor prefere ilegibilizar essa mesma identificação exigindo do observador um trabalho suplementar. Perante o carác-

²⁷⁵ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do signo*, (1972), (trad. portuguesa Aníbal Alves). Lisboa, Edições 70, 1995, pp. 167-185.

ter híbrido destas composições, a mensagem parece assim condenada ao insucesso de uma leitura transparente e eficaz. Mas é esse precisamente o desígnio essencial de *In the Manner of Memory*: promover uma negação da transparência absoluta da fotografia. Só a compreensão sobre os mecanismos da imagem e a tradição da fotografia enquanto sistema linguístico que opera a construção da identidade poderá auxiliar o reconhecimento da sua manipulação pelos média atuais, principais responsáveis pela disseminação progressiva da nossa percepção sobre as (in)diferenças entre o real e o virtual. Não podemos esquecer que a infernal canibalização e variação icónica promovida pelo realismo *mass-mediático* teve origem no desenvolvimento e transformação radical da ideia de fotografia como “instante verdadeiro”²⁷⁶.

A compreensão do modelo de civilização que, baseado na livre concorrência e no regime de economia aberta, determinou o profundo agenciamento da atual sociedade de consumo terá sobre o trabalho de José Maçãs de Carvalho uma influência extraordinária a partir de 1994, altura em que o artista passa a viver em Macau²⁷⁷. A distância geográfica e a diferença cultural, operada pela troca de Portugal por Macau, resulta determinante no desenvolvimento de um trabalho criativo que amplifica os seus processos de apresentação, abandonando a estrita ligação à imagem fotográfica ao procurar estabelecer relações diversas entre os sistemas de circulação da mensagem verbal e visual. A tecnologização da imagem e a aparente disponibilidade instantânea da sua eficácia introduzem no seu trabalho uma necessidade absoluta de reflexão sobre as estratégias linguísticas que subjazem ao poder de contrafação que hoje prolifera entre a palavra e a imagem. De outro modo, o próprio conceito de viagem sofre então uma excecional reformulação, convertendo-se não só num modelo operatório que responde eficazmente aos sintomas de alteração da percepção sobre o real e o virtual, como se mantém ainda paradoxalmente atuante no domínio de uma reinvenção da memória por parte de José Maçãs de Carvalho. Contudo, essa memória está já bastante distante da que havia motivado a evolução da fotografia enquanto privilegiado sistema de registo sobre o acontecimento. Esta é uma memória fragmentada na sua consciência de valor poético individual e projetada, cada vez mais, numa interrogação sobre a paisagem mediática que interfere no próprio trabalho

²⁷⁶ Roland Barthes, *op. cit.*

²⁷⁷ José Maçãs de Carvalho viveu e trabalhou em Macau de 1994 a 1998. Desde 1999 tem regressado periodicamente a esse território para realizar diversos projetos de fotografia e vídeo.

artístico, pretendendo realizar criticamente, no confronto das imagens e da sua complexa estrutura de linguagem, “uma arqueologia do significado político”²⁷⁸ desse lugar que é Macau, estabelecendo desde logo uma leitura sobre a sua híbrida condição cultural, económica e política, ou como esta corresponde à metáfora de identidade difusa e plural que caracteriza a atual epigonização do sujeito contemporâneo. Na sequência dessa significativa alteração, *Traveller Cheque* (1996) corresponde ao primeiro projeto artístico que marca uma disseminação ou desmaterialização da obra de arte enquanto objeto específico. Trata-se de uma instalação de imagens, cadernos e postais que promove, para lá de uma profusa difusão do lugar da mensagem, uma intervenção mais vasta que “do ponto de vista simbólico” procura “explorar e expor as conseqüentes fragilidades (ou novas iconografias) dum sistema mundial subjugado pela economia”²⁷⁹.

Na Galeria da Livraria Portuguesa em Macau, e ainda segundo o próprio José Maçãs de Carvalho, “nas montras em vez de livros, há imagens; na galeria, em vez de obras de arte, há pistas do processo de elaboração do projeto; na livraria há cadernos misturados com luxuosas edições. O catálogo pretende ser uma coleção de postais *úteis* (Chomsky)”²⁸⁰. O sistema de “cheques de viagem” do qual o título do projeto faz uso remete desde logo para a preocupação central desta fase da obra de Maçãs de Carvalho. Isto é, compreender a interferência do capitalismo global, e os seus códigos de transação e aceitação de valores à escala planetária, mesmo num espaço geográfico (China) determinado por um sistema económico falsamente alternativo. De facto, tomando como referência excertos das obras completas de Deng Xiaoping, Maçãs de Carvalho combina estes com fotografias por si tiradas em lugares tão distintos como Timisoara (Roménia), Madrid ou Lisboa, mantendo ainda como imagem comum a todos os postais a fotografia de uma moldura sobre um fundo vermelho onde se pode ler a inscrição: “*Presented by American Express Intl. Inc.*” A permanência dessa espécie de rótulo lembra-nos o domínio e o poder de uma economia global que segue o modelo americano e que determina inclusive a sobrevivência dos países ditos socialistas. O fundo vermelho onde o “*American Express*” se apresenta simboliza precisamente esse domínio, para mais quando confrontado com o

²⁷⁸ Carlos Vidal “José Maçãs de Carvalho, ou o contexto da arte pública crítica contra o espaço público celebrativo”, p. 9.

²⁷⁹ José Maçãs de Carvalho, in catálogo de *Traveller Cheque. Postais*. Macau, edição Instituto Português do Oriente, novembro de 1996, p. 2.

²⁸⁰ *Ibid.*

vazio das tiradas pseudossocialistas de Deng Xiaoping, defensor da híbrida condição política de “um país, dois sistemas”. No fundo, Maçãs de Carvalho realça a contradição que caracteriza o maior país asiático e as suas falácias político-económicas. De outra forma, com este trabalho o autor parece lembrar a interpretação que Giorgio Agamben faz de Guy Debord e da sua tese da “Sociedade do Espetáculo”, “o capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial) não estava apenas dirigido para a expropriação da atividade produtiva, mas também, e sobretudo, para a alienação da própria linguagem, da própria natureza linguística e comunicativa do homem [...] no espetáculo, é a nossa própria natureza linguística que chega até nós invertida”²⁸¹. No avassalador domínio da economia mundial capitalista, a globalização opera também, como lembra Maçãs de Carvalho a propósito de Frederic Jameson, a nível cultural e inconsciente. Neste contexto analítico, a mensagem “*Invest in Fine Art*” que prolifera na instalação *Traveller Cheque* desvirtua definitivamente qualquer pretensão de purismo alternativo tradicionalmente atribuído ao universo da arte. Maçãs de Carvalho está consciente das características e dos efeitos globais que identificam a economia atual, da sua tentacular interferência em todos os domínios que realizam qualquer tipo de produto, seja aqui ou na China. Por outro lado, a conjugação sistemática de imagens bem distintas em termos de forma e conteúdo, e com datações díspares, pretende “testar a eficácia de imagens de arquivo (à espera de significado) confrontadas com uma única imagem recente. São imagens recicladas e retificadas, em termos formais, no sentido de se adaptarem à nova situação”, esclarece Maçãs de Carvalho²⁸². No fundo, o autor segue neste projeto uma das máximas essenciais de Krzysztof Wodiczko que fala de uma arte de “compromisso através de interrupções, infiltrações e apropriações estético-críticas que questionem as operações simbólicas, psicopolíticas e económicas da cidade”²⁸³.

Neste sentido, o projeto *Traveller Cheque* propõe uma difusão ao mesmo tempo ampla e ambígua da mensagem crítica sobre as relações do sistema económico capitalista e os universos simbólicos da cidade, do comércio de bens culturais e do próprio sistema e mercado de arte. Assim, o catálogo é proposto enquanto conjunto de postais que pode circular pelo mundo, e que obedece a uma configuração e regras de comunicação univer-

²⁸¹ Cf. Giorgio Agamben, *A comunidade que vem*, (1990), (trad. portuguesa António Guerreiro). Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 62.

²⁸² José Maçãs de Carvalho, *op. cit.*

²⁸³ *Ibid.*

salmente aceites, introduzindo, todavia, um valor decetivo que contraria a imagem comum da maioria dos postais em circulação. Pois no lugar onde normalmente se escrevem as mensagens a enviar, estes postais apresentam excertos e citações de Deng Xiaoping, condicionando dessa forma qualquer mensagem de outro teor. De certo modo, estes postais assumem subliminarmente o “incómodo” de uma espécie de obrigatória reflexão crítica sobre os valores políticos e económicos deste “espetáculo” finissecular.

Se, em 1967, na célebre abertura de *A Sociedade do Espectáculo*, Guy Debord afirmava liminarmente que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*” concluindo assim que “tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação”²⁸⁴, Maçãs de Carvalho assume a confirmação desse inquestionável desígnio sobre a substituição do real pelo virtual. Evitando todavia qualquer moralismo sobre a leitura desta situação, o artista pretende antes testar os efeitos de alienação e alteração do sentido que o “espetáculo” invisível exerce sobre nós. Por isso, ele opera com os meios do sistema capitalista, minando e desse forma sublinhando o carácter apelativo e vazio da mensagem política, económica ou cultural. Tudo se equivale na omnipresente paisagem mediática. Só o registo de um hedonismo exacerbado consegue ainda chamar a atenção, realçando assim a eficácia de alienação promovida pela sociedade de consumo e a sua incessante máquina do espetáculo²⁸⁵. Neste contexto, poder-se-á aproximar o trabalho de Maçãs de Carvalho das intervenções de uma Jenny Holzer ou de uma Barbara Krüger, do seu regime de infiltração no fluxo de imagens e mensagens apelativas que caracteriza a panóplia simbólica do mundo contemporâneo. Contudo, a estratégia destes artistas assenta na diluição desse sentido apelativo, introduzindo mensagens de teor reflexivo ou de difusa interpretação num sistema que funciona maioritariamente no sentido inverso. Os desvios de sentido que, por exemplo, os postais de Maçãs de Carvalho da série *Trade* (1997), promovem um desequilíbrio de sentido que só muito dificilmente é apreendido no vislumbre imediato. A associação da máxima do World Trade Center, “*there’s never been a better team*” a imagens que remetem para outras dimensões do poder, resulta numa estranha desarticulação dos sentidos. No fluxo constante de imagens e frases que

²⁸⁴ Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, (1967), (trad. portuguesa Francisco Alves e Afonso Monteiro). Lisboa, (2ª ed.), “*Mobilis in Mobile*”, 1991, p. 9.

²⁸⁵ Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio...*

invadem a nossa percepção, a profundidade de uma mensagem mais complexa e difusa fica inadvertidamente suspensa ou adiada. A contrafação de imagens e de significados que o artista produz em *Anticipating the Ox* (1997), realiza uma provocação de amplitude política e social, no contexto da mais genuína cultura chinesa. Ao substituir as imagens das previsões astrológicas sobre o ano 1998, que sublinhavam uma transição de sucesso de Hong Kong para a China, por um conjunto de imagens sobre a repressão política que caracteriza esse gigante asiático, o autor produz um eficaz jogo de linguagem, associando a ideia de “Ox” (boi ou búfalo) ao confronto e violência da censura política da China. A atenção a esta espécie de coincidência do calendário astrológico remete-nos para uma exemplar reordenação linguística.

Nesse mesmo ano de 1997, e no questionamento sobre a cultura do corpo e do prazer, Maçãs de Carvalho realizou uma série de “*posters*” em que associou a imagens pornográficas ou de culturismo frases produzidas por agentes do mundo da arte (como a artista Cindy Sherman) que, ao mesmo tempo em que se desmarcam das imagens em fundo, parecem aproximar em definitivo esse universos só aparentemente distantes. Com essa estratégia linguística de instabilização dos referentes, o artista pressiona um esclarecimento sobre a recepção da mensagem, obrigando a uma tomada posição por parte do observador.

Como “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”²⁸⁶, no projeto *Hotline* (1996-1998) Maçãs de Carvalho procurou testar a inutilidade da linguagem enquanto instrumento de comunicação numa sociedade onde imagens, produtos e mensagens atuam na nossa consciência com os mesmos argumentos de aparência visual e verbal. Segundo o próprio José Maçãs de Carvalho, *Hotline* pretendia confrontar a linguagem verbal e a imagem, testando os seus efeitos quotidianos a partir da sua instalação em espaços públicos”. Para isso o artista difundiu um conjunto de posters por duas cidades: Macau e Lisboa. Na primeira utilizou o aeroporto (o mobiliário interior das salas de embarque e zonas de embarque, barcos - jato-planadores (*Jetfoils*: Macau - Hong Kong / Hong Kong - Macau), transportes coletivos de Macau (autocarros), publicou anonimamente essas imagens em jornais locais, ofereceu t-shirts aos taxistas e enviou anonimamente mailing de postais. Em Lisboa utilizou o mobiliário urbano da Câmara Municipal, o aeroporto (sobretudo o mobiliário da zona de recolha de bagagem e zona de chegadas), criou

²⁸⁶ Guy Debord, *op. cit.*, p. 10.

uma *homepage* na Internet, e procedeu igualmente ao mailing de postais. A estratégia de dissipação da mensagem para lá do regime expositivo da galeria (ao qual o projeto também recorreu) realiza uma intervenção de arte pública crítica que se mantém numa dimensão onde imaterialidade e a opção pela difusão pelos “não-lugares” (transportes, aeroportos, espaços públicos de trânsito, ou o espaço virtual da Internet) que Marc Augé procurou identificar como essenciais na identificação de uma antropologia da pós-modernidade²⁸⁷. Dado que o “espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas apenas solidão e similitude”²⁸⁸, este constitui o lugar ideal para que as legendas-slogans se situem “na fronteira ambígua do sinal e da mensagem (memento vs message - R. Arnheim)” ao pretender-se “criar um conflito/impossibilidade-de-reconhecer a pseudo-mensagem (sinal) e assim estimular o uso da hotline (e da *homepage* - Internet) inscrita no fundo” do poster-anúncio²⁸⁹. Conforme esclarecia então Maçãs de Carvalho, com este projeto procura-se criar “um efeito ambíguo (slogan modificado e aparente imagem publicitária: simultaneamente, de reconhecimento (do espaço e slogan) e de estranheza pela impossibilidade de apreensão da mensagem. As questões que colocarão com este projeto relacionam-se com a validade e eficácia quer das imagens quer das palavras, no contexto do espaço público (mobiliário urbano, anúncios em jornais”, etc. Que tipo de imagens se adequam a este tipo de *slogans* (?), e vice-versa... Fora do contexto da galeria, qual é a eficácia destes *posters* e anúncios? Será possível medir o nível de artisticidade destas imagens? A infiltração destas imagens no espaço público poderá pôr em causa a eficácia das estratégias publicitárias e políticas?”²⁹⁰. Com este propósito e interrogações, Maçãs de Carvalho elegeu a instalação de linhas telefónicas (*hotline*) - artefacto prioritário na comunicação contemporânea - e a criação de uma *homepage* (Internet) como forma de registo sobre o *feedback* “das diversas estratégias usadas, dando um carácter residual à galeria”²⁹¹. Os resultados da iniciativa vieram confirmar a invariável indefinição da mensagem criada, demonstrando, no entanto, que as respostas apontavam para um estranho contágio e desafio sobre a proposta do artista. Mas para lá da avaliação das respostas *on-line* ou da eficácia comunicacional do projeto importa reter a interpretação que Carlos Vidal fez sobre este trabalho:

²⁸⁷ Cf. Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, (1992), (trad. portuguesa Lúcia Mucznik). Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁸⁹ José Maçãs de Carvalho, *Hotline* - José Maçãs de Carvalho, Macau, Fundação Oriente, 1997.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

“José Maçãs de Carvalho lida assim com dois problemas prioritários de natureza estética. Por um lado, através da disseminação/imaterialização/virtualização, confronta-se com a inevitabilidade de absorção e de homologação generalizada do espaço público, que tudo integra por igual, seja proveniente da cultura institucionalizada, seja de uma intentada cultura crítica. Por outro lado, o artista debate-se com a explorada temática da crise das vanguardas: a crise das ideologias progressistas e uma imaterialidade (ou performatividade) estética desde logo absorvida pelas indústrias culturais, que dominam e determinam o espaço público”²⁹².

Isto é, a eficácia de um projeto com estas características tenderá a assumir, na prática, uma dimensão residual – dada a sua disseminação na grande máquina do espetáculo global – mas suscita igualmente uma reflexão essencial em torno dos valores e da acuidade de uma arte pública de intervenção crítica sobre os mecanismos linguísticos que orientam a contemporaneidade. E é nesse sentido que o projeto *Hotline* de José Maçãs de Carvalho assume uma importância decisiva no quadro da arte pública realizada entre nós. Ao valor celebrativo comum à maioria das intervenções no espaço público, Maçãs de Carvalho prefere a realização de um conjunto de iniciativas que não só interrogam as potencialidades interventivas da arte contemporânea, operando no quadro de uma radical contravisualidade estética, como exercem um pertinente questionamento sobre as alterações percetivas da nossa comunicação visual e verbal. A ambiguidade e a manipulação da mensagem que invade o regime comunicacional contemporâneo operam ao nível da criação de uma instabilidade quase impercetível entre o real e o virtual, um vazio imenso e transbordante que o sujeito atual tem dificuldade em compreender e destrinçar. Por isso, o sujeito contemporâneo vê-se limitado na sua falsa possibilidade de liberdade de escolha, ou tal como na sublime comparação de Giorgio Agamben, “nada se assemelha mais à vida da nova humanidade quanto um filme publicitário do qual foi apagado qualquer sinal de produto publicitado. A contradição do pequeno burguês é que ele ainda procura, porém, nesse filme o produto pelo qual sofreu uma decepção, insistindo apesar de tudo em se apropriar de uma identidade que, na realidade, se tornou para ele absolutamente imprópria e insignificante”²⁹³. No fundo, é este o efeito que o projeto de Maçãs de Carvalho produz sobre o recetor, inviabilizando qualquer eficácia direta ou transparente, sem contudo deixar de contribuir para uma real oscilação e repensamento, ainda que subliminares, sobre a “estética da receção” - vetor essencial no trabalho criativo de Maçãs de Carvalho dos últimos anos.

²⁹² Carlos Vidal, “*Hotline* de José Maçãs de Carvalho”. Lisboa, *A Capital*, 30 de janeiro de 1997, p. 26.

²⁹³ Cf. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 62.

O enfoque na receção e a consciencialização da responsabilidade decisiva do receptor como último garante da interpretação e, em última instância, da (in)comunicação, resulta em Maçãs de Carvalho como adaptação às artes visuais das ideias de Roland Barthes sobre a “morte do autor” e o conseqüente “nascimento do leitor”²⁹⁴. Barthesiano, Maçãs de Carvalho rejeita assim qualquer superioridade autoral desviando a eficácia e a riqueza da interpretação da pseudo-centralidade do criador para o contexto específico de cada um dos recetores da obra de arte. Ele abandona desse modo o fetichismo da originalidade e toda a herança romântica e modernista que fixara durante anos a figura do artista como uma espécie de superior génio criativo, enquanto figura “demiúrgica, ensimesmada num universo lírico, tantas vezes insignificante”²⁹⁵. Para Maçãs de Carvalho o artista-autor deverá ser considerado, à semelhança da leitura de Roland Barthes, “um pasticher que constrói a obra de forma intertextual, usando materiais já existentes, implícitos nos códigos estéticos”²⁹⁶. A redefinição do lugar da autoria ou do valor da obra de arte aproxima ainda Maçãs de Carvalho das noções pós-estruturalistas de Jacques Derrida sobre a desconstrução da estrutura do significado. Na teoria da “*Différance*” (traduzível por diferença ou diferância), Derrida aponta a desconstrução como estratégia essencial de revelação das subcamadas dos significados que existem no “interior” de um texto ou de uma obra e que são normalmente suprimidos para que estes tomem a sua forma real, em particular os pressupostos da “presença”, ou as representações ocultas da certeza garantida. Afinal, os textos e as obras nunca são simplesmente unitários, antes incluindo fontes que vão contra as suas afirmações e as intenções dos seus autores. No fundo, Derrida sugere o abandono do logocentrismo e que o significado inclui sempre identidade (o que é) e diferença (o que não é) e está, por isso, a ser continuamente “diferido”. Com o conceito de “diferância”, Derrida pretende eliminar toda a metafísica da “presença” (toda a “presença” só é possível através da “diferância”) e produzir o conceito rigoroso de estrutura, tornando nela possível a ausência de sentido, de sujeito produtor²⁹⁷. Ou como nas palavras de Maçãs de Carvalho, estas noções de desconstrução “sublinham a instabilidade do significado e a impossibilidade de uma forma global e totalizante de compreen-

²⁹⁴ Cf. Roland Barthes, *O Grau Zero da Escrita, Seguido de Elementos de Semiologia*, (1953-1964). Lisboa, Edições 70, 1977.

²⁹⁵ José Maçãs de Carvalho, “Lolita Mei Mei”, in catálogo da exposição *Lolita Mei Mei*. Macau, 1998, p. 7.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Cf. Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*. Paris, Minuit, 1968. E do mesmo autor cf. *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972.

der e interpretar os factos”²⁹⁸. Defende-se deste modo “que os significados devem ser procurados também fora do texto-obra e nas suas ausências [...] a tarefa da desconstrução do texto-obra permite observar a arbitrariedade de valores que julgamos superiores ou, por oposição, inferiores. A obra será mais importante do que o autor, especialmente aquilo que ela não diz”²⁹⁹. Isto é, a teoria da “diferência” (a importância do que não é, ou não se diz) auxilia decisivamente, por esta via, o reforço de uma “estética da receção”, na responsabilização de quem reconstrói o significado. Sentido que Maçãs de Carvalho tem vindo a promover fortemente desde, pelo menos, o projeto *Traveller Cheque*.

A tarefa de desocultação sobre os “limites das representações e as imagens que consumimos e que alimentam o voyeurismo dos *media*”³⁰⁰ constitui-se assim enquanto lógica central da instalação *Lolita Mei Mei*. Tratava-se de um conjunto de cinco caixas de luz, constituídas por um atraente dispositivo de som e imagem, em que se podiam ouvir músicas de um imaginário infantil, contrastando desse modo com as “imagens vulgares (de desejos) estereotipadas” que acentuavam “as nossas indecisões quando temos de optar por julgamentos morais, eminentemente políticos”³⁰¹. De facto, a questão fulcral deste trabalho centra-se na “hipocrisia censória e, ela mesmo, voyeurista que o poder usa reforçando as nossas ansiedades relativas à imagem fotográfica, portadoras de verdades (!)”³⁰². Em termos complementares, e utilizando, de novo, o envio de postais com imagens dessa instalação e um excerto de *Age of innocence* de Amy Adler, publicado na revista *Frieze*, Maçãs de Carvalho dá continuidade ao projeto de ampla difusão da sua mensagem, testando os efeitos práticos da circulação destas ambíguas imagens, renovando o enfoque sobre a receção da obra, obrigando desse modo o recetor a uma tomada de posição.

O projeto de ampliar a “estética da receção” como forma de tornar a arte numa tarefa mais autêntica e verdadeira teve no recente trabalho intitulado *Objectivação e Anco-ragem*, um resultado mais audaz do ponto de vista da participação ativa do recetor, ou da alteração do sentidos e das perceções visuais que atuam sobre o inconsciente. Apresentado em dois andamentos, primeiro na coletiva comissariada por Paulo Mendes, *(A)casos (&) Materiais*, realizada entre o final de 1998 e o início de 1999 no CAPC, e a segunda

²⁹⁸ José Maçãs de Carvalho, *op. cit.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

numa exposição individual realizada entre Maio e Junho de 2000, já nas novas instalações do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Na primeira fase do projeto, José Maçãs de Carvalho convidava o observador a lançar setas na direção de quatro alvos que apresentavam em cada um deles a inscrição de uma palavra de ampla significação: abandono, desvio, culpa e recompensa – termos relacionados com as representações sociais do suicídio. Os alvos “constituíam réplicas de testes usados por neurofisiologistas para testar os efeitos pós-figurativos e comprovar o enfraquecimento das sinapses da capacidade perceptiva”³⁰³. Para este trabalho que acentua uma reflexão sobre o domínio da perceção, Maçãs de Carvalho partiu da leitura do texto *Objectivação e Ancoragem das Representações Sociais do Suicídio na Imprensa Escrita*, de Olga Ordaz e Jorge Vala, publicado na revista *Análise Social*. Os conceitos essenciais aí analisados, e que figuram nos painéis alvos de Maçãs de Carvalho, são interpretados a partir da transformação operada pela recorrência com que os média definem a sua circulação, determinando a consciência do recetor acerca das representações sociais do suicídio. Desse modo, “as motivações deste projeto, alicerçam-se no campo dos média como geradores de uma produção de significados e construção de saberes partilhados”³⁰⁴. Nos processos que regulam os conteúdos das representações a “objetivação analisa as formas através das quais um conceito é objetivado [...] ou seja, adquire materialidade e se torna expressão de uma realidade vista como natural”. Já quanto “ao processo de ancoragem, ele *designa* a transformação do não familiar em familiar e as formas através das quais as representações sociais, uma vez constituídas, se tornam socialmente funcionais”³⁰⁵. Deste modo, Maçãs de Carvalho pretende trazer para o universo da arte uma maior compreensão e perceção acerca da eficácia e poder dos *media*, identificando “os sistemas de comunicação enquanto âncoras que predefinem representações e são geradoras de diferentes modalidades de objetivação de uma ideia, de um conceito, de um fenómeno”³⁰⁶.

Mas se na sua primeira apresentação, *Objectivação e Ancoragem* recorria às setas como provocação participativa sobre os alvos-logótipos que se encontravam num pequeno

³⁰³ Óscar Faria, “Ensaio sobre a cegueira”, *Público*. Lisboa, 9 de junho de 2000.

³⁰⁴ Cf. folheto de apresentação da exposição de José Maçãs de Carvalho, *Objectivação e Ancoragem 2*. CAPC, Coimbra, 2000.

³⁰⁵ Olga Ordaz e Jorge Vala, “Objectivação e ancoragem das representações sociais do suicídio na imprensa escrita”. Coimbra, *Análise Social*, vol. XXXII (143-144), 1997, p. 848.

³⁰⁶ Ver nota 304.

espaço, já a situação criada nas três galerias principais do CAPC, aquando do segundo momento do projeto, remete para uma mais eficaz concretização dos efeitos pretendidos de desestabilização dos sentidos ou interrogação sobre os conteúdos apresentados. Duas semanas antes da inauguração da exposição, Maçãs de Carvalho enviou a um *mailing* restrito um *teaser* como espécie de ponto de partida para o jogo ambíguo da construção de significados entre artista e recetor da obra de arte. Esse pequeno alvo enviado sem qualquer outra justificação, réplica de um alvo maior que viria a estar presente na exposição, coloca de novo o enfoque na participação e na receção como veículo de um compromisso ainda indefinido. Não se tratava de um convite para a inauguração da exposição (esse seguiria mais tarde) mas antes um invólucro enigmático que inicia todo um processo relacional.

No CAPC, para lá da presença na zona da livraria dos três alvos já consumidos pelas setas da primeira parte do projeto e da apresentação à entrada das três salas de tiro de uma lista de bibliografia relativa à análise do suicídio, José Maçãs de Carvalho convidava o visitante a percorrer três salas obscurecidas e a disparar com uma pistola de pressão de ar na direção de três grandes alvos-logótipos, que mais não eram, uma vez mais, do que testes de análise da perceção visual a que normalmente recorrem os neurofisiologistas, e onde desta vez se podia ler por ordem de sequência os conceitos de humilhação (associado a um conjunto de estrelas que lembram o símbolo da União Europeia), imortalidade (na alusão à cruz suástica) e recompensa (associado a uma forma concêntrica quase ovalar ou digital). As dimensões "*larger-than-life*" amplificavam assim um universo de tensão e ironia: disparar para onde? Com que intenção?

O carácter ambíguo e decetivo da proposta via-se reforçado pela atmosfera sinestésica e desequilibradora de cada uma das salas. A ambiência sonora criada pelos auscultadores, numa íntima partilha de desestabilização, associava aos alvos uma nova tensão: humilhação (som de palmas), imortalidade (confuso som de *musical box's* infantis) e recompensa (gemidos de um ato sexual). A confluência e cruzamento das distintas propostas sensoriais desviavam assim a concentração da experiência violenta do tiro, remetendo em absoluto para um condicionamento da ação, bem como do reconhecimento sobre os valores envolvidos, cada vez mais tendentes a uma perda de orientação global. Ou como essa transformação torna o não familiar em familiar, ancorando uma nova funcionalidade.

Por fim, o visitante-atirador recebia como recompensa, tal como na primeira fase

do projeto, um conjunto de imagens originais (provas de contato, c-prints e vídeo prints), da autoria do próprio artista e de cunho autobiográfico que remetem para uma irônica democratização da obra de arte após a violência física dos disparos sobre as imagens, os símbolos e os significantes ambíguos. Paradoxalmente, e sem o visitante-atirador ter consciência de tal, para ganhar direito a essa recompensa de “arte” era necessário cumprir com a função participativa: disparar e percorrer a sequência perceptiva proposta na ordenação das salas. Por outro lado, a tensão que se criava e a incômoda decepção sobre uma compreensão geral e imediata do projeto confirmavam o compromisso inevitável do recetor, exigindo-lhe uma posterior reflexão sobre o acontecido.

Interferir decisivamente na consciência perceptiva de cada visitante resultava assim como desígnio central de *Objectivação e Ancoragem*. Esse projeto de José Maçãs de Carvalho reforçava, deste modo, uma contravisualidade crítica que o artista mantém ainda hoje como dispositivo operatório das suas propostas artísticas, pretendendo assim operar, cada vez mais, sobre a desestabilização dos sentidos e do significado da arte. Censura, arte e violência vivem de uma estruturação de poderes que cria uma panóplia de imagens e significados complexos, quase imperceptíveis. A importância da linguagem e das suas estratégias, ou a influência e poder da palavra sobre a imagem (ou vice-versa) vêm alimentando um projeto criativo que sabe da sua urgência e temporalidade, que opta hoje pela interrogação constante do valor da linguagem e da percepção na sociedade contemporânea. Ou como sintetiza José Maçãs de Carvalho em discurso direto: “Interessa-me perceber como funciona a percepção, no sentido em que o que nós vemos não é necessariamente verdade”³⁰⁷.

Da singularidade na condição pós-moderna, ou a mediação possível da arte contemporânea: um projeto para a *Lisboa, Capital do Nada* (2001)

Integrado no amplo projeto de intervenção criativa e reflexão social que foi a *Lisboa, Capital do Nada* (2001), José Maçãs de Carvalho apresentou *Porque é que existe o ser e não o nada?*, um projeto singular que – tomando a ideia original de Heidegger sobre o nada enquanto potência e questionamento essencial do ser³⁰⁸ – nitidamente cruzava o domínio das artes visuais contemporâneas com a identidade social da freguesia de Marvi-

³⁰⁷ Ver nota 274.

³⁰⁸ Cf. Martin Heidegger, *Être et temps*, (1927), (trad. francesa F. Vezin). Paris, Gallimard, 1986.

la, uma das zonas mais esquecidas e abandonadas da cidade de Lisboa, desde pelo menos o declínio da cintura industrial fixada na margem direita do Tejo. Inclusive durante a EXPO-98, Marvila teve uma participação meramente simbólica (com algumas exposições integradas no programa *Caminho do Oriente*), confinada assim à sua reduzida importância eleitoral.

O coletivo de intervenções de *Lisboa, Capital do Nada*, (em projeto comissariado por Mário Caeiro) surgiu desde logo como uma manifestação consciente das necessidades de reflexão em torno de alguns dos problemas sociais mais recorrentes da zona oriental de Lisboa: a exclusão social, a marginalidade e a degradação do nível arquitetónico e urbanístico que invariavelmente não deixa de se refletir nas dificuldades de preservação e crescimento de uma comunidade que, com grande sacrifício, se mantém ainda fiel a um espaço cada vez mais desertificado. Por outro lado, o espaço-comunidade de que aqui se fala representa de algum modo o conjunto de bairros periféricos da grande Lisboa que tendencialmente se isolam, recusando voluntariamente qualquer tipo de participação cívica e de cidadania.

Com estes vetores de ordem social e política a motivarem uma intervenção artística empenhada e esclarecida, José Maçãs de Carvalho optou em termos metodológicos por um prévio conhecimento da base social que iria encontrar nos bairros de Marvila (Chelas, Armador, Loios, etc.) recorrendo por isso a uma extensa prospeção em torno dessa população, procurando “dar rostos a esses bairros”, isto é, sublinhar a ação positiva e socialmente relevante de “gente que tenha um devir comunitário e nos quais a comunidade se reveja: Padres, grafitters, músicos, bailarinos, desportistas, etc.”³⁰⁹.

José Maçãs de Carvalho atua assim numa perspetiva do artista enquanto sociólogo. Lógica de ativismo artístico que em parte se aproxima do conceito de “artista como etnógrafo” que Hal Foster desenvolveu no seu estudo *The Return of the Real* como novo paradigma da prática artística dos últimos anos:

“Neste novo paradigma o objeto de contestação continua a ser ainda a instituição burguesa-capitalista da arte (o museu, a academia, o mercado, os media), as suas definições exclusivas de arte e de artista, identidade e comunidade. Porém, o tema de associação mudou: é o ‘outro’ cultural e/ou étnico em nome do qual o artista *engegê* luta a maior parte das vezes. Por subtil que pareça, esta deslocação de um tema de-

³⁰⁹ José Maçãs de Carvalho, *Plano do Projeto: Porque é que existe o ser e não nada?*. Marvila, 2001.

finido em termos de relação económica para um outro definido em termos de identidade cultural é significativo”³¹⁰.

Mas se Hal Foster fala da defesa que os artistas contemporâneos fazem do “‘outro’ cultural e/ou étnico”, diria que este projeto de José Maçãs de Carvalho remete para uma espécie de conciliação entre o “artista enquanto produtor”, na tese benjaminiana da fusão com o “outro social”, e o “artista como etnógrafo” de Hal Foster. Isto é, Maçãs de Carvalho reenvia não só o compromisso de uma arte empenhada na transformação da sociedade com vista a sublinhar as relações de força que atuam sobre alguns grupos sociais mais desfavorecidos; e estes mesmos grupos são afinal as primeiras vítimas do poder aniquilador desse tardo-capitalismo que atua sobremaneira nas periferias das grandes cidades, como igualmente desloca essa vontade de transformação social para o domínio da atenção ao “outro étnico”, resultante afinal da própria pluralidade rática e cultural da periferia tomada como objeto de estudo para este projeto.

De outro modo, o “artista como sociólogo” como aqui se sugere enquanto leitura sobre o trabalho de José Maçãs de Carvalho, revela-se desde logo no processo de recolha e análise da expressão social identificada pelo artista neste projeto. Na zona oriental da cidade de Lisboa, Maçãs de Carvalho recolheu informação e entrevistou dezenas de pessoas que habitam os vários bairros dessa área da capital portuguesa. Depois das visitas aos bairros “no sentido de conhecer as pessoas que aí trabalhavam” e da recolha de imagens vídeo que serviram de base ao *casting* de seleção dos protagonistas para o seu projeto, Maçãs de Carvalho mandou imprimir centenas de cartazes e postais que teriam a imagem da pessoa escolhida, com o *slogan* da campanha e o número de telefone (de cada participante), a partir do qual as pessoas-recetores da mensagem poderiam ligar para conhecer pessoalmente estes novos *heróis*, ou ficar a saber um pouco mais acerca dos bairros e do próprio projeto.

Na sua fase inicial, esta campanha surgia de modo algo enigmático, através de uma espécie de *teaser*, ou seja “com a distribuição de postais anónimos com o *slogan*”³¹¹, dando lugar, algum tempo depois, à afixação de cerca 3000 “*posters*” (distribuídos por Lisboa, Porto e Algarve, em cafés, livrarias, lojas, bares, etc.) e 210 muppis por toda a cidade de Lisboa, diversificando deste modo os meios de difusão do *slogan* da campanha e procurando assim

³¹⁰ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 173.

³¹¹ Cf. José Maçãs de Carvalho, *Ibid.*

beneficiar do mesmo tipo de condições que caracterizam as estratégias de publicidade próprias do capitalismo pós-moderno. Como afirma o próprio artista, trata-se aqui de “tirar partido do espaço publicitário enquanto espaço de interações sociais”, e assim “trazer a arte para o espaço público”³¹². Na verdade há uma filiação deste projeto num certo tipo de intervenções características da arte política das décadas de 60, 70 e 80. O espaço público torna-se então o lugar privilegiado da ação artística, e, por sua vez, esta toma como essencial uma maior consciencialização acerca dos valores políticos e ideológicos que se refletem na estratificação social do capitalismo da segunda metade do século XX.

Tomando deste modo a (in)visibilidade do espaço público, os efeitos de surpresa e comunicação foram obtidos no sentido de uma revalorização da mensagem intrínseca ao labor social destes novos *heróis* de Marvila. Contudo, os resultados concretos de um projeto desta natureza, com todo o seu empenho político e social manifesto, têm necessariamente de ser confrontados com a realidade mediática na nossa contemporaneidade que tudo parece diminuir, anular, ou converter em favor da grande máquina imagética e sígnica do sistema capitalista.

Nas sociedades pós-industriais, tal como na perspetiva de Jean Baudrillard, o capitalismo promove uma última alienação de sentido e unidade, a do signo e da sua estabilidade significacional, transformando de modo decisivo o domínio da significação a partir de uma extrema neutralização do sentido. Esta manifesta-se precisamente na proliferação desenfreada das imagens que nos rodeiam e que se reproduzem de modo autónomo numa espiral de destituição de todo e qualquer significado mais atuante³¹³. No fundo é esse o contexto donde parte o projeto *Porque é que existe o ser em vez do nada?* realizado por José Maçãs de Carvalho para a *Lisboa Capital do Nada*.

Os *Heróis de Marvila* servem deste modo a uma interrogação acerca da mediação e do conhecimento de si para os outros, e destes para si próprios, isto é, um complexo processo de interação identitária (individual e coletiva), recorrendo aos efeitos aparentemente exponenciais do espaço público, nomeadamente através da utilização de estratégias em tudo similares às da publicidade que invade o espaço visual urbano. As imagens fotográficas dessas pessoas comuns foram espalhadas por todo o país em *posters*, postais

³¹² Cf. José Maçãs de Carvalho, *Ibid.*

³¹³ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do signo...*

e muppis utilizados para projetar uma identificação relativa e sobretudo instável não só das próprias pessoas escolhidas para o efeito (e que são moradores dos bairros de Marvila) como da mensagem tornada propositadamente ambígua e reflexiva (contrariando assim a lógica comum de leitura direta e objectiva da mensagem publicitária).

Mais do que um reconhecimento individual dos marvilenses que se aliaram ao projeto, este confirma a lógica de adulteração identitária que todo esse processo de (in)visibilidade (dos outdoors às críticas e notícias nos jornais) promove sobre o sujeito contemporâneo na sua autoconsciência ao nível existencial, remetendo assim, por mediação contemporânea, para o sentido da interrogação filosófica de Heidegger, aqui convertida em *slogan* de todo um projeto que envolve sedução, contacto e experiência através de uma mediação constantemente reativada. Da imagem no espaço público ao contacto privado pelo telemóvel, a campanha de promoção destes heróis desconhecidos realiza-se por várias fases que seguem de perto os passos mais ou menos comuns de outras campanhas de promoção-anulação características do nosso mundo mediático (do *Show Biz* ao *Big Brother*). Assim, as imagens de um graffiter, um campeão de *kickboxing*, uma bailarina africana, uma catequista, um músico hip-hop, ou um reformado da PSP (campeão de malha), entre outros, percorreram os espaços públicos de várias cidades do país, transitaram por anúncios em revistas e jornais, penetrando o circuito normal de promoção pública e mediática do ser pós-moderno. Com essa vontade implícita de visibilidade e comunicação, essas pessoas-heróis traduziram e confirmaram igualmente o carácter neutralizador desse mesmo circuito tomado de assalto. Pois no sistema de produção de imagens e pseudo-mensagens do capitalismo avançado tudo se anula pela experiência mediática. Assim, a comunhão de identidades que se produziu, dado que dezenas de pessoas estabeleceram contacto via telemóvel com esses novos “heróis”, serviu essencialmente uma autossatisfação das pessoas que abraçaram o projeto. De outra forma, e tal como explica o próprio José Maçãs de Carvalho, o telemóvel surge aqui como “uma espécie de bilhete de identidade público”³¹⁴. A exposição pública e conseqüente maior visibilidade que em torno dessas pessoas se estabeleceu com este projeto, conduziu os “heróis de Marvila” a uma espécie de promoção e reconhecimento proporcionais à fugacidade dessa mesma experiência de singularidade. Apesar da hipérbole identitária que neste projeto se

³¹⁴ Cf. Fátima Mariano, “Heróis de Marvila em cartazes e mupis”, in *Jornal de Notícias*, 8 de outubro de 2001.

promove com a afirmação “Eu sou”, é o domínio da interrogação que prevalece ao nível do seu resultado final. Sugere-se assim que a dúvida heideggeriana sofre de modo inevitável uma diluição quase completa no apelo mediático operado pela sua associação à imagem tornada pública dessas pessoas. De outro modo, são os efeitos da promoção mediática sobre o ser que melhor auxiliam a sua autorreferencialidade na experiência contemporânea. Na verdade, e lendo a satisfação revelada por esses novos “heróis” pelos resultados de uma espécie de subida da sua popularidade, poder-se-á dizer que a singularidade realiza-se apenas aquando da sua manifestação no espaço público e mediático. Fora desse contexto, a consciência de singularidade parece ficar diminuída na sua expressão real. Isto é, o real só se afirma de modo duradouro enquanto experiência mediada, confirmando deste modo as suspeitas de Baudrillard e fugindo assim à necessária reflexão de Heidegger sobre a verdadeira essência do ser³¹⁵. Se por um lado estes cidadãos de alguma forma pontuam uma distinção social (por aquilo que fizeram ou fazem ainda) por outro o sistema de promoção imediata inerente ao processo de exposição pública promovido pelo projeto de Maçãs de Carvalho anula os efeitos reais sobre essa mesma distinção apesar de poder operar uma eventual e talvez passageira confirmação da singularidade dos “eleitos”. É na fronteira desse jogo de opostos (reconhecimento/anulação identitária e reflexão/ausência de reflexão acerca do ser e da singularidade) que o projeto de José Maçãs de Carvalho se desenvolve, perscrutando as inefáveis consequências da nossa contemporaneidade mediática quando confrontada com a questão heideggeriana: “porque é que existe o ser e não o nada?”.

³¹⁵ Para Heidegger se os entes são as pessoas, os animais, as plantas ou todas as coisas que manifestam o ser, já o ser é aquilo que torna presente o ente, ilumina-o, faz-se presente nele. Inefável, é absolutamente diferente do ente, é o não-ente, o outro, o nada-do-ente. Na verdade só é possível atingir o ser mediante os entes. Cf. Martin Heidegger, *op. cit.*



1



2

1 O 25 DE ABRIL EXISTIU?. ARQUIVO MEMÓRIA, 1999, grafittis nas paredes da cidade do Porto, dimensões variáveis | 2 FEED-BACK ORTODOXIA, 1999, mesa. Livros, dois microfones ligados a um amplificador com colunas de som, megafone, placa metálica e instalação vídeo.

Arte, política e ativismo / Paulo Mendes

[Reescrita de dois ensaios: “Arte, Política e Activismo – Arte/Política”, in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 14, julho/agosto de 2002; e “Arte, Política e Activismo – Cidade/Activismo”, in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 15, setembro/outubro de 2002]

A arte não é só talento, mas sobretudo coragem

Glauber Rocha

arte/política

A prática artística dos últimos dois séculos tem sido preferencialmente dividida entre a sua manifestação autorreferencial – isto é, a chamada “arte pela arte”, que se afasta de todo e qualquer compromisso social para dar primazia aos aspetos formais, processuais ou disciplinares da própria obra – e o apelo mais ou menos direto à sua vocação *engagée* – ou seja, uma arte que precisamente faz questão de traduzir um maior compromisso político ou social.

A origem desta longa querela pode ser situada no antagonismo das teses oitocentistas do escritor e crítico de arte Théophile Gautier em defesa da “autonomia da arte” ou do valor universal de uma “arte pela arte”, em contraponto à ideia essencial de uma “arte útil”, produzida pelo historiador e pensador socialista Pierre Joseph Proudhon. Todavia, foram muitos, entre os pintores, os protagonistas desta divisão, desde Courbet ou Daumier e o seu Realismo de “britadores”, “lavadeiras” e “operários” – pelo lado da “arte política” – ou, em defesa da “arte pela arte”, um artista essencial ao modernismo da primeira metade do século XX como Paul Cézanne e a sua pintura de obstinada investigação, em busca da geometria da natureza. Uns e outros produziram a dialética dessa espécie de conflito célere e permanente. Perscrutando o século das vanguardas – e da sua complexa contestação – verificamos a ousadia de um conflito afinal pouco assumido entre futuristas politizados pelo militarismo da expressão, “a guerra é a higiene do mundo”, e a estrita valorização da pintura que Braque e Picasso desenvolveram no Cubismo, alimentando ambos o campo aberto e antinómico da futura abstração de um Malevitch – avesso a qualquer usurpação política da seu Suprematismo – ou de um Piet Mondrian que, com Van Doesburg, desenvolveu a teoria do Neoplasticismo para um quotidiano simultaneamente moderno e místico.

Se passarmos rápido pelas manipulações maniqueístas do regime nazi em relação à

“arte degenerada” (essencialmente expressionista e associada à perversão judaica) ou pela confrangedora substituição do Construtivismo e Produtivismo russos pela limitadíssima iconografia do Realismo Socialista que obedecia à esquizofrenia de Estaline, devemos pontuar na segunda metade do século XX alguns dos maiores envolvimento e divisões entre artistas politizados e apolíticos. Da Escola de Nova Iorque, e a tendência *action painting* do chamado Expressionismo Abstrato, resultou uma arte sobretudo preocupada com a manifestação casual do gesto enquanto máxima projeção do inconsciente subjetivo do artista, esse criador todo-poderoso. Poucos anos depois, em plena Guerra do Vietname, invertem-se os propósitos e assistimos à radicalização política das chamadas neovanguardas que não só contestavam o sistema político vigente, como as suas expressões culturais maioritárias, ou as disciplinas tradicionais a elas associadas: pintura, escultura ou desenho. Com o abandono do purismo autorreferencial dessas disciplinas e a proliferação das noções e práticas interdisciplinares procurava-se sobretudo acentuar a ideia de partilha existencial, participação coletiva e solidariedade. Foi por aí que se envolveram os discursos e as práticas do pós-minimalismo, da *body art* à *earth art*, ou do *happening* à *arte povera*. Da experiência temporal e processual ao efêmero e à consciencialização sobre a transitoriedade da vida, esta arte crescia em direção ao político, às reivindicações radicalmente utópicas e de pronto desiludidas com os limites dos seus resultados concretos que viriam a caracterizar as décadas de 60 e 70.

Contudo, promovera-se fundamentalmente durante esses anos, e com algum sucesso, a inviabilização do sistema do mercado de arte, ou o circuito de legitimação instituído: *atelier*, galeria, museu. Puxava-se pela ideia de um tributo maior da arte para a pedagogia da consciência social, e por isso da ideologia ou da política. Com a chegada dos anos 80 e toda a retórica sobre a indiferenciação trazida pela globalização da economia e da cultura, a produção artística volta a dividir-se mais claramente entre a expressão individual e subjetiva, assumida na simples ideia de uma “arte pela arte”, e a manifestação mais ou menos capaz de uma arte que se quer “útil” no sentido social e político do termo. Se os primeiros podem ser identificados com o regresso às disciplinas tradicionais, traduzido no apogeu mercantilista dos múltiplos e muitas vezes vazios neoexpressionismos, os segundos estarão mais ligados ao apropriação e pós-apropriação crítica do final dos anos 70, ou de início de 80, e ao rejuvenescimento de uma arte política e ativista que, até certo ponto, dava continuidade ao projeto

de arte pública e ativista dos anos 60, agora já não sustentado por qualquer projeto utópico de ação, como no conceito benjaminiano do “artista como produtor”³¹⁶, mas antes consciente dos seus limites e possibilidades reais, ou seja mais próximo do conceito apresentado por Hal Foster nos anos 90 sobre o surgimento do “artista como etnógrafo”³¹⁷. O investimento de uma arte pública e política faz-se então no apelo à “contravisualidade” crítica, ao ativismo pela manipulação cirúrgica dos signos que invadem a cultura pós-moderna de modo invariável e permanente³¹⁸.

Por outro lado, a urgência do ativismo e de uma arte pública que fure as barreiras da galeria e do meio artístico é um assunto que ocupa, há muito, artistas e críticos, num arco que vai do *Art Workers Coalition* (dos anos 70) até à atualidade, ou seja, de Hans Haacke e Wodiczko a Ilya Kabakov ou o *Group Material*, entre outros.

Em Portugal, fazendo frente ao *boom* do mercado de arte protagonizado nos anos 80 por artistas plásticos como Julião Sarmento, Pedro Calapez, Rui Sanches ou José Pedro Croft, um outro grupo de artistas constituído por Carlos Vidal, João Tabarra, Paulo Mendes, Fernando Brito ou Miguel Palma, entre outros, entrava pela década de 90 com a convicção de que, a partir de um “realismo mediático” de dimensão “neoconceptual” (conforme a terminologia da época), era possível apresentar projetos mais sintonizados com uma leitura crítica de raiz política e social, dando projeção a um novo sentido de intervencionismo que tinha como referência maior os situacionistas e Guy Debord.

De todos eles, o mais persistente em torno da ideia de uma “arte política” parece continuar a ser Paulo Mendes, ao traduzir toda a sua ação – dividida entre a produção artística e o comissariado de projetos de forte pendor analítico e social – num investimento consciente da sua utopia, ou das possibilidades de comunicação inerentes à criatividade artística³¹⁹.

³¹⁶ Cf. Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, (1934), (trad. portuguesa). Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pp. 137-156.

³¹⁷ Cf. Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 173.

³¹⁸ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica económica do signo...*

³¹⁹ Paulo Mendes (Lisboa, 1966) formou-se em Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa em 1993 e, para além da participação em várias exposições individuais e coletivas (no país e no estrangeiro) tem desenvolvido vários projetos que ultrapassam a simples apresentação da sua obra artística. Foi membro fundador e coordenador da revista de projetos de arte *Artstrike* e da Galeria Zero (1991-92); Membro fundador e coeditor da revista *Número* (1998-2000); Coautor e coordenador do projeto *Índex* (1998); Comissário da coletiva *(A)casos & Materiais 1 e 2* (CAPC, Coimbra, 1998); Comissário (com António Rego) do *PlanoXXI/Portuguese Contemporary Art. Cinema & Music* (Galsgow, 2000); Comissário da *Urbanlab-Bienal da*

Se no início dos anos 90, a arte de Paulo Mendes afirmava com oportunidade uma nítida oposição aos valores políticos da “governança cavaquista”, denunciando com apurado sentido crítico a sua falta de estratégia no setor da política cultural do país, já nos últimos anos o universo de análise tende a reposicionar com pertinência os temas da liberdade e da solidariedade no âmbito da projeção plural da cidade, enquanto exercício e confronto dos poderes político, económico e social.

Quando em 1999 e por todo o “país oficial” se comemorou o 25º aniversário da revolta militar do dia 25 de abril de 1974, Paulo Mendes apresentou um amplo e independente projeto de leitura sobre a transformação social e política de alguns dos ideais mais associados à “Revolução dos Cravos”. Com a interrogação verbal *O 25 de Abril existiu?*, o artista deu nome a um projeto que teve receção no coletivo de exposições, arte pública e mesas-redondas intitulado *Quartel – Arte, Trabalho, Revolução* – uma iniciativa coordenada por Óscar Faria na cidade do Porto com o propósito de interrogar o valor acrítico que então se projetava em torno da efeméride. Manifestação de reduzida visibilidade mediática, os artistas e críticos nela envolvidos apresentaram-se no entanto convictos da urgência e do significado do debate que então propunham em torno da herança cultural e política do 25 de abril. Na verdade, ao afastar-se deliberadamente das comemorações oficiais, “*Quartel...*” – que assumia um duplo sentido etimológico, entre o quarto de século e o estabelecimento militar que deu origem à revolta – promoveu um “plano de ação” abrangente e pluridisciplinar, de comícios à colocação de cartazes, que uma “maioria silenciosa” disseminou estrategicamente pela cidade Invicta.

Desde logo em sintonia com os próprios objetivos da proposta de Paulo Mendes, aí se salientava a importância essencial, tantas vezes esquecida, da História, da memória e da palavra escrita. Privilegiava-se fundamentalmente a prospeção fragmentária dos valores de uma narrativa que tem vindo a perder o seu espaço e comentário em favor dessa aparente inevitabilidade acrítica que caracteriza a sociedade portuguesa atual. “Contra a impotência de agir politicamente”, o projeto *Quartel* definia uma clara posição ideológica, baseada na recusa dessa “estética do entretenimento” que nos invade a consciência e o desejo, para buscar uma outra ética, mais exigente e livre.

Maia (2001), tendo concluído no final de 2001 a coordenação de várias participações artísticas no *Projeto WC Container* (Porto, 1999-2001), *Terminal* (2005), *Collecting, Collections and Concepts, uma viagem inco-noclasta por coleções de coisas em forma de assim* (2012).

Isto é, Paulo Mendes associou-se a um projeto que procurava interrogar verdadeiramente a memória da “Revolução”, distanciando-se assim dos consensos muitas vezes apenas retóricos das oficialidades de Estado.

Se, no Porto, Mendes espalhou pela cidade, para além de inúmeros cromos com as cores e as caras políticas do PREC, inscrições grafitadas em várias superfícies e contextos urbanos com a paradoxal interrogação: *O 25 de Abril existiu?*, criou igualmente na mostra de uma loja da zona velha da cidade um revelador “arquivo. memória. cinema”, listando alguns dos filmes censurados pela PIDE ao longo das várias décadas do Estado Novo. Acompanhavam essa lista imensa dois pequenos ecrãs onde passavam imagens dos filmes *“O Último Tango em Paris (1972) de Bernardo Bertolucci e O Couraçado Potemkine (1925) de Sergei Eisenstein*, respetivamente o primeiro filme erótico e o primeiro filme político exibido entre nós, após o 25 de abril de 74. Com essa instalação o artista procurava reavivar a memória de todos nós, lembrando que a liberdade não deve ser entendida como um valor absolutamente adquirido, mas antes todos os dias desenvolvido e consolidado. De outra forma, Paulo Mendes concluía esta sua participação sobre a memória da “Revolução” com a colocação de várias fotografias nas paredes de um serviço de “despachos” comerciais que faziam alusão à “estetização da política”³²⁰ levada a cabo pelo regime de Salazar, nomeadamente a partir da ação concertada com a FNAT (Federação Nacional para a Alegria no Trabalho) que esteve na origem do atual INATEL – instituição que promovera e apoiara o projeto *Quartel* em 1999. Aí se podiam perceber algumas das manifestações de controlo corporativista conduzidas pelo Estado Novo, como as manifestações de pompa e regozijo identitário nacional expressas nessa fotografia sobre a atuação da classe feminina de ginástica da FNAT, aquando da inauguração do Estádio Nacional, a 10 de junho de 1944.

Mas se a incómoda interrogação de Paulo Mendes não provocara reações negativas na capital do norte do país, já o mesmo não se poderá dizer da sua repercussão em Lisboa durante o mesmo período. Procurando dar outra visibilidade ao seu mote de reflexão, o artista propôs à Câmara Municipal de Lisboa – integrada no projeto *Lx/outdoor*, organizado por Sérgio Vicente para as Festas de Lisboa desse ano – a colocação no centro da cidade de um *outdoor* de grandes dimensões onde apareceriam lado a lado a frase *slogan* e

³²⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*

uma fotografia de uma das muitas rodagens que nessa altura se realizaram tendo como tema a “Revolução dos Cravos”. Aliada à paradoxalidade da interrogação surgia uma espécie de ambígua ficção que simultaneamente parecia não só evocar como confundir-se ela própria, com uma imagem de época. O distanciamento crítico desta proposta de *outdoor* seria liminarmente recusado, ou melhor censurado, pela equipa camarária por razões óbvias de “conveniência política”, que têm a ver com a expressão manifestamente consensual pretendida nas comemorações. Essa “recusa” levou o artista a publicar um texto onde denunciava veementemente a situação: “Em abril de 1999 comemorou-se em Portugal os vinte e cinco anos da revolução que derrubou um regime ditatorial e fascista que fez lei durante quarenta e oito anos. Nessa ocasião, políticos e outros impostores vieram a público rejubilar e celebrar a importância do acontecimento sobre a cobertura conveniente da democracia instalada. Na democracia deles, resultado de um processo revolucionário convenientemente travado dezoito meses depois da sua explosão, não havia lugar para a utopia, a ordem internacional, ainda no tempo da guerra-fria, tinha de ser restabelecida”³²¹.

A inviabilização do projeto de *outdoor* sob o título “O 25 de Abril existiu?” sugeria assim uma censura concreta que confirmava a presença do mesmo tipo de discriminações sociais e ideológicas que haviam caracterizado a ação do Estado Novo. Com efeito, Paulo Mendes via o seu propósito de interrogação sobre a memória e o reconhecimento identitário do espírito da “Revolução” diminuído nas suas potencialidades de comunicação através de um estratagema de controlo político julgado definitivamente ultrapassado com o 25 de abril de 1974. No fundo, todos acreditamos ter sido pelo menos para isso que a revolução se realizou. Mas o desígnio de liberdade de expressão contido na esperança da instauração de uma verdadeira democracia encontra sempre os seus entraves quando perturba de algum modo o poder instituído. Conclui-se daqui que os mais de vinte e cinco anos que passaram sobre essa data essencial da História de Portugal trouxeram um “natural” abrandamento da sua memória e dos seus valores maiores.

Ainda que o projeto inicial de Paulo Mendes tenha sofrido um enorme revés, o artista insistiu então com uma nova maqueta que interrogava agora, de uma forma subliminarmente mais radical e política, o conceito e a prática de tolerância tão apregoados

³²¹ Paulo Mendes, “Projet Outdoor Lisbonne 99”, in *Parpaings*, setembro de 1999, p. 3.

nos últimos tempos. Nesta segunda proposta para *outdoor* apresentada à Câmara de Lisboa, o artista realizara como imagem a fotografia de um *graffiti* dos subúrbios de Lisboa com o rosto de um negro acompanhado pela frase anticlerical de Stendhal: “Deus tem uma única desculpa que é o facto de não existir”. Apesar do radicalismo da proposta, os responsáveis camarários aceitaram-na a princípio de modo incondicional, não prevendo que a sua colocação perto da igreja de São Paulo (junto ao Cais do Sodré) levantaria outra espécie de problemas. Na verdade, se desta vez a censura não partira de decisões político-administrativas, acabaria por se revelar como resultado precisamente da intolerância religiosa. Inicialmente, a Câmara viu-se confrontada com os protestos do padre local e com o apedrejamento do dito *outdoor*. Foi exigida inclusive a sua retirada, o que foi aceite pela edilidade lisboeta perante a resignação do artista. Este ato de vandalismo e intolerância – que apenas tem paralelo no que acontecera em 1997 a um *outdoor* realizado por Cristina Mateus no âmbito do projeto *Além da Água* (Beja) em que populares queimaram, durante a noite, a imagem de Salazar associada em tríptico aos enormes silos de cereais da região alentejana, não percebendo o exercício crítico dessas mesmas imagens em relação à política agrícola do Estado Novo – demonstra em rigor como a censura e o medo em relação a ideias opostas estão ainda absolutamente enraizados na cultura e na população portuguesas. O último episódio desta aventura remete para a triste realidade de um país que está longe de assumir o projeto de liberdade essencial prometido em 1974. De facto, o *outdoor* seria finalmente recolocado noutra local apresentando apenas a imagem original, ocultando o texto mediante a censura maior de uma faixa preta de largas dimensões. Não proibindo a sua continuidade no espaço da cidade, desaparecia, assim, contudo, qualquer eficácia de comunicação neste projeto de arte pública e compromisso político, o que terá levado Paulo Mendes a concluir não sem algum desalento e resignação: “é esta a democracia deles. O resultado da memória de uma revolução evocada mas não concretizada”³²².

Afinal, se a censura nas artes está fundamentalmente associada aos ditames dos regimes ditatoriais ela manifesta-se também, ainda que de forma mais dissimulada, nos regimes da chamada democracia liberal e parlamentar. Resta saber se estes exemplos negativos de intolerância social e ideológica não terão efeitos ainda mais prejudiciais no

³²² *Ibid.*

futuro. Mas na verdade é precisamente contra todo e qualquer limite em torno da liberdade de expressão que a arte crítica e ativista de Paulo Mendes continua a lutar e a resistir de modo persistente, mesmo atuando numa espécie de difícil contracorrente que parece por vezes diluir-se no brilho artificial do espetáculo contemporâneo.

cidade/ativismo

Lugar orgânico e por natureza absolutamente imprevisível, a cidade ocidental desenvolveu-se contudo, desde meados do século XIX e até há bem pouco tempo, na aproximação e esgotamento do modelo urbanístico aplicado pelo Barão de Haussmann à Paris de Napoleão III³²³. Centro nevrálgico de conflitos e acordos relacionais entre os poderes político, económico e social, a cidade que daí resultava há muito deixou de assumir uma estrutura planificada pela ideologia universalista da ordem e do progresso, para dar lugar a um corpo estranho e plural, de onde se perderam todas as ilusões e utopias sobre a resolução uniformizada dos desequilíbrios socioeconómicos, mas onde apesar de tudo se movimentam, constituem e identificam ainda os indivíduos, os grupos ou as sociedades. Por outro lado, a lógica catalisadora de energias, desde sempre associada à prática e ao conceito de cidade moderna, traduz um amplo conjunto de oportunidades dialógicas que confirmam, mesmo no contexto da sua expressão pós-moderna, o cruzamento de complexas experiências sociais, provenientes da dialética essencial mantida entre o espaço público e o espaço privado.

Nesse sentido, e enquanto processo de auscultação sobre a nossa transformação em cidadãos mais ou menos esclarecidos, têm sido muitas e decisivas as reflexões acerca da consciência preceptiva e vivencial da grande cidade (de Charles Baudelaire a Georg Simmel, de Siegfried Kracauer a Louis Wirth, ou de Walter Benjamin a Castells e Giddens). Se no final de Oitocentos, Charles Baudelaire fazia a apologia do *flâneur* – essa nova entidade de mediação poética e sensível sobre as energias fragmentárias da cidade de Paris –

³²³ O Barão de Haussmann, então Prefeito do Sena, foi nomeado em meados do século XIX pelo Imperador Napoleão III para levar a cabo um amplo plano de reestruturação urbanística da cidade de Paris, "Durante uma parte substancial do período de 1850 a 1870, a vida em Paris foi dominada pelo planeamento e pela supervisão, comandados pelo Barão de Haussmann, da demolição sistemática de ruelas estreitas e superpovoadas e pela sua substituição por 140km de avenidas e *boulevards* retos, largos e combinados com arborização ordenada, que a iniciativa privada viria a encher de lojas e cafés sob novos conjuntos de apartamentos alugados a preços altos". (Cf. Nigel Blake e Francis Frascina, "As práticas modernas da arte e da modernidade", in AAVV, *Modernidade e Modernismo - A pintura francesa no século XIX*, (1993), (trad. português do Brasil). São Paulo, Cosax & Naify Edições, 1998, p. 97.

e do culto da distância pulsional na observação da nova azáfama³²⁴, ou se na primeira metade de Novecentos, Walter Benjamin fazia referência ao *shock* (choque) como experiência essencialmente moderna e urbana associada à “noção de instante”³²⁵ e à necessidade de dotar “o acontecimento de um exato lugar temporal na consciência”³²⁶, já Guy Debord desenvolvia em meados do século XX dois dos mais importantes conceitos da Internacional Situacionista e, afinal, de toda a arte política futura. Ou seja, os conceitos de “*derive*” e “*détournement*”, orientados a uma nova leitura sobre a cidade crítica e ideologicamente transgressora, que pretendiam instabilizar a “sociedade do espetáculo”, e a sua dialética das contradições sociais, protagonizada pelo espaço urbano capitalista³²⁷. Na verdade, e ainda no contexto da “Internacional Letrista”, já em 1956 Debord anunciara uma “teoria da deriva”, como exigência ética da ação do artista e de todos os cidadãos empenhados na transformação da sociedade. Isto é, a “*derive*”, que parte (e ultrapassa) dos conceitos de “visita” (Dada) e “deambulação” (surrealista), apontava para uma espécie de levantamento “psicogeográfico” da cidade como um jogo dos sentidos, das emoções e da sua consciencialização ativa. Enquanto instrumento crítico e politizado, a “psicogeografia” debordiana refere-se aos efeitos que “o contexto geográfico, organizado ou não conscientemente, produz nas emoções e no comportamento dos indivíduos”³²⁸ com vista à criação de situações de “urbanismo unitário” – isto é, desenvolvendo “a utilização global das artes e técnicas que concorrem para a construção integral dum meio ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento”³²⁹. Em 1958, logo na abertura do nº. 1 da Internacional Situacionista, podia ler-se uma declaração que apresentava nítidos contornos de manifesto político e cultural:

“A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto se encontra associado à alienação do velho mundo o princípio mesmo do espetáculo: a não-intervenção. Inversamente, vemos como

³²⁴ Cf. Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna* (1863), (trad. portuguesa Maria Teresa Cruz). Lisboa, Vega, 1993. “Flâneur é aquele que se passeia ao acaso, sem destino nem finalidade, que vagueia pelo prazer, sem que tal atitude se relacione com o estar perdido ou com a angústia da errância”. (Nota da tradutora da versão portuguesa, p. 62).

³²⁵ *Ibid.*, p. 71.

³²⁶ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas in Baudelaire”, in *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Planeta, 1986, p. 95. (Referência tomada da versão portuguesa de *O pintor da vida moderna*, p. 99).

³²⁷ Cf. Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo...*

³²⁸ Cf. Guy Debord, “La théorie de la dérive”, in *Les Livres nues*. Bruxelas, 9 de novembro de 1956, pp. 6-13.

³²⁹ Cf. AAVV, “Relatoire sur la construction des situations”, in *Internationale Situationniste*, nº. 1. Paris, junho de 1958.

as mais válidas investigações revolucionárias na cultura procuraram destruir a identificação psicológica do espetador com o herói, para levarem este espetador à atividade [...] A situação é feita para ser vivida pelos seus construtores. O papel do ‘público’, senão passivo pelo menos apenas figurativo, deverá diminuir constantemente, aumentando, em contrapartida, a porção dos que não devem ser chamados atores, mas sim, num novo sentido da expressão, pessoas vivas”³³⁰.

Este plano de ação contra o “reino da aparência” pretendia assim uma maior intervenção dos cidadãos na criação de situações conscientes e críticas desse mundo alienante desenvolvido pelo espetáculo capitalista.

Igualmente decisivo para uma nova prática e crítica sobre a cidade, o “*détournement*” debordiano consiste na utilização, numa nova unidade criativa e significativa, de elementos artísticos pré-existentes e díspares entre si que confundem uma pretensa origem e unidade universais. Assegurando uma associação ilógica e inesperada, o “*détournement*” procura inviabilizar o significado original ao promover novas leituras e sentidos sobre as imagens ou as palavras, diferenciando-se da “*collage*” e da “*assemblage*” dada ou surrealista pela sua manipulação mais abrangente, aplicável a qualquer situação, podendo e devendo ser usada por um crescente número de indivíduos, incluindo não artistas. Ou seja, a estratégia estética do “choque”, enquanto elemento de composição visual associado à transitoriedade frenética da vida moderna, apresentava no Situacionismo uma nova exigência da ação política, construindo situações de afirmação consciente em torno de um urbanismo total, diminuindo os efeitos do espetáculo visual da grande cidade, e por isso trabalhando no domínio mais evasivo mas persistente da palavra tornada *slogan* ou derradeira utopia, assumindo o comprometimento com uma arte pública de carácter político e ativista, aproximando assim a arte ao quotidiano – entendendo este não como manifestação de uma vida feita de rotinas orientadas pelo espetáculo capitalista mas antes enquanto expressão individual das mais profundas inquietações acerca dos problemas coletivos.

No fundo, é fundamentalmente nesta genealogia de valores e referências éticas ou de pensamento que Paulo Mendes tem vindo a desenvolver o seu trabalho desde finais dos anos 80 e até hoje. Inclusive alguns dos seus projetos mais recentes tomam de novo a cidade e a sua leitura política e social como matriz de uma espécie particular de ativismo, seguindo afinal o contexto criativo internacional de maior valor da atualidade expresso

³³⁰ *Ibid.*

nos vários exemplos de arte política ou de alguma forma *engagé* apresentados nas duas últimas edições da *Documenta* de Kassel (1997 e 2002) ou na *Manifesta* de 2002.

De facto, desde o laborioso e plural registo de imagens (slides) sobre os contrastes desses poderes sociais e culturais afinal tão próximos e distantes, unos e miscíveis, que caracteriza o *work in progress* intitulado *Tráfico/Tráfego (Freeze frame)* (1991/2002), passando pela instalação *Feedback ortodoxia* (1999) – essa pertinente interrogação sobre a (in)eficácia dos discursos históricos e filosóficos fundadores das derradeiras expressões de utopia política e social – até à mais recente proposta de instalação, *Morphing Mosh (Transglobalimmigration)/House #1 /T3 Emigrante* (2001) – onde uma série de materiais pobres aplicados à noção de habitação provisória forçam uma tomada de consciência sobre as características inumanas da imigração para o nosso país de trabalhadores vindos da Europa de Leste – Paulo Mendes tem vindo a manifestar o seu descontentamento com o rumo de desumanização que caracteriza o mais recente capitalismo selvagem, bem como com o incontrolável itinerário da globalização da economia que não só afeta cada vez mais os precários equilíbrios sociais e ecológicos do nosso planeta, como promove uma empobrecedora vontade de uniformização cultural.

Por essa via de contestação, ainda remanescente das ações situacionistas dos anos 50 e 60, os conceitos de cidade e cidadania, participação cívica e consciencialização política traduzem-se em Paulo Mendes por um desejo de intervenção social que, tendo sempre como motivação primeira a experiência sensível e intelectual da criatividade artística, procura determinar outras formas de ação que envolvem sempre propostas de transformação das condições reais da nossa sociedade. O debate intrínseco ao trabalho mais recente de Paulo Mendes reposiciona de modo eficaz a reflexão sobre a vergonha maior da política internacional do Ocidente (europeia e norte-americana) que apenas promove a manutenção da sua liderança e de um conveniente *status quo* caracterizado pela exploração abusiva dos diversos níveis de desenvolvimento do planeta, mantendo em prejuízo e desfavorecidas todas as regiões do mundo dependentes da sua iniciativa neocolonialista. Assim, os desequilíbrios entre o hemisfério norte (explorador, rico e desenvolvido) e o hemisfério sul (explorado, pobre e subdesenvolvido) são hoje maiores do que à cem anos atrás, e isso não deixa indiferente um artista como Paulo Mendes que, antes de mais, procura assumir a integralidade da sua condição humana, fazendo tudo o que está ao seu

alcance para alterar um pouco este estado de coisas. Por isso, em *Feedback ortodoxia* o artista apresentou numa biblioteca pública uma instalação multimédia constituída por alguns livros – clássicos da história dos ideais socialistas (de Marx a Lenine), bem como da sua crítica (Soljenitsine ou Debord) – que permaneciam sobre uma mesa ladeada por dois microfones amplificadas. Os livros dos líderes comunistas e de outros revolucionários estavam dispostos sobre a mesa com os frontispícios bem visíveis, convidando assim a uma leitura que à aproximação do leitor-visitante redundava imediata e invariavelmente num fracasso decetivo, pois logo ecoava por toda a sala um ensurdecidor e por isso intimidador *feedback*. Por debaixo de um megafone, colocado numa posição frontal para o observador, uma placa de informação apresenta a palavra: “Silêncio”. Numa outra pequena sala, projetava-se *Fahrenheit 451*, um polémico filme de culto realizado em 1966 por François Truffaut, crítico dos *Cahiers du Cinema* e um dos fundadores da *Nouvelle Vague* do cinema francês. Nesse filme de estranhos *décors* e personagens distantes, num tempo futuro baseado em valores antípodas, os bombeiros são chamados a pegar fogo a todos os livros encontrados, pois eles representam o mais elevado grau de peste e decadência. Os falsos “soldados da paz” desejam assim apagar os últimos vestígios da nossa memória coletiva, apenas preservada no secretismo de uma marginalidade perseguida pelos novos ditadores. Com este trabalho, Paulo Mendes sublinhava não só o jogo de sedução e repulsa associado aos ideais políticos ou à palavra escrita tornada absoluta, ortodoxia e dogma, como à sua invariável transformação conjuntural, alimentando assim necessariamente outros valores e interpretações. O contexto finissecular de *Feedback* ajuda a entender a urgência de reflexão em torno de uma herança política e cultural hoje quase totalmente desacreditada. Na verdade, nesta proposta há todo um sentido crítico sobre a rápida desagregação do socialismo como ideal alternativo ao capitalismo e, ao mesmo tempo, uma metáfora sobre a “impossível” experiência da leitura perante o ruído fragmentário da atual paisagem mediática, onde novos média retiram protagonismo à palavra escrita enquanto elemento estruturador da nossa personalidade e cultura.

Já com o “*work in progress*” *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* iniciado em 1991, Paulo Mendes procura desvelar, como um *flâneur* pós-moderno, alguns dos cruzamentos e contrastes culturais identificados na arquitetura ou no quotidiano de cidades aparentemente tão distantes como Marraquexe, Barcelona, Londres, Lisboa ou Glasgow. Para lá das

aproximações e fluxos formais entre estilos e disciplinas artísticas, esses slides registam ainda estradas, viadutos, prédios em construção, barracas, bairros e ruas, pessoas e animais, ordem formal e urbana, desordem clandestina, luxo e pobreza, descampados, grafites, etc. Aí, na voraz captação das imagens, o artista faz combinar em simultâneo a consciência dos opostos ou a violência de um “tráfico” indecoroso, sugestionado pelas “boas relações” entre os países com diferentes níveis de desenvolvimento. Em “deriva”, sublinhando parcerias e semelhanças, conflitos e ruturas, as imagens sucedem-se ao ritmo da progressiva consciencialização sobre a decepção maior dessa promessa antropocêntrica e racionalista alimentada pelos ideais de modernidade. Uma vez mais, o “tráfico” de culturas e gestos, de infortúnios e esperanças prevalece simultaneamente como sintoma da decadência moral do Ocidente e como vitória da sua transformação em “tráfego” de energias avulsas e multirraciais, ou dessa interação cultural de onde se manifesta uma motivação maior de cosmopolitismo anti xenófobo, atuando contra a ordenação, o dogma ou o formalismo (político e outros) dos projetos universalistas ocidentais. Com base nas noções de “arquivo” e “documentalismo” (como um artista sociólogo), Paulo Mendes enfatiza neste “*dossier*” uma leitura direta e metodológica sobre um cosmopolitismo orgânico e multicultural, expresso nas suas diversas origens, riquezas e pluralidades. A estas imagens associamos o fracasso inevitável das “fronteiras”, ou da “fortaleza” europeia, que procura adiar ainda a fusão entre o Norte (rico) e o Sul (pobre). Por outro lado, revelando uma particular atenção à realidade dos espaços públicos, as metáforas-espaciais contidas nos termos tomados do discurso antropológico e geográfico resultam em Paulo Mendes como identificação das desigualdades inerentes ao projeto moderno e haussmaniano de cidade, essa complexa realidade geopolítica e fenomenológica que se concentra num fluxo de imagens, símbolos e significações permanentemente despoletado pelo “tráfico” mas logo convertidas nesse “tráfego” imenso de significação viva e transformadora, em trânsito para novos domínios ou correspondências³³¹.

Enquadrado ainda pela ação e o pensamento debordianos, Paulo Mendes realizaria em finais de 2003, em Belfast (Irlanda do Norte), uma intervenção de forte leitura sobre o confronto entre a liberdade de expressão e os valores mais enraizados numa sociedade de matriz político-religiosa. Com efeito, na sua aparente simplicidade, *Guilty – Belfast*

³³¹ Cf. Jesus Carrillo, “Espacialidad y arte público”, in AAVV, *Modos de hacer - Arte crítico, esfera pública e acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 127-142.

Project coloca o dedo na ferida do conflito irlandês. À imagem canonizada de Jesus Cristo, o artista português acrescentou a expressão inglesa “*guilty*” (culpado), espalhando em seguida, por diversos locais estratégicos da capital norte-irlandesa, uma série de cartazes que mais não fazia do que procurar testar a eficácia da imagem-palavra aí explorada, bem como o seu efeito significacional sobre as convicções morais e religiosas dos transeuntes. Tal como Debord, e ainda como provocação ao vazio crescente que anestesia o mundo pós-moderno, Paulo Mendes voltava a frustrar o princípio essencial da sociedade do espetáculo: a alienação do sujeito e a sua tendência para a “não-intervenção”. Tal como o havia feito anos antes em Lisboa, no Largo de São Paulo (Cais do Sodré), e intervindo uma vez mais sobre o espaço-lugar e as suas conotações ao nível do significado cultural ou vivencial, Paulo Mendes força dessa forma, necessariamente, uma reação que, acima de tudo, confirma a lenta desaceleração dos valores associados às “grandes narrativas de legitimação”³³², sejam estas de teor político, religioso ou científico. Na verdade, apenas no contexto de um dos derradeiros conflitos abertos que podemos ainda observar em toda a Europa ocidental, as reações aos cartazes colados pela cidade de Belfast – e ainda que misturados com muitos outros de origem capitalista e identificados com a sociedade do espetáculo, tais como os que se referiam a *party’s* ou concertos rock – puderam resultar de modo a estabelecer um verdadeiro e genuíno efeito de comunicação; pois esses mesmos cartazes foram pintados, ocultados e rasgados, na noite imediatamente após a sua colocação. Não se soube com efeito se se tratou de uma reação esporádica e individual, ou se, pelo contrário, resultou de uma iniciativa concertada e levada a cabo por grupos organizados, dado que ambas as fações (católicos e protestantes) tinham naturalmente as suas próprias motivações para reagir à provocação desse cartaz que, nessa medida, os ofendia de modo profundo, ao culpar indiretamente, e de modo velado, a figura Jesus Cristo pela onda de violência na Irlanda do Norte. Seja como for, Paulo Mendes viu cumprido um dos seus objetivos: comunicar e interagir com base no conflito local.

Se no contexto inebriante do mundo capitalista, a imagem de Cristo aparentemente já pouco ou nada acrescenta à consciência visual e significacional do Ocidente, sendo apenas mais uma entre tantas outras consumidas pelo *vortex* contemporâneo, nessa cidade, contudo, a imagem de Cristo têm ainda um forte significado e jogar o jogo da signi-

³³² Cf. Jean-Francois Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, (trad. portuguesa José Bragança de Miranda), (2ª ed.). Lisboa, Gradiva, 1989.

ficação com ela pode resultar numa interação concreta, estabelecendo uma ligação entre o sentido da intervenção artística, o seu legado político-religioso, e as consequências particulares da sua receção. Isto é, Paulo Mendes desenha assim uma analogia imediata criada entre a origem longínqua do conflito e a dimensão da responsabilidade de cada um no seu prolongamento exacerbado. Ou será que em tudo o que nesta matéria parece mobilizar os irlandeses resta apenas uma subtil (ainda que de nefastas e traumáticas consequências) dimensão simbólica? De outra forma, o artista procura igualmente privilegiar uma reflexão necessária sobre a origem e o destino do conflito irlandês, sublinhando com a eficácia visual da sua proposta de arte pública a perversidade de toda e qualquer (con) fusão entre valores religiosos ou mitológicos e valores políticos de raiz secular. Na partilha de um mundo (o das “grandes narrativas”; da ação e reação) e de outro (o da “não-intervenção”, ou do espetáculo total e inane), Paulo Mendes lança o repto sobre o sentido e eficácia da imagem e da palavra, duas lógicas ancestrais de comunicação, significação e transmissão de valores que parecem hoje, no mundo contemporâneo, manifestamente desacreditados ou destituídos de sentido maior.

Noutra etapa dessa mesma intervenção, e já no reduto de uma exposição de artes visuais, Paulo Mendes apresentou um conjunto de imagens difusas quanto à sua origem espaço-temporal que, associadas a certas hipóteses de leitura, *Perhaps in Northern Ireland* (2003), traduziam um significado falso e ambíguo, ainda que em parte possível, dada a raiz da analogia apresentada. Apesar das imagens não corresponderem, na verdade, a qualquer ponto da cidade de Belfast (tendo sido captadas em Lisboa e noutras cidades europeias), o seu apelo ao grau de destruição observado no mundo contemporâneo sugere, afinal, que as imagens de devastação e transgressão são mais comuns do que à partida se poderia supor, e que a ambiguidade, fluxo, hibridez ou transparência do seu sentido e da sua significação dispensam no essencial (tal como em *Tráfico/Tráfego [Freeze Frame]*) qualquer valor de verdade absoluta, como uma dobra que se repete e afirma pelo múltiplo constante da sua presença, anulando-se assim quase por completo³³³.

De outro modo, mas tomando ainda o contexto dos conflitos político, económico e social da cidade, *Morphing Mosh (Transglobalimmigration)/(House #1)* viria a confirmar-se como uma das mais felizes iniciativas de um coletivo de intervenções comissariado

³³³ Cf. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição...*

por Paulo Mendes entre 1999 e 2001. Recuperando as suas próprias palavras publicadas na “folha de apresentação” acerca do espírito da iniciativa realizada ao longo de dois anos no Edifício Artes em Partes, na cidade do Porto, referia-se que:

“o projeto, com nome genérico de *W.C. Container*, situado num prédio onde confluem espaços comerciais e culturais, pretendeu convocar criadores de atividades diversas para trabalhar sobre um espaço tão específico como esse, uma casa de banho. As diversas exposições foram constituídas sempre por um grupo de autores diversificados que criaram peças muito localizadas, partindo dos elementos e temáticas relacionadas com essa zona constituinte da arquitetura habitacional. Não se pretendeu que essa sala funcionasse como um ‘cubo branco’ galerístico onde os autores simplesmente colocassem os seus trabalhos, mas antes como um espaço para trabalhos originais que levassem em linha de conta as características do local”³³⁴.

Desse objetivo resultaram instalações de artistas como Miguel Leal, Pedro Tudela, Leonor Antunes, Filipa César, Didier Fiúza Faustino ou João Pedro Vale, entre muitos outros. Quanto a *Morphing Mosh*, igualmente constituído como um *work in progress* que teria pouco depois outros capítulos³³⁵, Paulo Mendes apostava tudo numa espécie de denúncia sobre a clandestinidade social de um novo trabalho “escravo”, essa recente realidade inumana vivida no nosso país desde a chegada de um enorme contingente de imigrantes vindos do Leste da Europa. A proposta apresentava-se de seguinte forma: “No quarto de banho de um edifício aberto ao público, habitualmente ocupado por objetos artísticos, surge agora um espaço reformulado, pronto a ser habitado, um quarto de pequenas dimensões dividido por materiais precários, uma área ideal para ser alugada a baixo custo a um qualquer cidadão desesperado e sem rumo, à procura de um abrigo, talvez mais um trabalhador clandestino. Obedecendo a este destino foram colocados diversos anúncios na imprensa divulgando a possibilidade de alugar esse espaço, com a designação T3 EMIGRANTE”³³⁶. Neste sentido, o projeto de instalação declarava-se ainda residualmente como artístico mas sobretudo vocacionado para uma intervenção pública mais vasta, inclusive reforçando a sua motivação ativista e política. Propositadamente, as ínfimas dimensões das divisões dessa casa (todas artificialmente definidas no espaço já de si exíguo de uma casa de banho) estavam ausentes do anúncio divulgado na imprensa de modo a poder atrair quem mais necessitava de resolver o seu problema de habitação.

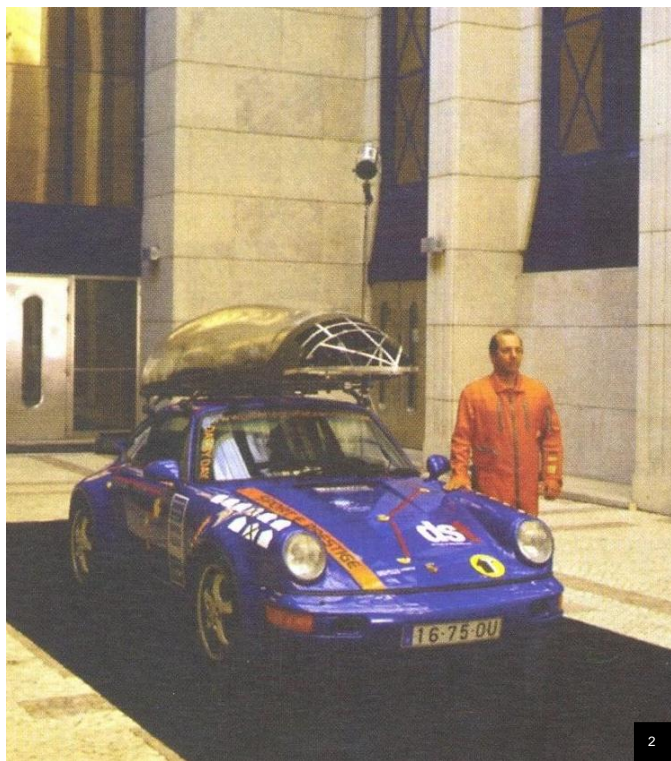
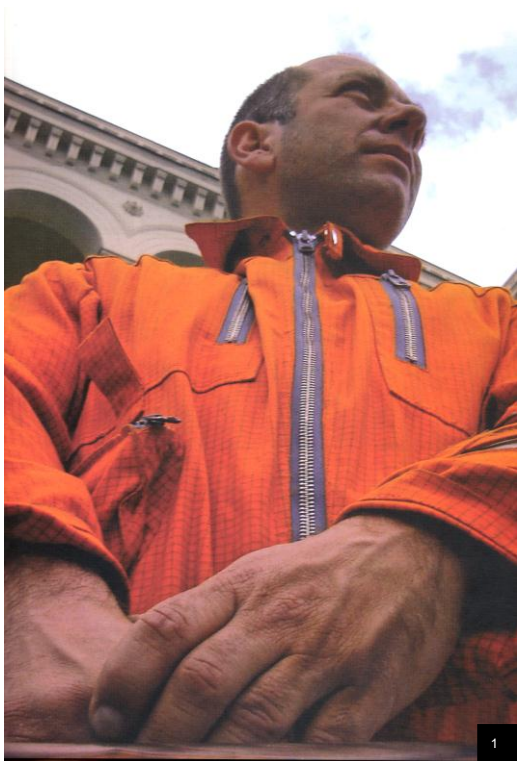
³³⁴ Paulo Mendes, "Projeto" in *W.C. Container* (folha de apresentação), 2001.

³³⁵ Nomeadamente, *Morphing Mosh (House #2) / Transglobal cultural remix with aset from a brazilian soap-opera depicting portugês immigration, some local cultural elements, a brazilian stand-up comedian and other multicultural curiosities acquired in the city of Oporto over a three day period / Work in progress* (2001).

³³⁶ Paulo Mendes, "*Morphing Mosh...*" in *op. cit.*

Nesse mesmo anúncio eram contudo apresentados os metros quadrados do espaço disponível, criando uma estranha correlação sobre a inevitável inadaptabilidade dos valores em jogo. As respostas não se fizeram esperar e a surpresa e incomunicabilidade que daí resultaram produziram os seus efeitos sobre quem se viu confrontado com a proposta artística e de reflexão social de Paulo Mendes. Aí, numa alusão mais ou menos direta, o artista conduz-nos inevitavelmente ao problema da nova imigração no nosso país. Excluídos e mal pagos, os imigrantes do Leste Europeu são as mais recentes vítimas da usurpação vergonhosa de boa parte dos empreiteiros e proprietários agrícolas portugueses. Entre o desequilíbrio desta relação de forças políticas, económicas e sociais (internas mas sobretudo globais), Paulo Mendes acentua o carácter desolador das condições de vida destes europeus portadores de carteiras profissionais de elevada qualificação. Na verdade, a política de legalização da imigração no nosso país é, em rigor e, no essencial, discriminatória e contrária aos valores e direitos fundamentais dos seres humanos, esquecida que está da tão propalada mas longínqua cidadania europeia. Trata-se aqui de uma clara demissão das responsabilidades do Estado, caricaturada no ciclo vicioso que é todo o processo de legalização do trabalho clandestino (ou da “mão-de-obra” barata), jogando-se o risível de um país em pseudo responsabilizações e “ataques” mútuos entre o patronato e a administração do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) do Estado Português.

No quadro das suas possibilidades de comunicação, *Morphing Mosh* realizou uma significativa leitura política em torno de toda esta situação, recorrendo a um manancial de recursos técnicos e de construção que sublinhava ao mesmo tempo, e desde o seu início, o carácter informal e efémero de toda a iniciativa. Ainda assim, os recursos teóricos, humanos e sociais deste projeto confirmaram uma vez mais Paulo Mendes como um dos últimos resistentes da arte política realizada em Portugal.



1 Miguel Palma | 2 PROJETO ARÍETE, 2005-2006, Porsche 911 Carrera, cockpit de avião de caça, capacetes de aviador, dispositivos eletrônicos e fato de piloto, dimensões variáveis. Coleção Pedro Almeida, Fernando Espírito Santo e do autor.

Ariete. Um Projeto de Internacionalização / Miguel Palma

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 38, julho/agosto de 2006]

Os 16.000 quilómetros percorridos por Miguel Palma por quase todos os cantos da Europa, entre maio e junho de 2005, num excêntrico Porsche 911 Carrera, poderão significar em última instância uma espécie de metáfora ou nostalgia sobre a necessidade ilustrada, agora de expressão pós-moderna, de viajar pelos grandes centros da arte europeia. Tal como o jovem artista do final do século XVIII fazia o *Grand Tour* enquanto etapa final de uma aprendizagem em torno dos maiores vestígios da Arte Antiga, visitando cidades como Atenas, Roma, Pompeia ou Herculano, Miguel Palma pegou no seu portefólio e, a grande velocidade pelas autoestradas do velho continente, calcorreou 43 museus e centros de arte contemporânea de diversas cidades europeias, dando a conhecer, em muitos casos pela primeira vez, a sua obra como artista plástico. As reminiscências da comparação aqui sugerida prendem-se fundamentalmente com o facto de a viagem continuar a contribuir de um modo decisivo para a afirmação e consolidação da formação do artista.

Se nos séculos XVIII e XIX a viagem surgia como estratégia de aproximação direta sobre o legado e a tradição cultural do Ocidente, no início do século XXI ela surge associada não apenas a uma estratégia de aprendizagem que envolve cada vez mais uma formação intercambial no espaço comum europeu, desde o Programa Erasmus a pós-graduações e mestrados realizados em cidades tão distintas como Londres, Berlim, Estocolmo, Barcelona ou Lyon, como ainda a um indispensável investimento ao nível da projeção internacional e institucional do próprio artista e da sua obra. O projeto “Ariete” significou assim, desde o início, entre muitos outros aspetos, um intenso e derradeiro esforço de internacionalização da obra de um artista como Miguel Palma, revelado em Portugal no final dos anos 80 e início de 90, que ao participar com destaque em algumas das mais importantes e influentes exposições coletivas desses anos obteve desde cedo um lugar no Olimpo da arte nacional, vendo contudo retardar o reconhecimento do seu trabalho em termos internacionais.

As causas para esta inesperada obstaculização resultam, na verdade, do efeito vertiginoso desencadeado por vários fatores. Em primeiro lugar, devido a uma lógica de mercado que tudo devora em nome da novidade instantânea, parecendo dispensar os artistas que, depois de uma fase inicial de apresentação – eventualmente esmagadora,

até mesmo numa escala global – perdem protagonismo a favor de outros artistas mais jovens e ainda desconhecidos do *mainstream* das artes visuais. De um outro ponto de vista, as dificuldades estruturais de um país semiperiférico como Portugal em projetar de um modo consistente e continuado alguns dos seus artistas mais decisivos confirmam quase sempre uma aposta circunstancial em participações oficiais nas Bienais de Veneza ou São Paulo, muitas vezes insistindo na legitimação de artistas de outras gerações que, apesar de apresentarem um corpo de trabalho igualmente válido, inviabilizaram uma maior divulgação dos artistas revelados no final do século passado, como Miguel Palma, sem poderem realizar, em termos concretos, e no plano internacional, uma estratégia consolidada de apresentação e comentário crítico em torno da sua obra.

Por fim, o esforço apesar de tudo revelado nos últimos anos pelo Estado e o meio artístico português em prol da divulgação internacional da nossa produção artística contemporânea não obteve os resultados esperados, fazendo eco, afinal, de uma dificuldade aparentemente inultrapassável identificada em quase todas as outras tentativas operadas ao longo do século XX em torno da projeção da arte portuguesa além-fronteiras, isto é, a inclusão de artistas portugueses entre as referências da arte europeia e internacional quer em Histórias de Arte, quer em volumes de promoção da arte dita contemporânea, como alguns recentemente editados pela *Taschen*³³⁷, a *Phaidon*³³⁸, ou outras grandes editoras do mercado atual. Com efeito, quase todos os esforços de divulgação internacional da nossa arte resultaram num rotundo fracasso, eliminando muitas vezes qualquer possibilidade de projeção ou sobrevivência além Pirenéus. Ou seja, para lá da ajuda de “nuestros hermanos”, a penetração da obra de arte portuguesa no mercado europeu ou americano é quase nula, mesmo considerando alguns sintomas de melhoria verificados ultimamente, por exemplo, com artistas como João Onofre, Jorge Queiroz, Vasco Araújo, Filipa César, João Pedro Vale ou Didier Fiuza Faustino. Contudo, estes são artistas revelados já no início de 2000, que beneficiaram de uma estratégia de afirmação diferenciada, baseada numa formação continuada no espaço europeu, convivendo diretamente, e quase desde o início, com os principais curadores internacionais, responsáveis pelo comissariado de alguns dos maiores certames mundiais. Miguel Palma, despertando para esse

³³⁷ Cf. Burkhard Reimschneider e Uta Grosenick (editors), *Art at the Turn of the Millennium*. Colónia, Londres, Madrid, Nova Iorque, Paris, Tóquio, Taschen, 1999.

³³⁸ AAVV, *Vitamin D: News Perspectives in Painting*. Londres, Phaidon, 2002.

feito em meados da última década, percebeu finalmente que a projeção do seu trabalho dependerá ao mesmo tempo, para lá do labor dos seus galeristas, do esforço e dedicação da sua ação individual junto dos grandes centros de decisão do *art world*.

Para inverter a situação de paralisação da sua carreira artística internacional, Miguel Palma elaborou uma estratégia agressiva e determinada sobretudo em dar a conhecer o seu trabalho em alguns dos mais prestigiados espaços de exposição da Europa. Por sua vez, o nome do projeto, *Aríete*³³⁹, remete desde logo para uma leitura belicista de confronto e rutura com o espaço exterior ou transfronteiriço. Aliás, ao partir do espaço exterior do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, em Lisboa, numa espécie de cerimónia similar à do início de uma corrida de Rali, o artista pretendeu acentuar a relação de proximidade entre o carácter competitivo das corridas de automóveis e a desenfreada lógica concorrencial patente nos meandros do meio artístico. Ao mesmo tempo, “consciente de que o desporto se converteu num meio para agrupar, controlar e desviar a linguagem das massas, e de que o desportista é cada vez menos o homem ou a mulher que luta contra as suas limitações físicas para ser o criador de reações e de audiências, Miguel Palma coloca-se uma vez mais na posição do corredor, isto é, numa ‘prova de artista’, encenando a mitologia desportiva da *Belle Époque*, o fascínio da máquina como façanha do homem contra os inimigos do ‘espaço’ (a internacionalização artística) e ‘tempo’ (a carreira artística que o obriga ao sucesso aos 22 anos e que se esgota pouco depois) através da velocidade. Palma desloca a ideologia futurista para uma situação da cultura tardo-moderna, onde a ideologia competitiva é colocada ao serviço da sociedade competitiva”³⁴⁰.

Explorando a inexorabilidade competitiva das velocidades contemporâneas, o *Grand Tour* de Miguel Palma considera, portanto, esta necessidade simultaneamente literal e metafórica de contacto direto e imediato com as estruturas museológicas e de legitimação artística, conciliando uma vontade de afirmação com a liberdade de ação e aventura contidas nessa paradoxal estratégia de apresentação e defesa sobre o valor artístico de uma obra desenvolvida, afinal, ao longo de quase vinte anos. Neste sentido, a viagem pode ser vista, por um lado, como uma experiência limite e igualmente contraditória, confirmando a necessária expansão espacial ou espécie de omnipresença do artista

³³⁹ “Aríete” s.m. máquina de guerra com que se derrubavam as muralhas ou as portas das cidades sitiadas. Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo I, A-Bat. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 372.

³⁴⁰ Cf. N.I. Galeria Cristina Guerra sobre o projeto “Aríete” de Miguel Palma. Lisboa, janeiro de 2006.

nos sítios próprios ligados à legitimação do seu trabalho e, por outro, como desiludida conclusão sobre o modo impessoal e uniformizado, por vezes negativo e até opressor, da recetividade da sua impetuosa iniciativa de apresentação. Para este efeito deverá ainda ter contribuído o facto de Miguel Palma se ter apresentado como um enigmático piloto da força aérea de um qualquer país distante ou isolado.

De outro modo, o ritual da sua apresentação confirmava todo um aparato cénico constituído pelo automóvel, o seu “câmara” e colega de *road map*, João Bonito, e as duas metades de um ameaçador míssil transparente onde existiam apenas dois inofensivos mas simbolicamente pesados capacetes, um de origem russa, da ex-URSS (capacete MIG) e o outro norte-americano (capacete de avião F15), que contribuía para uma recetividade maioritariamente cética e distanciada – lembrando assim a atmosfera da “Guerra-fria” – por parte da maioria das instituições artísticas visitadas. Na verdade, “ao entrar nos museus, Palma transportava o capacete norte-americano, mais um vídeo, uma seleção de cerca de 50 trabalhos em CD, uma *T-shirt* e a maquete do seu livro, documentação essa que mostrava e deixava a quem o recebesse. Entenda-se que este era um gesto amigo, uma oferenda em tempo de paz determinado por interesses e tensões económicas”³⁴¹. De aríete em punho, a ambiguidade sugerida pela invasão de Miguel Palma nos museus e centros de arte contemporânea por onde andou, promoveu da sua iniciativa uma imagem deliberadamente híbrida, entre o performativo surpreendente, de teor clownesco, e a seriedade de um projeto artístico assente num percurso crítico consistente ao qual tem faltado essencialmente uma maior visibilidade. O projeto “Aríete” constituiu assim um trabalho performativo, de carácter ritualista ou mesmo de peregrinação, desenvolvido entre maio e junho de 2005, nomeadamente a fase da viagem pelo circuito europeu, encerrando depois, entre janeiro e fevereiro de 2006, na Galeria Cristina Guerra, ao apresentar no espaço expositivo os resultados essenciais do projeto. Aí se apresentavam, como espécie de bandeirada final, alguns elementos materiais e documentais, como o automóvel, o “*cockpit*” de avião de caça, o *design* dos “*sponsors*” e a documentação registada aquando da viagem, com destaque para dois vídeos e diversas fotografias do artista na sua relação com os principais acontecimentos verificados nessa longa aventura. A questão essencial suscitada por este original projeto de viagem remete-nos efetivamente para uma dimensão reflexiva bastante oportuna, de sentido crítico sobre alguns dos valores

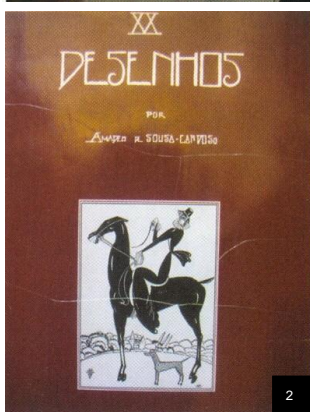
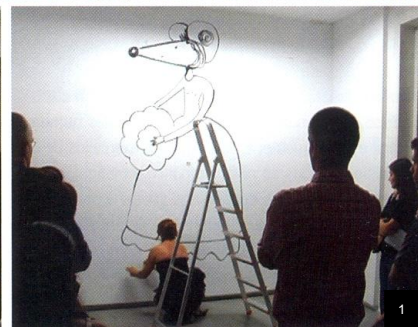
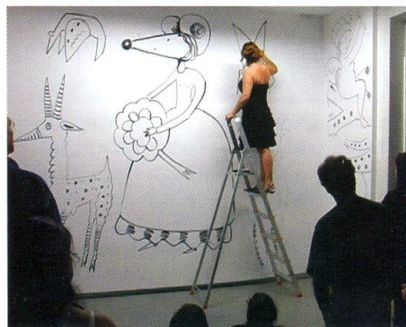
³⁴¹ *Ibid.*

que hoje imperam no circuito internacional da arte, nomeadamente o sintoma de uma competitividade excessiva em torno do próprio processo de legitimação artística. Ampliada hoje à escala global, essa expressão de competitividade (que Miguel Palma cola à dimensão desportiva) mantém em clima de conflito mais ou menos latente tanto artistas, como galeristas ou instituições, que se digladiam permanentemente por um sopro de visibilidade mediática e promoção das suas ações, prefigurando assim um *modus operandi* que subtrai muitas vezes o próprio protagonismo e especificidade das obras de arte. Parece que a arte se tornou apenas um pretexto para a divulgação e o mediatismo que alimenta e mantém de pé um sistema artístico de vertigem alucinatória e quase sem rumo, onde a pluralidade esmagadora de acontecimentos, uns mais importantes do que outros, parece anular por excesso qualquer hipótese de avaliação ou hierarquização de valores.

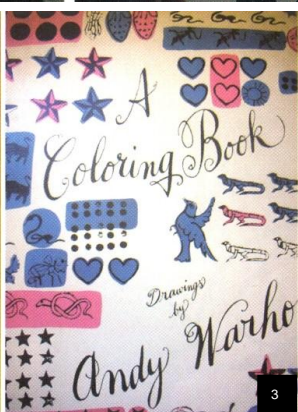
Se, por um lado, este é o resultado de uma estratégia de desenvolvimento criada pelo próprio meio artístico, que é hoje, de facto, muito poderoso (social e financeiramente) e que, em certa medida, estabeleceu as condições necessárias a uma disseminação dos espaços expositivos e de todos os agentes de algum modo associados ao *art world* (comissários, curadores, galeristas, críticos, imprensa especializada, colecionadores, etc.) por outro, é notória em toda esta lógica uma sensação de entropia que obriga muitas vezes a uma desenfreada e quase desesperada aposta desses mesmos agentes no lado mais mediático e imediatista da promoção da obra ou do percurso de um artista, onde a novidade supera, quase sistematicamente, como resultado da sua intrínseca temporalidade, qualquer determinação de valor ou crítica mais profunda. É neste contexto que a coragem e a frontalidade de Miguel Palma e do seu projeto *Aríete* ganham maior sentido e valor, pois a despeito de alguma frustração eventualmente desmobilizadora da sua ação, sobretudo quando a recetividade do seu propósito não coincidia com as expectativas geradas, o artista manteve até ao fim o mesmo tom de irónica provocação, onde a crítica e a diplomacia se conciliaram em torno de uma iniciativa deliberadamente desenvolvida para promover o contacto direto entre artista e instituições. Aqui não há agentes intermediários que representem o artista na sua estratégia de penetração institucional, é antes ele próprio que estabelece para esse efeito, com o seu enigmático e inseparável aríete, o jogo de *mise en scène*, o *timing* e o aparato da sua autopromoção.

Porém, noutro sentido, os resultados da iniciativa podem considerar-se de algum

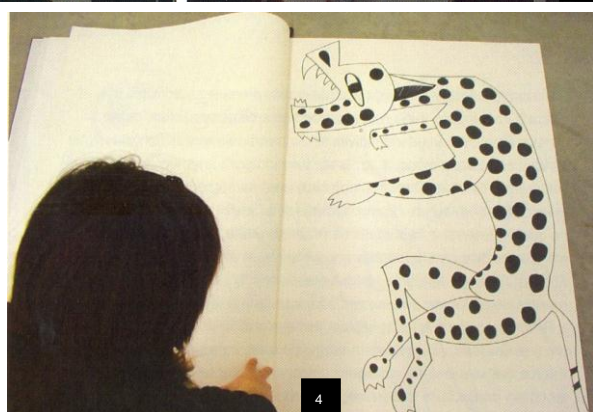
modo modestos, sobretudo no que diz respeito às hipóteses de colaboração de Miguel Palma com a maioria das instituições artísticas visitadas. Se é certo que ainda não passou o tempo necessário para avaliar totalmente, a este nível, a eficácia comunicacional do projeto “Aríete”, dado que alguns centros de arte contemporânea prometeram avaliar seriamente o livro-portefólio deixado pelo artista, também não deixa de ser verdade que ele próprio estava plenamente consciente, desde o início, sobre as precárias possibilidades de êxito imediato de um contacto com estas características, ou seja, circunstancial, fortuito e jamais agendado de comum acordo entre as partes envolvidas. Também por isso, na velocidade mecânica e circular de uma nova espécie de *Grand Tour* – essa verdadeira superação de fronteiras geográficas – Miguel Palma desenvolveu afinal, e sobretudo, mais uma exigente *Prova de Artista* – como acontecera em 2002, quando o artista procurou uma mais direta fusão metafórica das suas duas maiores paixões: a arte e o automobilismo, competindo nessa altura, em nome do meio artístico, no Campeonato Nacional de Clássicos, uma prova oficial realizada no Autódromo do Estoril – confirmando assim, de um modo muito particular, uma vertente crítica identificada desde sempre no seu trabalho artístico, isto é, a diluição de uma subtil mas persistente fronteira mantida ainda entre a arte e a vida.



2



3



4

1 LIVRO PARA COLORIR, 2006, (performance), Galeria MCO. Arte Contemporânea, Porto | 2 XX DESENHOS, Amadseu de Souza Cardoso (edição comemorativa do centenário do nascimento do pintor *Fac-simile* da edição de *XX Dessins*, publicados em 1912 em Paris) | 3 A COLORING BOOK, 1990, Andy Warhol (adaptação do livro de Andy Warhol *The Wonderful World of Fleming-Joffe*, 1961, encomenda da agência de publicidade para ser oferecido a crianças de toas as idades, no natal), Callaway Editions, Nova Iorque | 4 LIVRO PARA COLORIR, 2006, Galeria MCO. Arte Contemporânea, Porto.

Warhol e Amadeo pela mão de Alice / Alice Geirinhas

[Texto original publicado in *Arqa – Revista de Arquitetura e Arte*, nº 46, junho de 2007]

Há já alguns anos que dois grandes artistas do século XX invadiram a mente de Alice Geirinhas, criando uma situação de convívio paralelo, quase inconsciente. Aos poucos, a singularidade dessa partilha tornou-se transparente, abrindo as portas a um verdadeiro encontro entre ambos. Alice não resistiu e apresentou-os um ao outro. A reação revelou-se surpreendente, Andy Warhol e Amadeo de Souza Cardoso “trocaram” experiências e “perceberam” que apesar de nunca se terem cruzado o seu imaginário criativo tinham, afinal, algo de substantivo em comum.

Para corolário deste inusitado *Meeting Point* Alice Geirinhas preparou todo um cerimonial de comunhão ao projetar com requinte uma *performance* (por natureza epistemológica *site specific*) na Galeria MCO. Arte Contemporânea. Numa das paredes brancas da galeria portuense, a artista desenhou um conjunto de figuras animais que harmonizam referências tripartidas a partir do ato sempre fascinante de desenhar perante a presença do público. Após o ato performativo, os visitantes puderam folhear um enorme caderno de esboços onde se mostrava o bestiário produzido ao longo dos vários meses de “trabalho conjunto”. Porém, a matriz desse encontro estava há muito definida no universo referencial da artista, alimentado pelo sentido de observação em relação àqueles pormenores que raramente escapam a quem, como Alice Geirinhas, sabe como as influências se cruzam pelo mínimo denominador comum, aí criando raízes para uma criatividade autónoma mas capaz ao mesmo tempo de assegurar que nada se faz a partir de um grau zero. Todo e qualquer trabalho artístico, poderá assim ser considerado como resultado de um “*meeting*” dinâmico e profícuo entre obras e artistas de épocas diferentes.

As origens deste cruzamento revelar-se-iam, aliás, bastante fecundas na reelaboração do trabalho recente de Alice Geirinhas. Em primeiro lugar, a figura determinante de Amadeo de Souza Cardoso, com quem Alice tem uma relação “íntima” desde os tempos da ESBAL, produziu cedo os seus efeitos de contaminação em torno de uma liberdade gráfica com base em figuras metamorfoseadas que não mais abandonariam o leque das suas opções estéticas. Com efeito, em 1985 a artista adquiriu uma reedição do famoso álbum de Amadeo *XX Dessins*. A influência desses desenhos do princípio do século XX, sobretudo a expressão de uma inventividade figurativa extraordinária, simultaneamente orientalista, primitiva e mágica,

traduziu-se desde cedo para Alice Geirinhas numa necessidade absoluta de criar um conjunto de figuras igualmente poderosas em termos gráficos, mas capazes de projetar com frontalidade e singularidade crítica a difícil tarefa de ser mulher.

Assim foram nascendo, ao ritmo quotidiano de um diário gráfico, essas inexpressivas máscaras em corpos magros que contrastam com as imagens estereotipadas da beleza feminina, as múltiplas variantes dessas figuras transformadas em pequenos insetos, e outras personagens narrativas assumidamente cruéis, maternais, infantis, ausentes e sinceras, mas sobretudo manifestamente idiossincráticas. A solidão e a revolta silenciosa ou quase surda das mulheres em busca do seu espaço de afirmação converteram-se desse modo num universo fértil e desconcertante. E se a condição da mulher não pode configurar uma temática comum a Alice Geirinhas e Amadeo, representa ainda assim uma expressão particularmente envolvente sobre as origens do desprezo pelo “outro” – seja o estrangeiro (como Amadeo) que chega a Paris oriundo de um país aí bastante desconsiderado ou mesmo ridicularizado, seja a mulher (como Alice) que reivindica não tanto uma questão de paridade entre os sexos, mas uma verdadeira igualdade de oportunidades no acesso aos lugares de poder e ao processo de legitimação artística e social. Por outro lado, e para lá das similitudes formais encontradas em certas fases da obra destes dois artistas, a relação existente entre Alice e Amadeo é uma espécie de resposta intergeracional ao hiato identificado no percurso de ambos entre o momento da produção de obra e a longa etapa da sua significação legitimadora. Não que Alice procure qualquer comparação de valor artístico com Amadeo, tal seria pretensioso e desajustado, mas antes porque nele encontra um parceiro de convicções fortes, insatisfeito com a incompreensão e a cegueira dos seus contemporâneos e do próprio meio artístico. Na parede branca da galeria, Alice Geirinhas ilumina de novo essas figuras animais guardadas no Álbum de Amadeo. Cabras e aves migratórias fazem parilha com as figuras aladas inspiradas nos “*Coloring Book*” de Andy Warhol – o segundo convidado para o banquete performativo.

Os “*Coloring Book*” têm exercido ao longo das gerações um fascínio quase mágico. Em especial as crianças, que seguem as regras até à derradeira etapa, sabem bem que o seu esforço será recompensado, e o seu “talento” finalmente revelado. Na infância, todos somos “artistas de palmo e meio”, mas o efeito de perfeição atinge o auge quando surgem esses deslumbrantes cadernos para colorir. O desenho livre dá então lugar ao ato de

pintar, leia-se colorir, obedecendo à intuição estética de cada um ou, quando é caso disso, às normas exigidas por uma simples numeração que torna tudo mais fácil e consequente. É certo que há exercícios de “*Coloring Book*” para adultos, mais elaborados ao nível simbólico e meticulosos em termos de execução – como os que foram criados nos anos 70 por Tee Corinne (outra referência importante para Alice Geirinhas) – porém Andy Warhol publicou alguns desses cadernos no Natal de 1961 com o objetivo deliberado de chegar às crianças e fazê-las sorrir com a experiência simples mas gratificante de colorir estruturadamente uma superfície em branco. Por sua vez, Alice Geirinhas deixou-se fascinar também pelo convite de Warhol e mergulhou em algumas dessas figuras que cruzam referências da BD, de outros meios de comunicação de massas e de uma cultura do entretenimento livre de academismos ou constrangimentos ao nível da imaginação. Da *Minie do bouquet* de flores aos crocodilos infantis, ou das invulgares figuras aladas a outras expressões da cultura Pop, Alice encontrou aí, facilmente, a matriz de algumas linhas de contacto com a sua própria sintaxe iconográfica, estabelecendo assim as condições necessárias a uma inesperada parceria.

O resultado final deste encontro a três, promovido pela artista portuguesa, revelou sobretudo uma subtil mas singular aproximação entre obras e registos criativos aparentemente inassociáveis. E essa é, à partida, quase sempre uma mais-valia para qualquer experiência artística. Tomando a iniciativa de juntar Warhol a Amadeo nesse ato performativo sintomaticamente intitulado *Livro para Colorir* – que remete desde logo a um convite à participação, à comunhão da própria criatividade – Alice Geirinhas sabia que estava obrigatoriamente não só a reprogramar o seu próprio jargão formal, como a promover junto do auditório uma hipótese real de recriação imagética.

Segunda Parte

A reinvenção do real: a curadoria de arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo



Paulo Mendes, *S DE SAUDADE, DIORAMA DA NOSSA HISTÓRIA NATURAL*, 2008. Fotografia MNR.

2. O programa museológico do Museu do Neo-Realismo [MNR] e o projeto curatorial *The Return of the Real* (2007-2012)

2.1. O passado e o presente – museus, coleções e visibilidade: o caso MNR

Nem *bunker*, nem “palácio de cristal”:
o museu como lugar de património, experiência e reflexão

[Texto original in *Jornal da Exposição Coletiva “o passado e o presente – outro olhar sobre a coleção do MNR”*, março 2011]

Na segunda metade do século XIX, Dostoievski converteu-se num dos mais ferozes opositores do Palácio de Cristal e do seu significado civilizacional. Na verdade, a imensa estrutura vidrada erguida pelos ingleses para acolher a primeira Exposição Universal, em 1851, tornou-se rapidamente símbolo maior da crença no futuro “cristalino” da humanidade, como espécie de nova catedral ou bolha protetora de um progresso exponenciado pelo domínio económico capitalista³⁴². Porém, depois de uma visita que realizara a Londres em 1862, o escritor russo denunciaria, guiado pela sua marcante visão pessimista, a impossibilidade de êxito desse idealismo crescente, lembrando em *A Voz Subterrânea* (1864) a natureza perversa do Homem e a sua compulsiva tendência para as sombras da existência³⁴³. Defendia ele que o sentimento erróneo e as falhas da consciência inviabilizariam, a qualquer momento, o rumo de aperfeiçoamento racional prometido pelo projeto iluminista.

As duas mundividências que aí se enfrentavam respondiam, afinal, ao mais ancestral dualismo produzido pela humanidade sobre o sentido da vida. De um lado, aqueles que acreditam na candura do ser humano, no seu destino confiante e positivo – Voltaire deu-nos com o seu “Cândido – ou o Optimismo” a visão mais justa e satírica dessa postura “inocente” de inspiração leibniziana – do outro, os que perscrutam no insondável e na força imprevista do inconsciente a matriz de uma outra dimensão humana, mais impura, fluida e esquiva a taxinomias ou racionalizações, abrindo as portas às teorias da suspeita

³⁴² Sobre a metáfora do Palácio de Cristal como imagem primeira da globalização consumista e a determinada oposição de Dostoievski cf. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal - Para uma Teoria Filosófica da Globalização*, (2006), (trad. portuguesa Manuel Resende). Lisboa, Relógio D'Água, 2008, pp. 184-191.

³⁴³ Note-se que Dostoievski visitara o Palácio de Cristal já ampliado e fixado, em 1854, em South Kensington, no subúrbio de Sydenham, a sul de Londres. Nessa altura, já a grande estrutura transparente era visitada pelas massas e vista como um grande parque de lazeres, consagrado à “educação popular”. O “Crystal Palace” viria a ser destruído por um incêndio, em 1936, mas a sua imagem de grande atração como expoente da civilização industrial e capitalista permaneceria até bastante tarde.

sobre o edifício filosófico ocidental. A crítica à civilização moderna teve em Espinosa um precursor e em Marx, Nietzsche e Freud, os mestres revisionistas desse legado. Mas no âmbito literário, Dostoievski foi na verdade o mais persistente defensor da ambiguidade humana e da sua força inelutável ao encontrar na ilusão transparente do Palácio de Cristal um alvo a abater, tentando alertar para a possibilidade de toda a sociedade vir a transformar-se, no seu conjunto, em objeto de exposição de si própria. Desse modo, o autor de *Crime e Castigo* tentou contrariar, embora sem sucesso, a desmesura de uma cultura do otimismo que se converteria desde então e ao longo de Novecentos na expressão máxima do prazer material e do consumismo, a partir do apuro do valor de troca que enformou esses tempos e desnorteia agora, após o colapso neoliberal, o mundo do século XXI.

A metáfora de um espaço transparente e harmonioso, capaz de impressionar o visitante desde o primeiro momento, conduzindo-o a uma visão acrílica do que está perante si, poderá servir-nos aqui para pensarmos a encruzilhada com que se deparam, desde as duas últimas décadas, os museus de todo o mundo. Entre o registo de um envolvimento conservador e quase subterrâneo (“*bunker*”) sobre a guarda, a preservação e o estudo do património e a transformação do espaço museológico numa superfície de consumo à imagem e semelhança dos “palácios de cristal” que são hoje os centros comerciais – essas “passagens” que Walter Benjamin caracterizou no exemplo parisiense de sedução consumista³⁴⁴ –, projeta-se um ramo do dualismo atrás identificado. Isto é, o “grande interior”³⁴⁵ em que se transformou a civilização ocidental, na sua ânsia de purismo não conspurcável, promoveu uma espécie de inevitabilidade, a conversão de quase tudo ao sistema de um *marketing* que observa todo e qualquer fenómeno como um potencial produto apelativo à “máquina desejante”³⁴⁶ em que nos transformámos, contribuindo assim para a homogeneização da cultura e dos seus espaços próprios.

Se no passado os museus eram considerados as “casas das musas”, os lugares de recolha e “depósito” do património artístico e cultural relevante, queurgia defender da cobiça alheia, mesmo quando tornado público em salas de exposição permanente – daí a

³⁴⁴ Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, (trad. francesa Jean Lacoste). Paris, Éditions du Cerf, 1989, pp. 35-46, (trad. portuguesa Carlos Fortuna) in AAVV, *Cidade Cultura e Globalização*, (org. Carlos Fortuna). Oeiras, Celta Editora, 1997, pp. 67-80.

³⁴⁵ Cf. Peter Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 151-280.

³⁴⁶ Sobre esta questão cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, (1972), (trad. portuguesa Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho). Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

sua imagem de *bunker*, entre a ala subterrânea (escura) onde eram guardados os “tesouros” em forma de coleções e a ala térrea (iluminada), onde era revelada uma ínfima parcela da sua riqueza – já no final da segunda metade do século XX tornar-se-iam, cada vez mais, à semelhança de muitas outras áreas de interesse comercial, frenéticos lugares de exposições temporalmente determinadas e, sobretudo, de promoção da imagem de objetos que deixaram de ser vistos apenas como elementos de cultura e conhecimento, para passarem a ser entendidos enquanto objetos de consumo facilmente descartáveis, obedecendo assim à lógica de um valor de troca constantemente renovado com base na imperiosa e sistemática substituição de um objeto por outro. Neste aspeto, Walter Benjamin parece ter-se enganado quando defendeu que o valor de troca, determinado pela reprodutibilidade técnica da imagem, não se imiscuiria no valor de culto das obras existentes nos museus³⁴⁷. Mas a realidade consumista aplicada à cultura veio provar, pelo contrário, que quanto maior é o valor de exposição e proliferação imagética de um objeto, maior será o seu valor de culto – ainda que entendendo este como resultado da regular circulação da imagem que alimenta o desejo e a necessidade de posse, mesmo que apenas de uma imagem ou qualquer outra forma de reprodução de um objeto original. Com efeito, entre o original e a cópia, uma nova cultura como valor de troca (simbólica e económica) transformou os museus em espaços de consumo de obras e objetos cada vez mais apreciados não tanto no lugar público dos espaços museológicos, mas na intimidade privada promovida pela qualidade de uma excelente e manuseável reprodução, apesar das inúmeras diferenças em teoria facilmente identificadas. Ninguém nega que os originais de uma pintura ou de uma escultura, em particular as suas especificidades materiais e de volumetria, são impossíveis de traduzir numa reprodução, por mais elaborada que esta se apresente. Porém, quase todos os visitantes de museus reconhecem passar pouco tempo perante o original, por comparação com o tempo dedicado à sua cópia ou reprodução em livros, catálogos, postais, etc. Por isso, a tendência de promoção consumista inerente aos megas museus, que disponibilizam uma miríade de objetos estetizados em função das estratégias de “*marketing*” e “*merchandising*”, reproduz ainda o eco dos grandes espaços de exposição como o Palácio de Cristal, reinterpretando a sua lógica de confluência dos avanços da indústria, das ciências e da artes a partir de uma extraordinária exuberância visual. No fundo, os museus tomam hoje o formato do grande *design* glo-

³⁴⁷ Cf. Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política...*

bal, investindo numa arquitetura de assinatura e em todo um sistema de caleidoscópio hedonista, espécie de última expressão dessa “decoreação das massas” que já Siegfried Kracauer havia perspectivado enquanto fenómeno emanado da indústria cultural capitalista e que mais recentemente foi alvo de reflexão crítica por parte de Hal Foster³⁴⁸.

Tal como no caso de êxito social do *Crystal Palace*, afluem hoje aos grandes museus milhões de pessoas ávidas de uma experiência que se coadune com o espírito fragmentário, estetizado e consumidor da nossa atualidade, levantando dúvidas, assim, sobre quais os critérios e objetivos que devem nortear a instituição museológica contemporânea. A propósito desta discussão, Nicholas Serota, diretor da Tate Britain, apostou nos anos 90 numa orientação expositiva que alternava salas de maior intensidade interpretativa e intelectual, como outras mais livres, onde se apelava a uma experiência mais direta com as obras expostas. Aliás, a oscilação entre “experiência e interpretação”³⁴⁹ parece manter-se como um dos dilemas da museologia atual. À pedagogia interpretativa associada ao espaço do museu, impõe-se igualmente a consideração da experiência individual que, embora condicionada pelas coordenadas do contexto expositivo (*design* da exposição, soluções de museografia, textos de apoio, *ateliers* e visitas guiadas), procura uma ligação menos colada à análise pré-estabelecida pela curadoria ou pela programação dos museus. Porém, Serota defende precisamente que a liberdade do recetor não fica reduzida por haver um dispositivo moldado pelo curador, antes traduz uma elevação no relacionamento entre a mente e o olhar, entre a linguagem verbal que produz a interpretação e a sensibilidade resultante da experiência de cada visitante durante o percurso realizado. Afinal, apesar de toda a orientação curatorial, o percurso e a experiência individual refletem-se nas opções tomadas pelos recetores, na leitura ou interpretação que fazem da sua própria experiência.

Nesta medida, o museu contemporâneo tem vindo a afastar-se da imagem de *bunker* protecionista para fazer uma gestão mais equilibrada entre as necessidades de conservação e restauro em torno do seu património e a sua regular exposição pública. Se o património é a substância da ação museológica, a sua condição existencial, o estudo e a apresentação públicas são os motores da sua projeção, pois a cultura só se realiza no pro-

³⁴⁸ Cf. Hal Foster, *Design and Crime (and other diatribes)*...

³⁴⁹ Cf. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames & Hudson, 2000.

cesso de comunicação estabelecido entre os que têm a responsabilidade da sua produção e a recepção confirmada por um público hoje cada vez mais vasto e plural, não elitista e de formação diversificada, atraído todavia, na sua generalidade, pela sedução de uma experiência que passa pelo consumo de bens culturais mais ou menos acríticos, que satisfazem uma lógica de substituição permanente e insaciável do que se oferece como cultura de museu. Porém, no meio deste processo, tende-se hoje a confundir informação e conhecimento, esquecendo que este não pode ser substituído nem vivido como resultado de qualquer espécie de processamento informativo. Os museus têm, neste aspeto, uma responsabilidade acrescida, de acordo com o seu estatuto cultural e institucional, devendo, por isso, defender uma atitude mais crítica e consolidada em termos de produção e promoção de conhecimento, sob pena de deixarem de ser espaços de cultura e reflexão e passarem a meros lugares de consumo e lazer estetizado, à imagem dos antigos e atuais “palácios de cristal”. Isto não significa que os museus não possam ser também, em parte, lugares de consumo. Mas sé é desejável até que não percam de vista essa inevitável realidade, explorando-a a seu favor, devem integrá-la com equilíbrio, entre a pausa relaxante da visita e o reiterado convite à concentração/contemplação do objeto museológico, acentuando sempre a riqueza da descoberta do conhecimento, mesmo quando baseada na abordagem experiencial, liberta momentaneamente de conceitos e interpretações.

Por outro lado, o património constituído pelas coleções museológicas e o seu estudo aprofundado não são incompatíveis com diferentes níveis de experiência individual, desde que se assegure diferentes níveis de reflexão e jamais se abandone a matriz fundamental da museologia que é a cultura do conhecimento e a sua partilha – valores afinal indissociáveis da natureza humana, a mesma que tem sido avaliada ao longo dos tempos entre a esperança positiva e a sombra do seu caminho.

**A arte e as dinâmicas sociais e políticas, sua memória e reflexão crítica:
outro olhar sobre a coleção de arte do Museu do Neo-Realismo**

Na sequência do que ficou expresso, podemos afirmar que os museus enfrentam hoje um desafio de visibilidade e interpretação que obriga à definição de critérios claros sobre as suas prioridades, isto é, que promovam ao mesmo tempo o equilíbrio entre a preservação, o estudo e a comunicação partilhada acerca do interesse e especificidades das suas coleções. Entre a pluralidade patrimonial constituinte da nossa contemporanei-

dade, as coleções de obras de arte constituem quase sempre um dos pilares da afirmação cultural de qualquer instituição museológica da área artística. Porém, é conveniente entender que o conceito de coleção raramente apresenta uma definição *a priori*, elaborada, estruturada ou sequer estável. Na maior parte dos casos, as coleções de arte, mesmo as de expressão institucional, não obedecem a um plano rígido e são sobretudo o resultado de um conjunto de vontades e circunstâncias favoráveis ao seu desenvolvimento.

Antes de passarmos a uma avaliação mais pormenorizada das coleções de arte do MNR, será útil fazer uma breve resenha sobre a história de um museu que teve uma longa caminhada até ao seu cruzamento com a cultura e arte contemporâneas. Na verdade, a ideia de criar um Museu do Neo-Realismo esteve em gestação durante os anos 70 e 80 e nasceu da vontade de um grupo de intelectuais ligados ao movimento neorrealista que, em 1988, a tornou pública, constituindo uma Comissão Instaladora. Esta, com o apoio institucional e financeiro da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, através da Associação Promotora do Museu, também formada na altura, ajudou a realizar o arranque desse projeto embrionário. Criado em 1990, num imóvel de propriedade não municipal, e a partir da atividade de um Centro de Documentação, o projeto evoluiu, sobretudo em torno da área arquivística e bibliográfica, com relevo para a incorporação de espólios literários de autores neorrealistas. Porém, o Museu cedo enriqueceu e diversificou o seu património com a entrada de dezenas de obras de arte e outros objetos de reconhecido valor museológico. Anos depois, em 1993, abriu ao público uma exposição permanente, de carácter retrospectivo, intitulada *Entre a Realidade e a Utopia – O Movimento Neo-Realista* (organizada por Luís Augusto da Costa Dias e Júlio Graça) que recorreu exclusivamente às coleções documentais que constituíam na época o património do Museu. Em 1997, o MNR ampliou de algum modo as suas valências, dentro porém do mesmo antigo edifício, criando assim condições para a abertura de uma sala de leitura onde, simultaneamente, se realizaram diversas atividades, tais como exposições, sessões de leitura e encontros com escritores e intelectuais ligados ao movimento.

Depois de diversos e importantes avanços, o ano de 2001 marca o arranque de uma nova fase, com a aquisição de um terreno, por permuta, pela autarquia em espaço privilegiado na cidade de Vila Franca de Xira, na Rua Alves Redol, para as futuras instalações do novo Museu do Neo-Realismo. Em 2003, dá-se a aprovação pela autarquia do projeto para a instalação definitiva do museu da autoria do arquiteto Alcino Soutinho, formalizando-se em 2004

uma candidatura ao Programa Operacional da Cultura (POC), que seria aceite, projetando-se o início da construção do novo Museu do Neo-Realismo em finais de 2005.

Dando sequência e continuidade ao esforço desenvolvido durante todos estes anos, o Museu do Neo-Realismo assume-se hoje, segundo parecer oficial do Instituto de Museus e Conservação:

“como um museu especializado no movimento que lhe dá o nome, de vocação interdisciplinar, com uma missão de incorporação, conservação, investigação e comunicação do património neorrealista nas áreas da Literatura, Artes Plásticas, Arquitetura, Música, Teatro, Cinema, Fotografia, História e Filosofia, e respetiva documentação para fins de estudo, educação e lazer. O Museu assume as funções de promoção e apresentação do Movimento Neorrealista, evidenciando as suas influências e contributos na sociedade e na cultura e tem como objetivos a comunicação regular das coleções ao público, a publicação da investigação regular, a disponibilização dos recursos educativos e documentais, a sua constituição como polo patrimonial e museológico de qualidade a nível nacional e internacional”³⁵⁰.

Palavras que resumem o essencial deste amplo e já histórico processo. Com efeito, depois de uma fase marcada sobretudo pela disponibilização de fontes documentais para a investigação em diversas áreas do saber, associadas maioritariamente aos estudos literários, culturais ou de história política e das ideias, o MNR criou as condições necessárias para promover um projeto museológico com valências mais abrangentes e identificadas com uma dinâmica programática de carácter nacional e internacional, capaz de enfrentar as exigências do século XXI, ao apresentar os resultados da sua própria investigação (ou convidando para esse efeito especialistas oriundos do campo universitário), procurando assim consolidar e credibilizar ainda mais o seu lugar institucional.

Deste modo, a estratégia museológica do MNR considera essencial que a par da investigação sobre o movimento do neorrealismo, seja dada uma particular atenção à criatividade e ao pensamento contemporâneos. Para isso, foi elaborada uma programação diversificada, que convoca alguns dos nomes maiores da cultura nacional, respondendo certamente não só às exigências da população local, mas também à necessária projeção nacional deste projeto museológico.

Por outro lado, passados mais de vinte e três anos sobre a constituição do Museu do Neo-Realismo, é possível observar algumas das características do seu crescimento,

³⁵⁰ Cf. Relatório do IMC sobre a candidatura do Museu do Neo-Realismo aos apoios do POC - Plano Operacional de Cultura, 2005.

nomeadamente no que diz respeito a um acervo que tem vindo a aumentar em número, mas sobretudo em importância artística e cultural. Se a matriz inicial do Museu parecia favorecer ou privilegiar a integração de espólios literários, de valor histórico documental e memorialista, a verdade é que rapidamente se constatou a necessidade de complementar essa orientação inicial com a elaboração de uma coleção de obras de arte que fizesse referência ao período neorrealista. Ao beneficiar da generosidade de muitos dos escritores e artistas que passaram pelo movimento neorrealista português, o museu foi recebendo dezenas de obras de arte que ajudaram sobremaneira à definição das suas coleções enriquecendo, deste modo, e em pouco tempo, o património museológico da instituição, credibilizando-a enquanto casa-mãe de um movimento decisivo para compreender o século XX português.

Neste contexto, o esforço do Município de Vila Franca de Xira para dotar o Museu do Neo-Realismo de instalações definitivas, condignas e apropriadas à preservação, investigação e exibição dos seus acervos e coleções teve o seu impulso inicial nos anos 90, passando já no final dessa década a constituir um dos objetivos centrais da sua política cultural. As diligências realizadas desde 2000 pelo elenco camarário e pelos seus parceiros, em especial a Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, conduziram, finalmente, em Outubro de 2007, à inauguração do novo edifício do Museu, culminando assim um longo processo de legitimação cultural e museológica. Na verdade, a instalação definitiva do Museu do Neo-Realismo na Rua Alves Redol, no centro da cidade, de acordo com o projeto assinado pelo Arquiteto Alcino Soutinho, ajudou igualmente a sedimentar a confiança de colecionadores e familiares de alguns dos protagonistas do neorrealismo, assistindo-se desde essa altura a um crescimento significativo de processos de doação e depósito não só de espólios literários e documentais, como de obras de arte associadas ao neorrealismo.

Mais recentemente, o Museu do Neo-Realismo ampliou o âmbito da sua coleção de arte ao integrar dezenas de obras de arte contemporânea doadas a sua maioria pelos artistas que têm participado no ciclo *The Return of the Real*, para além de duas fotografias da série *Rien* (2012) de André Cepeda, que expôs no MNR, nesse mesmo ano, no âmbito da BF12 – Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira. De Miguel Palma a Alice Geirinhas, ou de Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo a Carla Filipe ou Ana Pérez-Quiroga são

vários os artistas que desde então têm contribuído para o alargamento geracional e interdisciplinar da coleção de arte do Museu do Neo-Realismo.

Deste modo, a exposição *O Passado e o Presente – outro olhar sobre a coleção do MNR*, (2011) – entendida como a primeira mostra orientada pela ideia de coleção institucional estabelecida entre o âmbito neorrealista e as práticas artísticas contemporâneas – procurava observar as características cada vez mais plurais da coleção do Museu do Neo-Realismo, as suas vicissitudes e conquistas, acentuando sobretudo o carácter interdisciplinar e a amplitude da sua lógica de aquisições e doações. Entre o “passado e o presente”, esta coleção exprimia na verdade uma leitura intergeracional ao refletir diferentes épocas de produção artística, no envolvimento da arte com as dinâmicas sociais e políticas, sua memória e reflexão crítica.

Para esta exposição em particular, e partindo de um acervo geral de cerca de 1400 obras de arte, datadas entre os anos de 1930 e 2010, foram selecionadas cerca de quarenta obras da autoria de vinte e um artistas que traduziam a pluralidade estilística e conceptual da coleção do MNR. Este era, aliás, um dos objetivos centrais da referida exposição, dar a conhecer ao visitante do Museu do Neo-Realismo a diversidade de um património constituído ao longo das últimas duas décadas, e onde à reduzida capacidade de concretizar uma política de aquisições tem vindo a afirmar-se, em alternativa, um generoso exercício de doações que tem consubstanciado o seu perfil essencial.

Na verdade, o Museu do Neo-Realismo tem vindo a receber desde 1991 acervos e espólios literários que, sobretudo na fase inicial da sua consolidação institucional, para além de manuscritos, datiloscritos, fotografias, livros e outros objetos pessoais, eram constituídos igualmente por conjuntos de obras de arte, pinturas, desenhos e esculturas que determinaram, desde logo, a inventariação específica respeitante a uma coleção de obras de arte. O museu fazia assim, pela via do convívio de alguns escritores neorrealistas com a riqueza artística que os rodeara ao longo das suas vidas, a sua incursão no universo das coleções de arte, hoje tão determinantes na imagem da maioria das instituições museológicas.

Se a importância desse património foi desde cedo reconhecida e incentivada, o certo é que a missão fundamental do Museu do Neo-Realismo parecia destinada a privilegiar o carácter documental e memorialista do seu acervo, de acordo inclusive com a origem literária do próprio movimento neorrealista português. Assim prosseguiu, de facto, a lógica de ampliação

da coleção de obras de arte do MNR, entre o que a reboque de um espólio literário aparecia, muitas vezes inesperadamente, e o que de modo quase filantrópico era doado por alguns dos artistas plásticos que fizeram o neorrealismo entre nós. É o caso de algumas peças de época com a assinatura de Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro, sobretudo desenhos e gravuras, têmperas de Querubim Lapa e óleos de Nuno San-Payo, ou ainda uma longa série de gravuras que surgiu entre a vontade dos seus autores e o valor sentimental traduzido pela integração avulsa em alguns espólios literários. Note-se que o espólio artístico de José Dias Coelho foi, por vontade de Margarida Tengarrinha, o primeiro a ser doado a este museu, já em 1997. Aí podemos encontrar esculturas, guaches, aguarelas, desenhos e outros trabalhos sobre papel que constituem, por certo, a melhor coleção de obras assinadas pelo artista assassinado pela PIDE, em 1961. Daí para cá, a generosidade de alguns artistas neorrealistas e outros colecionadores privados tem ajudado a constituir uma coleção que apresenta hoje cerca de milhar e meio, ainda que mais rica nas disciplinas menos valorizadas pela tradição e pelo mercado: o desenho e gravura.

De qualquer modo, na última década acentuou-se uma alteração no desenvolvimento da coleção de arte do MNR. Assistiu-se desde logo a um crescendo de interesse, por parte da tutela municipal e de alguns entusiastas da consolidação institucional do museu, pela melhoria efetiva das suas coleções, convidando artistas e seus familiares a doarem obras que pudessem precisamente dar outra expressão ao valor patrimonial desse acervo. A Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo teve, neste aspeto particular, um desempenho extraordinário ao iniciar e concluir um inestimável levantamento sumário acerca da existência e localização de obras de arte de expressão neorrealista pertencentes a colecionadores que até hoje as mantêm para seu deleite privado³⁵¹. Essa auscultação permitiu concluir acerca da profusão de obras dessa fase que se encontram em deficiente estado de conservação nas paredes de alguns dos “sobreviventes” da geração neorrealista ou são hoje quase esquecidas, em resultado de diversos fatores, pelas novas gerações herdeiras desse mesmo património. Mas, apesar das dificuldades de produção artística que caracterizou o nosso país entre os anos 30 e o final da década de 50, são afinal em grande número as obras de arte da fase neorrealista que, em certos períodos

³⁵¹ Com efeito, a Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo realizou, entre 1996 e 2005, um inquérito sobre a localização em Portugal de obras de arte neorrealistas que se revelou decisivo para a compreensão da amplitude de produção artística desse período e desse movimento artístico.

temporais, integram as licitações das leiloeiras, ou se mantêm dispersas por coleções privadas mais ou menos localizáveis.

O Museu do Neo-Realismo beneficiou, contudo, do caminho desbravado pela iniciativa de inventariação levada a cabo desde meados dos anos 90 pela sua Associação Promotora. Daí resultaram contactos que vieram a traduzir-se ao longo de 2000 em dezenas de doações de obras de arte que enriqueceram de modo inequívoco esta coleção, sobretudo concretizadas perante o arranque no novo projeto museológico que viria a implantar de modo definitivo, como já vimos, em Outubro de 2007, o Museu do Neo-Realismo no centro nevrálgico de Vila Franca de Xira, na principal artéria da cidade. Neste particular, destacam-se as doações de Querubim Lapa, Maria Barreira, Francisco Castro Rodrigues, Júlio Pomar, Eugénia Cunhal, Margarida Tengarrinha, António Mota Redol, Jorge de Oliveira, Noémia Cruz, da família de Rui Filipe ou ainda o depósito de dois importantes óleos de Júlio Pomar – ligados ao Ciclo “Arroz” – efetuado por Hernâni Pinto Basto.

No início do século XXI, a coleção do MNR evoluiu ainda, como já atrás referimos, em direção à contemporaneidade, beneficiando da vontade de alguns dos artistas que têm exposto no museu, no âmbito do ciclo de exposições de arte contemporânea *The Return of the Real*, iniciado em finais de 2007, aquando da inauguração do novo museu. Desencadeada pela ação generosa de Miguel Palma, que doou em 2008 uma cópia do vídeo *Ultramar* – presente na sua mostra no MNR – e uma colagem sobre papel alusiva ao projeto *Sementeira* – peça que esteve presente durante alguns meses no *atrium* do museu e foi protagonista da *performance* com o mesmo nome, realizada em Maio desse ano no Jardim Parque Urbano Dr. Luís César Pereira, no Bairro de Santa Sofia, em Vila Franca de Xira – a arte contemporânea de teor crítico ou politizada passou a desempenhar uma função decisiva na ampliação conceptual da coleção de arte do museu. Neste sentido, a nova fase de crescimento da coleção tem vindo a caracterizar-se por uma lógica de incorporações que privilegia a ideia de leitura comparada com o passado neorrealista, ainda que as obras de arte contemporânea recentemente incorporadas não assumam, todavia, qualquer espécie de filiação formal ou ideológica com essa herança, mas apenas a identificação com uma postura crítica e muitas vezes politizada, indireta e decetiva, sobre o sentido da consciencialização do recetor e o lugar da comunicação da obra de arte no panorama imagético atual. Esse sentido pode ser observado, por exemplo, no vídeo de José Maçãs de Carvalho, *To President (drinking version)*

(2005), onde a citação manipulada de um filme protagonizado por Marilyn Monroe promove um brinde quase embriagado dirigido aos políticos do nosso planeta. De modo diferente, um filme doado por Paulo Mendes, precisamente intitulado *S de Saudade - O Passado e o Presente* (2008), faz referência à espessura iconográfica da figura de Salazar, ou à sua ambiguidade crescente na sociedade portuguesa. Assim como a fotografia *Let's do it again* (2008) de Fernando José Pereira, que nos mostra um aglomerado de pedras da calçada prontas para uso... profissional ou revolucionário? Com o recente levantamento popular no mundo árabe contra algumas das mais decrépitas e inaceitáveis ditaduras dos nossos tempos, a imagem parece favorecer uma leitura de ação e revolta. Muitas outras obras contemporâneas, recentemente oferecidas ao Museu do Neo-Realismo, como os acrílicos de grande formato de Alice Geirinhas, *Pai* ou *Medo* (ambos de 2004), ou a colagem em díptico *Massacre em Combate* (2007) de Pedro Cabral Santo, traduzem de formas diversas um mesmo sentido de compromisso com o real (social, político e artístico), já sem qualquer nível de utopia ou pretensão universalista, mas determinado na definição de um espaço concreto de reflexão, consciência e, por essa via, ativista, situando-se contudo na dimensão impura das possibilidades reais e não numa qualquer teleologia onde tudo se experimenta como finalidade pura e, por isso, inconsequente. Tal como nos sugere Jacques Rancière, toda a arte acaba por desenvolver e partilhar uma sensibilidade crítica e, por ventura, politizada, ao confirmar o processo signifi-cacional como intrincada rede de signos, imagens e sentidos que nos obriga a um aprofundamento sistemático sobre o significado da arte e a sua permanente instabilidade³⁵².

Por fim, nas duas obras eleitas para divulgar essa exposição podíamos identificar igualmente o nível de ambiguidade que as imagens sempre perpetuam, em face da alteração das circunstâncias ou da inexorável passagem do tempo. Se, ao primeiro olhar, a grande pintura *Studio #5* de Pedro Amaral, datada de 2009, parece promover uma imagem atual da absorção das utopias revolucionárias pelo sistema capitalista e a sua lógica consumista, numa evocação ainda à estética da *pop art*, que o artista traduz como crítica nos dois sentidos, e se a pintura inacabada de Mário Dionísio, *S/Título*, datada de 1943-44, evoca um mosaico social e político de inspiração neorrealista, com o seu característico humanismo reivindicativo, podemos inverter, na verdade, a expressão temporal da sua

³⁵² Cf. Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, (2000), (trad. portuguesa Vanessa Brito). Porto, Dafne Editora, 2010; cf. ainda Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, (2008), (trad. portuguesa José Miranda Justo). Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

significação. Com efeito, não será difícil reconhecer hoje, perante a crise financeira mundial e as revoltas no mundo árabe, que a pintura de Pedro Amaral resulta cada vez mais como imagem de um passado recente, mas que de algum modo se distancia vertiginosamente do presente, enquanto a obra de Mário Dionísio parece conquistar uma nova vitalidade ao nível do seu significado político, pois a realidade ameaçadora que se perfila, entre o colapso dos “mercados” e a crítica inevitável ao regime capitalista que o alimenta, projeta-lhe cada vez mais uma inesperada ressonância, uma atualização que demonstra ainda a volatilidade do sentido e a expressão dos seus múltiplos significados. Ao mesmo tempo, as coleções de arte das instituições museológicas resultam também, inevitavelmente, desta imensa e inesgotável transição de sentidos que define, afinal, as possibilidades da sua visibilidade momentânea.



Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2013. Fotografia de Fernando Marques.

2.2. *The Return of the Real*, o sentido e a experiência da arte contemporânea num museu temático como o MNR

O crítico de arte Nuno Crespo – na preparação de um artigo retrospectivo para o suplemento *Ípsilon do Público* – perguntava-nos acerca do ciclo *The Return of the Real*: “Fará sentido falar de realismo em 2012?”. Ao qual respondemos: “Não fará sentido falar de ‘realismo’, mas talvez de uma forte presença do ‘real’ (crítico, político, social e traumático) nas práticas artísticas contemporâneas mais decisivas, nomeadamente as que descendem ainda de uma certa ideia de arte experimental ou analítica”³⁵³.

Na verdade, com o pós-minimalismo dos anos 60 e 70, parte significativa da experiência artística acentuou uma necessidade de questionamento crítico sobre o lugar da arte na sociedade contemporânea, aliando desde cedo uma forte conotação política enquanto desejo e necessidade de comunhão entre artistas, processos de trabalho, e o público. Desenvolveu-se então uma cultura de contravisualidade interdisciplinar que passou a questionar os condicionalismos históricos de produção e legitimação artísticas, por oposição à leitura formalista e autorreferencial de um certo modernismo triunfante, que defendia a autonomia e a exploração disciplinar da obra de arte.

A nova lógica de intervenção desse “pós-minimalismo progressista”, como lhe chamou Hal Foster, assentava nas possibilidades, mesmo que pontuais e de expressão localista, de compreensão ou parcial transformação da realidade social a partir da ação artística. O “campo expandido” da escultura, a efemeridade e a “desmaterialização” da obra de arte, provocaram uma forte, ainda que provisória, desestabilização da instituição arte. Verificou-se desse modo um “regresso ‘do’ e ‘ao’ real” que se traduziu ao mesmo tempo na sua “reinvenção” crítica, buscando assim uma problematização do lugar institucional e do conceito de arte que exigiu do espetador uma maior consciencialização da sua responsabilidade na construção e valorização do campo semântico da arte e, por essa via, da própria vida.

Nessa medida, uma maior aproximação da arte ao sentido social e político resultou num dos universos criativos mais determinantes até aos nossos dias. Uma atitude política (inspirada ainda, por vezes, nas reminiscências do utópico) ou uma reflexão (distópica) sobre os seus limites atravessa o percurso e a obra de alguns dos artistas mais relevantes

³⁵³ Entrevista a Nuno Crespo conduzida por *e-mail* e que esteve na base da preparação do artigo “Sob a Calçada, a Arte”, in *Público* (suplemento *ípsilon*), 23 de fevereiro de 2013.

da nossa contemporaneidade. Questionando sobretudo os regimes discursivos que operam no nosso mundo saturado de imagens, a arte exige hoje uma espécie de literacia visual que permita compreender e sentir uma ação criativa mais complexa e disseminadora, que sublinha no seu aparato de obra as relações de dependência e contaminação verificadas entre o processo criativo, a imagem e a linguagem verbal, operando assim uma análise crítica em torno da fragmentação e virtualização decetiva do real contemporâneo.

Uma atitude política ou uma reflexão sobre os seus limites atravessa hoje muitas obras de arte e o percurso de alguns dos artistas mais relevantes da nossa contemporaneidade. Para tanto basta lembrar, por exemplo, o impacto da exposição coletiva *Utopia Station*, comissariada por Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija para a Bienal de Veneza de 2003, onde os valores de comunhão social e do fragmento material prometiam a participação coletiva e uma nova relação entre o observador e o significado político da ação artística, o que levou Claire Bishop a identificar uma espécie de “viragem social” na prática artística mais relevante da primeira década do século XXI. Outro conceito operativo e influente na última década reside, ainda, na prática de uma “Estética Relacional”, defendida desde 1998 por Nicolas Bourriaud. O controverso crítico e curador francês procurava então acentuar o carácter interdisciplinar da obra de arte, nela identificando uma lógica “relacional” que teria “por horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autónomo e privado”³⁵⁴. Bourriaud fixou esta atitude chamando-lhes obras de arte “como interstício social”.

Por outro lado, contra a utopia inane, Thomas Hirschhorn lembra-nos de modo desafiador: “Quero fazer a minha arte sem ilusões. Quero ter esperança. Esperança não como um sonho ou escape. Esperança como confronto. Esperança como princípio de ação”³⁵⁵.

Na realidade, ainda que atuando numa dimensão menos radicalmente interventiva, podemos observar que no panorama da arte portuguesa vários artistas se têm aproximado destas mesmas linhas de interpretação e intervenção artística, exigindo por isso uma participação maior e mais conscientemente crítica por parte dos espetadores que se confrontam com as suas obras. Alguns dos artistas portugueses mais vinculados a este universo referencial, como Paulo Mendes, Alice Geirinhas ou Carla Filipe, fizeram parte do programa de exposi-

³⁵⁴ Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle...*

³⁵⁵ Thomas Hirschhorn, *Anschool II*, texto policopiado. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2005.

ções de arte contemporânea do Museu do Neo-Realismo, sintomaticamente intitulado *The Return of the Real* (em referência ao estudo homónimo de Hal Foster), por mim conduzido ao nível curatorial desde outubro de 2007, e que teve a sua conclusão no final de 2012, após vinte mostras individuais que promoveram no espaço do museu, ou no seu entorno, uma perspetiva plural e interdisciplinar da arte mais crítica praticada entre nós. Neste sentido, convém esclarecer que o referido ciclo não procurou promover projetos artísticos que exigissem a participação direta das pessoas no seu resultado final. Isto é, não se tratou aqui de explorar qualquer experiência de “arte participativa”, como nas palavras de Claire Bishop, associada a um mais recente entendimento da prática artística em “campo expandido”, iniciada sobretudo nos anos 90 e objeto de análise no seu estudo *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012):

“Este vasto campo de práticas pós-estúdio decorre normalmente sob uma variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte de base comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e (mais recentemente) prática social. Referir-me-ei a esta tendência como ‘arte participativa’, já que isto conota o envolvimento de inúmeras pessoas (opondo-se à relação de um-para-um da ‘interatividade’) e evita as ambiguidades do ‘engajamento social’, que pode apontar para um horizonte muito mais vasto de trabalhos, desde a pintura *engajada* a ações intervencionistas nos meios de comunicação social”³⁵⁶.

Na verdade, no ciclo *The Return of the Real* interessou-nos precisamente o contrário, isto é, inquirir o que resta dessa arte, ou dessa “pintura” (imagem) *engagé* que constrói uma obra de perfil crítico ou politizado para ser recebida, lida e interpretada enquanto proposta mediada pela sua imagem, objetualidade, materialidade ou desmaterialidade, por um observador associado à experiência específica da receção da arte no espaço concreto do museu, lugar por excelência e tradição da relação do público com as obras de arte. Por isso, independentemente do valor ou da incapacidade concreta (que leva muitas vezes ao inferno/*hell*, segundo Bishop) da “arte participativa” ou da arte “como interstício social” (Bourriaud), o perfil teórico que motivou este ciclo expositivo no MNR teve a sua base na consideração das possibilidades de consciencialização crítica e social que uma obra pode comunicar a quem a observa ou experimenta, e menos esse sentido de ação direta e envolvimento social na construção do lugar político que, de algum modo, teve origem no universo criativo das artes. Ou seja, o ciclo do MNR nunca encarnou essa ambi-

³⁵⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/Nova Iorque, Verso, 2012, p. 1.

ção de transformar de modo direto o real, empenhando-se sobretudo em suscitar o aprofundamento reflexivo e crítico do observador, que poderia ou não agir depois sobre o real. Não podemos esquecer, ao mesmo tempo, que o perfil deste ciclo foi definido tendo em vista a sua adequação, projeção e desenvolvimento no espaço real e simbólico de um museu temático onde a memória das relações entre a criatividade literária, a arte e a política constituem a base do seu património. No fundo, o intento mais modesto deste ciclo foi ao encontro ainda de uma certa ideia de herança cultural neorrealista, nomeadamente a sua urgência sobre uma tomada de consciência individual e coletiva, a partir da comunicação da obra de arte, acerca dos valores políticos e sociais que todos os dias se digladiam e que se mantêm no nosso quotidiano, muitas vezes, quase impercetíveis.

Por outro lado, tendo o Museu do Neo-Realismo como missão principal desenvolver, aprofundar e investigar o seu património específico (ligado ao movimento literário e cultural do neorrealismo português, balizado temporalmente entre meados dos anos 30 e o fim dos anos 50), tem vindo a apresentar regularmente ao público os resultados de um trabalho sistemático de conhecimento e avaliação dos espólios que tem à sua guarda, por forma a compreender com distanciamento crítico e científico, um dos movimentos culturais mais decisivos do século XX português. Nessa medida, o espírito de missão que alimenta a programação e o seu projeto museológico tem muito a ver com a observação interpretativa que necessariamente se concentra no espectro do neorrealismo, mas também com uma ideia mais abrangente e contemporânea de entender o neorrealismo, sobretudo na sua reivindicação de uma arte politizada ou de inspiração social, de preocupação humanista e desejo de uma maior intervenção nos destinos coletivos, como um movimento com insuspeitas ligações aos nossos dias, pois algumas das suas características fundamentais, nomeadamente uma criatividade de compromisso social e político, não são, afinal, exclusivos do seu projeto ou momento histórico. Com efeito, a lógica de exigência cívica que os neorrealistas nos legaram não deixa de estar presente na arte contemporânea, na literatura dos nossos dias, no cinema documental, ou seja, em muitas áreas da nossa criatividade mais atuante. Com efeito, alguns aspetos da intervenção neorrealista, nomeadamente a ideia de uma consciencialização política e social a partir da comunicação da obra de arte, estão muito mais presentes nos nossos dias do que seria expectável perante a pulverização do sentido que uma certa leitura da pós-modernidade

tem defendido, e foi essa ponte com a contemporaneidade que, de certo modo, o ciclo de exposições *The Return of the Real* procurou desenvolver e aprofundar, estabelecendo inclusive condições especulares de repensamento e reenquadramento acerca de uma leitura mais sólida e fecunda sobre o próprio movimento neorrealista.

Porém, devemos esclarecer que nenhum dos artistas convidados a expor no ciclo *The Return of the Real*, desde João Tabarra a João Louro (do primeiro, em 2007, ao último, em 2012) apresenta uma filiação, direta ou indireta, com a herança do movimento neorrealista, a não ser no ínfimo sentido em que o seu trabalho artístico representa um questionamento real e/ou simbólico sobre as condições do sistema político e económico- -capitalista vigente. Na realidade, não se pretendeu com este ciclo expositivo encontrar ou identificar descendentes do neorrealismo na arte contemporânea portuguesa, não só porque o neorrealismo é obviamente um movimento datado em termos históricos e que, no caso das artes plásticas, teve o seu epílogo nos finais da década de 50, mas também porque a ideia de compromisso ideológico ou de intervenção política real não pode ser aplicada à produção artística neste ciclo revelada. De outro modo, seria inclusive complexo chamar “arte politizada” a algumas das intervenções apresentadas neste âmbito expositivo. Digamos que a linha condutora do ciclo *The Return of the Real* se baseou no propósito mais abrangente de apresentar alguma da arte portuguesa mais crítica e decetiva (e, por esta razão ou característica, nos antípodas do utopismo marxista e teleológico que alimentou a esperança neorrealista) revelada sobretudo a partir do início dos anos 90 até à atualidade. Tratou-se sempre, afinal, de encontrar uma produção artística que fizesse apelo a questões políticas e sociais sem nunca abdicar de uma exigência crítica, individual, autónoma e subjetiva sobre o nosso mundo atual, contrariando assim, ao mesmo tempo, a ideia de um vínculo politicamente empenhado em qualquer estratégia de ação política concreta, assim como a homogeneização cultural que o capitalismo introduziu e exponenciou. O que nos interessou com este ciclo foi a tentativa de identificar a arte contemporânea com um reduto de pensamento crítico, capaz de instabilizar os estereótipos e aquilo que são as ideias mais comuns relacionadas com a produção cultural e artística. Foi nesse sentido que o ciclo *The Return of the Real* apresentou obras de artistas com uma produção particularmente politizada ao nível iconográfico, performativo e significacional, mesmo quando, por vezes, os próprios artistas evitam a conotação direta com a palavra “política”.

Em termos de produção e plano de exibição do ciclo de arte contemporânea, houve alguns aspetos antecipadamente assegurados que ajudaram definir o seu perfil e importância no programa geral do museu. Em julho de 2007, foram apresentados publicamente e à imprensa (já no novo auditório do MNR) os objetivos centrais do ciclo, bem como os primeiros cinco artistas convidados a expor nesse contexto: João Tabarra, José Maçãs de Carvalho, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo e Alice Geirinhas. Desde o esboço inicial do ciclo, esteve destinada uma sala de exposição própria, situada no piso térreo do museu, afeta por isso à experiência da arte contemporânea durante esse período, mas que em muitas ocasiões extravasou os limites do “*white cube*”³⁵⁷ da galeria para invadir o espaço do *foyer*, da receção, ou do *atrium* do museu, onde por norma se estabelece uma forte relação ao nível da experiência perceptiva com a rua principal da cidade. Por vezes, realizaram-se *performances* no exterior do próprio museu, como aconteceu com Alice Geirinhas, ao apresentar *Palácio de Cristal*, ação de grande impacto visual realizada numa das fachadas laterais do edifício, maioritariamente envidraçada, e que, para a assistir e experienciar convenientemente, o público teve de se deslocar até ao exterior do edifício, ficando a observar a partir da rua o desenho que surgia da intervenção da artista sobre a cal branca que cobria os vidros. De outro modo, Miguel Palma, no âmbito do projeto *Sementeira* realizou, como já vimos, uma *performance* num jardim de Vila Franca em torno da peça com o mesmo nome, esse aparelho que é uma obra de arte de face funcional. Confirmou-se aí a ideia de que o museu também pode sair das suas quatro paredes, do seu âmbito espacial e museológico.

Ao longo dos anos, o ciclo *The Return of the Real* e a arte contemporânea conquistaram o seu lugar na orientação programática do Museu do Neo-Realismo, tendo sido, no entanto, uma conquista bastante difícil junto daqueles que criaram uma expectativa estanque sobre o museu, defendendo uma ação museológica fechada à contemporaneidade, centrada apenas na memória histórica do movimento neorrealista. Porém, perante a receção crítica bastante positiva de algumas destas exposições, o contexto de resistência acabaria por se diluir com o tempo, reconhecendo-se progressivamente, em termos públicos, o retorno que esses ecos críticos e mediáticos promoviam sobre a missão essencial do MNR. Na verdade, a receção crítica foi sublinhando inclusive o sentido específico de ligação dessas propostas criativas à

³⁵⁷ Cf. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*. Los Angeles, Londres, University of California Press. Berkeley, 1986.

temática do museu, o que ajudou a desmistificar a ideia de que a arte contemporânea estaria aí a ser associada de um modo artificial ou forçado. Em discurso direto, confessámos esta mesma ideia, alguns anos antes, a Sandra Vieira Jürgens, numa entrevista à *Artecapital*, a propósito do segundo aniversário do MNR:

“Desde o início, a direção do Museu do Neo-Realismo pretendeu com este ciclo uma integração gradual mas firme da arte contemporânea na sua programação regular, não por uma questão de obrigatoriedade, de moda ou de circunstância que pudesse dar mais visibilidade ao museu, mas porque a sua influência na lógica de reavaliação do próprio movimento neorrealista podia assumir um efeito concreto e produtivo. Apesar da arte contemporânea também ajudar à visibilidade de uma instituição cultural museológica, ou a um museu temático como é o caso, não foi esse o intuito. Na realidade, esta via que liga a produção contemporânea mais politizada a valores herdados do neorrealismo, não só seduz um público mais jovem, como ajuda a ligar esse público à história do neorrealismo, assim como obriga ainda um público mais familiarizado com o neorrealismo a cruzar-se regularmente com a arte contemporânea mais crítica e politizada, estabelecendo-se um intercâmbio profícuo e continuado. Paulatinamente, o ciclo *The Return of the Real* deixou de ser considerado apenas uma parcela deste projeto museológico, assumindo-se cada vez mais como um eixo da sua própria consolidação. É algo que as pessoas identificam como uma espécie de bolsa de arte politizada que já não se vê tanto noutras instituições museológicas e que aqui teve a sua continuidade, estabelecendo uma ligação com a própria temática do museu. O público local tem aderido de um modo cada vez mais positivo, e quem duvidava de algum modo do sentido desse ciclo, passou a ter uma opinião diferente. Diria ainda que, neste aspeto, não dá para distinguir o público que nos visita, no sentido de saber se há um público específico para a arte contemporânea, por oposição às exposições dedicadas ao neorrealismo. No nosso museu, a tendência é para o público visitar no seu conjunto todas as exposições que apresentamos. Sobretudo porque a entrada é gratuita, e as pessoas não têm de escolher entre uma exposição e outra. Quem vem para assistir às exposições de arte contemporânea não deixa de visitar também as mostras associadas ao neorrealismo, e vice-versa. Concluindo, diria que este ciclo tem sido absolutamente decisivo para a afirmação e a diversidade da programação cultural do museu e sentimos que a arte contemporânea pode ser, juntamente com outras áreas disciplinares da nossa cultura, um veículo de alargamento e de melhor compreensão sobre o próprio neorrealismo. Por exemplo, sem este ciclo de arte contemporânea, alguns investigadores da área do neorrealismo nunca teriam feito este cruzamento, não teriam realizado esta ligação. Do mesmo modo que algumas pessoas da área da produção contemporânea ou os visitantes que foram ao museu para assistir aos ciclos sobre literatura contemporânea ou de cinema documental, acabaram por levar para casa uma ideia diferente e menos estereotipada do neorrealismo. Penso, portanto, que esta ligação entre o neorrealismo e a cultura contemporânea beneficia os dois campos, tendo sido essa a nossa intenção inicial quando estabelecemos o presente programa museológico”³⁵⁸.

Um outro aspeto decisivo para compreender o impacto – primeiro negativo e depois, gradualmente, positivo – do ciclo *The Return of the Real* prende-se com a sua intitu-

³⁵⁸ Cf. www.artecapital.net

lação bastante particular para um museu temático, situado na periferia de Lisboa. Na realidade, o facto de esse título aparecer em língua inglesa, respeitando desse modo o título original de um famoso estudo de história e teoria da arte da autoria do especialista norte-americano Hal Foster, desencadeou um processo de estranhamento que só aos poucos foi sendo contornado. Por outro lado, o conceito de “real” que nesse título é convocado distingue-se radicalmente do conceito de “realismo” associado aos “realismos sociais” de meados do século XX no mundo ocidental. É importante esclarecer que quando Hal Foster fala de “retorno do real”, ele tem sobretudo em conta o conceito de “real” de Jacques Lacan, que o define como “aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela”³⁵⁹. Para Lacan, o “real” (acontecimento traumático) seria o que não é simbolizável, isto é, uma falta, uma ausência. Assim, segundo Foster, através do discurso do trauma, a arte e a teoria contemporâneas continuam em parte a crítica pós-estruturalista do sujeito. Seguindo Lacan, Foster propõe a passagem “da realidade como efeito de representação para o real como efeito de trauma”³⁶⁰ e isto está nos antípodas da representação utopista e crente na transformação política e social pela arte que alimentou a esperança do neorrealismo português. Por isso, é impossível fazer qualquer espécie de ligação entre a produção artística contemporânea de crítica da imagem, entendida na expressão do seu contexto pós-estruturalista (linha de interpretação decisiva em Foster e nas investigações teóricas editadas pela famosa revista *October*, editada pela MIT Press, nos EUA) e a cultura visual neorrealista. Não esqueçamos que na arte contemporânea mais crítica produzida desde os anos 90 a esta parte impõe-se o sentido esquivo, sempre fragmentário, incompleto e inconcluso da imagem e da sua significação, pois trata-se sempre de um ataque crítico à imagem e à sua pretensa capacidade de (re)apresentar, em contraste com a pretensa transparência e clarificação de conteúdo da imagem neorrealista.

Por isso, não foi seguramente qualquer reinterpretação do conceito de realismo, mas sim o de real, no sentido identificado por Hal Foster em *The Return of the Real*, que esteve na base da seleção dos artistas e dos trabalhos apresentados no âmbito do ciclo de arte contemporânea do MNR, promovendo os sentidos e os processos mais atuais de investigação artística, também influenciados pelo conceito muito em voga desde o final dos

³⁵⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, 1985, p. 52.

³⁶⁰ Hal Foster, *The Return of The Real*, p. 146.

anos 90 do “artista etnógrafo”. Contudo, Hal Foster esclarece em entrevista a Ana Maria Guasch de que em “O artista como etnógrafo” (ensaio incluído no volume *The Return of the Real*) não pretendia atacar a experiência do artista que usa metodologias das ciências sociais para acentuar uma multiculturalidade incontornável, mas alertar para alguns perigos desse exercício que crescia exponencialmente nessa altura e que ainda hoje tem um peso significativo nas práticas das artes visuais:

“A minha vontade não foi fazer um ataque ao multiculturalismo como um todo, mas uma crítica ao pseudo-papel do artista como um etnógrafo, do artista que trabalha de lugar em lugar, de debate em debate. O que queria questionar nesse artigo era o perigo que corre o artista, o crítico e o comissário de exposições de trabalhar única e exclusivamente em situações do presente, esquecendo a dimensão propriamente histórica do problema a que se chama ‘memória histórica’. E nesse sentido, o multiculturalismo caía de novo na situação do pluralismo que caracterizou a arte nos primeiros momentos da pós-modernidade. Isso levou-me a reivindicar uma certa disciplina, uma necessidade de conhecimento numa linha vertical, isto é, um certo sentido diacrónico da história”³⁶¹.

Por isso, o ciclo de arte contemporânea do MNR procurou explorar, a partir de um desafio lançado de um modo informal aos artistas convidados, essa dimensão de análise crítica do presente na relação possível com a “memória histórica” que emana do legado patrimonial do neorrealismo e do próprio museu, não fazendo desse desafio, contudo, qualquer espécie de condição de participação, apenas sugerindo esse efeito como uma hipótese a explorar, e a que alguns artistas responderam de imediato. Por exemplo, João Tabarra, o primeiro autor a expor neste contexto, em outubro de 2007, projetou na metáfora de um conflito corpo a corpo (no filme vídeo *Comme d’habitude*, datado também desse ano) a evocação ou reivindicação de uma experiência de confrontação mais direta, em parte identificável com a época política e a dialética possível do segundo pós-guerra em Portugal. Por sua vez, Paulo Mendes, ao prosseguir em Vila Franca de Xira com o seu amplo projeto *S de Saudade* trazia, com sentido de provocação, acuidade identitária e política, diferentes aspetos da retratística e da memória visual da figura de Salazar para o espaço de um museu temático associado, por sua vez, à memória da cultura oposicionista e que acabava de inaugurar um novo complexo museológico, daí resultando uma inevitável polémica, na confrontação de leituras e significados entre o discurso curatorial e artístico e o público que, em número considerável, visitou a exposição - instalação. Também o

³⁶¹ Ana Maria Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia, CENDEAC, 2006, pp. 55-56.

Lápis-azul que Pedro Cabral Santo objetualizou como peça escultórica à escala do *atrium* do museu remetia para uma leitura direta sobre a memória cultural do movimento neorrealista, para além do trabalho de instalação de Carla Filipe, igualmente apresentado no *atrium* do museu, intitulado *Liberdade*, fazia referência explícita a uma reinterpretação sobre os passeios culturais no rio Tejo que a oposição comunista fez nos anos 40 com alguma regularidade.

Já no final do ciclo, associadas às comemorações do centenário do nascimento de Alves Redol (2011), duas exposições, de Pedro Loureiro e Emanuel Brás, apresentaram uma subtil ligação à figuração do povo (Loureiro) e ao espaço agrícola do Ribatejo, como modo de interpretação contemporânea de alguns dos valores que formaram a literatura neorrealista do escritor vila-franquense. Isso não significou, todavia, qualquer limitação ou condicionamento dos trabalhos dos artistas, porque a sua obra apresentava já algumas dessas mesmas sugestões ao nível do conteúdo, o que tornou quase inevitável o convite para integrar o ciclo precisamente durante o período das comemorações do centenário. Na verdade, Pedro Loureiro vinha realizando desde há mais de quinze anos uma galeria de retratos sobre figuras do povo do nosso país e do estrangeiro. Por isso, o conjunto fotográfico que preparou para essa exposição (fotografando inclusive algumas pessoas ligadas à região e à cidade de Vila Franca de Xira) refletiu uma dimensão de humanidade ligada à retratística associável desde logo à memória cultural e ao espírito etnográfico que guiou parte significativa da narrativa redoliana. Por sua vez, Emanuel Brás sempre se destacou pela sua investigação fotográfica ao nível da paisagem e do território rural português, apresentando os resultados visuais de particularíssima “poética de mutações” dos campos do Ribatejo profundo. Os dois artistas, que se caracterizam pelo uso predominante da fotografia enquanto disciplina artística, surgiam neste contexto com séries bem distintas entre si, e deliberadamente assim interpretadas pela curadoria. Loureiro mostrava imagens onde prevalecia a figura humana, enquanto Brás dava primazia à paisagem natural, no seu caso, a presença humana fora inclusive propositadamente evitada.

Porém, podemos identificar uma característica comum a estes projetos artísticos: todos investiram parte da sua processualidade na investigação histórica e no aparato documentalista da comunicação da obra de arte. A este propósito, o crítico de arte Nuno Crespo defende que os artistas que recorrem à memória histórica e ao documentalismo

instauram uma outra confrontação e identificação entre emissor e recetor da obra de arte, pois a proposta artística que os artistas tentam “desenhar transforma-se em zona de contacto e de negociação. Uma posição que o espetador é obrigado a tomar, assumindo-se, em conjunto com o artista, numa espécie de inusitado etnógrafo”³⁶².

Deste modo, podemos afirmar que os casos de experiência artística concreta associados ao ciclo expositivo do MNR são em muitos aspetos inspirados, de forma clara, por essa “viragem antropológica” caracterizada por Hal Foster em “O artista como etnógrafo” – que, recordemos, retomava já, em parte, a análise de James Clifford acerca da “viragem etnográfica”³⁶³ das ciências e das artes assinalada alguns anos antes – e que, não sem um sentido igualmente crítico (como já vimos), identificou na análise da prática artística mais significativa desses anos um grande desejo de regresso ao real, mais incómodo e perturbante, em termos existenciais, sociais e políticos.

Curiosamente, dez anos após o estudo de Hal Foster, na revista *Artforum* de fevereiro de 2006, Claire Bishop falava de uma “viragem social” na arte contemporânea:

“Muitos artistas não fazem distinção nas suas obras de um dentro ou de um fora da galeria. E mesmo figuras bem consolidadas e comercialmente bem-sucedidas, como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney e Thomas Hirschhorn, todos se voltaram para a colaboração social como extensão de sua prática conceptual ou objetual. Apesar dos objetivos e das produções desses vários artistas e grupos variarem enormemente, todos eles estão ligados pela crença na criatividade de uma ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de acesso ao poder. Tal heterogeneidade de obras socialmente colaborativas forma o que temos de *avant-garde* nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, anti-mercadológicos, e politicamente comprometidos, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida”³⁶⁴.

Apesar de parcialmente inspirado nessas premissas de intervenção artística, não será esse o contexto de ação e prática prevalecente na matriz conceptual do projeto expositivo *The Return of the Real*. No fundo, podemos afirmar que é da ordem da inspiração teórica a ligação que existe entre a “viragem social” identificada por Claire Bishop e a produção artística apresentada pelos artistas do ciclo do MNR. Há, porém, vários outros fatores de identidade comum que podem aproximar estes dois universos, nomeadamente a projeção do trabalho interdisciplinar ao nível da instalação ou da *performan-*

³⁶² Nuno Crespo, “Juízo estético ou juízo político”, in *Artes e Leilões*, nº. 1. Lisboa, outubro de 2007, p. 105.

³⁶³ Cf. AAVV, “An Ethnographer in the Field - James Clifford interview”, in Alex Coles, ed., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Volume 4, dedis. Londres, Black Dog Publishing Limited, 2000.

³⁶⁴ Claire Bishop, “The Social Turn Collaboration and its Discontents”, in *Artforum*, fevereiro de 2006.

ce, o documentalismo já aqui evocado, a participação ou comunhão entre autor e receptor no sentido de uma maior consciencialização política e social dos universos criativos.

O objetivo central do ciclo *The Return of the Real* foi, afinal, apresentar um conjunto de propostas que questionassem o observador na sua relação com o real e nunca determinar a sua ação social ou política imediata. Tal acabaria por se apresentar como pretensioso e desajustado das reais condições de intervenção da arte no contexto cultural e político contemporâneo. Apesar disso, podemos identificar claramente uma linha de interferência destas obras na consciência que temos da realidade e, desse modo, promover uma hipótese transformadora. Recorrendo ainda às palavras de Nuno Crespo publicadas num artigo de outubro de 2007 (coincidente com o momento de arranque do ciclo do MNR), a propósito da *XII Documenta* de Kassel:

“Nas mais importantes exposições do mundo inteiro [...] verifica-se que muitas obras adquirem a sua validade e legitimidade não por razões estéticas. Antes, a sua pertinência é conquistada na esfera política e são instrumentos de intervenção social. O mundo, aparentemente liberto dos regimes políticos totalitários, mas também das utopias libertadoras, vê-se a braços com uma realidade que não consegue digerir e mal consegue compreender. Que a realidade parece estar para lá da nossa capacidade em compreendê-la é o novo dado com que a arte do nosso tempo tem de lidar e a expectativa é que as obras de arte interfiram na realidade e sejam agentes da sua transformação: uma ambição tão antiga como o gesto artístico”³⁶⁵.

Por outro lado, este primeiro ciclo de arte contemporânea do MNR procurou introduzir definitivamente a arte contemporânea no espaço da cidade e do seu principal museu, abarcando por isso e necessariamente um tempo longo, como forma de marcar presença e criar hábitos de confronto com as práticas artísticas mais críticas do nosso tempo.

Ao mesmo tempo, a seleção dos artistas teve em conta sobretudo o trajeto consolidado de alguns deles (por isso, evitámos “novíssimos”) com o exercício artístico mais comprometido com uma leitura crítica da nossa contemporaneidade. O desafio lançado aos criadores foi apenas o de apresentarem novos trabalhos. Desafio esse que, apesar de largamente maioritário, nem sempre foi cumprido, sobretudo por razões de produção, pois os artistas tinham de assegurar quase integralmente a produção desses mesmos trabalhos, que integravam depois o sistema galerístico e de mercado. O MNR não praticou, de facto, uma política de encomenda de trabalhos originais para este ciclo, pois isso seria incomportável em termos de suporte financeiro, atendendo à escala orçamental da insti-

³⁶⁵ Nuno Crespo, *op. cit.*, p.105.

tuição, incomparavelmente inferior em relação a instituições como o CAM, CCB ou MAC de Serralves. Porém, esse condicionalismo não interferiu com a coerência, o rigor e a oportunidade das propostas artísticas em causas. De outra forma, esses projetos tinham apenas de se adequar ou dialogar (sem contudo ilustrarem) o conceito de “regresso ao real” que enformou o ciclo e ainda a esse ambiente mais politizado que necessariamente emanava do MNR.

Refira-se ainda a este propósito que, apesar de reconhecer a importância crescente da ação do curador no processo de legitimação não só da arte e dos artistas como de uma certa estratégia autoral de curadoria, seguindo aqui o conceito de “curador-autor”³⁶⁶ cunhado em 1996 por Nathalie Heinich e Michael Pollak (podendo-se identificar em Hans Ulrich Obrist ou Nicolas Bourriaud os casos mais paradigmáticos desse conceito nos dias de hoje, que por sua vez seguiram e aprofundaram a linha de atuação de figuras como Alexander Dorner, Walter Hopps, Pontus Hultén, Harald Szeemann, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Anne d’Harnoncourt ou Lucy Lippard, alguns dos principais precursores de uma singularidade crescente do exercício curatorial³⁶⁷) a ação curatorial ligada a este ciclo não pretendeu deliberadamente afirmar-se nesse contexto autoral ou impor-se, de alguma maneira, aos artistas convidados, e muito menos anular ou estabelecer qualquer limite à liberdade criativa dos artistas envolvidos, o que não significa que não tenha havido vários processos de negociação relativamente a alguns aspetos de representação da arte no espaço institucional de um museu temático, como é caso do MNR.

Se podemos identificar neste ciclo um critério conceptual definido *a priori*, e desse modo nele ler, como propõe Heinich e Pollak, uma expressão concreta de singularidade e autoria curatorial, o seu principal objetivo foi, contudo, estabelecer as bases para a apresentação de obras que revelassem um carácter dialogante com o conceito de “regresso do real” e ainda que fizessem prova de “vida” artística de muitos desses artistas que, por já não integrarem há muito o grupo sempre privilegiado em termos de visibilidade dos “jovens artistas”, não têm tido as mesmas oportunidades de exporem em instituições museológicas. Outra característica comum que aproximou este conjunto de artistas ao

³⁶⁶ Cf. Nathalie Heinich e Michael Pollak, “From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position”, in Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (ed.), *Thinking about exhibitions*. Londres, Nova Iorque, Routledge, 1996, pp. 159-173.

³⁶⁷ Sobre a história da curadoria no século XX cf. Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*. Zurique, Dijon, JRP, Ringier & Les Presses du Réel, 2011.

exercício de promoção da arte contemporânea do MNR foi o facto de terem vindo, todos eles, a dar continuidade sistemática a investigações artísticas que se enquadravam e questionavam ao mesmo tempo o conceito original do ciclo.

Retomando, para concluir, o diálogo que com Nuno Crespo estabelecemos a propósito da preparação de um artigo para o *Público*, e evocado logo no início deste subcapítulo, lembramos algumas das questões essenciais então colocadas e as nossas respetivas respostas que pretendiam, de algum modo, acentuar uma ideia conclusiva acerca desse balanço:

“Nuno Crespo [NC] – ‘Hoje, quase toda a gente parece concordar que os dias nos quais a arte tentou estabelecer a sua autonomia – com ou sem sucesso – acabaram. Mas ainda assim, este diagnóstico é acompanhado por sentimentos contraditórios’, escreve Boris Groys num texto recente [Nuno Crespo refere-se aqui ao título “Art Power”³⁶⁸, editado em 2008] podes destacar algumas obras/projetos/artistas que melhor ilustram/apresentam/expressam o projeto expositivo?

Museu do Neo-Realismo [MNR] – Nessa ligação mais direta com uma leitura politizada do ato criativo, recordo o projeto “S de Saudade” de Paulo Mendes, que logo em abril de 2008, poucos meses após a abertura do museu, trouxe uma polémica interpretação crítica sobre a iconografia de Salazar. Alice Geirinhas, que realizou uma intervenção na fachada do museu e que deixou uma marca de ambiguidade com o seu “Palácio de Cristal”. Recordo igualmente a inquietante presença da “Sementeira” (canhão de sementes com aspeto extremamente bélico) de Miguel Palma, no *atrium* do museu, e que seria usado numa *performance* realizada num dos parques verdes da cidade, disparando sementes num exercício que envolveu segurança policial e a participação de parte da população local. Por fim, destacaria uma instalação (“Liberdade”) de Carla Filipe, também no *atrium* do MNR, que recuperou (a partir de documentação e objetos património do museu) a memória do barco “Liberdade” (embarcação que levava nos anos 40 alguns jovens intelectuais comunistas a passeios no rio Tejo, e onde se discutiam assuntos de leitura política clandestina).

NC – O momento atual é um apelo ao realismo? Muitas vezes dizem que a crise obriga a fugir dos produtos da fantasia e a regressar a um confronto mais intenso com a realidade?

MNR – Talvez o momento atual possa contribuir para reposicionar propostas artísticas mais comprometidas politicamente ou mais exigentes do ponto de vista crítico, que acentuam a necessidade de uma maior consciência política e social e também uma maior coragem de ação. De qualquer forma, essas propostas nem sempre trabalham com o jargão realista. A abstração (presente, por exemplo, em João Louro) e sobretudo a interdisciplinaridade de processos (vídeo, fotografia, pintura, instalação, *performance*) marcam igualmente muitos dos projetos apresentados no contexto do ciclo *The Return of the Real*. Projeto este que pretendemos que tivesse sobretudo um perfil plural na leitura da arte crítica praticada em Portugal.

NC – Quais eram as premissas iniciais e como é que agora chegando ao fim de um ciclo expositivo tão longo as consegues avaliar?

MNR – As premissas essenciais do projeto foram sendo cumpridas, consolidando o

³⁶⁸ Cf. Boris Groys, *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008.

lugar da arte contemporânea no programa do Museu do Neo-Realismo. Desse modo, pudemos fazer uma leitura mais atualizada de algumas premissas do próprio legado neorrealista e levar ao público que visita o museu (sobretudo aquele que o faz mais pela observação da investigação da sua temática) uma leitura atualizada da arte mais comprometida e envolvida com uma leitura crítica do exercício criativo”³⁶⁹.

³⁶⁹ Cf. Nota 353.

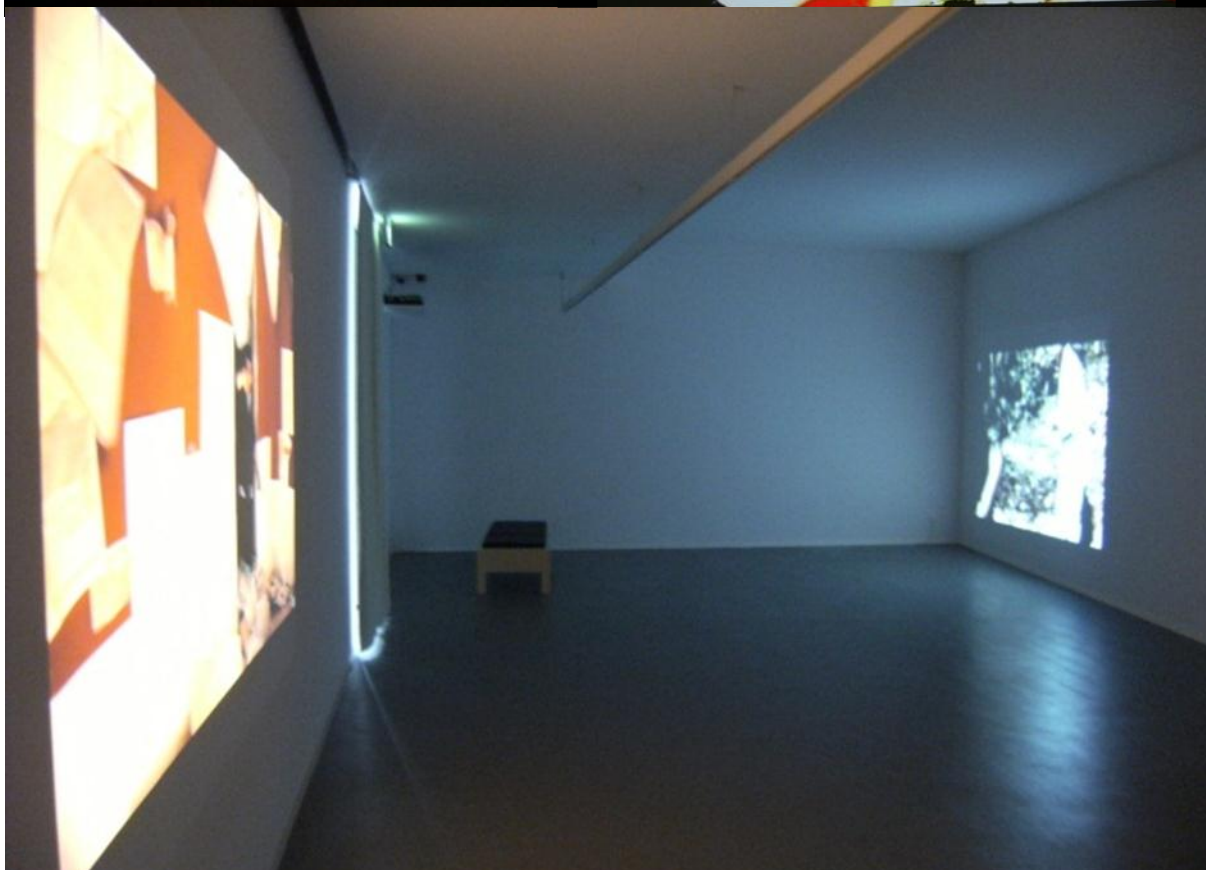
JOÃO TABARRA

THE RETURN OF THE REAL - 1

Exposição de 20 de Outubro de 2007 a 6 de Janeiro de 2008

Dando início ao ciclo de exposições de arte contemporânea "The Return of the Real", o Museu do Neo-Realismo apresenta duas instalações vídeo de João Tabarra (Lisboa, 1966), um dos artistas mais significativos do panorama nacional, com o objectivo de promover neste novo espaço museológico uma perspectiva da produção artística contemporânea, sobretudo aquela que se debruça sobre as ligações entre a dimensão estética da arte e essa tendência para uma arqueologia do real muitas vezes observada na arte dos últimos anos. Nestes trabalhos, intitulados: "Comme d'habitude" (15m) e "Tornado", ambos de 2007, o artista volta a desenvolver uma fina e reflectida ironia sobre os destinos da humanidade neste início de século, projectando sobre os observadores uma espécie de reflexão acerca das suas próprias condições de incomunicabilidade ou indiferença social.

Encontro com João Tabarra
Sábado, 24 de Novembro, 17h (Auditório do MHR)



1 *TORNADO*, 2007, vídeo *pal*, projecção, cor. Produção Galeria ZDB, Lisboa | 2 *COMME D'HABITUDE*, 2007, vídeo *pal*, projecção, cor.

3. Exposições e performances no ciclo *The Return of the Real*

3.1. Vinte exposições do ciclo *The Return of the Real*

I) *Pas de deux* / João Tabarra

[Texto de Folha de Sala, outubro de 2007]

Dando início ao ciclo de exposições de arte contemporânea *The Return of the Real*, o Museu do Neo-Realismo apresenta duas instalações vídeo de João Tabarra (Lisboa, 1966), um dos artistas mais significativos do panorama nacional, com o objetivo de promover neste novo espaço museológico uma perspectiva da produção artística contemporânea, sobretudo aquela que se debruça sobre as ligações entre a dimensão estética da arte e essa tendência para uma arqueologia do real muitas vezes observada na arte dos últimos anos. Nestes trabalhos, intitulados *Comme d'habitude* e *Tornado*, ambos de 2007, o artista volta a desenvolver uma fina e reflectida ironia sobre os destinos da humanidade neste início de século, projetando sobre os observadores o reflexo das suas próprias condições de incomunicabilidade ou indiferença social. Se, no primeiro, João Tabarra realiza uma espécie muito particular de *pas de deux*, aludindo a um conjunto de referências imagéticas, culturais e civilizacionais onde o corpo a corpo (filmado do registo a preto e branco – a fazer lembrar as primeiras experiências cinematográficas – à cor mais excessiva e desestruturante) simboliza a universalidade conflitual da evolução humana, num contínuo de amor e ódio, expressão das duas faces da mesma moeda, já no segundo encontramos uma leitura sobre a verdadeira insondabilidade do real, pois nessa sala de mapas, onde deveria prevalecer o rigor da orientação, assistimos à incapacidade humana perante a força da natureza que significa esse tornado que tudo faz esvoaçar, inviabilizando assim qualquer imagem ou experiência de estabilidade. Nestas duas metáforas prevalecentes, que remetem para a incontornável e sempre sábia fluidez da vida ou do seu contínuo, entre a paz e o conflito, o esforço e a obstinação, podemos ainda identificar o sentido crítico que caracteriza o discurso artístico de João Tabarra relativamente a uma tendência da arte contemporânea que tem apostado sobretudo no pendor textual das suas intenções de comunicação, como espécie de último reduto de intervenção social a partir da experiência artística.

Para compreendermos este posicionamento crítico característico em João Tabarra,

devemos contextualizar, no essencial, as coordenadas que o determinam. Para isso, é necessário lembrar³⁷⁰ que «o processo de transformação da arte moderna em pós-moderna produziu, por assim dizer, um salto da pintura/imagem ‘vertical’ para a instalação/espço ‘horizontal’, ou da ‘qualidade formal’ (modernista) para o ‘interesse textual’ (neovanguardista), do ‘diacrónico’ para o ‘sincrónico’, bem como da ‘oticalidade perceptiva’ para a ‘reflexividade discursiva’. Porém, se a horizontalidade e, por essa via, as relações entre arte e a dimensão social e política passaram a caracterizar a esmagadora maioria das experiências pós-minimalistas, da *process art* à *conceptual art*, o certo é que, por sua vez, a *pop art* projetava ao mesmo tempo um ‘contínuo de cultura’³⁷¹ que não desdenhava, antes pelo contrário, o sistema capitalista de produção e promoção imagética.

Nesta medida, diríamos que existem essencialmente desde as décadas de sessenta e setenta duas grandes linhas de ação e produção artística. A primeira, marcada pela pluralidade interdisciplinar (da instalação ao vídeo), a consciência da temporalidade do efêmero, do político e da vida, que diminui ou quase dispensa a própria mediação do sujeito criativo, é protagonizada por toda a tradição pós-minimalista, enquanto a segunda é caracterizada pela participação mais ou menos consciente do artista no grande espetáculo do capitalismo, não abdicando assim da essência do objeto de arte, esse conceito tão criticado pela estratégia pós-minimalista, ainda que mantenha com esta a mesma determinação pela assunção de uma arte ‘pós-medium’³⁷². Nessa medida, o que hoje parece comum à maioria da produção artística mais decisiva é esse abandono definitivo da estrita exploração do meio disciplinar. Por isso, o paradigma do ‘artista etnógrafo’³⁷³, que utiliza métodos de comunicação próprios das ciências sociais (antropologia, etnografia, sociologia), com base no seu ‘modelo textual’ ou conceptual de análise têm desenhado um particular mapeamento do real, mostrando que este não pode mais ser representado, mas apenas ou sobretudo vivido. Daí que muitos artistas contemporâneos, inclusive João Tabarra, que nesta medida mantém ainda um vínculo com essa herança pós-minimalista,

³⁷⁰ Este recordar levou-me a recuperar uma pequena parte de um artigo de minha autoria, anteriormente publicado no jornal de exposição sobre o “Excesso”, comissariado por Paulo Mendes para o espaço da Fábrica de Oeiras, em 2006, e que está ainda presente neste texto de doutoramento, no ponto 1.4., sob o título “Condicionalismos e contributos do ativismo artístico contemporâneo”. O excerto em causa será aqui assinalado com aspas angulares ou francesas «».

³⁷¹ Cf. Lawrence Alloway, *op. cit.*

³⁷² Cf. Rosalind Krauss, ‘A Voyage on the North Sea’ - *Art in the Age of the Post-Medium Condition...*

³⁷³ Hal Foster, *op. cit.*, pp. 171-203.

procurem nos meios de reprodução da imagem do real uma mais eficaz e crítica comunhão entre a receção mediada e o real concreto, isto é, aquele que diz respeito simultaneamente aos corpos reais e aos sítios sociais.

A representação que resta à nossa contemporaneidade será assim o resultado de um investimento derradeiro nessa realidade crua, oposta àquela que nos chega quase sempre, e de um modo acrítico, pela mediação da estética capitalista, dos telejornais à onnipresença persuasiva da publicidade. A essa ilusão de um real produzido pela dominação deste sistema único – que chega a confundir o recetor de imagens de que aquilo que vê não é uma representação, mas a própria realidade – a arte contemporânea de pendor crítico procura ainda determinar uma espécie de última consciencialização sobre a vida e os seus efeitos menos apelativos, recorrendo a imagens decetivas que provam ao mesmo tempo a passagem da utopia moderna à distopia pós-moderna.

Por outro lado, Hal Foster defende ainda que hoje ‘a realidade já não é entendida como efeito de representação, mas como acontecimento de trauma’³⁷⁴. Com efeito, o registo de alguma da melhor arte da nossa contemporaneidade releva fundamentalmente de uma radical abordagem sobre a crise do sujeito, identificada, pelo menos, desde o segundo pós-guerra. A ‘crise do sujeito’³⁷⁵ é também uma crise da identidade, do corpo, da autoria e do significado, tal como na tese essencial de Roland Barthes³⁷⁶. Por isso, o derradeiro esforço de produção de sentido em torno da experiência artística realiza-se mediante a expressão física e psicologicamente traumática, seja em imagens infinitamente reproduzidas, como em Warhol, seja na tomada direta e cruel do corpo, como em Gina Pane, Acconci ou Chris Burden. Porém, este fenómeno identificado por Foster nas neovanguardas dos anos 60 e 70 parece ter-se convertido, tal como é reconhecido pelo próprio autor, em mais um estágio dessa neutralização progressiva promovida pelo universo imagético do capitalismo avançado. Mesmo na apreensão ou perceção efetiva dos fenómenos que se produzem pela ‘ação diferida’ (conteúdo tomado de Freud por Hal Foster), isto é, pelo seu efeito de repetição resultante de um reenvio que lhe confirma o lugar na nossa experiência, é sobretudo ainda o domínio de uma híbrida e distanciada reprodução

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 127-170.

³⁷⁵ Estes últimos parágrafos do ensaio sobre João Tabarra, retomam exatamente as mesmas palavras já publicadas no meu artigo “O Excesso e Ativismo Artístico Contemporâneo” e que aparecem igualmente no subcapítulo desta tese (1.2.) “Contributos e condicionalismos do ativismo artístico contemporâneo”.

³⁷⁶ Cf. Roland Barthes, *A Aventura Semiológica*, (1985) (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1987.

de sentido que prevalece e se impõe ao sujeito pós-moderno. Descrente, confuso e interpretando o real através de uma radical e poderosa ação mediada – produzida afinal por essa dominante estética capitalista onde tudo se eleva pela sofisticação do *design* – o sujeito contemporâneo recebe assim uma noção do real que só se realiza paradoxalmente pela própria ideia de crise da mediação, enquanto registo mais atual sobre a crise do sentido e da identidade que é em última instância da ordem do ser e da existência. Como nos sugere Jacques Derrida em *Structure, sign and play*, ‘a linguagem invadiu a problemática universal [...] na ausência de um centro ou origem, tudo se transformou em discurso [...] isto é, um sistema em que o significado central, o significado original ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência do significado transcendental expande infinitamente o domínio e o jogo da significação’³⁷⁷. Mas, por isso também, o jogo da significação tende a tornar-se volúvel e distante. Tal como na perspectiva de Jean Baudrillard, o capitalismo promove nas sociedades pós-industriais uma última alienação de sentido e unidade, a do signo e da sua estabilidade significacional, transformando de modo decisivo o domínio da significação a partir de uma extrema neutralização do sentido. Esta manifesta-se precisamente na proliferação excessiva e desenfreada das imagens que nos rodeiam e que se reproduzem de modo autónomo numa espiral de destituição de todo e qualquer significado mais atuante³⁷⁸». No fundo é esta impossibilidade de significação mais ativa que podemos identificar nas propostas mais recentes de um artista como João Tabarra, que acredita apenas numa residual mas subtilmente eficaz ligação entre o artista, a obra e o público, os elementos ainda essenciais ao processo de comunicação em arte.

³⁷⁷ Jacques Derrida, “Structure, sign and play”, p. 280

³⁷⁸ Cf. Jean Baudrillard, *op. cit.*

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

THE RETURN OF THE REAL - 2

Exposição de 19 de Janeiro a 6 de Abril de 2008

Ao longo do seu percurso artístico, José Maçãs de Carvalho (Anadia, 1960) tem investido na revalorização da palavra como arma de perturbação ou questionamento sobre os regimes discursivos que enformam os sistemas de comunicação e a sua relação com o poder. Perante o paroxismo visual contemporâneo, o artista usa a sedução do "inimigo" para manter activa a função da linguagem. Os dois trabalhos agora apresentados confirmam essa reflexão sobre as relações de dependência e contaminação entre a imagem e a linguagem. Partindo desse prisma, José Maçãs de Carvalho opera uma espécie de análise crítica em torno da fragmentação e virtualização deceptiva do real contemporâneo. O seu trabalho tende, por isso, a reflectir situações de comunicação-limite, dessa forma evocando o paradoxo de uma incomunicabilidade que se repercute como desafio à receptividade do espectador, obrigando-o frequentemente a uma tomada de posição activa e consciente.

ENCONTRO COM JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

SÁBADO, 8 DE MARÇO, 17H00
(AUDITÓRIO DO MNR)



1 BEIRUTE, 2006, fotografia | 2 TO PRESIDENT (DRINKING VERSION), 2006, vídeo stills.

II) Quando a arte não é só arte / José Maçãs de Carvalho

[Texto de Folha de Sala, janeiro de 2008]

Desde Aristóteles que toda a ação humana tem consequências e motivações de leitura necessariamente política³⁷⁹. Não obstante, a arte pareceu durante muito tempo absorta dessa dimensão deliberadamente comprometida com os desígnios políticos da humanidade, encontrando na expressão sensorial dos sentimentos e das emoções um universo maior de comunicação. Apesar de alguns episódios identificados no passado renascentista ou neoclássico europeu, só ao longo do influente e extraordinário século XIX, e na esteira de empenho integral que significa o gesto cultural do romantismo, a arte envolver-se-ia com os valores de esperança e intervenção no conjunto dos destinos da sociedade. Inspirada pelas vanguardas político-revolucionárias de meados do século XIX, a arte tornar-se-ia progressivamente independente da sua condição decorativa, até aí ligada à manifestação do gosto burguês e a aristocrata, para se converter justamente num instrumento crítico de incidência direta sobre a realidade social, com a intenção deliberada de a transformar. Esta ideia de uma *praxis* artística comprometida, de envolvimento político-social, teve ainda ao longo do século XX vários desenvolvimentos que a tornaram mais complexa e exigente ao nível do processo de significação, comunicando não apenas no domínio do sensorial, mas estendendo ainda o seu raio de ação à conceptualidade promovida pela linguagem. Com efeito, desde Marcel Duchamp que a palavra exerceu uma decisiva viragem linguística no universo da criatividade visual. Hoje, são múltiplos os reflexos desse cruzamento fundamentalmente enriquecedor da experiência da arte, com destaque para a produção de uma criatividade que não abdica de uma espécie particular de consciencialização social, onde a palavra e a imagem agem numa interdependência maior e indissociável.

Herdeiro em parte deste contexto, e desde pelo menos os projetos *Traveller Cheque* (1996) e *Hotline* (1997-98) que o trabalho artístico de José Maçãs de Carvalho (Anadia, 1960) tem vindo a refletir, interferindo com base numa ação interdisciplinar e disseminadora, sobre as relações de dependência e contaminação entre o processo criativo, a imagem e a linguagem, operando, a partir desses conceitos, uma espécie de análise crítica

³⁷⁹ Cf. Aristóteles, *A Política*, s/d. (trad. portuguesa), *Tratado da Política*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1977.

em torno da fragmentação e virtualização decetiva do real contemporâneo. Na verdade, José Maçãs de Carvalho é um dos artistas portugueses que mais tem insistido na revalorização da palavra como arma de perturbação ou questionamento sobre os regimes discursivos que enformam os sistemas de comunicação e a sua relação com o poder. Perante o paroxismo visual contemporâneo, o artista usa a sedução do “inimigo” para manter ativa a função da linguagem. Os dois trabalhos agora apresentados confirmam essa reflexão sobre as relações de dependência e contaminação entre a imagem e a linguagem. Partindo desse prisma, o artista opera uma espécie de análise crítica em torno da fragmentação e virtualização decetiva do real contemporâneo. O seu trabalho tende, por isso, a refletir situações de comunicação-limite, dessa forma evocando o paradoxo de uma incomunicabilidade que se repercute como desafio à recetividade do espetador, obrigando-o frequentemente a uma tomada de posição ativa e consciente.

Por exemplo, no vídeo *To President (drinking version)* (2005-2007), que cita uma famosa cena cinematográfica na qual a personagem interpretada por Marilyn Monroe brinda com uma taça de *champagne*, o artista manipula o sentido original desse momento, repetindo-o incessantemente, ao apropriar-se da imagem para a deslocar para uma espécie de brinde indiferenciado a todos os líderes mundiais da atualidade, como metáfora de uma embriaguez crescente e inevitável que, apesar de associada a esse ícone do *glamour* de Hollywood, se reflete em nós próprios enquanto espetadores desse espetáculo global que significa a chamada *realpolitik*. Embriagados pela massificação das notícias e das imagens a elas associadas, permanecemos imóveis e quase sempre indiferentes ao curso da história e da ação política³⁸⁰. A paradoxal embriaguez a que Marilyn faz inadvertidamente referência lembra-nos ainda que “*the show must go on*”, tanto na política, como na arte ou nas imagens que produzem a percepção da nossa contemporaneidade. Os sucessivos brindes que José Maçãs de Carvalho projeta na figura de Marilyn suscitam assim no observador um sorriso imediato que logo se transforma em tomada de consciência sobre o grande *marketing* que hoje envolve a diplomacia política, como se tudo não passasse de uma festa em que todos participam para manter o seu próprio poder. O resultado é esse contínuo de celebração efusiva, como se não houvesse consequências a tirar das decisões políticas e os nomes dos líderes mundiais pudessem afinal figurar numa

³⁸⁰ Sobre a “domesticação do ser humano” e da “inércia polar” ou televisiva, cf. Peter Sloterdijk, *Ensaio sobre a intoxicação voluntária*. Lisboa, Fenda Edições, 2001; cf. ainda de Paulo Virilio, *op. cit.*

qualquer película de modelo hollywoodiano³⁸¹. A fusão espetacular que aqui está implícita não é de todo da ordem do ficcional, basta lembrar os famosos casos mediáticos da própria Marilyn com o presidente J. F. Kennedy, o caso de Bill Clinton com a sua assessora Mónica Lewinsky, ou mais recentemente o exibicionismo da relação de Sarkozy com a modelo e cantora Carla Bruni. O grande espetáculo é, afinal, a televisão e mundo mediático. Tudo o que nele se revela e reproduz acaba por funcionar como polo de atração, não só imagético como real, de pessoas e mensagens só aparentemente distantes entre si. Afinal, são todos eles figuras mediáticas e é isso que as aproxima tão inevitável e drasticamente, como o mito de Ícaro. De outro modo, este trabalho confirma a eficácia com que o artista trabalha esse registo dialético entre a sedução visual da imagem e o poder desestruturante da palavra desse modo associada. Com efeito, é essa espécie de fricção linguística que impede o apogeu contemplativo da imagem e do seu sentido exclusivamente estético ou acrítico. Há deste modo uma decepção do expectável que funciona como antídoto à indiferença, projetando assim uma hipótese não forçada de experiência reflexiva mais fecunda. O gesto de comunicação-limite a que *To President...* faz alusão resulta assim como investimento num processo de ligação entre a arte, a sua leitura política, e uma tranquila sedução da consciência do observador.

Por outro lado, interrogando-se igualmente sobre a eficácia da defesa de uma arte como forma específica de ação política, José Maçãs de Carvalho não abdica todavia da realização do objeto artístico, ou melhor, do trabalho da imagem, e dos seus contornos estéticos, entendidos aqui na sua definição e apresentação institucional. O rigor técnico da impressão fotográfica, patente desde logo no outro trabalho agora apresentado, *Beirut 06 – Algarve 2007* (2007), (imagem que faz parte de uma série mais alargada) bem como a eloquência da tradição do retrato na história da arte, ou a experiência da fotografia de identificação científica, regressam aqui como forma mais isenta de uma intencionalidade formalista e, ao mesmo tempo, da sua tangencia com o discurso devastador da utopia revolucionária; ou ainda, com a sua confrontação desconstrutiva ao nível das linguagens (visual e verbal). Na verdade, entre o deleite estético da construção da imagem e a mensagem que se desvela da palavra “*Beirut*” gravada na folha de um belíssimo cato, o observador vê-se confrontado com o sentido de frustração produzido pelo contraste daí resultante. Pois à harmonia da imagem natural foi

³⁸¹ Sobre a transformação de toda a linguagem em puro espetáculo, cf. Giorgio Agamben, *A comunidade que vem...*; cf. ainda de Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do signo...*

adicionada uma intervenção humana quase obscura e que frustra, uma vez mais, as expectativas do observador. De facto, ao lado das convencionais mensagens de identificação e presença ou passagem de circunstância, as folhas desse cato fazem também referência à memória de um conflito armado bastante recente, acontecido em Beirute, em 2006, hoje já quase esquecido, porque outros entretanto ocuparam o seu lugar no alinhamento dos telejornais do planeta. De outra forma, a referência à guerra entre Israel e os radicais islâmicos do sul do Líbano é revelada de um modo particularmente eficaz, como gravação, ou corte na “pele”, de uma planta que simboliza a cicatriz corporal para sempre associada, a partir daí, à imagem desse ser vivo, neste caso, um cato de beira de estrada. Como cicatriz ou tatuagem, o registo do nome da cidade em associação ao ano desse conflito atroz produz a estranha sensação de que estamos perante uma terrível metáfora, pois no lugar do registo do amor e de outras passagens mais positivas, comuns na atitude de quem grava com um instrumento de corte uma mensagem na folha rígida de uma planta como o cato, encontramos afinal a referência a mais uma cidade mártir e à sua mais recente memória bélica. Esse mesmo cato é ainda símbolo de vida e resistência, pois sobrevive e desenvolve-se nas condições naturais mais adversas, desertos ou regiões secas onde quase não há outras formas de vida. Aliando assim a imagem de resistência de um cato à palavra Beirute, nas suas folhas gravada, José Maçãs de Carvalho remete ainda para uma forma última de comunicação e esperança, como a imagem mítica daquelas mensagens de socorro deixadas numa garrafa que percorre os oceanos. A palavra e a memória resistem assim à erosão, ao desenvolver um estado extremo, ainda que decetivo, de registo, como reduto derradeiro de uma eficácia de comunicação que usa a eloquência da imagem, e do seu objeto retratado (o cato), para melhor estabelecer uma ideia de inversão deste estado de incomunicabilidade que paradoxalmente caracteriza as sociedades mediáticas a que todos pertencemos. Palavra e imagem tornam-se assim estranhos mas inovadores corpos de comunicação, onde a fusão de sentidos ou significados reduz quase ao ridículo a aparente transparência da imagem. O uso recorrente da palavra no trabalho de José Maçãs de Carvalho tem ainda necessariamente uma relação estreita com o valor político da mesma, ao funcionar como forma categórica de agarrar uma determinada ideia (ainda que aliada sempre ao valor intrínseco da imagem) que reorienta o recetor a uma maior e mais fecunda consciencialização política. Isso é não só observável no conteúdo e no trabalho de composição dos trabalhos citados, como inclusive nos seus próprios títulos (*To President... ou Beirut’06...*), mas também em muitos outros como *Traveller Cheque* (1996), *Trade* (1997);

Porque é que existe o ser em vez do nada? (2001) ou *Democracia e Imagem* (2005).

Podemos então afirmar que a fricção linguística conduz todo o trabalho deste artista, (quer seja em vídeo, fotografia, ou noutros recursos disciplinares) determinando ao mesmo tempo o uso elaborado da imagem. Porém, este último mantém-se operacional num plano oposto ao da sedução ou superficialidade comum ao nosso quotidiano imagético. A imagem em José Maçãs de Carvalho é quase sempre convocada como expressão crítica do seu próprio universo comunicacional, pois só a instrumentalização conceptual da imagem permite questionar os mecanismos de afirmação e construção da identidade, reconhecendo e invertendo, na medida do possível, a manipulação exercida pelo grande espetáculo dos média, principais responsáveis pela disseminação progressiva da nossa perceção sobre as (in)diferenças entre o real e o virtual.



1

2

1 S DE SAUDADE, DIORAMA DA NOSSA HISTÓRIA NATURAL, 2008 | 2 UNDERSOUND (REVISÃO DE "OS VERDES ANOS" DE CARLOS PAREDES E PAULO ROCHA, 2004, DVD, loop, cor, som, 6'.

III) O labirinto da memória / Paulo Mendes

[Texto de Folha de Sala, abril de 2008]

Uma memória silenciada conduz necessariamente ao colapso da consciência e, por conseguinte, da ação cívica e política. Por oposição, manter vivo o passado, mesmo ou sobretudo as suas imagens e leituras mais angustiantes, poderá assegurar-nos uma compreensão essencial sobre essa arqueologia genealógica que define também, de algum modo, a nossa própria identidade. Com efeito, é mais perigoso esconder a “imagem do mal” do que mantê-la preventivamente presente. Só desse modo poderemos manter-nos atentos e vigilantes quanto àquilo que não desejamos que volte a fazer parte da vida da nossa sociedade.

Esse é o propósito fundamental de *S de Saudade*, projeto reificado a cada exposição, em que Paulo Mendes recorre à complementaridade do exercício fotográfico e pictórico para questionar o papel das artes plásticas na representação do poder político. Ou, de outro modo, o artista pretenderá aqui experimentar os efeitos díspares desses retratos mais ou menos oficiais que determinam a imagem ou o ícone de figuras decisivas da nossa história recente, em particular a figura tutelar do século XX português, o ditador Oliveira Salazar. O poder imagético de um personagem como Salazar teve ao longo de mais de quatro décadas um valor extraordinário, inclusive de incontornável omnipresença, na vida dos portugueses, e que coincidiu naturalmente com a própria vida do ditador e do Estado Novo. Porém, após o 25 de abril de 1974, toda essa iconografia caiu no esquecimento quase absoluto por razões políticas de todos conhecidas, para recentemente voltar em força, ainda que pelos mais diversos e por vezes opostos motivos sociais e políticos. Há historiadores, politólogos, filósofos ou sociólogos que reinvestem na análise da iconografia de Salazar para efeitos de estudo e compreensão de um fenómeno político que urge conhecer a fundo. Há publicitários que usam essas imagens com a leveza de uma incauta reabilitação. Há ainda políticos, investigadores e outros saudosistas interessados igualmente numa mais estruturada recuperação da imagem do ditador com o objetivo de uma hipotética reabilitação histórica e política do mesmo. Diga-se desde já que em nenhum destes quadrantes se situa o projeto artístico de Paulo Mendes. Apesar do título convocar a palavra “saudade”, mantendo assim uma subtil ambiguidade de interpretação, o que o mobiliza é precisamente uma perspetiva crítica sobre as relações das artes visuais com a fixação do paradigma imagético de Salazar. No fundo, o artista recupera toda uma memória esquecida para procurar saber, afinal, que valor iconográfico e de rele-

vância política podemos hoje retirar dos retratos de Salazar? E foram na verdade muitos os retratos a óleo realizados ao longo do Estado Novo que representam em pose de estado o antigo Presidente do Conselho de Ministros. Como o próprio artista nos adianta, “ultrapassadas pelo avanço da história, essas representações estão agora armazenadas em esquecidos acervos de museu, em centros de documentação ou em arquivos de televisão, como adereços ou fragmentos de uma peça fora de cena. Numa sociedade de brandos costumes, este lento apagar da memória corresponde a uma amnésia coletiva”³⁸². Uma vez mais, a crítica sobre o desvanecimento da memória resulta no trabalho de Paulo Mendes como sentido criativo de uma maior consciencialização política e social, pois manter a invisibilidade do ditador e do Estado Novo – ou erguer paradoxalmente, como hoje muitas vezes acontece, um imaginário acrítico – é uma outra maneira de confirmar a natureza de um povo demasiado passivo e inoperante. Neste sentido, Salazar foi também o resultado do atavismo dos portugueses, a personificação de um país rural, tradicionalista e conservador.

Um dos problemas de sempre em torno da figura de Salazar, inclusive durante o seu longo mandato, diz respeito ao retrato, ou seja, à imagem que o ditador deu de si para a opinião pública. Esfíngica figura, inerte no seu simbólico e literal imobilismo, Salazar cultivou o distanciamento em relação ao próprio País, assumindo-se como sacerdote salvador e condutor dos seus destinos. Quer na pose exibida nos quadros pintados e fotografias oficiais, quer nas raras entrevistas concedidas a um grupo restrito de jornalistas, Salazar demonstrou sempre um controlo quase absoluto sobre a imagem pública que pretendia passar. A fama de reservado, de pouco dado a mundanidades, criou assim o mito de uma figura inacessível, excecionalmente invisível, mas sempre omnipresente. Esse facto funcionou inclusive a favor da sua perpetuação no poder. Segundo o filósofo José Gil:

“a invisibilidade constitui o próprio estado de Salazar. Ele é invisível e quer-se como tal. Só raramente se mostra em público e ainda menos em manifestações de massas. A sua pessoa física, a sua presença corporal não se expõem aos olhares [...] E este nome, Oliveira Salazar, [...] começou a diminuir-se, a encurtar-se, até se engrandecer na sua redução à expressão mais simples, até ficar sintetizado nesta palavra sonora, Salazar. Esse nome, com essas letras, quase deixou de pertencer a um homem para significar o estado de espírito dum país...”³⁸³.

A mútua identificação entre Salazar e Portugal levou a que no período revolucionário do pós-25 de abril e mesmo na fase de consolidação do processo democrático todos

³⁸² Cf. Paulo Mendes, no texto de apresentação do projeto *S de Saudade*, 2007.

³⁸³ Cf. José Gil, *Salazar. A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa, Relógio D'Água, 1995.

os esforços de libertação desse período sombrio tivessem por base uma espécie de ocultação das imagens do ditador, como se a memória visual pudesse de algum modo ser para sempre apagada. Depois de uma eufórica recusa, Salazar voltou aos poucos a fazer parte da memória de um país, ainda que atingindo o paroxismo protagonista de um concurso absurdo que o elevou a figura mais importante da nossa história. Esse foi mais um sinal de que tentar esconder é o pior dos caminhos quando se pretende exorcizar o mal, pois enfrentá-lo de uma perspectiva crítica é manter ativa uma memória necessária, útil no seu esforço de consciencialização sobre os valores alternativos que se lhe opuseram. Não esqueçamos que também já fazem parte da memória histórica alguns dos fatores que contribuíram para uma oposição a Salazar. À falta de liberdade de associação, o Portugal de hoje responde com a maturidade de um sistema democrático que só não é mais participado porque o individualismo materialista se instalou progressivamente entre a maioria da população. À censura, responde o Portugal de hoje com uma comunicação social que derruba ministros ao escarpelizar obsessivamente todo o seu passado social, político e cívico. Por isso, Portugal mudou, e as novas gerações têm hoje necessariamente uma relação mais distanciada com aquilo que significou o Estado Novo e os sacrifícios por que passaram todos aqueles que, em condições bastante adversas, lutaram pela liberdade e pelo pleno exercício da cidadania. Na verdade, tal como nos lembra Eduardo Lourenço, “só temos o passado à nossa disposição. É com ele que imaginamos o futuro”. Mas do passado não possuímos apenas o que mais valorizamos. Os períodos negros da nossa história não podem ser olvidados, sob pena de voltarem dissimulados de novas ideias redentoras. Neste aspeto particularmente atento a uma memória difusa mas essencial, Paulo Mendes tem-se revelado um dos artistas portugueses mais capazes de fazer a ligação crítica entre o domínio estético e uma leitura política sobre os ícones que se desvanecem a cada instante. O esquecimento de uma iconografia que faz parte da nossa história foi também o *leitmotiv* de um conjunto de intervenções no espaço público da cidade do Porto, em 1999, quando da exposição *Quartel, Arte, Trabalho e Revolução* (projeto comissariado por Óscar Faria e António Brás). Com *O 25 de Abril existiu?*, o artista procurou questionar diretamente o transeunte ao espalhar pela cidade um número considerável de cromos a amarelo e a vermelho com o rosto de alguns dos intervenientes do período revolucionário, de Otelo a Vasco Gonçalves. Sem mais qualquer outra identificação, as imagens resultavam como estranha inquietação sobre um tempo distante e quase esquecido.

Na entrada para o novo século, já quase todos haviam dispensado essa iconografia do PREC e a sua insinuante presença em postes de semáforos, portões de obras de construção civil, bancos de jardim, etc., funcionava como desafio a um “inconsciente ótico”³⁸⁴ ainda atuante, mesmo que perdido na sua especificação de identidade.

Se aí eram os retratos de propaganda política dos anos 70 que se recuperavam do baú da memória, em *S de Saudade*, Paulo Mendes vai mais longe no seu propósito de reificação crítica do passado, invadindo o espaço expositivo com grandes telas fotográficas onde se percebe uma contemplação não pelos valores do passado, mas pela sua sedimentação residual no inconsciente coletivo, conduzindo-nos até esses acervos de museu que deixam quase ao abandono os retratos oficiais de Salazar que antes tinham o condão de despertar o respeito de uma ordem instituída e hoje possuem apenas o pó do esquecimento. Deles emana uma estranha e melancólica dignidade perdida. Mas atente-se nessas imagens recolhidas fotograficamente e ampliadas à escala da grande pintura de Museu; nelas o artista projetou uma outra etapa de desgaste, aplicando de um modo agressivo a tinta que escorre, deixando um novo lastro de apagamento que coloca estas imagens no plano de uma crítica direta, como se fosse necessário recuperar esses retratos de Salazar para voltar a afirmar uma negação, desta vez ativamente assumida numa postura que não esconde o seu sentido de oposição a toda essa memória política do Estado Novo.

Porém, Paulo Mendes sabe que não é escondendo a imagem de Salazar que se superam os valores que ela representa. Antes pelo contrário, o artista sabe que, num tempo marcado pelo lento apagar da memória, e que coincide com uma progressiva reabilitação histórica da figura do ditador que mais anos governou na Europa do século passado, exteriorizar uma crítica à iconografia de Salazar é talvez a melhor maneira de não a deixar regressar acriticamente dos confins da memória. O problema não está, afinal, na atual visibilidade de Salazar, mas na sua indiferente recuperação, sem a presença de um significado político e social concreto, associado, como convém não esquecer, a um dos períodos mais sombrios e retrógrados do nosso País.

³⁸⁴ O conceito de “inconsciente ótico” foi elaborado pela primeira vez por Walter Benjamin a propósito do cinema; mais tarde, Rosalind Krauss aplicou-o igualmente às artes visuais, reafirmando a persistência das imagens que habitam o nosso inconsciente. Cf. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio D’Água, 1992; cf. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra, 1993.

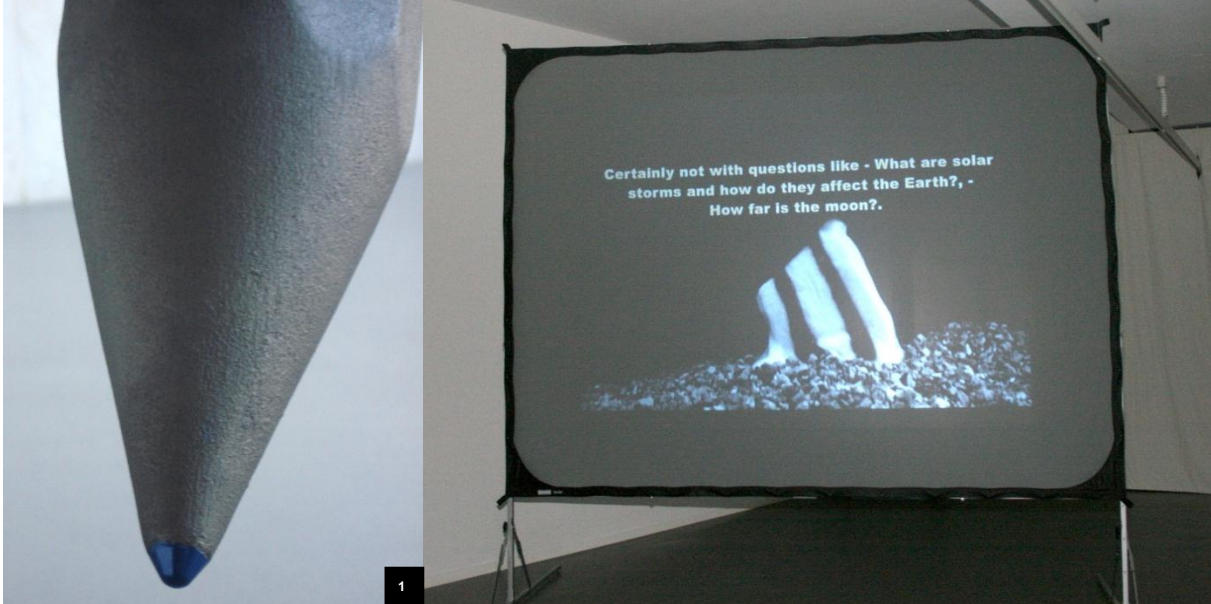
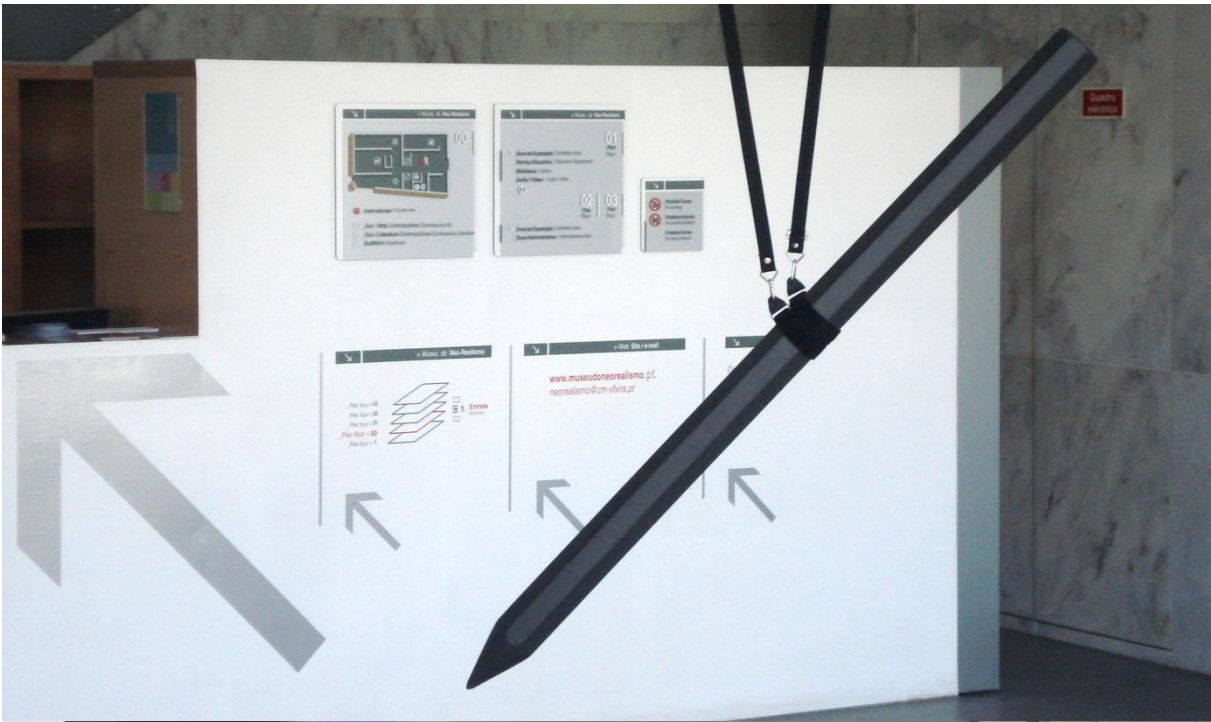
O branqueamento da figura de Salazar não se faz com a recuperação crítica das suas imagens, mas com a desusada inversão dos seus significados mais sólidos. Salazar foi um ditador autoritário que prejudicou o desenvolvimento, a modernização política, económica e social de Portugal e os seus efeitos ainda se fazem sentir numa sociedade tendencialmente conservadora e imobilista, pouco dada a iniciativas dinâmicas de construção do futuro. É esse o sentido da atual exposição de Paulo Mendes no Museu do Neo-Realismo. Retocar criticamente os retratos de Salazar é também a manifestação de um desejo do artista: não deixar morrer a memória daqueles que o enfrentaram com coragem e determinação. Ver e experimentar esta instalação é como percorrer o corredor da memória e sentir que o pior é sempre o esquecimento. Retocar o retrato de Salazar é uma tarefa que encontrou sempre obstáculos e dificuldades, como o terá sentido António Ferro nas entrevistas que conduziu para fazer do ditador um político mais conhecido. O próprio Salazar escrevera então no prefácio dessas conversas:

“Confessa o autor deste livro ter encontrado na opinião pública uma ideia confusa, contraditória, inexata, do Ministro das Finanças e hoje Chefe do Governo; e que daí nasceu o intento de iluminar alguns aspetos ignorados, de vincar alguns traços mais expressivos, de fazer expor alguns problemas da política e da administração pública, não abordados ainda e que melhor esclarecessem o público. A questão pois, era no fundo, corrigir erros de interpretação, retocar um quadro ou, melhor, uma fotografia mal focada, substituir uma noção errada por uma noção exata e justa do homem e da sua obra”³⁸⁵.

Como António Ferro, Paulo Mendes encontra hoje “na opinião pública uma ideia confusa, contraditória, inexata do Ministro da Finanças” e do Chefe de Governo do Estado Novo, mas por razões opostas àquelas que mobilizaram o criador da “Política do Espírito”. Com *S de Saudade*, Paulo Mendes parece ainda perguntar a cada um de nós de que lado estamos neste momento em que as imagens de Salazar vendem livros saudosistas e fazem manchetes nas revistas de sociedade por todas as razões que podem fazer dele, como diria Nietzsche, a expressão de um “humano, demasiado humano”. Talvez seja esse o labirinto da nossa memória, ou a outra face de um Portugal esquecido já dos sacrifícios que permitiram ultrapassar os ditames de Salazar e da sua política³⁸⁶.

³⁸⁵ Palavras de Salazar no prefácio de António Ferro, *Salazar - o homem e a sua obra* (1938), 2ª ed.. Lisboa, Edições Fernando Pereira, 1982, p. 37.

³⁸⁶ Sobre esta matéria cf. José Gil, *Portugal, Hoje - o medo de existir*. Lisboa, Relógio D'Água, 2005.



1 PONTO AZUL, 2008, casquinha, tinta e cintas de suspensão 190cm x 10cm. Cortesia Victor Pinto da Fonseca | 2 THE ICE CREAM FROM SPACE #2, 2004-08, vídeo, cor, som / Projeto Fusível, 8'. Coleção Ivo Martins - Depósito Museu de Serralves.

IV) Pedro e o lobo / Pedro Cabral Santo

[Texto de Folha de Sala, julho de 2008]

A questão do devir da linguagem atravessa desde sempre, com coerente persistência, o percurso intelectual e a obra artística de Pedro Cabral Santo. Da instalação ao vídeo, a sua ação centra-se no domínio de uma ficção de características decetivas, buscando a desconstrução da constância acrítica produzida pelo excesso imagético da nossa contemporaneidade. Daí são retiradas curiosas histórias, personagens e ambientes, marcados muitas vezes pelo improvável diálogo entre seres cultural e morfologicamente híbridos, quase irreais, mas paradoxalmente reconhecíveis ou mesmo até familiares. É essa estranheza íntima e familiar que reage em nós de um modo fecundo, alimentando ainda uma identificação alternativa acerca do que somos, ou no que nos tornámos.

Revelado no início dos anos 90, Pedro Cabral Santo é hoje um dos artistas mais relevantes do meio artístico nacional. Depois de várias exposições coletivas realizadas nos principais espaços de exposição alternativos do nosso País, o artista apresentou recentemente no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian a sua mais importante exposição individual até ao momento. *Tilt*, assim se chamava a mostra, reuniu então alguns dos trabalhos mais significativos dessa investigação que toma como objeto de estudo e criatividade os curto-circuitos verificados entre os significados e os seres humanos homogeneizados pela era do simulacro.

De um modo geral, podemos afirmar que a efetivação da obra de Cabral Santo se processa na exploração de um território sempre móvel e inevitavelmente estabelecido entre a palavra e a imagem. O jogo que dessa leitura resulta envolve-nos numa teia de significados centrípetos, repletos de poder e identidade comum que nos mantém ligados, apesar da insinuante e omnipresente atmosfera decetiva, ao discurso produzido.

Este dispositivo dialogante exerce assim uma espécie de atração mínima junto do recetor da obra de arte. É justamente este subtil exercício de ínfima atração que permite a Pedro Cabral Santo avançar o compromisso essencial do seu projeto artístico, isto é, o trânsito de sentidos entre palavras e imagens. Estas não são entendidas aqui como unidades independentes, mas como elementos de um sistema conjunto que procura criar uma espécie de absurdo de comunicação, mantendo todavia um elo essencial de ligação

e sentido que atrai o observador até ao final do exercício de recetividade.

Também deste modo podemos entender o dispositivo de atração construído como metáfora ou ideia de ligação à moral da história de *Pedro e o Lobo*, narrativa infantil que inspira o título da presente intervenção de Pedro Cabral Santo no Museu do Neo-Realismo. Expondo uma escultura suspensa – um lápis azul, precisamente intitulado *Ponto Azul* – e uma vídeo-instalação intitulada *The Ice Cream from Space #2*, espécie de odisseia de um gelado que cai na terra e começa imediatamente a derreter, depois de iniciado um inesperado diálogo com uma voz sem imagem, pura manifestação da linguagem em aproximação à ideia de Deus e à sua palavra. Não esqueçamos que no Antigo Testamento Deus falava aos humanos, procurando guiar-lhes a fé, em direção ao culto da transcendência, precisamente porque esta não produz nem deseja produzir qualquer imagem, pois esta é o poço da ambiguidade disfarçada de estabilidade sígnica. Nesse contexto são as palavras que constituem a raiz do sentido divino, a sua credibilidade e persuasão.

No diálogo do gelado com a voz ambígua deste pequeno filme, Pedro Cabral Santo remete-nos para uma premente analogia entre a inocência risível e a letargia social dos nossos tempos. Entre a evocação da censura durante o Estado Novo, personificada no lápis suspenso no *atrium* do museu, e o estranho diálogo encetado com recurso à visualização no ecrã das palavras ditas ou ecoadas, o artista questiona subtilmente os valores da nossa contemporaneidade, bem como os sintomas de uma censura dissimulada ou sem rosto, atualizando assim a moral da história infantil que lhe serviu de inspiração.

Despido de qualquer *Pathos* ou solenidade, o diálogo a que assistimos produz no entanto um sentido de coerente análise, ainda que indireta ou metafórica, sobre as circunstâncias atuais da nossa cultura e os seus sistemas subterrâneos de vigilância e censura. Na metáfora do “fator sol” que atua invariavelmente sobre o pobre gelado, cada vez mais derretido e sem fôlego, a voz escusa-se progressivamente a desencadear qualquer plano para o salvar, mesmo depois de tentar averiguar que espécie de gelado é esse que fala consigo. Será um gelado de cariz cientista? O gelado responde negativamente, afirmando que é um “gelado-artista” que trabalha com a palavra quente (*hot*). No original de Pedro Cabral Santo o gelado confessa: “*On my planet I play around with the Word ‘hot’, can you imagine the paradox/* No meu planeta brinco com a Palavra ‘quente’, imagine-se

o paradoxo”³⁸⁷. A confissão do gelado de que trabalha com palavras vai merecer um comentário que pode ser lido ainda enquanto associação ou alegoria acerca do meio artístico português. A voz responde então ao gelado: “*You play with a word! Hum... it’s very diferente up here/ Brinca com uma palavra! Humm... por aqui é muito diferente*”. A que o gelado não resiste a perguntar: “*How different? There aren’t any artists on earth?/ Diferente como? Não existem artistas na terra?*”. A voz é perentória: “*Of course – what are you thinking! But they are more... expansive, I think/ É claro que sim – mas que ideia! Mas são mais... expansivos, penso eu*”³⁸⁸. Este diálogo progride então na descoberta de uma impossível salvação do gelado que, aos poucos, derrete, sem contudo perder a esperança numa saída do planeta terra para regressar às suas origens, pois aqui rapidamente se transformará em nada, à luz do sol, espécie de analogia com a luz da ribalta que envolve uma obsessão dos humanos: o reconhecimento do seu valor. Já na fase final do diálogo, o gelado pergunta: “*In your opinion, am I dying?/ Na tua opinião, estou a morrer?*”. À qual a voz responde com máxima ironia: “*Solar sunspots must be affecting your head! Imagine an artists who works with the word ‘hot’?/ Os raios solares devem estar a afetar-te o cérebro! Dá para imaginar um artista que trabalha com a palavra ‘hot’?*”. O gelado suplica uma vez mais: “*Please, yes or no?/ Por favor, sim ou não?*”. A voz responde-lhe então com alguma sinceridade: “*...Yes – but look on the bright side – you are an artista so after your death, your work will be arround thousands of stars like the Sun in the Milky Way? And, best of all, the Sun make noises as it burns/ ... Sim – mas repara no lado bom – tu és um artista, logo, após a tua morte, o teu trabalho rodeará milhares de estrelas como o Sol na Via Látea? E, melhor do que tudo, o Sol faz barulho ao arder*”³⁸⁹.

O gelado que vem do espaço procura desesperadamente por uma hipótese de salvação, mas a voz dominadora, seja de Deus ou não, acaba por iludir uma solução com perguntas e comentários ínvios ou a despropósito, contribuindo assim para a sua morte, não sem acentuar uma certa ironia sobre a debilidade crescente do gelado, espécie de extraterrestre que personifica todos os artistas inocentes que rapidamente se veem envolvidos pela exposição solar, ou seja, à exposição mediática de um mundo centrífugo, que a todos queima na sua insaciável voragem. Metáfora de uma censura lenta, sem ros-

³⁸⁷ Cf. vídeo-instalação de Pedro Cabral Santo, *The Ice Cream from Space #2*, 2004-2008.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

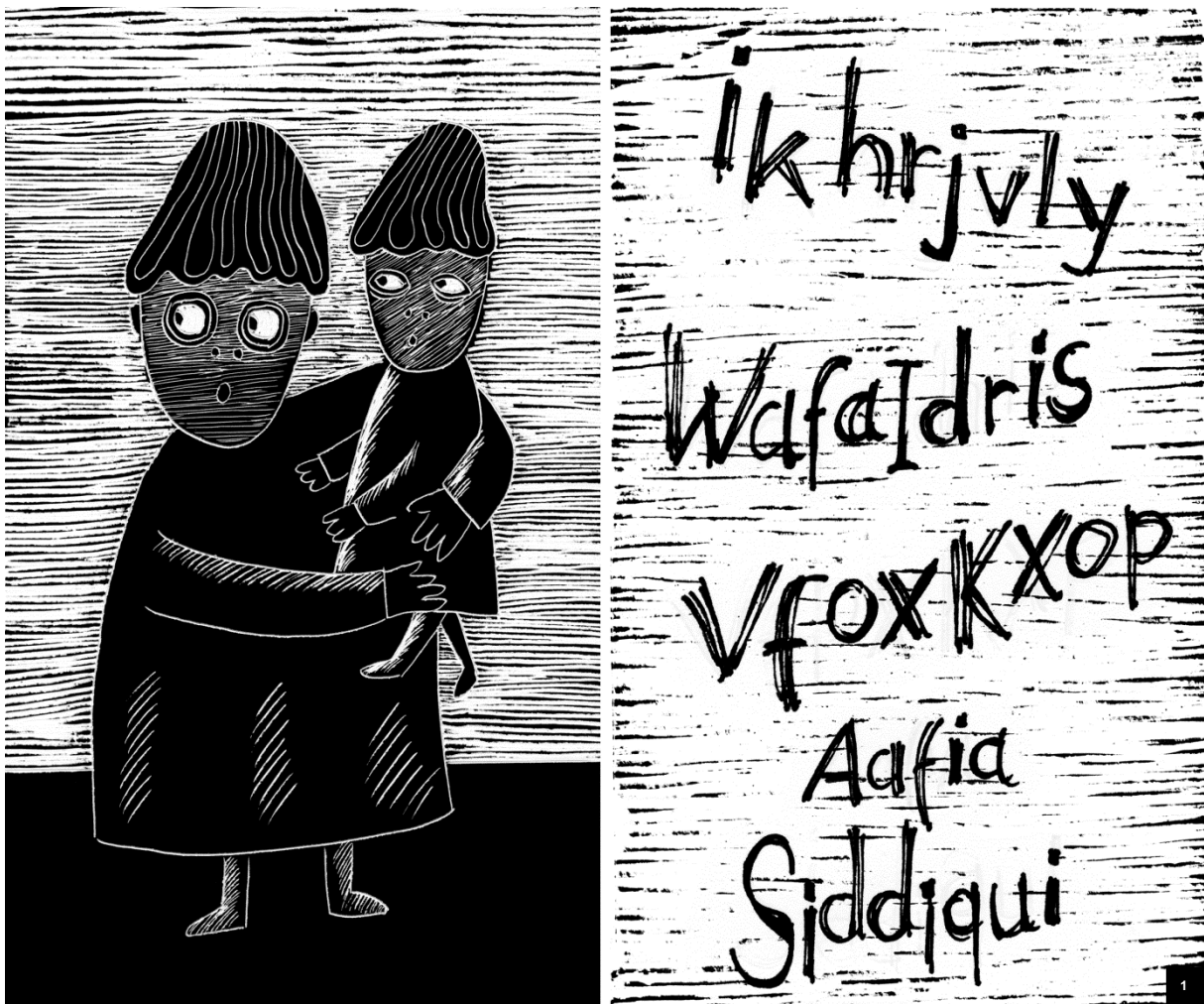
to e que aparentemente será prestável, a voz representa o poder omnipresente de uma cultura capitalista que tudo absorve em seu favor, eliminando qualquer hipótese ou tentativa de expressão verdadeiramente alternativa. No fundo Pedro Cabral Santo interroga-se com este diálogo aparentemente absurdo se haverá hoje uma simples variante de comunicação irreduzível ao capitalismo. Poderá a arte exercer ainda algum sentido nessa tarefa inglória? Desvelar esse mesmo destino com base numa extrema ironia, onde a palavra procura esgotar o exibicionismo das imagens, é um dos significados fundamentais de todo o trabalho artístico de Pedro Cabral Santo. Nesse sentido, o artista articula aqui, uma vez mais, o inesperado com o sentido possível que nos faz associar uma espécie de fundo de verdade e identidade, balançando entre o absurdo e o familiar, dessa forma reafirmando o seu desafio primordial de questionar até ao limite máximo da liberdade, o que podemos esperar do futuro do nosso mundo e da própria ideia de arte quando tudo parece dominado pelo simulacro dessa “sociedade do espetáculo”³⁹⁰ que Guy Debord já havia diagnosticado nas vésperas do Maio de 68.

Pedro Cabral Santo reforça assim, de novo no quadro de um real decetivo e esquivo, uma leitura extremamente crítica sobre o lento apagar da memória, assim como da responsabilidade política e social de todos nós, ao assumir na palavra um simbolismo maior sobre a perda de sentido que progressivamente arrasta este mundo para uma agonia anunciada. Entre os problemas ambientais, a indefinição do sentido e da identidade que o sistema capitalista tão preciosamente tem vindo a engendrar, Cabral Santo parece querer alertar-nos com a sua arte para a vigilância crescente e esmagadora que nos condiciona cada vez mais, sobretudo nos chamados sistemas democráticos, uma ação independente ou alternativa ao paradigma que nos domina. O lápis azul da censura que observamos à entrada do museu é apenas uma reminiscência tautológica acerca de uma outra forma de domínio sobre a liberdade de expressão. Se antes os censores usavam o lápis para cortar os textos a publicar, controlando desse modo, e “legalmente”, o sentido das palavras que procuravam encontrar o seu lugar no sistema de comunicação, hoje a censura realiza-se na subtileza de uma liberdade de expressão total, mas em relação à qual se estratifica e hierarquiza todo o sistema de visibilidade e exposição “solar”. Por outro lado, e na alusão à paradoxalidade a que os mais recentes trabalhos de Cabral San-

³⁹⁰ Cf. Guy Debord, *A Sociedade do espetáculo...*

to fazem referência, um lugar ao sol queima, sobretudo quando a mensagem abdica deliberadamente de uma sintonia com o sistema, ou de nenhum modo admite reforçar a lógica de perpetuação no poder dos valores instalados. A estratégia desconstrutivista que Pedro Cabral Santo aplica nos seus trabalhos para por a nu os limites e a malha homogeneizadora da cultura visual dominante – orientada desde os primórdios da revolução industrial pelo sistema capitalista de produção e distribuição da riqueza – confirma a entropia fragmentária que caracteriza a nossa contemporaneidade e como a palavra e o devir da linguagem poderão talvez constituir-se, como defende Giorgio Agamben, como o último reduto e resistência, mesmo que a curto e médio prazo mantido na escuridão da invisibilidade, para um regresso ao verdadeiro exercício da liberdade, na assunção de uma luz solar que não elimine o sentido da nossa existência³⁹¹.

³⁹¹ Cf. Giorgio Agamben, *A comunidade que vem...*



1 CESEX, 2008, impressão digital sobre tela, 200cm x 240cm | 2 Exposição CE SEXE QUI N?EN EST PAS UN, 2008 (pormenores) | 3 PALÁ-CIO DE CRISTAL, 2008, Cal sobre vidro.

V) Mulheres radicais e uma metáfora de cristal / Alice Geirinhas

[Texto de Folha de Sala, outubro de 2008]

Não é uma questão de paridade, mas antes de oportunidade. Alice Geirinhas (Évora, 1964) reivindica com o seu trabalho uma *chance* maior para as mulheres, o seu reconhecimento e valorização, sem cair no discurso feminista mais radical ou monolítico, ainda que as referências teóricas e culturais desse posicionamento não sejam evitadas, mas precisamente reavaliadas no ajustamento a um projeto artístico particular e único.

No contexto social contemporâneo, a mulher sofre ainda uma subtil e por vezes dissimulada perseguição sexista, seja em casa, no local de trabalho, no espaço público ou na própria comunidade onde mais naturalmente se insere. Se, por um lado, os modelos sociais vigentes, apoiados numa vaga e sobretudo inoperante leitura ou consideração do “outro”, parecem querer afirmar um novo milénio sem discriminações de género, acentuando a ascensão das mulheres a lugares de decisão e poder, por outro, percebemos que esse esforço de nivelamento igualitário resulta no essencial de um regime de exceção, não conseguindo sequer atingir níveis significativos de equilíbrio na distribuição de tarefas simples e quotidianas, tanto na sua expressão doméstica como em termos profissionais. Com efeito, a esmagadora maioria das mulheres – referindo-nos aqui apenas à realidade ocidental, pois por outras paragens o desequilíbrio é ainda maior ou, na melhor das hipóteses, incompreendido – está muito longe desses exemplos de sucesso profissional e competitividade com a hegemonia masculina que as revistas mais cosmopolitas procuram sublinhar. Apesar das listas da *Forbes* anunciarem já, numa espécie de falsa paridade, os nomes das cem mulheres mais influentes do mundo, procurando assim fazer o paralelo com a famosa listas dos homens mais decisivos do nosso planeta, na verdade, os sintomas que infelizmente permanecem como referência para a maior parte das mulheres nestes primeiros anos do novo século são ainda os da violência doméstica, da discriminação e exploração generalizada do seu trabalho, quando não mesmo do seu corpo e da sua própria dignidade humana. Na vida noturna, na agricultura, nas fábricas ou nos serviços, muitas mulheres servem ainda, incontornavelmente, a uma manipulação lucrativa de alguns homens sem escrúpulos, que veem nas mulheres um instrumento financeiro de proveito fácil, baseado na imoralidade e ao mesmo tempo na escassa fiscalização destas situações, pouco mediatizadas e, até certo ponto, culturalmente aceites por uma espécie

de maioria silenciosa. Na verdade, um manto de vergonha e silêncio ajuda a manter inalterada esta desequilibrada relação de forças. Aliás, o silêncio que hoje se reproduz, como se nada fosse, é experimentado por um consentimento que dispensa alternativas de teor consciencioso. Forçadas, ou de modo voluntário, são as próprias mulheres a abdicar muitas vezes dos seus direitos, submetendo-se, como espécie de inconsciente autocensura, aos ditames daqueles que detêm o poder da empregabilidade, da gestão de recursos humanos ou de qualquer outra área que envolva a convocação e dispensa de mão-de-obra feminina. Inclusive no âmbito do trabalho qualificado, as mulheres têm muitas vezes de provar de forma redobrada o seu valor e competência, procurando defender a sua qualidade no quadro de um jogo de regras muitas vezes viciadas, responsável afinal por uma espécie de perpetuação do *stato quo*, isto é, do poder masculino.

Determinada em parte por esta análise, Alice Geirinhas insiste num trabalho criativo de compromisso com uma exposição não panfletária da condição feminina, suas conquistas e derrotas, hesitações e progressos. Para lá dessa matriz de orientação e empenho, ela revela-nos este estado de coisas com um sentido crítico assinalável, pleno de metáforas subtis, humor e jogos de linguagem que perturbam a nossa ordem de ideias e leituras sobre o lugar e o estatuto da mulher contemporânea. Pobres ou ricas, ocidentais, africanas ou de outro canto do mundo, confiantes ou angustiadas, as mulheres reveladas nos desenhos e *performances* de Alice Geirinhas são demasiado humanas e, por isso, imediatamente adotadas pelo observador. Mas, ao mesmo tempo, essas mulheres são sobretudo ícones de papel acentuados pelo contraste das não cores, o preto e o branco, como se tudo não passasse apenas, na realidade, de um registo de intenções e revolta. Na exploração do seu traço deliberadamente gráfico, quase rude nessa tarefa de comunicação mais direta e eficaz, os seus desenhos lembram também de um modo muito particular a ilustração associada à tradição popular da literatura de cordel e ainda as xilogravuras expressionistas do início do século XX. Só que, desta vez, o tema não é a paixão explosiva pelo inconsciente ou o primitivismo civilizacional, mas a ironia da complexidade subjacente à mulher, da sua autoestima e valor associado às dificuldades da sua afirmação num mundo que insiste em ignorar o contributo específico do universo feminino para a longa história da humanidade. A artista defende assim que só atendendo a um conjunto de valores de inspiração feminista poderemos desconstruir eficazmente, num

contexto já pós-feminista, o “falocentrismo” dominante de que falava Jacques Derrida³⁹².

Para tal, e partindo da teoria da diferença sexual apresentada nos anos 60 pela filósofa e psicanalista Luce Irigaray, uma das criadoras do conceito *écriture féminine*, determinante no chamado “feminismo da diferença”³⁹³, Alice Geirinhas desenvolve em *Ce Sexe qui n’en est pas un* (título tomado da tese de Irigaray com o mesmo nome) um projeto artístico que cruza, de novo, a performance e o desenho (entre a ilustração e a BD, a cultura erudita e os referentes populares de um mundo mediático que nos oferece todos os dias imagens de sofrimento e heroicidade), criando desta vez uma teia de vestígios sobre a importância do nome feminino na identificação de uma ação política concreta. A simbologia da maternidade, associada à inscrição de um combate clandestino pela valorização das minorias e dos seus sacrifícios, reproduz deliberadamente um efeito de comunicabilidade residual, convertendo a palavra, entre o seu valor fonético e sígnico, num mapa indiferenciado que só no limite alcança significado específico. Interpretadas por uns como mulheres terroristas que perdem o respeito pela sua vida e a dos seus semelhantes, e, por outros, como heroínas de um combate decisivo entre o bem e o mal, as mulheres desta série de desenhos de Alice Geirinhas são simultaneamente mães e seres radicalmente politizados, mesmo que na inocência de um fraco conhecimento dessas duas realidades, entre o familiar, íntimo e afetuoso, e o racional extremado por palavras de ordem que fazem estremecer o seu equilíbrio existencial. Se as visões enunciadas permanecem agarradas a uma distinção a preto e branco, sem margem para matizes, dúvidas ou pluralidade, a visão da artista procura contrastar efetivamente, ainda que de um modo subtil, com essa dialética de pacotilha que anula qualquer hipótese de humanismo e partilha entre civilizações. As mulheres que aqui nos confundem os sentidos e a leitura, numa falsa aparência de distanciamento crítico ou politizado, realizam uma espécie de pequena homenagem a um sentimento de perda e desorientação, marcado pela “coragem” ou “desnorte” de tudo abandonar (leia-se, filhos, família ou a hipótese de uma outra via) e acabar com a vida em nome de uma ideia tão radical quanto incomensurável na sua verdadeira compreensão e significado. Uma vez mais, os estereótipos da condição feminina são anulados por uma invulgar assunção do lugar da mulher na sociedade, observando

³⁹² Cf. Jacques Derrida, “Le facteur de la vérité”, in *Poétique*, 21. Paris, 1975.

³⁹³ Cf. Luce Irigaray, “Ce sexe qui n’en est pas un”, in *Le Corps des Formes. Les Chaiers du Grif*. Paris, Éditions Complexe, 1992, pp. 57-68.

como os papéis de identidade e reconhecimento das mulheres em relação a si próprias pode atingir uma variabilidade extraordinária, inclusive na sua insondabilidade. Nesta medida também, os desenhos da série *Ce Sexe qui n'en est pas un* apelam a uma incógnita que ora se presta a uma interpretação aparentemente mais segura ou evidente, na revelação de uma maternidade que ensina os rudimentos da linguagem (princípio de todo e qualquer exercício de dominação futura, sobretudo no âmbito do capitalismo tardio), espécie de matriz iniciática, baseada porém numa estranha ou mesmo incompreensível fonética. A este propósito, recorde-se que a tese lacaniana acerca do domínio paterno sobre a construção da linguagem nas crianças foi contestada pela psicanalista e linguista Julia Kristeva, nos anos 60, defendendo que são as mães as verdadeiras formadoras da linguagem infantil desde o abraço materno³⁹⁴.

Todavia, uma leitura mais aprofundada destas imagens encontra no terrorismo uma referência essencial e incómoda. Pois por entre as sílabas soltas de um registo infantil acaba por se apresentar, ainda que de um modo deliberadamente dissimulado, os nomes de algumas mulheres mártires, mulheres terroristas que morreram por um ideal político de expressão minoritária ou clandestina. A evocação realizada por Alice Geirinhas nesta cartilha linguística pode merecer críticas da parte de uma intransigente e manipulada opinião pública, por registar os nomes de pessoas que assumem uma postura extrema e em nome da qual sacrificam a sua própria vida, destruindo as de muitas outras pessoas inocentemente envolvidas num conflito de guerrilha urbana. Porém, podemos igualmente ler a inscrição dos nomes dessas mulheres como mais um sintoma de subalternização e exploração do estatuto já de si fragilizado das mulheres, neste caso muçulmanas, bascas ou alemãs radicalizadas pelo ambiente político e social da sua região.

Na verdade, entre a metáfora do espírito guerrilheiro destas mulheres (espécie de distante evocação especular do grupo norte-americano de artistas mulheres *Guerrilla Girls*) e a guerra ancestral das mulheres por uma maior afirmação no sistema das sociedades de tradição patriarcal, Geirinhas divide a sua ação nesta série de trabalhos recorrendo a quatro telas de leitura interior, colocadas mais propriamente na parede frontal da sala de exposições de arte contemporânea do MNR e uma *performance* com um título muito especial, *Palácio de Cristal*, espécie de metáfora do nosso sistema capitalista tardio.

³⁹⁴ Cf. Julia Kristeva, *História da Linguagem* (1969), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 2007.

Assim, o objeto de arte atua neste sentido como um campo de criatividade e consciência mais aberto ao corpo, à política ou à desmaterialização performativa, porque todos os desenhos do mundo trazem em si o destino da sua perecibilidade, para além de identificarmos em Alice Geirinhas uma necessidade constante de esboçar situações performativas, de assumida efemeridade, como acontece agora no Museu do Neo-Realismo com o grafismo de contraste que resulta da inscrição na cal ainda quente de um conjunto de figuras nas superfícies vidradas da fachada norte do edifício e onde o valor do efémero corresponde ainda a uma outra metáfora ou memória sobre a eficácia de um discurso crítico radical, ecoando ainda os murais mexicanos, ou os desenhos de parede associados à propaganda política revolucionária. O título dessa ação performativa, *Palácio de Cristal*, obriga-nos a lembrar as particularidades da expressão original. Não podemos esquecer que o *Crystal Palace* de Londres, que abrigou a primeira Exposição Universal, em 1851, é hoje tomado como imagem simbólica ou metáfora maior, nomeadamente no discurso filosófico de Peter Sloterdijk, de uma globalização que se exponenciou com o exercício de um capitalismo controlado pela racionalização extremada das relações económicas entre nações, empresas e pessoas, mesmo que a espaços contrariado por sintomas de desequilíbrio ou ameaçador descontrolo, enquanto construção de um poderosíssimo “espaço interior do mundo” (expressão tomada de Rainer Maria Rilke), cujos limites são hoje praticamente insuperáveis a partir do exterior³⁹⁵. Ou como nas palavras de Sloterdijk, “o espaço-interno-do-mundo do capital não é uma ágora nem uma feira ao ar livre, mas uma estufa que arrastou tudo o que antes era exterior para o seu interior. Com a representação do palácio do consumo a nível planetário, o clima estimulante de um mundo interior de mercadorias acede à linguagem. Nesta babilónia horizontal, ser-se humano passa a ser uma questão de poder de compra e o sentido da liberdade manifesta-se na capacidade de escolher entre produtos destinados ao mercado – ou produzir autonomamente esses produtos”³⁹⁶.

³⁹⁵ Cf. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal...*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.



1



2

3



4



5

1 SEMEITEIRA, 2006, 380cm x 150cm x 200cm. Coleção do autor | 2 PROJETO SEMEITEIRA, 2006 | 3 PROJETO SEMEITEIRA, 2006, serigrafias, 119cm x 99cm. Coleção do autor | 4 ULTRAMAR, 2003, filme 10'52", mini dv, cor, som. Coleção do autor | 5 Performance PROJETO SEMEITEIRA, 7 de maio de 2006, Parque Urbano Dr. Luís César Pereira, Vila Franca de Xira.

VI) Máquinas em ruína ou a reciclagem crítica / Miguel Palma

[Texto de Folha de Sala, fevereiro de 2009]

Como um encantador de serpentes, Miguel Palma (Lisboa, 1963) domina os códigos que denunciam as fragilidades da simbologia capitalista, oferecendo-nos, a partir desse jogo de ilusões invertidas, uma visão corrosiva sobre o curto-circuito do progresso. Com um trabalho onde convergem a ironia, a crítica social e política e ainda uma evidente ludicidade da experiência artística e recetiva, o artista aborda temas como o colapso das utopias científicas, o logro das políticas sociais de origem positivista e as ambiguidades inerentes ao sistema económico e financeiro contemporâneo. Para isso, dois elementos funcionam como elos de conexão entre quase todos os seus trabalhos: as máquinas (da máquina do tempo à máquina capitalista, do automóvel aos telescópios, das miniaturas às armas de precisão) e o valor da obra de arte (das variantes sobre os critérios de valoração artística à inexorável efemeridade da sua objetualidade), índices, afinal, da nossa relação com o mundo e os seus significados aparentemente mais estáveis e seguros.

Projetando inesperados objetos funcionais, máquinas inquinadas, sistemas óticos reconvertidos, engenhosas tarefas motorizadas, sistemas magnéticos, mecanismos giratórios (pendulares, circulares ou gravitacionais), dispositivos eletrónicos e outros sistemas mecânicos particularmente excêntricos, falíveis e derrisórios, Miguel Palma é hoje reconhecido como um dos artistas portugueses mais decisivos da geração de 90, apresentando, desde os projetos *Engenho* e *Olho Mágico* (ambos de 1993) – essas máquinas invasoras mas trôpegas, instaladas sob a ótica de uma instância anti-espetacular – uma simbologia miniatural de aparato lúdico que assume, quase sempre, um sentido crítico sobre os desequilíbrios protagonizados pela sociedade pós-industrial.

Neste sentido, *Sementeira* e *Ultramar* são dois trabalhos que repropõem, num aparato processual contemporâneo e interdisciplinar, uma linhagem temática que faz referência ainda ao sentido de arte política defendida pela cultura neorrealista. Por um lado, o cruzamento entre a ambiguidade belicista desse aparelho que projeta sementes de um modo maquinal e a imagem ancestral do trabalho agrícola, enquadrado neste caso particular pela Lezíria do baixo Ribatejo. Por outro, a ironia crítica e desconstrutiva sobre a memória de uma simbologia visual que associamos ainda hoje à Guerra Colonial. Duas temáticas que inexoravelmente se ligam, ainda que apelando a um sentido simultanea-

mente lúdico e decetivo, ao programa museológico desta instituição. Não sendo trabalhos produzidos originalmente para esta exposição, *Sementeira* e *Ultramar* distinguem-se pela sua cirúrgica adaptação ao ciclo de arte contemporânea do Museu do Neo-Realismo, merecendo, por isso, uma segunda fase de projeção pública.

Não tanto pela sua inerente leitura política, mas sobretudo pela reconversão formal e funcional do objeto a que faz referência, *Sementeira* (2006) constitui-se como peça de grande aparato tridimensional, assumida na proximidade visual-provocatória da receção do MNR, entre a inatividade escultural, e por isso alvo de observação apaziguadora, e a iconografia imaginada no significado imediato da sua lógica mecânica de agressão. Este dispositivo de aparência bélica foi construído a partir de alfaías agrícolas e dispara projéteis carregados de sementes. Ou seja, é um canhão com um ADN agrícola que semeia de forma diferente e permite o cultivo em áreas desertificadas por fogos e de difícil acesso. Simbolicamente associado às armas terrestres antiaéreas, este “canhão” surge aqui transformado em “arma” que, em vez de balas e fogo, projeta tão-só sementes, isto é, em vez de sofrimento e morte, espalha apenas a vida que se espera protegida e dinamizada pela natureza. Se é justo afirmar que a morfologia mecânica do objeto nos mantém presos ao seu significado militar, não deixa de ser igualmente verdade que ao investirmos uma maior atenção nessa estranha forma de arte, percebemos desde logo estar perante um objeto ambíguo e subtilmente distanciado dos rigores do combate. Da evocação de uma memória conflitual à estranheza introduzida ou projetada pelo título assumido neste trabalho, Miguel Palma procura cruzar valores e significados aparentemente opostos e inassociáveis. A vida e a morte, o crescimento progressivo da planta e a destruição violenta do que se desenha como alvo a abater, o cultivo e acompanhamento diário de sementes transformadas em vida e a ameaça imediata que se projeta a partir da mira apontada. Uma vez mais, o artista busca no mesmo objeto e no seu regular sistema mecânico e simbólico uma significação paradoxal, subterrânea e mais complexa, ainda que desde sempre presente nas suas próprias características, o que nos ajuda a relativizar os usos e interpretações que dele podemos fazer.

É imbuído deste sentido de comunhão entre oposições físicas, naturais, mecânicas, simbólicas, culturais e políticas, que o trabalho de Miguel Palma se afirma como “máquina” de reciclagem crítica, onde a aparente leveza do jogo, espécie de pequena brincadei-

ra – inclusive no sentido infantil que a expressão contém –, parece esconder a profundidade desses valores que se reconfiguram perante os novos significados produzidos. Por outro lado, há aqui uma evidente convocação do performativo e da própria interatividade, não apenas em sentido literal, pois o ímpeto de observação destes objetos é acompanhado por uma vontade de ação lúdica, como também em sentido figurado, dado que a imaginação, isto é, a imagem em ação, se associa às hipóteses de leitura que o cérebro cria. Ainda a este nível, *Sementeira* teve associado um ato performativo concreto, realizado no final da exposição, em que o próprio artista utilizou a sua máquina para projetar sementes num jardim de Vila Franca de Xira. Teremos assim a obra e o artista em ação, ajudando a criar novas oportunidades de vida natural. Porém, todo o aparato mecânico desenvolvido pela “Sementeira” em pleno jardim público assemelhar-se-á a um exercício militar, pois a dimensão física dos disparos de sementes mantém-se, em muitos aspetos, ligada ao fogo de guerra. Desde o ruído e sequencialização de disparos ao posicionamento do atirador e do próprio público, toda uma encenação de cariz militarista se confirma neste exercício que é, afinal, apenas lúdico, humanista e de sentido ecológico. Disparar para a vida é o lema e a ação real desta obra de Miguel Palma. Uma série de serigrafias de grande escala, encostadas às paredes marmóreas do museu, pontuam registos sobre a *performance* que se anuncia, alimentando assim a expectativa sobre os seus contornos. O conjunto de imagens que enquadra a *Sementeira* promove ainda uma natural aproximação ao seu estatuto de obra de arte, pois a identificação ao nível da imagem bidimensional dos quadros expostos ajuda a confirmar uma espécie de artisticidade dessa “máquina” sementeira.

O segundo trabalho apresentado por Miguel Palma no MNR consiste num filme vídeo-projetado na sala dedicada à arte contemporânea e onde se revela uma outra forma de ambiguidade ou transmutação significacional. *Ultramar*, filme realizado em 2003, procura instabilizar alguns dos mais fortes estereótipos iconográficos e simbólicos da guerra portuguesa em África, sobretudo o embarque dos militares, em cenas de emoção quase religiosa que o regime do Estado Novo soube usar em seu favor, reacendendo um fervoroso sentido patriótico. A partir da viagem num cruzeiro de lazer, o autor mimetiza ironicamente uma despedida feita pelo seu pai nos anos 60, no contexto da Guerra Colonial, ao embarcar num navio militar para o Ultramar. Apesar de vestido com o fardamento

militar da época, o artista-personagem despede-se então da sua família, encenando uma partida emocionada e dolorosa, evocando assim a sua própria memória, comum a muitos milhares de portugueses, ainda que, desde o início, inverta aqui o sentido do real, sabendo que a sua ação não passa, afinal, de uma estratégia vivificadora deliberadamente derisória e frustrante.

Depois da despedida, de armas e bagagens, como se embarcasse rumo ao desconhecido, anunciando assim uma longa ausência, Miguel Palma sobe ao navio que o acolhe, percebendo-se aí, desde logo, um desfasamento evidente entre a postura sóbria e militarizada do artista e a imagem informal e festiva dos restantes passageiros. A partir desse momento, percebemos que a viagem a filmar não é, de modo algum, uma viagem para a guerra, nem aquela uma embarcação militar, antes um navio de recreio onde haverá uma festa. Ao despir a farda militar, o artista assume a dimensão contemporânea do seu ato lúdico, participando com entusiasmo nesse momento festivo. Desmistificando uma iconografia associada durante as últimas décadas à partida dos militares portugueses para a Guerra Colonial, *Ultramar* revela-se extraordinariamente eficaz no seu efeito deceptivo ao desarticular significados improváveis na sua brusca associação. Ao mesmo tempo, este trabalho levanta um conjunto de questões que envolvem a nossa identidade presente e passada. Sem a pretensão de denegrir a imagem de uma época que representou sofrimento e agonia para muitas famílias portuguesas, inclusive a sua, Miguel Palma parece apostado sobretudo em revelar a essência pós-moderna e hedonista dos nossos tempos³⁹⁷, pois do cais onde antes embarcavam militares para o conflito armado, embarcam hoje figuras do *jet-set* para umas horas de diversão ao largo da costa marítima. Na verdade, para lá do distanciamento inerente à passagem do tempo entre as duas épocas referenciadas pela transmutação do artista ao nível do vestuário, a maior parte das pessoas que festejavam não se apercebeu da simbologia declarada pelo artista desde o início da *performance*. Até no âmbito da durabilidade da viagem, algumas horas de passeio e regresso praticamente assegurado, Miguel Palma sublinha a diferença de expectativas e realizações que se estabelecem entre os dois momentos históricos. Hoje, a embriaguez da diversão arrasta consigo a anulação de qualquer iconografia mais grave, como se a memória, o sentido e significado, não passassem, afinal, de um “*pastiche*”, espécie de anódi-

³⁹⁷ Sobre o hedonismo crescente da nossa civilização, cf. Gilles Lipovestky, *A Era do Vazio...*

no *remake*, ou citação carnavalesca. Ao significado histórico e político do embarque no passado, cola-se agora o tom ligeiro e acrítico de uma sociedade que embarca apenas na diversão da madrugada, em tudo refletindo uma lenta agonia ou espécie de crepúsculo civilizacional. Sem moralismos, porém, Miguel Palma partilha conscientemente dessa fragmentação do sentido, despindo a farda e festejando com os demais participantes desse encontro social. Também ele assume aí um certo conflito interno, entre a memória (inclusive familiar) e o seu progressivo apagamento ou transformação. O modo natural como despe a pele de militar e veste a de conviva contemporâneo é, em si mesmo, uma metáfora dessa inevitável perda de sentido, dessa transformação que tende a anular as diferenças e a especificidade dos significados. No fim da etapa festiva – reduzida temporalmente a algumas horas noturnas – Miguel Palma volta a vestir a farda militar para descer do navio e abraçar a sua companheira, que o beija longamente, como se este regressasse, de facto, de uma longa jornada de serviço militar. A temporalidade distinta das duas ações evocadas não é inocente. Se a ausência na guerra ou noutras missões militares significa sempre, ainda hoje, uma angústia e saudade crescentes (basta lembrar as recentes reportagens televisivas sobre a partida dos militares portugueses que participam em missões de paz em todo o mundo), as poucas horas passadas numa embarcação de recreio projetam, na emoção da partida e chegada deste militar muito especial, um declarado efeito derrisório que nos inquieta e provoca. Deste modo, se o princípio e o fim do filme parecem de acordo com a imagem de envolvimento familiar associada à memória iconográfica, inclusive difundida pela televisão da época, das partidas e chegadas dos militares durante a Guerra Colonial, pelo meio, intromete-se a realidade contemporânea, lúdica e paroxista na sua dimensão pós-moderna, distanciada afinal da memória desse tempo e dos lugares, como a Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, em Lisboa, de onde partiram milhares de militares portugueses para a guerra em África, e onde Miguel Palma fez questão de filmar esta sua particular leitura sobre os caminhos e os significados da nossa história recente. A “diferença e repetição” dos tempos que aqui se entrecruzam produz um feito de estranheza que nos conduz ao sentido deleuziano de uma “diferença” que, afinal, e apesar de todas as declarações contrárias, remete sempre para o repetível, por associação ao passado referenciado, assim como a “repetição” desperta, apesar de tudo, uma abertura que pode assumir características de diferenciação no futuro³⁹⁸. E é

³⁹⁸ Cf. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição...*

neste jogo que *Ultramar* se estabelece como metáfora do tempo e dos significados da memória, acentuando assim a afirmação de Gilles Deleuze, de que “o fundamento do tempo é a Memória”³⁹⁹.

Por outro lado, e uma vez mais, é sob o signo da “máquina” – nomeadamente a “máquina de guerra”, aqui simbolicamente transformada em “máquina capitalista” de lazer – que se afirma e desenrola a estrutura narrativa deste trabalho de Miguel Palma. A eficácia de *Ultramar* resulta ainda no modo como nos mantém a todos conscientes, na encenação paródica e crítica de duas épocas distintas, sobre a ação inexorável da maior e mais poderosa de todas as máquinas: a “máquina do tempo”.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 155.



1



2



3

1 HOTEL DA PRAIA GRANDE (O ESTADO DAS COISAS), 2003, fotografia, processo *ilfochrome* | 2 HORTAS NA AUTOESTRADA, 2006/2009, fotografias, prova cromogénea sobre alumínio | 4 Inauguração da exposição, 16 de maio de 2009.

VII) Do hotel às hortas: caminhos de crise e identidade / Ângela Ferreira

[Texto de Folha de Sala, maio de 2009]

No *atrium* do Museu do Neo-Realismo, perto da placa evocativa da inauguração deste edifício, insinua-se uma única imagem, ao mesmo tempo clara e enigmática, o seu título é *Hotel da Praia Grande (O Estado das Coisas)*, fotografia de grande formato, produzida em 2003 por Ângela Ferreira. Pela sua leitura quase imediata, apesar dos seus diversos níveis de interpretação e significado, este é um dos trabalhos mais emblemáticos da artista que nos remete desde logo para um efeito decetivo sobre um dos ícones do 25 de abril de 1974, na referência ao cartaz comemorativo da “revolução dos cravos”, onde uma criança coloca, em esforço, um cravo vermelho no cano da imensa metralhadora que se ergue perante si. A popularidade da imagem original, entre a simbologia romântica e purista de um novo começo e o “*kitsch*” fotográfico da sua produção em estúdio, permanece todavia na memória coletiva do Portugal democrático. A analogia entre esse cartaz e o trabalho de Ângela Ferreira é inevitável, produzindo, contudo, o paradoxo de um estranho distanciamento. Se o gesto de colocar um cravo vermelho num orifício verticalizado se repete, identificando desse modo a origem da citação iconográfica, tudo o resto se altera. O miúdo loiro da fotografia comemorativa dá aqui lugar a uma mulher em fato de banho (a própria artista) que estende o braço nesse gesto inconfundível. Porém, são muitas as pequenas diferenças que reinterpretam essa imagem mítica. Por exemplo, a espingarda-metralhadora original transforma-se aqui na base nada belicista de um simples chapéu-de-sol. Por outro lado, se a criança estende o braço esquerdo, a personagem feminina mimetiza esse mesmo gesto estendendo, no entanto, o braço direito, ao sair das águas da piscina de um hotel muito particular, num dia cinzento e bisonho. Se, na imagem dos anos 70, tudo tinha sido encenado no espaço fechado de um estúdio de fotografia, desta vez, a imagem revela uma outra encenação que funde muitas outras referências a partir de um espaço exterior. A deliberada evocação do Hotel da Praia Grande, que não por acaso dá título ao trabalho, resulta assim como modo de contrapor simbologias aparentemente inassociáveis, mas afinal bem mais próximas de nos guiar a uma reflexão contemporânea sobre os destinos da “revolução dos cravos”. Esse hotel, situado em Colares, teve histórias diferentes antes e depois do 25 de abril de 74. Tendo vivido o seu período áureo durante os anos do Estado Novo, viria a ser ocupado no período revolucionário por

peças oriundas das ex-colónias e só bem mais tarde recuperado na sua função turística e hospitaleira, ficando ainda na memória dos cinéfilos pelo facto de ter recebido no início dos anos 80 a equipa do realizador alemão Wim Wenders que procurava então fazer um filme sobre a complexidade e as angústias da criação cinematográfica. Entre o labirinto do ato criativo e as inflexões ou desencantos de uma revolução, perpassa uma metáfora de ligação assumida na majestuosidade perdida do Hotel da Praia Grande, surgindo a sua imensa piscina como palco para uma rememoração crítica da iconografia revolucionária. Não podemos esquecer que as filmagens de Wenders para *O Estado das Coisas* (1982), assim se chamava o filme que arrebatou o Leão de Ouro do Festival de Veneza desse ano, foram quase tão atribuladas como o próprio PREC (Período Revolucionário Em Curso), tendo o realizador passado mais tempo no hotel do que o previsto, na sequência de várias limitações impostas pelas circunstâncias da época, na ressaca da revolução, filmando assim num efeito autorreferencial com recurso não só a atores como aos elementos da própria equipa de filmagem para rodar um filme sobre o labor do cinema. Aliás, a tradição do cinema que se contempla no interior da sua própria imagem corresponde quase sempre, mesmo em cineastas com orientações estéticas muito diferenciadas, como nos casos lendários de *O Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, *O Desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard, *Oito e Meio* (1963), de Federico Fellini, ou *A Noite Americana* (1973), de François Truffaut, a uma angústia de dimensão utópica, trágica ou irónica, perdida entre a realidade e a ficção, um pouco à imagem e semelhança de uma revolução, considerando as suas vitórias e derrotas, acidentes e incoerências. Essa circularidade em torno de um projeto criativo como o de Wenders parece pontuar assim, de modo metafórico, uma leitura sobre o próprio regime político do 25 de abril, como exercício ou “*work in progress*” que de um arrojado programa do MFA, embalado pelo romantismo esquerdista e revolucionário de uma aliança Povo-MFA, se transformou progressivamente na afirmação mais ou menos apaziguadora de um regime pluralista de figurino parlamentar, à semelhança dos regimes democráticos ocidentais. Esse destino – espécie de grande decepção aos olhos de muitos, que resultou para outros, como sempre acontece, enquanto expressão de um caminho mais justo e positivo – é assim evocado nesta fotografia de Ângela Ferreira de um modo particularmente sugestivo, ao mesmo tempo melancólico e crítico, direto e subliminar, mantendo todavia uma ambiguidade de sentido que nos mantém presos à imagem e aos seus possíveis significados.

O projeto artístico delineado por Ângela Ferreira para o MNR inicia-se assim com recurso a uma obra isolada que apresenta, contudo, e desde logo, o potencial e a eficácia do conjunto do seu trabalho de um ponto de vista que acentua uma das suas características essenciais, isto é, a leitura crítica e desconstrutiva sobre os valores impregnados pelos lugares através da sua arquitetura – uma constante no trabalho da artista, neste caso particular, o Hotel da Praia Grande, ou no mais recente projeto *Maison Tropical*, em referência às casas modernas pré-fabricadas produzidas por Jean Prouvé nos anos 40 e 50 com destino às colónias francesas em África –, como expressão dos paradigmas culturais, políticos e sociais que envolvem e determinam a vida das pessoas, na passagem de testemunho, quase sempre complexa e conflitual, entre épocas e gerações.

Neste sentido, Ângela Ferreira é hoje uma das artistas portuguesas mais conceituadas em termos internacionais, com um corpo de trabalho sólido e reconhecidamente empenhado em termos políticos e sociais, tendo representado o nosso país na última Bienal de Veneza, em 2007⁴⁰⁰. Nascida em Maputo, vive atualmente entre Portugal e a África do Sul, situação que se reflete sobremaneira nos conteúdos e nos processos de trabalho da sua produção artística, que tende a elaborar uma visão crítica sobre as relações culturais e políticas pós-coloniais, reequacionando na pós-modernidade os ditames de uma ação neocolonial. Nas suas obras objetuais, de dimensão interdisciplinar, e frequentemente associadas a textos, fotografias e vídeos, a artista tem-se debruçado sobre a desconstrução de espaços e objetos artísticos, desenvolvendo referências políticas e sociais a partir do conflito entre o original e o simulacro, na assunção de uma temporalidade que metamorfoseia constantemente o valor e o significado da nossa identidade⁴⁰¹.

Em tempo de crise económica e outras ameaças mundiais, Ângela Ferreira regressa à série das *Hortas nas autoestradas* (iniciada em 2006), desenvolvendo um tema que amplia o sentido político e sociológico do seu trabalho. As fotografias agora expostas na sala de arte contemporânea no MNR sublinham o significado paradoxal de conceitos como sobrevivência, comunidade, economia, território e apropriação, observando nas hortas

⁴⁰⁰ Sobre a participação de Ângela Ferreira na 52ª Bienal de Veneza, em 2007, cf. AAVV, *Maison Tropical - Ângela Ferreira*, (org. Jürgen Bock). Lisboa, Instituto das Artes - Ministério da Cultura, 2007.

⁴⁰¹ Para um conhecimento mais profundo sobre o trabalho artístico de Ângela Ferreira, cf. Pedro Lapa, “Viagem como metáfora”, in AAVV, *Ângela Ferreira - Em Sítio Algum*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2003, pp. 11-59. Cf. ainda AAVV, *Maison Tropical - Ângela Ferreira*, (org. Jürgen Bock), *op. cit.* e AAVV, *Hard Rain Show*, (org. Jürgen Bock). Lisboa, Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea e La Criée Centre d’Art Contemporain. Rennes, 2008.

dos arrabaldes de Lisboa uma prática individual que ecoa ainda o sentido político, mesmo que reinventado, de uma “reforma agrária” de espécie urbana.

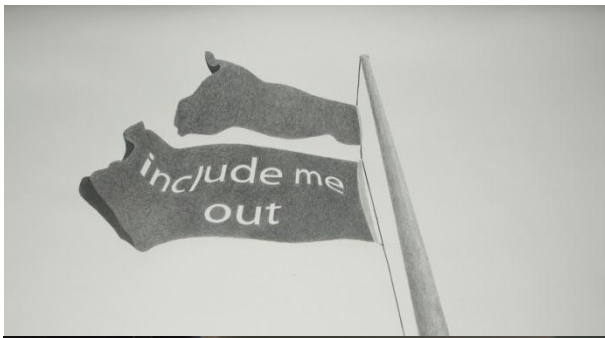
Em 2006, quando da primeira fase deste projeto, a economia tardo-capitalista dominava sem “mácula” a circulação do capital à escala global. Apesar de se verificarem já, nessa altura, alguns sintomas de uma crise financeira mais ou menos iminente, estávamos longe ainda da afetação generalizada registada entre 2008 e 2009. Por isso, tomar as hortas nas autoestradas como conteúdo para uma série fotográfica parecia, à época, um investimento de fraca visibilidade e leitura. A realidade recente recuperou, porém, a procura e o desenvolvimento da cultura hortícola de expressão individual ou familiar, e, por essa via indireta, o projeto artístico de Ângela Ferreira ganha assim outro protagonismo, tornando inevitável a sua leitura à luz da crise atual. Um pouco por todo o mundo, e também em Portugal, as hortas passaram a significar uma espécie de auxílio inesperadamente decisivo para a economia de muitas famílias, resultando assim numa efetiva redução de despesas relativas à alimentação. Do hipermercado à terra poderia ser um novo e atualizado *slogan* para incentivar a economia doméstica. Perante a crise generalizada, a iniciativa individual e familiar tem procurado formas alternativas de economia e diminuição de custos nos orçamentos cada vez mais afetados. O próprio poder político tem, de algum modo, incentivado essa espécie de regresso às formas originais de sustento e sobrevivência. Nem tudo tem de ser comprado, basta algum engenho e disponibilidade para apostar e desenvolver formas simples de produção alimentar que não exijam grandes investimentos. Com efeito, a horta é, na sua essência, uma cultura de simples aproveitamento de terrenos a maioria das vezes sem expressão ao nível de uma produção em quantidade, mas com um potencial adequado ao sustento familiar, daí a sua tradição junto de classes sociais mais desfavorecidas, e não só. Como complemento orçamental, *hobby* ou produtiva ocupação de tempos livres, a horta tem uma ligação forte aos hábitos sociais e culturais dos países do sul da Europa e do mediterrâneo. As hortas são ainda hoje uma imagem comum em muitos espaços urbanos, como presença forçada mas sobrevivente da cultura rural no domínio da cidade. No caso de Lisboa, essa particularidade é ainda evidenciada pela alcunha dos lisboetas: os alfacinhas, na referência à produção deste legume nessas pequenas hortas que desde sempre fizeram a imagem da cidade.

O que Ângela Ferreira procura sublinhar com a série das *Hortas nas autoestradas* é, por um lado, o trânsito de conceitos e a sua pluralidade perspéctica, em particular os conceitos de “reforma agrária”, “ocupação”, “território”, “fronteira”, “crise” e “identidade”. Não devemos esquecer que as hortas observadas e intervencionadas pela artista não são hortas de quintal particular, mas pequenas explorações ilegais situadas nos terrenos que ladeiam as estradas de circulação rápida. Na realidade, embora não sejam os únicos ocupantes desses ambíguos territórios, as comunidades de imigrantes oriundos de países africanos de expressão portuguesa têm sido os usuais exploradores dessas parcelas de terreno de “ninguém” situadas nas margens das autoestradas ou das vias-rápidas da capital portuguesa. Esses são terrenos inexplorados que acabam apropriados das formas mais inesperadas por quem encontra aí a rentabilidade suficiente e compensatória dos riscos legais e outros em que incorrem. Na verdade, as pessoas que exploram esses terrenos baldios têm sido perseguidas ainda a pretexto da sua própria segurança. Alguns acidentes graves, nomeadamente atropelamentos, têm sido verificados na sequência da extrema proximidade desta ruralidade de subsistência com a velocidade própria dessas vias rodoviárias. Porém, se as autoridades pretendem acabar com essas explorações hortícolas, elas persistem na reinvenção dos espaços, encontrando alternativas que escapam à lei, demonstrando assim uma vitalidade extraordinária determinada pela necessidade de sobrevivência, o maior e mais ancestral instinto do homem e da humanidade, bem como de qualquer outra espécie da natureza. Invertendo o controlo exercido pelas leis, a urgência do sustento ganha quase sempre o confronto entre a ordem e a anarquia. O sentido de leitura sobre estas “hortas nas autoestradas” promove de novo em Ângela Ferreira a necessidade de uma reavaliação política da ação humana, mesmo quando esta não é determinada por qualquer característica ideológica, mas apenas pela expressão de uma necessidade imperiosa.

Nas novas fotografias desta série, podemos observar como a artista procura desenvolver e aprofundar um sentido performativo, agora mais subtil, a esse exercício simultaneamente criativo e documental, minando de novo as fronteiras e a identidade dos lugares (entre a lugar agrícola e o seu significado ao nível do enraizamento *versus* lugar de passagem, ou não-lugar⁴⁰², que significa a autoestrada) e das disciplinas (entre a arte e a

⁴⁰² Cf. Marc Auge, *Não-lugares...*

ciência, desde a *performance* artística à fotografia, ou da horticultura à jardinagem, passando ainda pela leve sugestão de uma hipotética exploração arqueológica). Nas imagens produzidas em 2006 para esta mesma série, a artista havia já demonstrado (com esse estranho bailado traduzido pelo manuseamento por parte da artista de uma bandeira vermelha) que a *performance* e a apropriação estiveram desde sempre na origem deste trabalho. Agora, porém, a *performance* dispensa a presença da artista na imagem fotográfica para se insinuar no registo de pequenas intervenções que evoluem em diversas imagens, como a simulada prática da jardinagem em terreno hortícola, insuflando uma alteração de propósitos entre o esforço original de quem explora na realidade esses terrenos e a dimensão estética destas rápidas intervenções artísticas. Uma vez mais, é o trânsito de identidades, funções e significados que melhor traduz o investimento criativo de Ângela Ferreira, introduzindo dúvidas no sentido das imagens, isto é, nos valores mais comuns a elas associados, obrigando-nos assim a requalificar as nossas convicções, ou à leitura que fazemos da sua aparente estabilidade.



1 *INEXTERIOR 2.0 [WORK IN PROGRESS]*, conjunto de 15 desenhos a grafite, 100cm x 140cm/cada - total 300cm x 700cm | 2 *IM-POSSÍVEL (J.C.)*, conjunto de 142 imagens Xerox, 21cm x 29cm/cada – total 261cm x 360cm | 3 *LET'S DO IT AGAIN*, fotografia, 81cm x 100cm | 4 *INTO THE BLACK (WHITE FOGGY DAYS)*, 2006, vídeo, 7':39".

**VIII) O sentido de uma arte comprometida,
ou a possibilidade da impossibilidade / Fernando José Pereira**

[Texto de Folha de Sala, julho de 2009]

O compromisso da arte com a ação política, todos o sabem, não é recente, embora registre nas últimas décadas um desenvolvimento muito particular, quase marginal, associado sobretudo à reflexão sobre os limites e possibilidades desse desígnio ancestral. Fernando José Pereira (n. 1961) faz parte de uma geração de artistas revelada ao longo dos anos 90 e marcada por uma atitude crítica de cariz neoconceptual que questionava as possibilidades de uma leitura politizada da produção artística.

O desejo de uma ação transformadora tem na arte de Fernando José Pereira um parceiro essencial que não alinha em ilusões mas procura uma consciente participação entre o ensimesmado mundo da arte e o seu exterior, funcionando como espécie de laboratório persistente onde confluem teoria, análise política e expressão artística.

Os novos trabalhos agora apresentados no Museu do Neo-Realismo reforçam esta estratégia de reflexão sobre as margens da utopia e a sua relação com a distopia, daí o leve apagamento da imagem na série *Im-possível (J.C.)*, pegando no conceito de Jacques Derrida, a afirmação a negro da série de desenhos a grafite *Inexterior 2.0 [work in progress]*, a subtil ligação destes com os vídeos *Into the Black (White foggy days)* e *Untitled (Speechless)*, ou ainda com a fotografia de inspiração “soixante-huitarde” *Let’s do it again*. A visualidade resulta aqui de uma forte conceptualização de valores e a sua interpretação à escala das artes visuais. Com este fulgor e concentração, o trabalho deste artista tem vindo a ser apresentado no país e no estrangeiro em algumas das mostras mais importantes dos últimos anos.

Alguns dos conceitos fundamentais que atravessam os trabalhos agora revelados remetem para a noção de antagonismo e conflito social ou da possibilidade do impossível. Com a série *Im-possível (J. C.)*, o artista mostra-nos o suave apagamento da palavra, ou conceito derridiano, “im-possível”, não apenas como valor e significado concreto, mas também como imagem, interferência gráfica que procuramos, a todo o custo, continuar a ver. A visualidade da palavra, por um lado, e a contravisualidade conflitual a que o seu significado faz referência, por outro, reforça a ideia da fragilidade artística no seu envolvimento com o destino político da humanidade.

O paradoxo, o risco, e o antagonismo que aí se observam, são metáforas da própria ideia de arte política e ainda da política como exercício da democracia. Isto é, o artista procura refletir aí, com essas imagens deliberadamente pobres em termos técnicos e materiais, sobre as “atuais possibilidades da arte como veículo de antagonismo”⁴⁰³. A este propósito, Fernando José Pereira lembra-nos que, para autores como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe:

“a possibilidade política de sobrevivência da democracia é unicamente assegurada pela ideia de antagonismo social. Este encontra-se no âmago das incompletudes e descentramentos vários que existem no sujeito e no social e que procuram, desta forma, a sua necessidade de construção identitária. A indecibilidade de tais pressupostos confirma o conflito como base do pensamento democrático sendo, então, lícito aplicar aqui a noção derridiana de possibilidade da impossibilidade. Esta impossibilidade é o garante do impedimento do fechamento a que o consenso naturalmente conduz e que se apresenta, também, como apologia da dissensão, ou seja, do antagonismo [...] A estetização do político com que hoje nos defrontamos permite a globalização imagética em seu torno, isto é, um fluxo contínuo de produção de imagens que se colocam, a si próprias, na condição de fornecedoras de conteúdos *light* para uma sociedade que de tal depende. A arte parece, deste modo, ser compulsivamente envolvida neste ambiente tendo, apesar de tudo e devido à sua pequenez territorial, um papel ainda diminuto no âmbito da espetacularidade cultural. [...] Esta reduzida estrutura dimensional do território artístico pode apresentar-se como uma hipótese realmente potenciadora do seu descomprometimento com a estética do consenso existente na contemporaneidade. Ao assumir uma condição reflexiva como enunciado constitutivo está, desde logo, a distanciar-se de uma lógica percetiva, codificada em termos de velocidade e consumo imediato, tão necessária à totalização do sensível. O que é possível e passível de ser efetivado devido à pouca importância do território em questão. O paradoxo fundacional funciona, também aqui, como uma derridiana possibilidade da impossibilidade. A questão central do antagonismo expande-se, assim, à produção artística que exorta ao risco. Aquelas práticas que, por se posicionarem em posturas de dissensão, invocam a condição experimental de desanestesia. O desvendar das fraturas sem qualquer condicionante de atenuação – não nos referimos, obviamente à arte abjeta – impõe uma relação frontal com a contemporaneidade e, aí, a arte encontra a sua aptidão negativa e crítica. Uma prática que incorpora a competência específica do fazer artístico e que, a partir dele, desenvolve formas de intervenção, ao mesmo tempo, intrínsecas e extrínsecas. Um fazer, que por ambicionar uma aproximação ao real [de Lacan], agrega no seu saber uma lógica desejanse que a afasta da normalização e standardização pragmática da expansividade liberal”⁴⁰⁴.

Sobre o vislumbre de Derrida em torno da derradeira positividade da palavra impossível, Fernando José Pereira sublinha: “o im-possível é a condição de possibilidade do acontecimento e da escrita. Da arte, também, acrescentamos nós. A única possibilidade

⁴⁰³ Cf. Fernando José Pereira, “Novas da desolação. Notas sobre arte e real”, in *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro*, nº. 12, julho de 2008.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

de algo é a sua experiência de impossibilidade. O desafio é enorme mas as expectativas também se encontram em elevado nível: a concentração de todas as linguagens em uma única e numérica condicionaram, quase para lá dos limites, a produção exterior a ela. Contudo, é esta sensação de impossibilidade que se oferece como verdadeiro desafio à abertura de possibilidades de trabalho”⁴⁰⁵. O desafio que reside nesta ideia de impossibilidade abre as portas a uma arte mais consciente do seu papel residual, mas, por isso mesmo, ativa e sobrevivente ao grande espetáculo da estetização do mundo. Fernando José Pereira não só reflete sobre a dimensão teórica desta possibilidade como assume na sua produção artística esse conflito estabelecido entre utopia e distopia, enfrentando os limites de uma arte que subtilmente propõe um pensamento político sobre o real. O artista refere que essa experiência de arte política assegura, ao mesmo tempo, como afirma Jacques Rancière, “a produção de um duplo efeito: a legibilidade de uma significação política e um choque sensitivo ou perceptual provocado, mutuamente, pelo estranho, por aquilo que resiste à significação”⁴⁰⁶.

Ora, é esta recuperação do “*uncanny*”, “*unheimlich*”, do “estranho” ou “sinistro”, que permite a Fernando José Pereira uma certa resistência ao apagamento do significado, apesar da dificuldade que hoje representa uma qualquer verdadeira experiência “*unheimlich*”. Sabemos que a sociedade do espetáculo tudo tem feito para nos dar uma visão aparentemente plural, mas afinal limitada, do que poderá ser o “estranho”, apesar do significado original prometer uma certa impossibilidade de circunscrição absoluta. É um daqueles conceitos que resistem à sua domesticação, a qualquer apropriação convencional ou definitiva pelo espetáculo contemporâneo. Ainda assim, o artista convoca-o no contexto da série *Inexterior 2.0 [work in progress]*, fazendo-o alinhar com outras setas, bandeiras, torres de vigia e placas de identificação, geometrias evocativas de uma espacialidade cósmica, em perspetivas ousadas e misteriosas, em “*plongé*” e “*contre-plongé*”, ângulos inesperados mas afinal indissociáveis, como se andássemos todos à procura do seu sentido, da sua possibilidade atuante. Estamos perdidos e procuramos o caminho. Esta série de desenhos a grafite, que deliberadamente utiliza uma das técnicas artísticas mais ancestrais e decisivas, confirma o cruzamento entre o fazer da arte e a permanência de um conjunto de referências de ordem conceptual que mergulham o observador numa

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Jacques Rancière, *The politics of aesthetics*. “Continuum”, Londres, 2004.

atmosfera visual simultaneamente “estranha”, “irónica” e “familiar”, como num sonho verosímil mas, ao mesmo tempo, inquietante, esquivo.

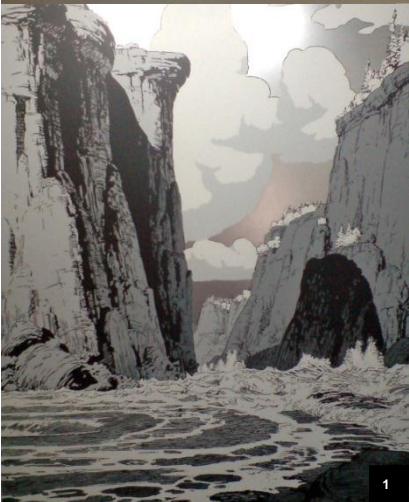
Nos imensos desenhos que constituem desta vez o “*work in progress*” “Inexterior 2.0”, Fernando José Pereira assume uma densidade visual que é reforçada pelo contrastante jogo entre preto e branco associado à prática do desenho a grafite. O carácter denso e plural das imagens dessa série não deixa contudo de atender ao leve exercício do preenchimento de zonas de cinzento, espécie de único colorido possível para estes desenhos. Bandeiras rasgadas, mensagens incompletas e ambíguas no seu significado, coartadas que estão na sua completa dimensão visual, parecem fazer parte de um certo jogo de códigos abandonados, desperdiçados pela racionalidade ocidental. São notas sobre aquilo que se tornou desconhecido, perdido, ou já inalcançável, a partir das regras dominantes do espetáculo global, da vida económica, mas também das artes e da política. A profusa desorientação do ser que daí resultou é aqui identificada como tímido desejo de um resgate sobre o sentido e a magia profunda desse “*unheimlich*” que, ao longo da afirmação tentacular do capitalismo, nos esquecemos de experimentar e viver. O que Fernando José Pereira parece recuperar é assim a autoconsciência de uma arte que não abdica do seu compromisso com o real (social, político e artístico), ainda que se alicerce na complexidade estrutural de um lugar reflexivo, onde a imagem mantém um estatuto essencial de comunicação, embora associado a outras referências, minoritárias diríamos, já sem qualquer pretensão icónica ou de comunhão universalista. Esta é a manifestação da derradeira possibilidade de que falava Derrida. A possibilidade do “impossível” é a expressão de uma dissidência que é sempre uma oportunidade de resistência real, concreta, pois vive ainda à margem do sistema universal que hoje representa em muitos aspetos a palavra global, e pode, nessa medida, manter actantes ou criar valores e significados mais ou menos distantes do grande espetáculo que nos domina. A arte contemporânea defendida e praticada pelo artista liga-se assim ao argumento de Jacques Rancière de que, hoje, o compromisso criativo sobrevive a partir da sua condição “*in-between*” entre a arte e a política, ou como nas palavras do teórico francês, “o compromisso não é uma categoria da arte. Isto não significa que a arte seja apolítica. Significa que a estética tem a sua própria política, ou a sua própria meta-política”⁴⁰⁷. Com efeito, o território da arte tem a sua

⁴⁰⁷ *Ibid.*

própria politização, basta lembrar uma linhagem de ação e conflito desenvolvida desde as práticas pós-minimalistas dos anos 60 e 70 entre a liberdade artística (nomeadamente política e social) e os paradigmas legitimadores, sempre resistentes à mudança, da instituição arte.

É nesse contexto que devem ser interpretados os vídeos apresentados pelo artista no auditório do Museu do Neo-Realismo durante a exposição. *Into the Black (White Foggy Days)*, parte de uma peça de Samuel Beckett sobre a relação entre um torturador e um torturado. Perscrutando o sentido de uma perseguição sobre o sujeito interrogado, o filme toma como ponto de partida a densidade visual associada aos dias de nevoeiro e a sonoridade de um interrogatório que, em termos psicológicos, cerca o preso, conduzindo-o à queda, à escuridão. Não por acaso, a perspetiva visual do interrogatório, utilizando uma vez mais o picado ou *plongée*, coincide com a das habituais e cada vez mais omnipresentes câmaras de vigilância que povoam o nosso espaço público. Ao som de um repetido “*help*”, que, em fundo, enquadra o desenvolvimento deste destino anunciado, o preso confessa-se só, perdido e confuso. O tom persecutório da narrativa apresenta, no entanto, uma dupla visualidade, alternando entre a visão inerte do torturador e a desorientação, sublinhada pela desfocagem e o desequilíbrio visual e sonoro, do torturado. Paira, deste modo, sobre todo o filme, uma espécie de estranha ambiguidade sobre o posicionamento moral ou o sofrimento das personagens, num eficaz jogo de cruzamento e identificação, balançando assim entre a superioridade ameaçadora e rigorosa do torturador e o desespero crescente do torturado. É essa fusão que nos impressiona e faz perder o sentido da tradicional identificação do espetador com uma das personagens. Em *Untitled (Speechless)*, Fernando José Pereira procura conciliar o esplendor da imagem, filmando num local extraordinário que remete para a luz ou a aparência geométrica e arquitetónica da pintura renascentista, fascinada desde sempre com a perspetiva e o seu ponto de fuga central. Este é um trabalho que resgata a ideia de um inconformismo sem solução. Um plano apenas e a *performance* de um ator que acentua em poucos gestos, sem discurso ou verbo, uma outra espécie de inquietação existencial. Perante uma longa mesa ladeada de inúmeras cadeiras, uma única personagem senta-se nos vários lugares disponíveis sem nunca alcançar qualquer estabilidade ou decisão final. A *performance* progride numa inquietação crescente de insatisfação e desencontro entre o ser, o espaço e a imagem, anu-

lando assim as suas eventuais possibilidades de comunicação icónica. A *performance* inviabiliza toda e qualquer estabilidade imagética, acentuando antes a desorientação do ser perante o que afinal se sugere enquanto imagem inicial, estática. O tempo invade o espaço e estilhaça a serenidade anunciada da imagem primeira. Uma vez mais, é a metáfora do conflito e do antagonismo da imagem, do tempo e do espaço de ação do sujeito que Fernando José Pereira desenvolve nestes trabalhos em vídeo. Por fim, uma referência ainda para a subtileza “*soixante-huitarde*” de *Let’s do it again*. Perante esse título e a fotografia de um monte de pedras da calçada que esperam o seu destino, o autor parece colocar-nos uma questão central: serão estas pedras usadas para pavimentar mais um espaço público, ou serão antes as primeiras armas de uma revolução maior que começa, invariavelmente, na rua? O sentido e os significados da imagem dependem sempre, afinal, do desejo de cada um de nós. Aqui reside o compromisso ou essa derridiana possibilidade do impossível. Uma arte que, sem utopias ou micro-utopias, busca no observador não apenas o seu pensamento, mas também a sua vontade e ação.



1 *UND WER'S MIE GEKONNT DER STEHLE WEINEND SICH AUS DEM BUND #2*, 2008, acrílico sobre tela, 230cm x160cm. Coleção particular | 2 Exposição *PINTURA PARA UMA NOVA SOCIEDADE*, 2009 (pormenores).

IX) Pintura crítica para uma nova esperança / João Fonte Santa

[Texto de Folha de Sala, novembro de 2009]

Respigador incessante de imagens e conceitos aparentemente inassociáveis, João Fonte Santa (Évora, 1965) é hoje um artista de relevo no panorama da pintura, da ilustração e da BD contemporâneas. Para além da produção pictórica firmada no circuito galerístico, apresenta já um extenso trabalho na área da ilustração, tendo colaborado em diversos periódicos, desde o início dos anos 90, com destaque para o semanário *O Independente*, de 1992 a 1997, ou o diário *O Público* (1994-95)⁴⁰⁸, produzindo imagens de grande impacto, apesar do seu pendor decetivo, através do recurso a diversos meios técnicos e estilísticos. Ao mesmo tempo lúdico e crítico, o trabalho de João Fonte Santa⁴⁰⁹ veicula sempre uma atitude questionadora perante a sociedade atual, em boa medida através de retratos, imagens e citações gráficas com origem na grande tradição narrativa do século XIX. A partir desse referente eleito, o artista recorre a elementos e referências que nos são familiares para depois as resgatar da sua normalidade quotidiana e introduzir linhas de reflexão política e filosófica que não dispensam, ao mesmo tempo, uma espécie muito particular e pós-moderna de contemplação estética. De grande escala, estes trabalhos em acrílico, que dão seguimento ao projeto expositivo “Pintura Para Uma Nova Sociedade”, estão impregnados de mensagens e metáforas críticas sobre os desequilíbrios da nossa contemporaneidade. Se a linguagem figurativa dessas pinturas nos atrai de imediato, a sua criteriosa seleção e justaposição momentânea confirmam contudo uma incerteza sobre o seu significado, pois a associação de diferentes registos imagéticos acabam reconfigurados para produzir um efeito simultaneamente decetivo, conduzindo o observador a uma leitura sobre a sua origem e destino atual. Nas mãos do recetor estará boa parte da decisão sobre o significado crítico destas grandes pinturas que povoam a sala de arte contemporânea do Museu do Neo-Realismo.

Em 2007, aquando da primeira parte do projeto “Pintura Para Uma Nova Sociedade” (título inspirado no famoso disco de John Cale *Music for a New Society*, editado em

⁴⁰⁸ Outras publicações que receberam ilustrações de João Fonte Santa: *Facada Mortal* (1987-88), *Art Strike* (1991-92), *Woz* (Zurique, 1989-91), *O Combate* (desde 1989), *Mar Morto* (1989), *Joe Indio* (1987-94), *Pintor & Meio* (1992), *Press Book* (Paris, 1988), *Bíblia* (desde 1996), *Cooltura* (1990-91), *Kenos* (1989-90), *Beijo na Bok4* (1989-90), *Grafpopzin* (Coimbra, 1988), *Tom S.I.D.A. Magazine* (1988), *Ai-Ai* (1995), *Noites de Vidro* (1991), *Besta Quadrada* (1993), *O Fiel Inimigo* (1993-94), *Suplemento - Bienal da Utopia, A Capital* (1995), *Tango* (1998), *Agenda FNAC 1999* (1998), *Satélite Internacional*, nº. 2 (2003).

⁴⁰⁹ O trabalho artístico de João Fonte Santa está também associado, desde 1995, à assinatura coletiva *Sparing Partners* (Alice Geirinhas, Pedro Amaral e João Fonte Santa).

1982), João Fonte Santa esclarecia qual era o seu objetivo central com essa iniciativa:

“Tomando como princípio orientador a não existência histórica do século XX, tenta-se traçar o organigrama metafórico da contemporaneidade enquanto projeção científico-ficcional de mentes visionárias oitocentistas impregnadas do mais profundo puritanismo capitalista-tecno-etno-centrico vitoriano. Eis uma narrativa de aprendizagem do transitório e da inutilidade do tempo onde o efêmero pretende contar o que o herói desejou e o autor se encarregou de destruir. A morte como redenção e construção da impossibilidade do discurso heroico. Esta a iniciação da proposta apresentada: a revolta primeira contra a sede do corcel do império. Resta a quem tiver olhos de ver retomar a leve filigrana que mapeia os cantos ainda inexplorados pelo império, em busca de tesouros há muito destruídos”⁴¹⁰.

Com estas palavras, mas sobretudo com os seus acrílicos de grande escala que reproduzem gravuras de edições oitocentistas ou de míticas bandas desenhadas do século passado, João Fonte Santa procura sublinhar a importância cultural e política dos visionários do século XIX, de Marx a Júlio Verne, questionando o paradeiro atual das suas ideias e sonhos, que representaram um extraordinário nível de esperança no futuro, anulado todavia pelas deceções verificadas ao longo do século XX, das guerras mundiais à passagem da modernidade ativa para uma pós-modernidade sobretudo reflexiva e sem destino concreto, ou sequer a sua ilusão.

Apostando numa lógica apropriacionista, que apaga deliberadamente o valor autorial de origem para enfatizar a fluidez intercambial dos signos nas sociedades contemporâneas, Fonte Santa recontextualiza no domínio da pintura erudita essas citações imagéticas do século XIX, ligadas sobretudo a obras emblemáticas e muito populares de Jules Verne, como *20 Mil Léguas Submarinas* ou *Dois Anos de Férias*. Daí resulta uma permuta de valores e significados produzidos a partir de pequenos gestos, nomeadamente a descontextualização produzida pela ampliação das gravuras fora do seu entorno narrativo-literário, que invertem assim o seu significado original, exercendo sobretudo um fascínio entre a contemplação estética e a insinuante busca da sua identidade original. Produz-se aí, deste modo, uma espécie particular de decepção sobre o sentido primeiro dessas imagens, reencaminhando o recetor da obra de arte para uma dimensão ambígua, entre o estético-formal e leitura real da iconografia apresentada.

Por outro lado, devemos lembrar que estas pinturas, espécie de atualização formal

⁴¹⁰ Cf. João Fonte Santa e Joel Sousa, “Pintura Para Uma Nova Sociedade, parte I”, in catálogo da exposição coletiva *Lisboa-Luanda-Maputo*. Lisboa, Plataforma Revólver, CML, 2007, p. 53.

das gravuras oitocentistas, repercutem ao mesmo tempo o sentimento de uma condição cultural de expressão pós-moderna. Com efeito, numa época em que os paradigmas estéticos, da tradição à vanguarda, parecem consensualmente anulados, num processo que valoriza sobretudo uma pluralidade de regime minoritário, com isso reforçando inclusive a revisitação e o “*pastiche*” desses mesmos antigos paradigmas, qualquer orientação mais definida dá lugar a um panorama heterogêneo, na utilização desierarquizada de todas as técnicas e estilos, num cruzamento que amplia infinitamente tanto as potencialidades de criação, como as estratégias da sua fruição e comentário.

O modo viral como a nossa consciência importa ou consome a cultura visual contemporânea parece apenas promover uma ilusória transgressão perceptiva, confinando-nos sobretudo a uma crescente inércia domiciliária⁴¹¹. Marca de uma realidade pretensamente determinada pelo real efetivo, a polissemia da imagem que caracteriza a lógica da urbanidade finissecular apresenta ainda um estranho e extraordinário carácter reformulador, assente na transformação permanente, imediata e decetiva da sua presença ou da sua eficácia. Como último módulo de uma sobrevivência com origem no pensamento e na ação da modernidade, os *flashes* omnipresentes da imagem repercutem hoje, antes de mais, um vazio contínuo e sistemático, enquanto trama que se fastia da origem moderna e remete para a inação, na dupla desidentificação do objeto e do sujeito reais.

A consciência de que pertencemos a um mundo em caleidoscópio, simultaneamente especular e espetacular, produz ao mesmo tempo uma estranha ambição de contrariar, tanto quanto possível, essa toxicidade que lentamente nos asfixia. O excesso imagético pode assim ser entendido como a manifestação mais perversa dessa incessante circulação de uma pluralidade hoje plenamente generalizada, responsável pela abolição de qualquer tipo de dominação efetiva, para além do próprio exercício do capitalismo. Tudo acontece como um grande “*happening*” mediatizado até à exaustão pelos diversos e poderosíssimos meios de comunicação de massas, sem os quais “nada acontece”, mas com os quais também tudo se anula na proliferação desenfreada de um sistema uniformizador. Nessa medida, onde a exposição radical de tudo e de todos se tornou definitivamente omnipresente, o excesso é a expressão mais adequada para caracterizar o estado atual de uma sociedade ocidental que rapidamente se globalizou à escala do planeta. Identifi-

⁴¹¹ Cf. Paul Virilio, *op. cit.*

cando alguns destes sintomas, Gilles Lipovetsky falava há alguns anos atrás de uma nova “era do vazio”, de uma “sociedade hedonista” marcada por um lento “crepúsculo do dever”⁴¹² que progressivamente silenciara os valores humanistas, e contra os quais uma inevitável invasão se desenhava, apontando para um domínio cada vez mais heteróclito de paroxismo individualista, consumista e alienante. Contra esse estado de coisas, ao mesmo tempo que a cultura do excesso se legitimava entre as sociedades ocidentalizadas, alguns artistas iniciavam uma aproximação crítica aos valores de uma arte empenhada politicamente, de reflexão não panfletária sobre os problemas sociais, que apelava a uma profunda reinterpretação da ideia do “outro”, fosse na sua dimensão cultural, política ou social, com vista a fundar uma mais consciente e conseqüente ideia de pluralidade. Em certa medida, a arte da segunda metade de Novecentos aproximara-se do desígnio pós-estruturalista de perscrutar um espaço ainda ideal de alteridade exterior, buscando um “outro” capaz de derrubar o logocentrismo ocidental. Esta onda crítica apontava o dedo à “fantasia primitivista” que ajudara a construir e desenvolver as “ciências sociais” e o “modernismo artístico” desde o século XIX em torno da ideia do “outro” como expressão do “diferente”, do “impensado”. Michel Foucault diria a propósito que “o impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está alojado no homem como uma natureza mumificada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo numa idêntica novidade, numa dualidade irreversível”⁴¹³. É esse também o sentido da recuperação imagética operada por João Fonte Santa na série “Pintura Para Uma Nova Sociedade”. O “Outro” que observamos nos nossos antepassados da pré-história, como nos desenhos de Jacques Kirby, ou nesses índios das gravuras de *20 Mil Léguas Submarinas*, tinha no visionarismo oitocentista uma leitura paternalista e de dominação ocidental que a recontextualização de João Fonte Santa ajuda a transformar numa análise mais equilibrada e antropológica sobre o papel e a fronteira do desconhecido. Inclusive o desconhecido que significa o “Outro” distante ou por identificar. Daí que a aventura de Júlio Verne pelo universo do desconhecido assuma aqui a função de metáfora sobre o exercício obsessivo da reconfiguração do “Eu” no “Outro”. Se, no século XIX, tal desígnio se projetava na ideia de uma demanda científica pela uniformização global do

⁴¹² Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio...*

⁴¹³ Michel Foucault, *As palavras e as coisas...*, p. 365.

“bem” ocidental, hoje é a decepção sobre esse puritanismo inocente que nos envolve na promessa de uma reflexão mais justa sobre a diferença a respeitar que significa sempre a imagem do “Outro”.

Também na série de pinturas *Und wer's nie gekonnt der stehle weinend sich aus dem bund/Mas vós, que não sois a florados por nenhum amor, abandonais este coro ou chorardes*, duas delas presentes nesta exposição, João Fonte Santa recupera com sentido crítico a ideia de um “Outro” longínquo, mas desde sempre, afinal, conosco identificado, isto é, os primeiros homínidos. A partir desse famoso verso (“Mas vós, que não sois a florados...”) do libreto do “Hino à Alegria” da 9ª Sinfonia de Beethoven – ode escolhida igualmente para Hino da Europa – o artista faz alusão à origem conflitual da Europa ao recontextualizar uma ilustração de banda desenhada da autoria de Jacques Kirby que mostra a agressividade entre espécies animais ou homínidos do início dos tempos, remetendo assim para a constância do espaço geográfico, mas sobretudo para a essência guerreira que ainda hoje determina a ação humana pela posse do território, seja ele real ou simbólico, seja local ou à escala global. Na “era do vazio”, parece que precisamos de identificar, como esses números a vermelho parecem indicar, qual a responsabilidade de cada um de nós e das imagens por nós produzidas neste grande jogo da imágica contemporânea e da sua gestão política. Entre a simbologia do “Hino à Alegria”, as suas palavras e sentimentos musicais, e a imagem que os europeus fazem de si próprios, João Fonte Santa propõe com este trabalho respigador uma revisão imperativa, ligando com um simples (mas não inocente) quadrado de BD o passado pré-histórico ao domínio da atualidade, para acentuar ainda, precisamente, essa espécie de constância conflitual, de ordem antropológica, que nos impede de viver melhor em comunidade, marcando assim uma rutura entre o visionarismo esperançoso do século XIX e a decepção hedonista do início do novo milénio. Porém, o discurso crítico da visualidade pictórica em João Fonte Santa não desarma uma hipótese alternativa. Afinal, recordemos que o seu trabalho se projeta na promessa mais ou menos convicta de uma “Pintura Para Uma Nova Sociedade”.



1 Exposição *NON_EXTREMO DO MUNDO*, pormenores | 2 *NON_PARA MORRER O MUNDO (GUERRA MUNDIAL)*, 2009, aguarela sobre papel, livro, talões e vara de madeira, 40cm x 40cm x 40cm | 3 *NON_VIAGEM A TRACEJADO ATÉ AO EXTREMO LITORAL DO MUNDO*, 2008-2010, vídeo, 40'.

X) Conflitos identitários / Manuel Santos Maia

[Texto de Folha de Sala, fevereiro de 2010]

No final da última década, o filósofo José Gil identificou em Portugal um “medo de existir” letárgico que nos prende ainda ao vazio e à normalização social. Os problemas com a memória e o passado político, bem como com o sentido de pertença a um coletivo ligam os portugueses a uma conflituosa indiferença perante a imagem do seu próprio país.

Ao partir de uma reflexão sobre estes valores e características, Manuel Santos Maia apresenta no Museu do Neo-Realismo uma nova etapa do seu mais recente projeto artístico, agora intitulado *non_extremo do mundo*. Elaborando uma íntima relação com alguns dos elementos que forjam a identidade do nosso país, Santos Maia recorre a uma estratégia de fragmentação disciplinar, ao acentuar de novo uma das suas principais características processuais: a biografia museificada. Na realidade, desde o projeto “alheava” (1999) que o artista cruza a noção de documento com a experiência individual e familiar, para alcançar finalmente uma espécie de “*memorabilia*” coletiva, enquanto espelho antropológico que nos liga a todos pelo filtro de uma “intimidade documentada”. Fotografias, filmes, álbuns familiares, gravuras intervencionadas e outros inesperados objetos “*ready-made*” são alguns dos materiais utilizados por Manuel Santos Maia nesta instalação, através da qual reflete em torno de questões como a guerra, a descolonização e a imagética popular ou a *estética portuguesa* entendida como expressão de uma “identidade nacional” ambígua, marcada, cada vez mais, por uma precária estabilidade, resultado dos efeitos de influência cultural alimentados pelos fluxos da emigração portuguesa recente e a reciprocidade paralela, mas determinante na sua influência crescente, trazida pela imigração global que se fixa em território português.

É neste sentido que, atualmente, a ideia de “portugalidade” ou “identidade nacional” vive dias de uma inevitável redefinição, por necessidade de reenquadramento de uma complexa plêiade de experiências sociais, voluntárias ou forçadas pelas circunstâncias de uma intensa transitoriedade de bens e pessoas, impondo-se assim uma nova espécie de comunhão migratória sobre as ideias de contacto e interculturalidade que marcam invariavelmente as hipóteses de uma portugalidade contemporânea. Nessa releitura devemos acentuar os termos de uma comparação entre momentos históricos distantes, mas com pontos em comum. Não podemos esquecer que a “expansão marítima portu-

guesa” resultou de um conjunto de necessidades de sobrevivência económica, identitária e territorial, marcadas sobretudo pela ideia de conquista de uma vida melhor, onde a viagem, a aventura pelo desconhecido e o contacto com o mundo se transformaram progressivamente em conceitos que inspiraram não apenas os portugueses do final da Idade Média a promover a primeira grande etapa da globalização, como quase todas as gerações seguintes que, imbuídas nesse espírito, mas motivadas no essencial pelo mesmo tipo de necessidades, cunharam aos poucos uma das aparentemente mais exatas marcas identitárias da nossa “portugalidade”: a miscigenação no contacto com o “outro”. Basta reconhecer, para isso, a tendência para a fusão de raças que a sociedade brasileira representou desde cedo por comparação com outros países do continente americano, ou o cruzamento cultural que determina ainda hoje a diferenciação dos países africanos de língua oficial portuguesa.

Mas se, nos primórdios do mundo moderno, Portugal esteve na vanguarda de um processo que aproximou limites geográficos, unindo oceanos e continentes a partir de rotas marítimas nunca antes traçadas, parece hoje navegar sem bússola, ou à deriva, perante o seu destino coletivo, perdido na sua identidade e objetivos após a resignação perante a perda de influência no mapa político internacional, de que o doloroso processo da guerra colonial e consequente descolonização terão sido os derradeiros e mais sangrentos episódios, espécie de despedida do famoso “Mundo Português” e real desvanecimento sobre a ilusão de pertença à elite das nações que dominam o planeta. Só nos anos 70 Portugal percebeu, por inércia e isolamento internacional, que o seu lugar no mundo não era já o da herança expansionista, mas o de um país atrasado, analfabeto e pretensioso, que descurara um verdadeiro desenvolvimento da vida moderna e estava agora diante da sua desestruturação geográfica e, conseqüentemente, da sua identidade política e social.

Saltando do local para o global, e *vice-versa*, Portugal vagueou sempre entre o passado de um nome mistificado por aventuras marítimas e o destino de um *Non*, sem “direito nem avesso”, fomentado pela desorientação dos que lideraram primeiro o reino e, depois, a nação. No primeiro volume dos *Sermões* (1679), o Padre António Vieira fixava uma ideia de “não” como “*non*” latino que significaria, daí em diante, muito mais do que a simples negação: “Terrível palavra é um *Non*. “*Non*” não tem direito nem avesso: por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim ou do fim para o princípio,

sempre *non*, quem fez "não" tão breve, não quis que se dilatasse. O *non* mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males"⁴¹⁴. A desesperança arrastada por este "*non*" curto e incisivo repercutiu-se desde então, tal como previra António Vieira, pelas indecisões da política nacional, ritmadas entre a ambição do "Quinto Império" e a pequenez logo revelada, conduzindo Portugal a uma titubeante sobrevivência, entre a paradoxalidade de uma expressão coletiva que vê nos seus mais de oito séculos de existência uma estabilidade inalienável e, ao mesmo tempo, a matriz de um espírito de indecisão ou "medo de existir", como nos lembra José Gil, que condena todo um país à inação, ou mesmo à esquizofrenia. O mesmo sentido de magoada reflexão identitária é referido no título e na narrativa visual do filme "Non ou a vã glória de mandar", a magnífica leitura do cineasta Manoel de Oliveira sobre Portugal, que muito influenciou Manuel Santos Maia a desenvolver a sua própria ideia de "*non*". Ao "*non*" que sempre nos guiou, mesmo sem o sabermos, juntou-se ao longo dos tempos a hesitação constante de uma existência comum, que deveria ser pensada, segundo a tradição, enquanto nação e identidade coletiva. Estes dois sentidos seculares e que nos têm enleado de um modo particularmente gravoso são responsáveis, afinal, por uma profunda limitação ao nível das convicções necessárias para agirmos sobre o nosso presente e desenharmos um futuro mais consentâneo com o destino de um mundo muito diferente daquele que levou Portugal a "agir" pela última vez. Entre o século XV e o século XXI, o mundo extremou o seu processo de globalização, atraído primeiro pela expansão capitalista e industrial, e mais recentemente por uma telemática sistémica e quotidiana que alterou radicalmente os códigos de identidade política, social e cultural das várias faces do planeta, e onde, por essa mesma ordem de razões, a miscigenação e a interculturalidade tendem a reconfigurar sistematicamente a imagem que temos da nossa própria identidade, reconhecendo assim que esta é hoje marcada, no essencial, e de um modo estruturante, pelos ritmos da sociedade de informação e do espetáculo global, bem como pelas subterrâneas mas persistentes influências das culturas trazidas pelos imigrantes e pelo novo surto da emigração nativa. Isto é, a nossa identidade será cada vez mais uma identidade global, marcada pelo sistemático reenvio de fontes e raízes transitadas com as pessoas que elaboram vidas longe da sua terra e misturam, naturalmente, valores e significados. Essas pessoas transformam assim a sua relação com o destino de origem, alterando ainda, de um modo profundo, a identidade

⁴¹⁴ Cf. António Vieira, *Sermões do Padre António Vieira*, ed. lit. de Margarida Vieira Mendes (4ª ed.). Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.

dos lugares de chegada, as suas experiências sociais e culturais, num processo natural de conflito e aceitação que, lentamente, nos transforma a todos em cidadãos globais, cada vez menos ligados a uma identidade nacional definida com base num passado mítico e distante. Esta distância que urge reconhecer para consolidar o efeito da sua desmistificação não se refere apenas ao tempo, como sobretudo à alteração da noção de espaço geográfico (hoje global e, em certa medida, sem fronteiras), assim como às práticas e experiências de sociabilidade que distinguem hoje, mais do que nunca, o passado a que já pertencemos (do qual guardaremos por certo ainda alguns traços) e o presente do qual, de facto, fazemos parte, por muito que isso inviabilize uma qualquer ideia estável de “portugalidade” ou “identidade nacional”.

Ora, é uma nova e descomplexada leitura sobre a desorientação identitária portuguesa que o projeto “*non*” de Manuel Santos Maia tem vindo a intensificar ao longo das suas várias fases. Neste projeto expositivo marcadamente pós-minimalista, onde convergem vários sentidos e um aparato interdisciplinar de instalação, Portugal não é um país sem futuro, mas é um país com “medo de existir” e com problemas com a sua imagem mais inconveniente. De um modo deliberado, o artista recorre, por isso, a uma variedade díspar de imagens, sons e objetos que reclamam todavia, como grito silencioso, uma ligação conflituosa com o nosso passado mais recente, mas já olvidado. De “caixas métricas” e quadros de ardósia, que evocam antigas salas de aula e métodos de ensino entretanto abandonados, a caixas de arquivo morto e cavaletes de pintura obsoletos, passando por uma imensa e barroca moldura que desmesuradamente enquadra resquícios esquecidos da nossa identidade de outrora, podemos encontrar na instalação “*non_extremo do mundo*” um conjunto de elementos verbais, figurativos, iconográficos e objetuais que configuram uma crítica máquina do tempo, que nos transporta não apenas para o passado, mas para a nossa atual ideia de passado, sua fragmentação e instabilidade significacional. É deste propósito revisionista, apelando sempre a uma reinterpretação sistemática da nossa identidade, que o trabalho de Manuel Santos Maia evolui para uma situação de comentário sociológico, onde os valores sobre o nosso passado coletivo são questionados com um sentido quase perturbador, lembrando ainda os universos criativos nesse sentido desenvolvidos por figuras como o realizador José Álvaro Morais ou o poeta quase esquecido (mas lembrado por Santos Maia nesta exposição com um filme a ele dedicado) Francisco Palma Dias, e onde Portugal sofre um rombo cirúrgico nas suas pretensões de uni-

dade cultural e antropológica. A identidade de um país antigo e velho, que aguarda ainda renovação, é aqui significativamente abalada por processos de justaposição simbólica que remetem para uma acentuada redefinição do quadro conceptual que enforma uma ideia de existência comum. O que resta de Portugal como nação talvez se reduza hoje, como defendera Fernando Pessoa no século passado, ao exercício global da língua portuguesa e ao reconhecimento identitário que daí advém. Talvez por isso, Santos Maia insista num círculo restrito de grandes vultos da cultura portuguesa: Camões, Padre António Vieira, Herculano, Garrett, Pessoa ou Manoel de Oliveira ocupam ainda hoje um importante lugar no caleidoscópio de referências críticas, mas constituintes de uma certa ideia de “portugalidade”, que alimenta o projeto reflexivo proposto por *non_extremo do mundo*. Sobre as ruínas do museu e da cultura moderna⁴¹⁵, entre a ficção e a realidade, os fragmentos de uma identidade perdida e a sua reconfiguração possível perante o quadro da globalização, Manuel Santos Maia propõe-nos um caminho de assumida instabilidade identitária, onde o conflito de valores se repercute enquanto alternativa às imagens pré-concebidas do nosso quotidiano e ao vazio acrítico que tende hoje a diminuir o exercício da cidadania a uma mera expressão eleitoral.

⁴¹⁵ Cf. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins...*



1 Intervenção de Pedro Amaral | 2 Pormenores da exposição.

XI) Pintura *Partisan* / Pedro Amaral

[Texto de Folha de Sala, abril de 2010]

A referência à mítica combatividade das tropas *partisans* pode servir de mote a uma comparação aqui proposta. Se um *partisan* – termo que ficou conhecido durante a Segunda Guerra Mundial para referir determinados movimentos de resistência à dominação alemã – era um membro de uma tropa irregular formada para se opor à ocupação e ao controle estrangeiro de uma determinada área, operando atrás das linhas inimigas com o objetivo de atrapalhar a comunicação, roubar os carregamentos e executar tarefas de sabotagem, parece-nos então que a pintura de Pedro Amaral (Lisboa, 1960) assume ainda hoje, a vários níveis, um sentido claro de resistência e combate clandestino que evoca a inesgotável determinação *partisan*, ainda que no plano da ação e do empenhamento artísticos. A sabotagem dos significados é, por exemplo, uma das suas principais tarefas, atuando nos bastidores contra o “inimigo” onnipresente identificado no sistema capitalista. Por outro lado, atrapalhar a comunicação do “*marketing*” e da publicidade a partir da sua livre apropriação e reconfiguração impõe-se como estratégia matricial desta obra.

Sem prejuízo de outros méritos, a obra de Pedro Amaral resulta, com efeito, e desde logo, de uma combatividade franca e direta sobre o jargão imagético que nos envolve, sustentando assim um eficaz domínio da comunicação contemporânea e o seu uso em prol de uma maior consciencialização estética, social e política. Apesar de recorrer maioritariamente à disciplina da pintura nesse efeito de criatividade e reflexão, o trabalho gráfico e performativo deste artista (expresso, por vezes, não apenas na pintura, mas também no efêmero e temporalmente localizado trabalho de *performance*, como em *Gone to Heaven*) revela-nos um modo particular de acesso ao universo neopop, donde sobressai uma experiência crítica sobre a ação política dos nossos tempos, desenvolvendo o sentido pós-moderno da citação, da apropriação fragmentária ou o exercício alegórico das imagens e dos seus significados.

Ao convocar e subverter a tradição da banda desenhada e do cinema norte-americanos, bem como a iconografia popular revolucionária, Pedro Amaral apresenta agora, no Museu do Neo-Realismo, uma nova série de trabalhos em acrílico que acentuam uma visão autocrítica, ao mesmo tempo séria e bem-humorada, sobre o destino da humanidade. “Bananas!” é o título escolhido para nos deixar, frente a frente, olhos nos olhos, com a para-

doxalidade da evolução humana, ou a inversão do lugar natural e social dos primatas na sua relação com os homens. A deliberada comparação entre as frustrações existenciais do homem e a superação psicológica do macaco surge aqui como metáfora sobre a ideia de temporalidade histórica, sobre o “eterno retorno” que nos envolve agora e sempre, anulando ou adiando, uma vez mais, a nossa capacidade de transformação, mesmo perante os evidentes desequilíbrios sociais e naturais da nossa contemporaneidade.

Desenvolvendo-se neste contexto, o processo de trabalho de Pedro Amaral sublinha uma combinação perfeita mantida entre o poder de síntese das palavras comuns e a sua combinação com as imagens, recorrendo sobretudo à iconografia popular editada desde o início do século XX em jornais, revistas e bandas desenhadas, aproveitando inclusive toda a tradição comunicativa da publicidade. Para o artista, só desta forma a pintura poderá fazer valer a sua presença entre o universo esmagador das imagens dos nossos tempos. Apenas pela subversão e sentido crítico de um imaginário coletivo povoado de idílios contemplativos, ou outras imagens de sedução sensorial, a pintura pode exercer ainda uma função regular de eficácia e comunicação alternativa. Por isso, os seus trabalhos em acrílico apresentam, aparentemente, o mesmo tipo de brilho estético que caracteriza a ação publicitária do nosso tempo. Mas esse brilho serve apenas para melhor denunciar o curto-circuito que as imagens contemporâneas também, e desde logo, sugerem, resistindo assim ao seu efeito mais imediato de sedução para apontar um conjunto de inesperadas leituras, mais críticas e incómodas ao nosso sistema. Por exemplo, “Ernesto” (2010), pintura acrílica que pega no estafado ícone de Che Guevara para lhe moldar o rosto de um macaco que é ao mesmo tempo reconhecido como figura iconográfica do cinema americano, nomeadamente do filme de ficção científica *Planet of the Apes* (1968) – com tradução brasileira para *O Planeta dos Macacos* e portuguesa para *O Homem que Veio do Futuro* –, apresenta-se como protótipo de um exercício pictórico desenvolvido em todos os outros trabalhos apresentados na presente exposição (como *Test-Case; Snagged Teeth* ou *Sim, Patrão!*, datados de 2010), e onde a figura do macaco se confunde ou confronta com a do homem, tanto na sua proximidade enquanto espécie animal paralela à nossa, mas que lembra desde logo os nossos antepassados longínquos, bem como na sua própria humanidade revelada, definindo-se assim como hipotética alternativa de futuro ou melancólica identificação da origem perdida.

No papel de um astronauta amnésico que vagueia num planeta surpreendentemente familiar, Charlton Heston é recebido por macacos humanizados, possuidores de uma estranha dimensão, que o envolvem na recuperação de responsabilidades em nome de toda a humanidade. Por isso, *O Planeta dos Macacos* ou *O Homem que Veio do Futuro* está verdadeiramente mais presente em *Ernesto* do que a própria fotografia de Alberto Korda. A narrativa desse filme mítico está na base da dupla citação contida na obra de Pedro Amaral, como se entre o homem e esses macacos se invertessem afinal as diferenças. Em vez de homínídeos inferiorizados pelo seu estado de evolução, observamos apenas a desorientação e condicionamento do estatuto do homem. Na verdade, em *O Planeta dos Macacos*, era o homem que mostrava a sua animalidade sofisticada ou a outra face, selvagem e inumana, da sua conduta, enquanto os macacos apresentavam, pelo menos em parte, uma maturidade civilizacional que deliberadamente invertia os papéis e nos remetia, pela primeira vez no cinema de Hollywood, para uma visão pós-moderna da humanidade. O sentido crítico denunciado pelo filme de Franklin J. Schaffner obteve um eco e um êxito extraordinários, convertendo-se num dos primeiros grandes sucessos ao nível da literatura de ficção científica (num original do francês Pierre Boulle) adaptada ao cinema e ainda um dos primeiros grandes momentos de reflexão global sobre a responsabilidade do homem na definição do seu destino.

Desse modo, quando Pedro Amaral realiza uma fusão ou cruzamento entre o rosto de Che Guevara e o do macaco está simultaneamente a sugerir um conjunto de sentidos e hipóteses de leitura que tanto podem afirmar a animalidade de todo o ato revolucionário, como a esquecida e romântica humanidade dos homens que promovem ou agem em nome das revoluções. A ambiguidade é deliberada e não pretende fechar o sentido. Pelo contrário, vive precisamente dessa pluralidade perspéctica, do jogo de espelhos que se abre pela justaposição de duas imagens antes não associadas, mas que apresentam, no rigor acutilante da sua convocação simultânea, sentidos novos que nos conduzem à reflexão, ao cruzamento de valores e significados que pensávamos estabilizados.

Porém, esse jogo de espelhos resulta de um apurado apropriação imagético. Valor operacional que alimenta a nossa condição pós-moderna e que Pedro Amaral trabalha com mestria, procurando equilíbrios formais a partir da conjugação de imagens díspares e com origens muitas vezes antípodas. Ao recuperar uma parcela de uma tira de ban-

da desenhada, como na obra *Sim, Patrão* (2010), para lhe alterar, por exemplo, a natureza da linguagem, traduzindo partes dos diálogos (balões) para português (como o *Sim, patrão!* que responde ao colono britânico), Amaral procura arrancar um sentido novo a algo arrumado pela inexorável passagem do tempo e pelo esquecimento a que são votadas todas as novidades momentâneas. Perdidas no tempo distante, essas originais bandas desenhadas do século passado regressam assim à vida por intermédio de uma atenção particular, pelo valor do simulacro, pela eficácia da citação reintegrada ou reproduzida num novo sistema de signos e comunicação, agora de valor pictórico e expositivo.

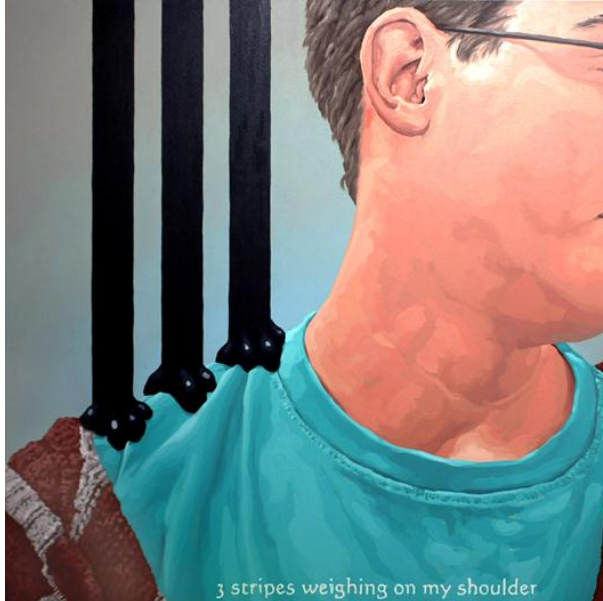
Ora, a lógica de criatividade que toma a citação e o simulacro como agentes de inventividade remete-nos igualmente para o confronto entre cópia/repetição e original/origem. Ao invés do que convencionalmente se tem afirmado, o original não significa a pureza que sofre um abuso por parte da cópia, mas, tal como nos lembram Benjamin Buchloh e Hal Foster, só se afirma verdadeiramente com o auxílio da repetição que a cópia promove, ou seja, beneficia dos efeitos da *Nachträglichkeit*, ou “ação diferida”, esse operacional conceito inventado por Freud para definir a posteridade⁴¹⁶. Ou, como sintetizou Daniel Birnbaum a propósito das relações entre a “vanguarda histórica” e a “neovanguarda”, “a origem nada é sem as suas repetições. Ser-se origem, ensina-nos o modelo freudiano, é ser-se repetido e ‘produzido’ retroativamente enquanto ponto de partida”⁴¹⁷. O que assim se pretende afirmar é que tudo só existe na exata medida da sua repercussão, isto é, enquanto efeito de repetição, citação e reapropriação ao longo do tempo. Porque é sempre como sentido retroativo que uma imagem, assim como uma ideia ou um valor, se mantém operante no contexto de novas circunstâncias, distantes já daquelas que favoreceram o seu primeiro aparecimento. É precisamente isso que a prática da apropriação realiza hoje no panorama da cultura contemporânea, influenciando inúmeras áreas da criatividade e da comunicação, ao assumir que nada pode ser inventado de novo, mas que tudo pode ser reinventado, como aliás sempre foi. Na verdade, para lá dos gritos pretensiosos da idade moderna, foi a cópia que sempre prevaleceu no domínio da criatividade, inclusive na sua dimensão de novidade ou renovação inevitável.

⁴¹⁶ Sobre esta questão, cf. Benjamin H. D. Buchloh, *New-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press, 2000; cf. Hal Foster, *The Return of the Real*, pp. 1-33.

⁴¹⁷ Cf. Daniel Birnbaum, “Delay Arrival’s”, in AAVV, *Painting at the Edge of the World*, (ed. Douglas Fogle). Minneapolis, Walker Art Center, 2001.

O trabalho de Pedro Amaral assume toda essa tradição ativa e o rumo de uma reinvenção que, não abdicando do passado e da sua imensa babel iconográfica, tem os olhos postos no presente e na sua mais radical avaliação, promovendo uma arte de compromisso com os valores da liberdade e da transformação das consciências, na leitura política dos signos e no cruzamento de simbologias aparentemente inoperantes e vulgares na sua comum utilização. O que se opera nestas telas de formatos variados que agora podemos observar na sala de arte contemporânea do Museu do Neo-Realismo é, afinal, a convivência crítica de sistemas linguísticos, artísticos e valorativos, ou ideológicos, que ajudam a reconfigurar um combate à estabilidade do sentido, como espécie de sabotagem inspirada no espírito de ação das tropas *partisans*. Admitindo as suas limitações operacionais, a pintura dos dias de hoje pode ainda reivindicar uma função essencialmente perturbadora de uma unicidade cultural promovida à escala global pelo sistema capitalista. Essa onipresença acrítica que as imagens do grande espetáculo do mundo promovem, apresenta-se, todavia, sob a capa do pluralismo, escondendo, assim mesmo, qualquer hipótese de fecunda transformação, pois o pluralismo sem distinção ajuda apenas a estagnar os sentidos e a despotencializar a ação concreta.

É contra o apogeu acrítico do nosso inebriante caleidoscópio mediático que a pintura de Pedro Amaral se afirma na sua dimensão *partisan*, combatendo a inércia coletiva e instilando a dinamização dos sentidos a partir da sua expressão simultaneamente visual e linguística, repercutindo assim, desse modo, uma matriz de comunicação cara não só à arte pós-duchampiana, como ao universo da ilustração e da banda desenhada, referências constantes em todas as fases do trabalho artístico de Pedro Amaral, mesmo ou sobretudo quando este se apresenta no aparato expositivo da dimensão pictórica e na lógica institucional de um museu temático.



1 LA PROSPETTIVA IS SUCKING REALITY, 2009, vídeo, 2'45" / projeção no Auditório do Museu do Neo-Realismo | 2 Exposição, 2009, pormenores | 3 WHERE THE FUCK ARE MY GLASSES?, 2008, óleo sobre tela, 150cm x 150cm | 4 3 STRIPES WEIGHING ON MY SHOULDER, 2008, óleo sobre tela, 150cm x 150cm | 5 SUCKING REALITY, 2010, feltro recortado, 300cm x 300cm.

XII) Uma questão de perspectiva? / António Olaio

[Texto de Folha de Sala, junho de 2010]

Em plena década de 80, Jean-François Lyotard afirmava, a propósito da sua famosa reflexão sobre a pós-modernidade, que o valor de uma obra de arte depende sempre da sua “capacidade de gerar futuro”⁴¹⁸. Na verdade, a sobrevivência cultural de uma obra de arte mantém um vínculo forte com o efeito da sua repercussão ao longo dos tempos. Os caminhos abertos pela iniciativa de uma obra são assim mensuráveis numa relação estabelecida com a arte vindoura e os seus responsáveis, os artistas, aqueles que, por razões por vezes bem diferentes, continuam a ler-lhe sentidos e significados operantes, mesmo ou sobretudo sob novos contextos, contribuindo assim para a sua memória, cultura e sobrevivência.

Ora, ao observar retrospectivamente o percurso artístico de António Olaio (Sá da Bandeira, Angola, 1963), iniciado precisamente em meados dos anos 80, projeta-se de imediato a ideia de uma obra sintonizada com os valores do seu tempo, mas que desenha desde os primeiros passos uma compreensão sobre a origem daquilo que faz pulsar a contemporaneidade pós-moderna, em especial na sua complexa abertura ao futuro, isto é, a exponenciação das suas características de apropriação, interdisciplinaridade e híper-textualidade. É nessa medida que podemos identificar o percurso de Olaio como um dos mais atentos e genuinamente empenhados nessa capacidade de lidar com a fluidez processual e disciplinar que hoje anima o impulso criativo, mantendo todavia a linguagem, isto é, a palavra, como matriz de uma *performance* integral, que tanto recorre à sua manifestação vocal e significante (através da prática musical), como investe no contraste estético-visual que a sua inscrição pictórica lhe assegura perante o jogo dos seus significados. Com esse propósito tantas vezes reafirmado, o artista vai ritmando uma intervenção que convoca simultaneamente a arte e a vida, num intrincado sistema de circular autorreferencialidade.

Deste modo, António Olaio propõe com as suas obras a experiência irónica e quase sombria da linguagem, libertando-a dos constrangimentos imagéticos do seu significado original, para nos chamar a uma nova amplitude, como ação enleante promovida pela combinação de palavras que resultam em jogos fonéticos familiares, embalando-nos numa performatividade musicada (entre o canto e o movimento corporal) que sabe bem do

⁴¹⁸ Cf. Jean François Lyotard, *A Condição Pós-moderna...*

efeito de reconhecimento e identificação que neste âmbito assume a língua inglesa. Com efeito, mesmo quando esta assume uma dimensão visual e pictórica, nunca perde o contacto com a sua origem lírica e musical, atuando sempre de modo apelativo, entre o *slogan* e a poesia. Aliás, todo o trabalho de António Olaio no campo da arte resulta de uma vontade de intervenção crítica, mas sedutora, onde a *performance*, o vídeo e a pintura assumem as despesas processuais para confirmarem o insucesso, por vezes hilariante, de toda e qualquer pretensão à estabilidade do significado e da conceptualidade das palavras. Nessa medida, podemos afirmar que desde a década de 80 o artista tem vindo a consolidar uma criatividade de onde sobressai, como afirma João Pinharanda, um “melancólico humor”⁴¹⁹, servido pelo domínio do *pastiche*, denunciando ainda referências estéticas e éticas neopop, de inspiração musical anglo-saxónica, com o intuito de as subverter com o rigor da desconstrução, presenteando-nos assim com o glamoroso mas grotesco desgaste do significado⁴²⁰. De outra forma, podemos ainda afirmar que o real e o seu questionamento ao nível da perceção visual e musical, bem como uma espécie de volatilidade significacional, adquirem na obra de Olaio especificidades de tal modo particulares que o distinguem desde logo no universo da arte contemporânea portuguesa.

Isso mesmo é possível identificar em *La Prospettiva is Sucking Reality*, o mais recente projeto artístico de António Olaio, concebido deliberadamente para o Museu do Neo-Realismo, apesar de alguns trabalhos terem já sido apresentados noutra contexto expositivo, em Viena, na Áustria. Nele, o artista, pintor e *performer*, procura refletir sobre o destino do real no âmbito da sua sistemática e pretensamente rigorosa representação. O vídeo com o mesmo título da exposição que Olaio apresenta no auditório do Museu reforça inclusive essa densidade conflitual (de metáfora espacial) onde o real se confronta com a palavra, a sua performatividade ou a caótica instabilidade do seu significado.

Se recuarmos no tempo, podemos pontuar nos alvares do século XV a origem de um processo de representação que desde então nos domina, condiciona e transporta invariavelmente ao (des)conhecido. Com um buraco aberto no centro do quadro (o ponto de fuga) e um hábil mas simples mecanismo de espelho, Filippo Brunelleschi demonstrava no século XV as virtudes ou faculdades da “*prospettiva*” renascentista, fazendo coincidir

⁴¹⁹ Cf. João Pinharanda, *António Olaio - o artista é um ready-made auxiliado*. Porto, Mimesis, 2004, p. 20.

⁴²⁰ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do signo...*

como nunca, numa pequena prancha de pintura, a representação dos edifícios que compunham a praça da Catedral de Florença. Apesar das diferenças de escala entre os elementos reais e representados, o rigor dessa ilusão ótica atingira um tal efeito pictórico que marcaria para sempre a relação da imagem com o real. Hoje, a perspectiva está (omni)presente em todos os mecanismos de representação do real herdados da magia fotográfica, determinando assim uma ilusão maior e, paradoxalmente, quase invisível: a (con)fusão entre o real e a sua representação.

Ora, é precisamente a intermitência entre estes dois universos quase indistintos que António Olaio procura compreender e questionar. Afinal, qual é a responsabilidade da invenção da “*prospettiva*” na atual elisão do real? Terá o “buraco aberto no centro do quadro” um valor simbólico nessa aparente sucção do real? Qual o lugar da pintura no contexto da hiper-imagem em movimento? Qual a função do artista na nossa contemporaneidade? Não respondendo a nenhuma destas questões, António Olaio sugere-nos todavia uma visão mais alargada acerca dos valores que aí se confrontam, reafirmando assim uma nova consciencialização sobre esse real que nos escapa perante o domínio avassalador das imagens.

Admitindo desde logo, com a obra *Where the fuck are my glasses?*, a sua incapacidade para abordar de um modo nítido, unilateralmente perspético e definitivo o destino da “*prospettiva*”, Olaio propõe-nos então um conjunto de pequenas telas verticais onde se fragmentam hipotéticas desorientações ou descontinuidades de perspectiva acerca do real contemporâneo. Assim, *3 Stripes Weighing on my Shoulder*, *Stormy Weather*, *Wacky Geometry*, *Hurricane Kate*, *Room with a View* são, entre outros, alguns dos títulos adjacentes que situam esse conjunto de pinturas no panorama temático agora proposto. No caso particular de *Stairway to Jane*, em que perspetivamos num *contre-plongée* denunciado pelos pés de uma figura ausente, uma escada espiraliforme que nos atrai pela perspectiva tomada, parece que a imagem está disposta a guiar-nos, sem retorno, à descida original e quase infinita de toda a história da “*prospettiva*”, como se dessa forma nos aproximássemos das razões e da consciência sobre o seu progressivo efeito de sucção. Esse sentido de reflexão é, aliás, o cartão-de-visita desta mostra, não só como título escolhido para a apresentar, como também no vídeo projetado no auditório, ou, desde logo, na obra que se suspende do teto do Museu do Neo-Realismo, em pleno *atrium* da receção. *La Prospettiva is Sucking Reality* resulta simultanea-

mente enquanto exercício de perspectiva visual e instalação objetual, jogando com efeitos de presença tridimensional e bidimensional, luz e sombra, transparência e opacidade, a partir da simples representação de algumas figuras humanas e animais sobre um leve tecido branco, mas translúcido. Essa representação progride, na verdade, intercalando partes dessas figuras a negro no jogo das escalas e das linhas diagonais que nos ajudam a definir o campo de visão como um quadro em perspectiva. Ao acentuar a simplicidade do processo, António Olaió confirma, uma vez mais, a importância da palavra no aparato final da imagem, pois podemos ler, no topo dessa peça, o título que determina toda a intervenção do artista no âmbito do Museu. Daí ressalta, desde logo, uma mensagem sobre a expressão da cultura visual euclidiana e perspetiva nos nossos tempos, relacionando-a com a sua origem já longínqua mas, afinal, determinante na organização sensorial dos seres humanos, em particular a sua perceção visual e o modo como lidam com o reconhecimento fenomenológico do real. Será que a perspectiva está a sugar a realidade? É uma questão complexa e, para já, inconclusiva, mas que pode servir para lermos alguns sinais sobre a nossa relação cada vez mais tecnologizada com a realidade concreta dos fenómenos físicos e espaço-temporais.

Todos reconhecemos a nossa dependência atual em relação aos meios tecnológicos do som e da imagem, que nos permitem desde há muito um mais rápido e eficaz acesso à informação, ao contacto humano indireto e, desse modo, a uma certa forma de reconhecimento sobre as coordenadas da vida e do mundo. Porém, essa eficácia traduz-se ao mesmo tempo num crescendo de ilusão e (con)usão acerca do real, da realidade e da sua representação, pois vivemos cada vez mais o domínio da representação da realidade como se da realidade se tratasse. Por exemplo, não é difícil apreendermos parcialmente, (como afinal sempre acontece, em qualquer circunstância), uma realidade geográfica particular (como uma cidade, ou um outro lugar) apenas ou sobretudo pela via da sua representação reproduzida hoje, por vezes até à exaustão, em fotografia ou filme. Desse modo, quando nos encontramos fisicamente nessa mesma realidade geográfica, identificamos ou buscamos desde logo a identificação da imagem já conhecida, como se à realidade concreta se antecipsse preferencialmente a realidade representada. Se esta é uma inevitabilidade comum nos nossos dias, e o seu reconhecimento pode até ser mais ou menos generalizado, é mais difícil contudo reconhecer a sua mais sub-reptícia transformação, nomeadamente ao nível da perceção visual, isto é, de como a visão se tornou, ao longo

dos últimos séculos, o sentido quase totalitário da humanidade moderna e contemporânea. A origem desse processo esmagador e, ao mesmo tempo, quase invisível, provém da urgência e do desejo humano de representar visualmente a realidade do modo mais convincente possível, com isso inventando e reinventando sistemas de representação, pictóricos, químicos ou mecânicos, que nos ajudaram a alcançar esse desígnio – hoje fixado, para já, no efeito aparentemente extraordinário da experiência 3D que os aparelhos de imagem (televisão, projetores e plasmas) nos oferecem – onde a realidade se representa num efeito tal que aos poucos se substitui, em eficácia e deslumbramento, ao objeto representado. Deixamos de lado, cada vez mais, a realidade concreta, para optarmos, de um modo mais ou menos consciente, pela sua mediação tecnológica, ligando-nos assim à máquina e à tecnologia de um modo hipnótico e avassalador que parece, por vezes, comprometer a nossa própria humanidade, ou, pelo menos, nela introduz variações que a tornam quase impercetível.

A “inércia polar” identificada por Paul Virilio⁴²¹ na dependência contemporânea da tecnologia da imagem tem assim, em certa medida, origem na descoberta da “*prospettiva*” de Brunelleschi e é esse percurso que a proposta de António Olaio parece desafiar, questionando o recetor da obra de arte sobre os efeitos de transformação da realidade, ou se a sua sucção pela “*prospettiva*”, a que lentamente assistimos há centenas de anos, não terá na consciencialização desse mesmo fenómeno uma hipótese de superação ou convívio mais equilibrado. Por outro lado, podemos identificar na “*perspetiva*”, ou “*prospettiva*” italiana, a matriz de uma alienação da realidade não apenas observada, como vivida. Isto é, a sucção imagética, hoje verificada de um modo ainda exponencial, não se refere exclusivamente à realidade visualmente identificada e confundida, mas talvez sobretudo à nossa própria realidade vivenciada, pois é a nossa vida que desaparece na inatividade permanente de muitas e muitas horas em frente ao ecrã do computador, da consola, ou da televisão. Virilio chamou-lhe “inércia polar” na medida em que o sujeito contemporâneo se confina, cada vez mais, a uma participação social indireta e mediada, fisicamente distante, entre dois polos, apenas potenciada pelos argumentos da própria tecnologia, como se estes fossem, afinal, melhores ou mais eficazes do que a energia inerente ao contacto humano direto. É sobre estas interrogações que *La prospettiva is sucking*

⁴²¹ Cf. Paul Virilio, *op. cit.*

reality de António Olaio se manifesta enquanto valor artístico de teor reflexivo, obrigando-nos assim a acompanhar a experiência da receptividade artística num sentido mais abrangente que, não abdicando nunca da sua dimensão estética, nos exige igualmente uma leitura teórica acerca da transformação sensorial e conceptual operada pelo desenvolvimento secular da perspectiva. Esta não apenas nos trouxe melhores resultados na representação do real, como iniciou um processo, ainda não concluído, da sua própria substituição. Será mesmo assim, ou tudo isto não passa apenas de mais uma perspectiva sobre a observação da nossa contemporaneidade eminentemente visual?



1 O POVO REUNIDO, JAMAIS SERÁ, REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS, 2009-2010, acrílico sobre papel, pormenores da exposição | 2 O POVO REUNIDO, JAMAIS SERÁ, 2009, mural de homenagem ao barco Varino Liberdade.

XIII) Arte, “documentalidade” e interpretação / Carla Filipe

[Texto de Folha de Sala, novembro de 2010]

Não existem factos, apenas interpretações
F. Nietzsche

Nos anos 60, Susan Sontag expressava a sua revolta ao publicar *Contra a Interpretação*, um conjunto de ensaios que procurava contrariar o efeito aparentemente asfíxiante que caracterizava o pluralismo interpretativo da obra de arte⁴²². Reivindicava-se aí um regresso à experiência direta com a obra, diminuindo os efeitos nocivos de uma interpretação sistémica e infinita. Apesar de tudo, é hoje difícil aceitar que a interpretação possua um projeto de anulação dos valores intrínsecos da obra de arte. Da teoria cultural à análise literária e artística, o universo interpretativo representa com efeito um jogo dinâmico e estonteante que, mais do que empobrecer, confere ao objeto de arte um prolongamento de vida e significados que o mantêm atuante perante o recetor. Por outro lado, a diversidade inerente ao paradigma interpretativo pós-moderno é, em parte, responsável pelo descrédito das verdades transcendentais e a ascensão dos efeitos imanentes⁴²³. Isto é, o particular passou a ganhar terreno perante as teorias gerais e as especificidades ocuparam aos poucos o lugar das generalidades abstratas. Os contextos e a sua observação passaram assim a influir de um modo decisivo em quase todos os domínios da ação humana contemporânea.

Há mais de dez anos que Carla Filipe (Aveiro, 1973) produz arte como resultado de um envolvimento direto com o contexto da sua exibição. As exposições desta artista não assentam na apresentação de um conjunto de obras preconcebidas e depois adaptadas ao “*white cube*” da galeria, mas no exercício dialogante entre conceitos e práticas processuais que a conduzem a um determinado resultado. O sentido “*site-specific*” das suas propostas artísticas converte assim cada exposição num cenário aberto às circunstâncias e ao seu potencial crítico, acentuando, a partir de uma cuidada reconfiguração de carácter documental, um jogo de leitura política e social que transforma não apenas os objetos de arte ou os espaços da sua apresentação, como ainda a sua relação com a cultura e a geografia locais.

⁴²² Cf. Susan Sontag, *Contra a interpretação e outros ensaios*, (1964), (trad. portuguesa). Lisboa, Gótica, 2004.

⁴²³ Sobre esta alteração de valores e a sua relação com a produção artística, cf. Hal Foster, *The Return of the Real...*

Desse modo, Carla Filipe realiza no Museu do Neo-Realismo *O Povo reunido, jamais será – representações gráficas* (2009-10), exposição onde se cruza o grafismo de cartazes reivindicativos, acentuando a sua transformação formal e identitária, com a atmosfera contestatária das coletividades locais de meados do século XX. Rasurando as palavras desses cartazes, a artista recorre sobretudo a cores e formas que se insinuam enquanto memória de um gesto de protesto cada vez mais frágil e inconsequente, disseminado hoje por outros meios de contacto informacional, como as “redes sociais”, os “blogs” e lógica de atuação promovida por uma internet cada vez mais onnipresente. Por outro lado, podemos ver como o mítico barco varino vila-franquense *Liberdade* (o original), levou Carla Filipe a assumir uma posição de partilha e interpretação sobre os valores dessa memória, recorrendo a elementos documentais recentemente doados ao Museu. Entre a etnografia e os modelos gráficos de algumas palavras de ordem, Carla Filipe trabalha aqui um registo crítico que concilia eficazmente a arte e a “documentalidade” do real⁴²⁴.

Na verdade, o uso do “documento” na prática artística contemporânea propagou-se extraordinariamente e de um modo paralelo “à expansão do âmbito da produção artística, que na última década passou a considerar os fenómenos políticos e sociais, um campo de pesquisa privilegiado”⁴²⁵. Porém, livre dos constrangimentos ideológicos que colocam a arte ao serviço de uma mensagem política, Carla Filipe aprofunda uma prática artística de envolvimento vital entre o autor, a obra e o observador, aproximando-se desse modo da “estética relacional” defendida por Nicolas Bourriaud. Tal como nas palavras do crítico de arte e curador francês, a obra de arte apresenta-se de uma maneira geral, mas também em Carla Filipe, acrescentamos nós:

“como um interstício social no interior do qual estas experiências, estas novas ‘possibilidades de vida’, se revelam possíveis: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos no presente do que fazer cantar os amanhã. [...] Os contratos estéticos, como os contratos sociais, são tidos por aquilo que são: ninguém pretende instalar a idade de ouro sobre a Terra, e nós contentar-nos-emos como voluntários em criar os *modus vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Do mesmo modo, a arte não procura mais figurar utopias, mas construir espaços concretos”⁴²⁶.

⁴²⁴ Sobre esta questão, cf. Hito Steyerl, “Política da verdade: o documentalismo no campo da arte”, in *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007*, (ed. Miguel von Hafe Pérez). Coleção de Arte Contemporânea Público - Serralves, 2007, pp. 147-149.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁴²⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle...*

O apurado sentido sobre o efeito parcelar de toda e qualquer proposta artística contemporânea, permite a Carla Filipe atuar numa dimensão autoconsciente acerca do alcance ou dos limites da sua ação. Por outro lado, o observador-espetador não é aqui um ser passivo que deve ser instruído – ou ativado – em direção a uma “verdade” metafísica, mas alguém que constrói sempre a sua interpretação, a partir de pequenos dados construídos pelo artista em torno de uma “documentalidade” experimental, e só desse modo se torna ativo ou, necessariamente, emancipado. O espetador é, nesta medida, um elemento a quem se exige uma interpretação, assegurando, contudo, que esta será sempre mais rica ou elaborada em função da experiência de cada um dos recetores da obra de arte. Recordemos a este propósito as palavras de Jacques Rancière:

“Num teatro, exatamente como num museu, numa escola ou na rua, nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos atos e dos signos que lhes surgem pela frente ou que os rodeiam. O poder comum aos espetadores não tem a ver com a respetiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. O que as nossas ‘performances’ comprovam – quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de vê-la – não é a nossa participação num poder encarnado na comunidade. É, sim, a capacidade dos anónimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todos(as) os(as) outros(as). Essa capacidade exerce-se através de distâncias irreduzíveis, exerce-se por intermédio de um jogo imprevisível de associações e dissociações”⁴²⁷.

Este jogo intenso e incontornável é, afinal, promovido tendo em conta o processo transformador da comunicação. Ou seja, o envio e a receção de uma mensagem resultam sempre, deste modo, na transfiguração da sua hipotética essência, ou “verdade” aparente, pois o trânsito da sua forma reconverterá, em qualquer dos casos, os sentidos e os significados a ela associados durante esse processo. “É neste poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espetador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espetador. Ser espetador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espetadores que ligam constantemente o que veem com aquilo

⁴²⁷ Jacques Rancière, *O espectador emancipado...*

que já viram e disseram, fizeram e sonharam. Não existe forma privilegiada, tanto quanto não existe ponto de partida privilegiado. Por todo o lado existem pontos de partida, cruzamentos, laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusarmos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis e, em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios”⁴²⁸. É neste sentido que as instalações de Carla Filipe se apresentam no limbo da informalidade, sem privilégios de qualquer espécie, quer sejam artísticos ou sociais, aceitando e desenvolvendo inclusive a partilha de lugares e territórios que fundem a arte e a vida num sentido crítico, mas atuante apenas na medida da pluralidade assegurada pelas interpretações de cada um dos espetadores. Voltamos assim a Jacques Rancière, quando este nos assegura que “os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espetadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da ‘história’ e dela fazerem a sua própria história”⁴²⁹. E é nesta medida apenas que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e de tradutores”, mesmo quando os papéis se invertem, como aconteceu com Carla Filipe, quando dialogou com o doador dos objetos associados ao barco “Liberdade” e traduziu para si, para o seu trabalho, a história que contada sobre esses documentos que inspiraram uma leitura sobre a memória e o passado. Quando esses objetos-documentos passaram a integrar o projeto expositivo de Carla Filipe no Museu do Neo-Realismo, começaram a “falar” a história que a artista quis contar a cada um dos espetadores, deixando a estes o exercício da sua própria tradução. Ou seja, tal como nos lembra Rancière, somos todos (artistas e espetadores) contadores e tradutores de signos e simbologias que nos rodeiam e que nos ajudam a (re)construir os sentidos que nos põem em contacto com o mundo e com a vida. O estatuto pretensamente privilegiado do artista (emissor, detentor da verdade) é aqui posto em causa, a favor de uma espécie de legitimação da função tradutora do recetor que todos acabamos por ser, em dado momento. Desse modo, a utilização de uma “documentalidade” no trabalho de Carla Filipe, traduz uma vontade de, por um lado, exigir a todos um maior esforço no contacto direto com elementos sógnicos que nos

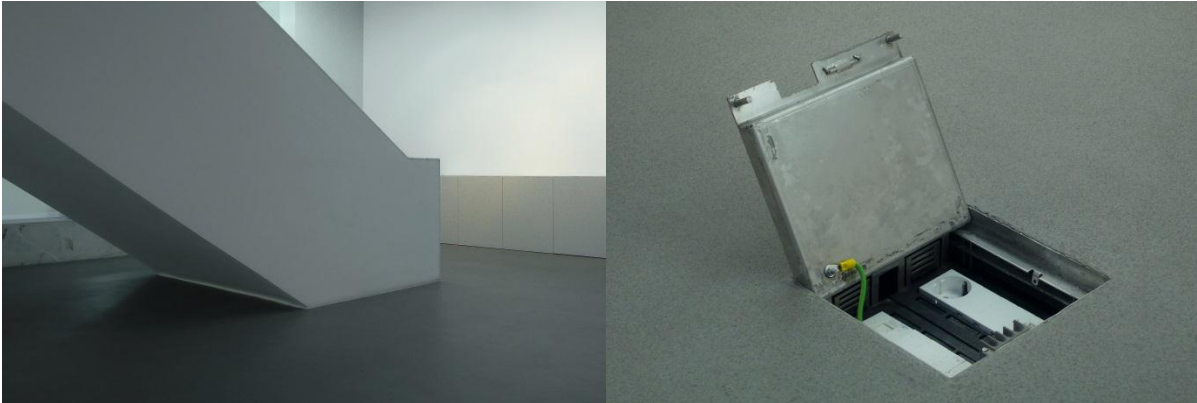
⁴²⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 35.

transportam a histórias de teor político e social concreto, mas que dependerão sempre, em última instância, das histórias e das convicções que cada um de nós transporta invariavelmente, porque constituintes da nossa singularidade existencial. Por outro, o “documento” – seja uma bandeira ou um chapéu de marinheiro – implica sempre uma vontade de rerepresentar o passado como efeito de metonímia, deambulando pelos resquícios de “verdade” que nele podemos encontrar, mesmo que essa “verdade” prefigure uma diversidade constante, de acordo com a experiência de cada um dos espetadores que com ele se cruze. Na verdade, Carla Filipe procura com o seu trabalho assumir um particular sentido do político, a partir de uma reflexividade que conjuga a criatividade e a recetividade emancipada através dos caminhos abertos pela “veracidade” documental. Tal como aponta Hito Steyerl acerca do “documentalismo no campo da arte”, há hoje uma “corrente documental mais reflexiva que vê nos seus próprios dispositivos ferramentas epistemológicas socialmente poderosas. Nestas obras não existe qualquer intenção de representar a verdade autêntica do político, mas sim de desafiar e mudar a ‘política de verdade’ na qual a sua representação se baseia. As próprias formações epistemológicas e visuais do documentário são, pois, definidas como funções do político”⁴³⁰. É neste sentido que a dimensão política da obra de Carla Filipe se afirma com eficácia no panorama da arte contemporânea realizada em Portugal. O “documento” gera uma estratégia de “documentalidade” de onde emana uma nova “veracidade”, mediante a reconfiguração do seu próprio processo de apresentação e comunicação com os espetadores. Nessa medida, quando a artista expõe no *atrium* do Museu a bandeira do barco varino *Liberdade* – simplificando a seu aparato ao conjugá-la apenas com o chapéu de marinheiro do comandante dessa embarcação e ainda com os emblemas de clubes desportivos locais ao qual essa figura terá pertencido – está de algum modo a deixá-la “falar”, aceitando-a como documento primordial que nos remete para um passado, uma memória específica, neste caso, de teor político local e nacional, pois foi nessa embarcação, largada do cais de Vila Franca de Xira, que muitos opositores ao Estado Novo, ligados maioritariamente ao Partido Comunista Português (como Álvaro Cunhal, Alves Redol, Fernando Lopes-Graça, ou Bento de Jesus Caraça, entre muitos outros), realizaram alguns “passeios culturais” ao longo do rio Tejo, onde se reuniam e confraternizavam, partilhando aí, na liberdade das águas do Tejo, experiências de ação política clandestina, num tempo em que a liberdade de expressão

⁴³⁰ Hito Steyerl, *op. cit.*, p. 148.

em Portugal se reduzia ao apoio explícito à “situação” perpetuada pelo regime vigente. Por isso, convocar essa bandeira, revelando as marcas da sua antiguidade, significa recuperar um documento real no intuito de que ele “fale” por si próprio, como testemunho presencial de um tempo passado, ao projetar de imediato imagens de uma ação e de uma memória que tiveram consequências de carácter político e social junto do movimento oposicionista de meados do século XX. Enquanto objeto que desencadeia uma narrativa associada à memória de um tempo politizado pelas circunstâncias de oposição a um regime ditatorial e opressor, essa bandeira realiza hoje a sua legitimidade como documento e rememoração, perdida que está há muito a sua função original de sinalização marítima e identificação no espaço de navegação. A “documentalidade” que deste modo instaura um novo e particular jogo de interpretação, permite-nos associar ao trabalho de Carla Filipe uma centelha de “verdade”, ainda assim instável e que nos mantém vigilantes perante a hipótese de uma “verdade” maior, pois é na própria precariedade material e na simplificação dos processos expositivos que a artista nos torna a todos mais conscientes de que tudo não passa de um exercício de interpretação e conflito entre sujeitos, valores, temporalidades e, por fim, significados.



1 MUSEU DO NEO-REALISMO, fevereiro de 2011, fotografias a cores | 2 Instalação vídeo MUSEU DO NEO-REALISMO, 2011.

IV) Experiência e repetição / Eduardo Matos

[Texto de Folha de Sala, março de 2011]

O espaço museológico é hoje um templo de legitimação que, apesar dos abalos críticos dos anos 60 e 70, tudo parece absorver em seu favor, convertendo-se cada vez mais num lugar incontestado, paradigma mais ou menos estável da interdisciplinaridade artística contemporânea. No entanto, se a percepção da experiência de receptividade observada nos museus remete desde logo para as ideias de silêncio contemplativo e rigor comportamental, a verdade é que há sempre margem para a ambiguidade interpretativa dos seus significados.

Neste contexto, Eduardo Matos (n.1970) apresenta-nos uma projeção-vídeo que resulta, em parte, desta atmosfera específica em torno do aparato perceptivo de um espaço expositivo como o do Museu do Neo-Realismo, nomeadamente a sua fusão entre a arquitetura e o formalismo museográfico, entre o registo da vigilância e o gesto associado ao ato da visita. O próprio dispositivo da imagem, situado entre o filme (que mais parece determinado pelo sistema de videovigilância) e a fotografia (pela promoção de certos aspetos de imobilidade), traduz um sentimento de indefinição visual e suspensão do seu sentido.

Por outro lado, inspirado pelos conceitos deleuzianos de “diferença” e “repetição”⁴³¹, o artista encena pequenas variantes sobre a experiência da partilha (entre profissionais do museu e o público visitante) de um espaço museológico carregado de simbolismo, mas igualmente associado à contemporânea musealização de todos os temas ou objetos patrimoniais. A este regime de representação do espaço e da sua ocupação humana, Eduardo Matos acrescenta ainda um sentido de enleio, quase hipnótico, ao repetir ininterruptamente, na imobilidade intermitente dessas figuras, uma perspetiva circular que inviabiliza qualquer hipótese de estabilidade sobre a noção de espaço expositivo e a sua expressão humana.

Enquadra-se este trabalho de Eduardo Matos num universo de produção artística bastante particular. Com efeito, a percepção visual e conceptual da experiência expositiva é um tema que tem interessado nos últimos anos a vários artistas de dimensão internacional, basta lembrar a atenção de Louise Lawler sobre o colecionismo, explorando imagens e pormenores de obras de arte no espaço privado dos seus proprietários, ou ainda sobre as inusitadas significações da obra de arte no âmbito da montagem de exposições. Partindo da mesma matriz

⁴³¹ Cf. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição...*

temática, devemos destacar também as fotografias de grande formato de Thomas Struth, Andreas Gursky ou Cândida Höfer sobre os espaços artísticos e museológicos, de sentido mais ou menos crítico, privilegiando todavia uma leitura da imagem que mantém acesa a sua dimensão eminentemente contemplativa. O tema da visualidade crítica sobre o museu de arte constitui, aliás, na maioria dos casos, uma espécie de convite à reflexão sobre a fragmentação da memória cultural, a frágil presença da ciência histórica nas nossas vidas, ou a irrupção da estética e do belo no nosso quotidiano a partir da crescente ação do *design*, quando antes era ditada quase exclusivamente pelo universo das belas artes (das artes plásticas à arquitetura). Nas imagens atuais que tomam a centralidade do espaço de arte, desenvolvem-se novas leituras sobre os diálogos entre a obra de arte, a sua integração na arquitetura e a relação estabelecida com o espetador, reinventando-se assim a ideia de museu como lugar institucional de poder real e simbólico.

A vídeo-projeção de Eduardo Matos, apesar do seu efeito visual minimalista, converte-nos em testemunhas de uma nova etapa de imersão no universo museológico, mais crítica mas igualmente sedutora em torno do lugar do espetador perante a dimensão pública dos grandes tesouros artísticos. Mas entre a glorificação do espaço de arte e a ambiguidade crítica do relativismo pós-moderno, as imagens repetidas pela objetiva de Eduardo Matos e o seu circular envolvimento, subtraem à “pequena percepção” qualquer hipótese de destino significacional. O jogo visual mantido nessas imagens entre a presença, a ausência e o regresso da figura humana no espaço expositivo surge assim como espécie de metáfora sobre a fragmentação da nossa consciência acerca do peso cultural e institucional do museu, entendido desde o iluminismo como o lugar por excelência dos objetos de arte mais valiosos.

Na verdade, com a ascensão da burguesia no século XVII, primeiro em Inglaterra e no século seguinte um pouco por toda a Europa, alargou-se o conceito e o alcance social do ato de colecionar, bem como outros hábitos e gostos culturais, como as viagens de estudo pela Europa Antiga e as suas ruínas. Proliferam nesta altura os chamados *cabinets de curiosités* (ou “quartos de maravilhas”) que serviam o deleite, o estudo e a reflexão de uma elite ávida de saber, que buscava nos valores da razão o motor do progresso humanista. Aí se reuniam não só algumas estranhas e exóticas peças de arte (trazidas sobretudo do médio e do extremo Oriente) como curiosos objetos extraídos do mundo real,

baseados nos novos processos de observação da Natureza. Desta espécie de “museu privado” passou-se rapidamente, na segunda metade do século XVIII, à assunção do museu como instituição pública que, no seu propósito universal, deveria permitir e incentivar a instrução de todos, tendo no Museu Britânico (1753) ou no Louvre (1793) os exemplos pioneiros dessa nova e crescente paixão. Porém, tal como nos lembra Michel Foucault⁴³², o processo de seleção dos valores que “deveriam” formar a humanidade no sentido do progresso era constituído, como todos os sistemas de valores, por inclusões e exclusões determinadas sobretudo pelas inevitáveis relações entre o poder e o conhecimento, expressas precisamente na legitimação das instituições que ao longo do século XIX foram exercendo a sua autoridade tentacular. Neste mesmo sentido, Douglas Crimp denuncia em *On the Museum's Ruins* o modo totalitário como essas instituições formularam ao longo dos tempos o seu sistema, referindo-se à forma como o museu sempre procurou transformar um conjunto de fragmentos dispersos da vida passada, colocados num mesmo espaço e numa determinada ordem, como valor essencial ou representação de um certo paradigma, traduzindo sobretudo uma leitura de sentido unívoco, na sua pretensa universalidade, feita de consensos culturais não questionados. Isto é, “a história da museologia é a história das várias tentativas de negar a heterogeneidade do museu, e reduzi-la a um sistema de séries homogêneas. A crença de ordenar o ‘*bric-a-brac*’ perdura até hoje”⁴³³. Douglas Crimp identifica o auge da crítica ao sistema dos museus de arte com a prática da desmaterialização do objeto artístico dos anos 60 e 70 do século XX, caracterizando o trabalho de Richard Serra, Hans Haacke ou Daniel Buren, como exemplos paradigmáticos dessa crítica ao triângulo de legitimação artística: “atelier, galeria, museu”. Ainda assim, a “ruína” de que fala Douglas Crimp, mais do que um vaticínio acertado em relação ao momento atual, parece ter-se constituído tão-só como uma pausa autorizada pela ação legitimadora dos museus contemporâneos.

No que se refere às artes visuais, o conceito de museu desenvolveu-se, no essencial, a partir das coleções reais e de uma aristocracia que tinha já o hábito de decorar os seus palácios com inúmeras obras de arte, símbolo ao mesmo tempo da excelência e da cultura da sua condição social. Quando as galerias reais do Louvre e de Versailhes foram ocupadas pela Revolução Francesa, a riqueza dessas coleções tomou, apesar de todas as vicissitudes, uma dimensão pú-

⁴³² Cf. Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*. Paris, Galimard, 1969.

⁴³³ Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 12.

blica, imbuída no espírito do progresso humano que a cultura iluminista deixara como herança.

Daqui parte, na verdade, todo o poder dos museus e dos seus sistemas universais de produção de sentido sobre a humanidade e os seus valores. Ao longo do século XIX, o museu assumirá, na realidade, uma aura de legitimação social em torno dos saberes, como espécie de guardião máxima desses tesouros exemplares. Mas, por outro lado, o gosto pela preservação do saber confunde-se nesta altura com o espírito de aventura individual e romântica que as viagens e o sentido poético das ruínas antigas projetavam ao mesmo tempo sobre os conceitos de cultura. Nos desenhos e gravuras de Piranesi ou nas pinturas de Hubert Robert, a nostalgia do passado mistura-se com a tomada de consciência sobre o tempo moderno e os efeitos díspares da ação dos homens. É a dimensão da temporalidade que envolve, inquieta e domina o homem do século XIX. Por isso, ele procura no passado uma leitura e compreensão de si mesmo. Daí a grande necessidade de exploração pedagógica e didática do saber e da ciência, a importância crescente e decisiva das instituições que podiam assegurar e garantir, tanto no saber científico como na arte, o valor simbólico e identitário de um dado objeto, artefacto ou elemento da natureza.

Foi igualmente pelo domínio da história, e pelas descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano, que se desenvolveram as ideias “clássicas” de museu, academia e escola de arte, que prefiguravam um ciclo de legitimação e valor artísticos baseados no belo eterno e na harmonia encontrada nos “novos” objetos de arte antiga. Por isso se estabeleceu ao mesmo tempo uma dicotomia entre o valor consensual e coletivo da obra de arte (traduzido pela projeção e prática de um conjunto de saberes técnicos e artísticos apreendidos e divulgados a partir do universo das academias que tinham como modelo a antiguidade clássica) e a expressão poética, individual e subjetiva da arte romântica que dará origem à progressiva afirmação da arte moderna como valor subjetivo e alternativo à arte académica. Os museus e as galerias funcionaram assim, ao longo de Oitocentos, como instâncias de legitimação artística que pouco depois seriam abaladas pela força intempestiva das obras que não cumpriam os preceitos desenvolvidos pelos saberes técnicos da arte oficial. Quando no início do século XX, os futuristas de Marinetti atacaram os museus, chamando-lhes “cemitérios” e “dormitórios públicos” onde pululavam os muitos “professores, arqueólogos, guias e antiquários” que haviam reduzido a velha Itália a um estaleiro amorfo e sem futuro, pretendiam com isso alertar

para o sentido autorreferencial e totalitário do sistema cultural que apoiava os museus⁴³⁴.

A vanguarda europeia despertava para o novo século, apontando os museus e o que eles representavam como um dos maiores sintomas da ruína civilizacional do Ocidente. Fora também isso que a ação dadaísta reclamara pouco tempo depois, encetando uma nova poética *nonsense*, que mais não fazia do que ridicularizar, em plena guerra mundial, as pretensões universalistas de uma cultura burguesa racional e positivista.

Mas a provocação máxima sobre a lógica dos museus e dos seus regimes artificiais de legitimação surgiu com a prática de “*ready-made*”, cirurgicamente elaborada por Marcel Duchamp desde 1913 e apresentada pela primeira vez ao público em 1917, com esse urinol transformado em *Fountain*. Com a exibição desses objetos comuns nos espaços que conferiam valor artístico às propostas de arte e aos artistas, Duchamp declarava a falência de todo um sistema, ao projetar sobre a objetualidade dos seus “*ready-made*” alguns dos “elementos de para-obra” (título, assinatura e datação) essenciais ao seu reconhecimento como proposta de arte, instaurando desse modo aquilo que mais tarde Thierry de Duve chamaria de “paradigma enunciativo”, e que era comum, afinal, a todas as obras de arte por esse processo legitimadas⁴³⁵.

Por outro lado, o conflito sempre latente entre a academia e a vanguarda de origem romântica expressava igualmente uma acentuada perda do valor cultural⁴³⁶ da obra de arte e a transformação da sua anterior dimensão espiritual e religiosa numa experiência cultural de maior pendor individual e subjetivo. No fundo, os valores objetivos e pretensamente científicos fixados pelos museus tendiam agora, e cada vez mais, a ser confrontados com uma nova e decisiva afirmação: a do valor subjetivo da criação produzida por um sujeito que recusa as regras e a legitimação académica do sistema artístico instituído. O público, esse, continuava a depender quase exclusivamente do valor de prestígio e legitimação das instituições oficiais: galerias, “*salons*” e museus que, a par da crítica, forneciam o discurso sobre a qualidade e o valor das obras de arte.

Se no século XIX a quase totalidade dos museus perseguia obstinadamente o desígnio da educação e da formação de um público que progressivamente deixara de se relaci-

⁴³⁴ Cf. F. T. Marinetti, *O Futurismo*, (1909), (trad. portuguesa). Lisboa, Hiena Editora, 1995.

⁴³⁵ Cf. Thierry de Duve, *Ressonances du Readymade*. Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

⁴³⁶ Cf. Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política...*

onar com a arte ao nível da experiência cultural – passando então a procurar nos salões oficiais e nos espaços museológicos o que afinal por essa via se legitimava como obra de arte – hoje, nesses processos de intermediação ainda predominantes, o discurso próprio da época moderna parece estar a dar lugar a uma série de interrogações ao nível do valor ou mesmo da razão de ser dessa pedagogia aparentemente estrutural, nisso revelando ao mesmo tempo uma espécie de “filosofia do desejo”⁴³⁷, fragmentária e inquietante, própria da condição pós-moderna.

O trabalho de Eduardo Matos sobre o espaço expositivo do Museu do Neo-Realismo faz assim referência, ainda que indireta, a este histórico caminho, acentuando a atual dimensão crítica sobre o espaço do museu como lugar de excelência pedagógica e cultural, associando o silêncio da contemplação visual a uma espécie de vazio imobilista a que conduzem sempre os consensos incontestados. Entre a recetividade cultural promovida pelos museus e a imagem circular da sua instabilidade contemporânea, apesar do poder de legitimação que mantém, o artista parece alertar-nos com este trabalho para a necessidade da arte produzir um efeito de reflexão e crítica sobre as hipotéticas verdades da museologia atual. Tal como noutros trabalhos anteriores, Eduardo Matos procura explorar “elementos e fragmentos da sociedade contemporânea: os seus códigos, as suas normas e regras, os acontecimentos, a história [...]”, desenvolvendo-os como “imagens descontínuas que constroem realidades, que questionam os processos de organização, orientação, gerência e aprendizagem inerentes a esta ideia de sociedade moderna democrática”⁴³⁸.

⁴³⁷ Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia...*

⁴³⁸ Eduardo Matos, “O percurso”, in AAVV, *Propostas da arte portuguesa. Posição: 2007*, (ed. Miguel von Hafe Pérez), Coleção de Arte Contemporânea, nº. 9. Lisboa, Público - Fundação de Serralves, 2007, p. 59.



1 *VÍDEO ERGO NON SUM*, 2011, video still.

**XV) O quotidiano tem destas coisas:
gestos, repetições e surpresas / Rita Castro Neves**

[Texto de Folha de Sala, junho de 2011]

Apesar da sua ancestralidade, o mito de Narciso mantém ainda uma aura singular, influenciando, na verdade, a interpretação de tudo o que diz respeito ao complexo processo de autodescoberta do sujeito. Reza a lenda que Narciso, condenado a mirar-se num espelho de água, depressa se enamorou de si mesmo, perdendo a noção do real ao sublimar um prazer egoísta e isolado. A água, esse espelho aberto às profundezas do eu e ao pensamento especulativo⁴³⁹ ou metafísico, conduziu Narciso a uma idealização cega e desmesurada, a uma eterna e dolorosa fascinação pela sua própria imagem.

Ao partir desse mito, Ovídio concluiu em *Metamorphoses III* sobre a contradição inerente ao jogo de espelhos da identidade: “vejo(-me), logo não sou”. *Video ergo non sum*⁴⁴⁰ é o título da exposição que Rita Castro Neves apresenta no Museu do Neo-Realismo, procurando assim refletir sobre o impacto de uma paradoxalidade ancestral que ainda hoje nos acompanha, “vejo (*video*), mas o que vejo e me seduz não o posso possuir”⁴⁴¹. Na verdade, a metáfora civilizacional do mito de Narciso concentra em si a evocação de um itinerário assombroso, pois o poder da imagem e os seus efeitos hipnóticos criaram desde há muito uma tradição de saber e de verdade que, aos poucos, tomou para si o domínio da nossa relação com o real, confundindo a nossa capacidade de autonomia e identificação existencial. Extensivo ao universo visual contemporâneo, esse poder traduz mesmo uma onnipresença aparelhada, em que os espelhos, os ecrãs, a luz que deles emana, ou os múltiplos reflexos vidrados que nos circundam diariamente acabam por devolver-nos, cada vez mais, a imagem fragmentada da nossa própria autossatisfação, isolamento ou (in)comunicabilidade. Deslumbrados com a proliferação imagética dos nossos dias, o seu brilho imanente ou a sua retórica tecnologizada, mantêm-nos ainda ou sobretudo ligados – outros permanecerão desligados, nessa oposição fundamental que, no entender de Friedrich Kittler, se converteu já em princípio ou catego-

⁴³⁹ O termo especulativo tem precisamente a sua raiz etimológica na palavra espelho (*speculu* ou *speculum*). A palavra espelho remete ainda na sua tradução francesa (*miroir*) e inglesa (*mirror*) para uma sonoridade que a aproxima do termo milagre (*miracle* em ambas as línguas).

⁴⁴⁰ Cf. Ovídio, *Metamorphoses III*, ano 8 Dc. Informação colhida em Philippe Dubois, “O acto Fotográfico”, (trad. portuguesa Edmundo Cordeiro). Lisboa, Veja, 1992, p. 143.

⁴⁴¹ *Ibid.*

ria⁴⁴² – aceitando os gestos quotidianos e a sua mediação constante, como se a felicidade dependesse apenas da imagem que dela construímos e da sua ligação com o mundo tecnológico. Os afetos e a velocidade da sua reprodutibilidade mediada desenham desse modo o limite possível das relações humanas neste início de milénio. O vidro, o espelho ou o ecrã constituem-se assim, ao mesmo tempo, não só como dispositivos de reflexo, visualidade e, por isso, de comunicação, como também enquanto campo de fronteira, isolamento ou separação. Se, por um lado, tal como defende Fredric Jameson⁴⁴³, o olhar domina ainda o saber e a experiência, ou seja, é por excelência a fonte do inteligível, por outro, a estonteante acumulação de estímulos visuais que nos absorve, desde os gestos mais comuns e quotidianos praticados no espaço privado à panóplia estridente do lugar público, parece desenvolver uma espécie imperscrutável de desvio ou desorientação por vezes comportamental. A figura de Narciso não se reconhece aí, na verdade, como unidade sónica e humana, mas antes como indiferenciação ao nível do significado sobre a sua própria identidade, definindo afinal uma das coordenadas mais intensas na nossa contemporaneidade, a assinatura do isolamento, do desencontro de si consigo mesmo e com os outros. Tal como Ovídio defendera, o jogo identitário e dístico do “eu” e do “tu” confunde a “verdade” do sujeito, isto é, Narciso “deseja-se, na sua ignorância, a si mesmo. As suas lisonjas, é a si mesmo que as dirige. Os ardores que sente? É ele que os inspira”⁴⁴⁴. A este propósito ainda, Philippe Dubois, em *O acto Fotográfico*, afirma que Narciso:

“passa de imediato deste ‘ele’ da verdade a uma apóstrofe e a um ‘tu’ da ilusão, e esta passagem corresponde exatamente à emergência da lógica indiciária do dispositivo [neste caso, um espelho aquático]. [...] Eis o fundamento disto: o narcisismo é o índice, o princípio de uma aderência real do sujeito a si mesmo como representação [daí a conclusão de Ovídio ‘vejo(-me), logo não sou’], em que inevitavelmente só lhe resta perder-se, cair no abismo – salvo se sair do índice, salvo se quebrar esta relação circular e especular de copresença a si mesmo como outro, salvo se renunciar aos dísticos (o auto diálogo “eu”/“tu”) para entrar no narrativo (“ele”)”⁴⁴⁵.

Pois bem, em *video ergo non sum*, Rita Castro Neves opera precisamente, em termos visuais e narrativos, com os conceitos de identidade ensaiados pelos efeitos reais, simbólicos e significantes do reflexo. Esse eco ou reflexo não resulta apenas do espelho presente na imagem do primeiro vídeo, como ainda do reflexo identitário que se transmite e reenvia de

⁴⁴² Cf. Friedrich Kittler, “Ligações On/Off”, (org. José A. Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz), in *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa, Tropismos, 2002, pp. 279-287.

⁴⁴³ Cf. Frederic Jameson, *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford, New Left Review, 1991.

⁴⁴⁴ Cf. Ovídio, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 144.

modo constante entre as personagens femininas (mãe e filha) protagonistas destes dois vídeos. Em torno do cabelo e da sua imagem, bem como das surpresas resultantes dos penteados desenhados pela escova quotidiana, Rita Castro Neves regista com eficácia vários sentidos de tensão, apaziguamento e reflexão.

No primeiro trabalho em vídeo, associado à surpresa, começamos por observar uma necessidade: pentear o cabelo, acabar com o “ninho de ratos”, mesmo se a filha se agite, na verdade, com o sofrimento, a dor física da tarefa executada pela mãe. A escova é a arma da mãe (contínuo retorno à “escolha de armas”: escova de madeira escura *versus* escova de madeira clara). Do sacrifício a que a filha se sujeita em nome da beleza, ou apenas de uma necessidade higiénica, ao momento da surpresa criada pelo sentido literal do seu cabelo ser, neste caso, um verdadeiro “ninho” de ratos (confirmado pela imagem de um hamster que surge de modo ambíguo por entre o cabelo da criança), mãe e filha debatem-se com a perturbação de um gesto quotidiano, instaurando-se assim uma particular dimensão do absurdo, conduzida afinal por um inesperado jogo de linguagem. Daí resulta ainda uma nova expressão do reflexo, entendida, sobretudo, não como efeito de visualidade ou reconhecimento, mas paradoxalmente como símbolo de opacidade, dúvida, acaso, ou mesmo inação brusca. Na verdade, o espelho e todos os efeitos de reflexo especular desencadeiam igualmente processos de perturbação comunicacional, desviando muitas vezes os sujeitos das suas pretensões, anulando assim qualquer ideia de transparência (simbólica ou mesmo real), ao criar uma espécie de instabilidade ao nível significacional, que muitas vezes acaba por promover momentos inesperados, generosas ocasionalidades de natureza simultaneamente decetiva e humorística. Nesse sentido, a imagem inicial da criança a pentear o cabelo é retomada no fim como apaziguamento (também da relação mãe/filha). O sonho ou a fantasia constituem ainda hipóteses em aberto na interpretação deste filme. Será a imagem do hamster fruto da imaginação (da mãe)? Será a mãe também fruto da imaginação (da filha)? Condensam-se aqui todas as situações do quotidiano de pentear o cabelo? Isto é, mesmo perante a dúvida final, desenha-se aqui uma diversidade de hipóteses onde os gestos se repetem, sem nunca se repetirem contudo de modo definitivo, pois há aquelas manhãs em que a criança se penteia sozinha, aquelas em que a mãe a penteia, bem como aquelas em que uma começa e a outra acaba. O quotidiano tem destas coisas: gestos, repetições e surpresas.

Importante ainda neste trabalho é a relação entre o sujeito e a câmara. A filha olha

para a câmara como se fosse uma pessoa específica e não genérica, olha para a mãe. A câmara representa a mãe (*ergo sum*, neste caso). E aqui parece confirmar-se o jogo de identificação paralela que marca o processo de autodescoberta do “eu” a partir do espelho, da janela que dá para o exterior luminoso ou ainda do vidro/fronteira da própria câmara de filmar que participa da ação e do seu registo circular entre sujeito-consciência e sujeito-objeto, ou ainda entre estes e a ideia de sujeito enquanto imagem de si mesmo.

Friedrich Wolfram Heubach, a propósito de Dan Graham e do jogo perceptivo que os espelhos sempre promovem nesse processo de autodescoberta, defende que “a perceção não só é uma função ativa do sujeito, que serve para organizar o mundo exterior, como é também uma das condições necessárias da subjetividade [...] o sujeito deixa de entender-se como tal, não ao perceber, mas quando é percebido ou percebe que é percebido como objeto [...] Como quando alguém que observa atentamente outra pessoa através do buraco de uma fechadura e nota de repente, por sua vez, que é observado por um terceiro: o sujeito como tal (ainda que seja de forma precária) objetualiza-se ao experimentar-se como objeto”⁴⁴⁶. Parece ser esse, precisamente, o trajeto delineado para *video ergo non sum*, pois da inevitável manipulação e perversidade sobre a autoconsciência, as suas personagens (mãe e filha) parecem finalmente terminar uma viagem de inquietação, conflito e apaziguamento em torno do reconhecimento fragmentário da sua efetiva identidade. A janela para o mundo que é sempre o nosso olhar e o seu reflexo (especular ou não) metamorfoseia-se por vezes no jogo de descoberta da imagem de nós mesmos, ecoando ainda a verve e a simbologia do mito de Narciso. As ambiguidades de consciência e a atual multiplicação de espelhos (reais e imaginários), que começam precisamente na dimensão comum dos nossos gestos quotidianos, não são mais do que os sinais mínimos de uma eterna e sempre inconclusiva busca de identidade, sobretudo hoje, em que são cada vez mais claros os sintomas de uma perda de “unidade” do sujeito, ou a evidência da sua falsa pretensão, confirmados afinal na angústia do observador contemporâneo perante a inquietude das imagens, inclusive das que lhe devolvem o reflexo da sua própria consciência física e espiritual.

O segundo vídeo apresentado por Rita Castro Neves ainda sob o mesmo título ovidiano não produz qualquer efeito de surpresa ou “*suspense*”, pois intuímos facilmente o que vai

⁴⁴⁶ Friedrich Wolfram Heubach, *El ojo visto o hacer visible la visión (sobre las obras en vídeo de Dan Graham)*, in *Dan Graham* (catálogo da exposição retrospectiva do CGAC). Santiago de Compostela, Edición Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997, p. 192.

acontecer: um helicóptero em miniatura, comandado à distância, circunda freneticamente em torno da mãe que, sentada numa cadeira de pele verde (a mesma cadeira onde estão pousadas as duas escovas no primeiro vídeo, sublinhando deste modo a artificialidade e a construção da obra), lê de modo tranquilo o livro que tem nas mãos. Quase como expressão de uma rotina matinal, a mãe aceita desde logo o jogo de aproximação/perturbação da leitura quotidiana que o helicóptero impõe. As coisas são assim. Não há reação violenta. Porque a tranquilidade da fase adulta acaba sempre por conviver, de uma maneira ou de outra, com a energia própria da infância. Entre o silêncio da leitura e a agressividade sonora do helicóptero produz-se assim uma estranha fusão de tempos e dimensões espaciais que culmina com o “acidente” previamente anunciado. Depois de um helicóptero amarelo ameaçar esse desfecho, assistimos inclusive a uma pequena disrupção: a transformação do helicóptero amarelo em vermelho. Aí, Rita Castro Neves parece recorrer a um uso godardiano do “*jump cut*” (pequenos salto entre planos que, desrespeitando as regras clássicas da montagem, perturbam e chamam a atenção para o filme enquanto processo de construção). E se o helicóptero amarelo apenas ameaçara a ação intuída desde o início do filme, o vermelho concretizará mesmo uma “aterragem” (talvez seja mais correto dizer-se “acabelagem”?) forçada. Porém, tudo termina com o desembaraçar do cabelo da mãe pela destreza das mãos da filha, invertendo assim os papéis entre as protagonistas dos dois filmes. Um riso confidente entre ambas encerra este segundo filme, revelando-nos um sentido de abertura e felicidade de matriz familiar, onde o quotidiano se assume finalmente como instância de consolidação sentimental e experiência partilhada. Destaque ainda para a deliberada relação de proximidade, dir-se-ia quase “familiar”, entre os elementos estranhos (*outsider/de fora*) que invadem os dois filmes: um “Hamster” e um “Helicóptero” que apresentam sensivelmente a mesma dimensão e características de mobilidade: os dois movimentam-se em círculos e produzem ainda sons bastante característicos, embora neste caso diferenciados. Por outro lado, os dois começam por H, a letra que não se lê, e talvez por isso se aluda dessa forma a uma espécie de ambiguidade visual, ou mesmo invisibilidade. Terá tudo isto sido apenas resultado de uma visão ilusória, como aquela que confundiu Narciso? Ficamos assim, uma vez mais, dependentes da ambiguidade das imagens e dos seus significados, presos à inquietude e complexidade da sua manifestação contemporânea⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Sobre a complexa visualidade contemporânea, cf. Isabel Capeloa Gil, *Literacia Visual. Estudos sobre a*



1 SEM TÍTULO, 2011, fotografias, preto e branco, impressão a jato de tinta sobre *fine art paper* | 2 Inauguração da exposição.

XVI) A figura e a fotografia:

entre o passado redoliano e a contemporaneidade / Pedro Loureiro

[Texto de Folha de Sala, setembro de 2011]

Conhecido no meio artístico e jornalístico pelo seu trabalho de reportagem fotográfica, Pedro Loureiro é hoje não apenas um grande *operator* de imagem, consciente dos seus valores e técnicas (desde a imagem estática à sedução do seu movimento), como é responsável por uma singular identidade imagética, assumindo em todas as fases de produção das suas imagens uma inequívoca preocupação de cariz artístico. Do rigor formal detetado nas potencialidades do referente às cambiantes cromáticas determinadas pela lenta revelação do “preto e branco” – ainda que a cor também faça parte do seu jargão em algumas séries – o seu trabalho ilumina-se desde logo por uma particular atenção ao pormenor, ao detalhe iconográfico, transcendendo por isso qualquer leitura mais evidente ou simplista ao exigir uma revisitação sistemática do olhar do espetador.

Na verdade, a maioria das imagens de Pedro Loureiro, publicadas desde os anos 90 em jornais e revistas como *O Independente* e a *Grande Reportagem*, ou mais recentemente na *Ler*, resultam de uma apurada sensibilidade sobre a estética do retrato, na exploração da iconografia existencial, redimensionando, desse modo, a imagem da figura humana e a sua simbologia particular, reveladora ainda e quase sempre, ao mesmo tempo, da sua envolvente social e política. Nessa medida, as suas fotografias ultrapassam em muito o mérito jornalístico, ou a motivação original que muitas vezes as desencadeia. Essas imagens produzem, por assim dizer, um efeito que as conduz a uma espécie de valor suplementar, como se de uma escrita do olhar se tratasse, constituindo uma espécie de arquivo sobre o pulsar quotidiano da vida e do ato de a fotografar. Desse modo, o processo de significação elaborado em torno da perceção de diferentes culturas, povos e continentes, faz-se com Pedro Loureiro na observação simultaneamente poética e documental da figura humana. O humanismo das suas imagens traduz ao mesmo tempo uma visão profunda da nossa contemporaneidade, resgatando ao esquecimento valores e sentimentos que percebemos afinal essenciais à nossa própria sobrevivência global, e ainda uma vontade de comunicar para além do que a imagem nos projeta com maior eficácia ou imediatismo, pois o artista parece pontuar em cada pedaço de vida dessas imagens uma hipótese de leitura paralela, sugerida muitas vezes em pequenos sinais que se imiscuem lentamente,

dando a ver, afinal, bem mais do que apenas o valor iconográfico central de cada imagem.

Viajado e marcado pelas experiências de vida dessa aventura contínua, Pedro Loureiro apresenta-nos um trabalho de retratística complexo mas sensível, que tanto convoca o cidadão comum como figuras conhecidas da nossa cultura. Entre a urbanidade europeia e a pequena aldeia do deserto, Loureiro capta a expressão de uma atmosfera de partilha essencial, que sabemos comum à grande maioria dos seres humanos, apesar de todas as diferenças possíveis de identificar entre eles. Nesta medida, podemos afirmar que as fotografias de Pedro Loureiro revelam um olhar particularmente atento à dimensão humana que nos rodeia, explorando não apenas a sua pluralidade político-social, económica e etnográfica, como as linhas comuns que a identificam na partilha do nosso mundo.

Este é um olhar experiente, que sabe da reação do ser humano perante a câmara fotográfica, mesmo quando em algumas das imagens produzidas ou “encontradas” certos aspetos do acaso façam as vezes da pose, como se esse exercício particular procurasse apenas confirmar as palavras de Roland Barthes:

“o que constitui a natureza da fotografia é a pose. Pouco importa a duração física da pose; mesmo que dure um milionésimo de segundo [...] há sempre pose, porque a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. Faço recair a imobilidade da foto presente no ‘disparo’ passado, e é essa paragem que constitui a pose”⁴⁴⁸.

Com efeito, tal como defende Roland Barthes, a pose é o acontecimento central de qualquer imagem, mas mais ainda, acrescentamos nós, das imagens deliberadamente inventadas como retrato. Neste sentido, Pedro Loureiro promove inclusive o seu acontecer ao dialogar com as pessoas que retrata, convidando-as a darem ao olhar fotográfico aquilo que querem dar, isto é, convidando à elaboração mais ou menos “natural” da “atitude do alvo”. Apesar disso, Loureiro retira das atitudes e poses do retratado quase sempre mais do que este supõe possível de capturar. Aí reside, na realidade, a dimensão maior e artística do fotógrafo que capta a imagem dos seres humanos, na exploração intuitiva e visual da sua figura retratável. E nesse aspeto particular, Pedro Loureiro revela uma mestria que o coloca entre aqueles que não só dominam todas as técnicas do exercício fotográfico, como entre os que delas retiram o potencial necessário para definir um outro

⁴⁴⁸ Roland Barthes, *A Câmara Clara...*

alcance fenomenológico em torno da própria imagem, interpretada assim mais como vestígio incontornável de reflexão do que enquanto efeito de transparência ou pretenciosa expressão de uma qualquer “verdade”. Aliás, a propósito do paradoxo e da inverdade fotográfica, Thierry de Duve alerta-nos que sendo a fotografia, ao mesmo tempo, “um paradoxo semiótico e um paradoxo fenomenológico”, é preciso lembrar como, partindo da fenomenologia, um historiador de arte como Hubert Damisch chegou à “impostura constitutiva da imagem fotográfica”⁴⁴⁹ como signo, ao passo que Roland Barthes, partindo do semiótico, confrontou-se também com o paradoxo e a impostura da fotografia, mas como ‘mensagem sem código’⁴⁵⁰451. A teoria da fotografia produzida desde a segunda metade do século XX, tem balançado quase sempre entre estes dois vetores, resultando hoje, após o domínio do estruturalismo semiótico, numa espécie de compromisso entre a indicialidade e a expressão, entre o signo, o registo, e o real referenciado como existência concreta, pois como nos diz ainda Duve, “[...] pela sua natureza de índice, o signo fotográfico não nos permite teorizá-lo em semiótica, sem que o fenomenológico, e até o existencial, se lhe colem à pele, por assim dizer. Na imagem, o real emerge não apenas como referência, *ali*, mas também como existência, *aqui*. O real contamina a imagem indicial. Em matéria de fotografia, não podemos limitar-nos a opor, sem mais, a imagem (o signo) ao referente (a realidade)”⁴⁵². Ora, é esta dimensão complexa mas sempre sedutora da imagem fotográfica como resultado estático e sígnico e ainda a evasão que resulta do salto para o real representado que nos mantém presos e atentos, na expressão de Pedro Miguel Frade, como “figuras do espanto” perante esse ato mágico que nos apaixona e envolve na sua observação silenciosa. Este sentimento é ainda mais notório quando a imagem é um retrato, pois a humanidade apresenta-se como espelho do nosso próprio olhar, da nossa própria existência ou pertença a uma dimensão comum. Em certa medida, todos os retratos, sobretudo os fotográficos, são referentes aos retratados, mas também a quem os retrata e a quem observa o seu resultado final. Trata-se de uma troca de olhares, de expressões e significados que adquirimos e projetamos uns nos outros através dos

⁴⁴⁹ Hubert Damisch, ‘Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique’, in *L’Arc*, nº. 21, 1963, pp. 34-37. [Nota colhida em Thierry de Duve, “Pose e Instantâneo ou o paradoxo fotográfico”, in *Lisboafoto*. Lisboa, CML-Público, 2005, p. 27].

⁴⁵⁰ Roland Barthes, “Le message photographique”, in *Communications*, nº. 1, 1961, pp. 127-138. [Nota colhida em Thierry de Duve, *op. cit.*].

⁴⁵¹ Thierry de Duve, *op. cit.*

⁴⁵² *Ibid.*

resultados do “ato fotográfico”⁴⁵³, como diria Philippe Dubois, viajando assim no tempo e no espaço, através da presença perceptiva e da partilha experiencial de uma imagem.

Neste contexto de interpretação e prática da fotografia enquanto retrato, Pedro Loureiro apresenta agora, no Museu do Neo-Realismo, um conjunto significativo de imagens de grande formato (100x100cm), no âmbito das comemorações do centenário do nascimento do escritor Alves Redol, figura cimeira da literatura neorrealista portuguesa e referência central da região vila-franquense. Estes retratos resultam, com efeito, de um jogo imagético que procura o fio de identidade ou reconhecimento que possa existir entre a memória das figuras ou personagens que outrora alimentaram a literatura redoliana e os ambientes humanos encontrados hoje nas mesmas regiões, explorando assim os ecos dessa leitura etnográfica sobre os grupos sociais que chamaram a atenção cívica e narrativa de Alves Redol e as dissonâncias manifestas, necessariamente, pela nossa contemporaneidade. Entre o retrato individual e coletivo, geracional e intemporal, Pedro Loureiro desenvolve, porém, uma estratégia comparativa que não produz deliberadamente juízos de valor, mas projeta no observador uma inevitável interpretação dos gestos e dos seus detalhes, ou ainda a percepção da iconografia dos objetos e acessórios que lhes dão sentido e identidade. Desse modo, estas fotografias promovem o que há de permanente entre as duas épocas convocadas, assim como o que nelas se declara como mudança subtil, mas profunda.

Tal como sempre aconteceu com a fotografia, sob o “impulso mimético” identificado desde cedo por Walter Benjamin⁴⁵⁴, estas imagens obrigam-nos a refletir sobre as diferenças e as semelhanças que nos ligam ainda aos dias em que Redol buscava nas figuras do povo do Ribatejo ou da região do Douro um traço maior de humanidade, na exaltação da sua irredutível dignidade social. De outra forma, com estes retratos, Loureiro procura vislumbrar no rosto, na pose e nos gestos das suas figuras o semblante que une todos os tempos a todas as gerações, assim como os equilíbrios ou as ambiguidades que se manifestam nos sinais de mudança que sempre caracterizam a inexorável passagem do tempo. Entre o real (vivido, rememorado ou alheio) e o seu efeito de representação, os retratos de Pedro Loureiro confirmam a dimensão indicial mas também existencial que está na

⁴⁵³ Cf. Philippe Dubois, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Cf. Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política...*

gênese da fotografia, bem como o eco de uma continuidade e tradição sobre os modos de fazer, ou ainda as ruturas ou transformações que se insinuam no aparato da sua composição contemporânea. Entre a pose e o instantâneo, esse paradoxo identificado por Thierry de Duve no trabalho fotográfico, estas imagens realizam, uma vez mais, a tarefa maior de uma ligação entre os seres humanos e os processos de significação que são determinados pela imagem enquanto signo ou conjunto de signos traduzidos na sua inevitável colagem ao real, pois não podemos esquecer que, “tal como a imagem desenhada, uma imagem fotográfica é uma superfície, mas uma superfície que não se deixa extrair ou abstrair completamente da realidade que a fez nascer”⁴⁵⁵. Por isso, apesar da expressão artística que podemos observar no trabalho de quem fotografa, a imagem fotográfica estará sempre associada à sua condição documental, primeira manifestação da sua essência, pois como nos lembra Roland Barthes, “a Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*. Esta subtileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não segue necessariamente a via nostálgica da recordação (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, para toda a fotografia existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa”⁴⁵⁶. E é precisamente o jogo eterno entre a realidade e a sua representação que mantém acesa a luz e o alcance ontológico desse efeito magnético a que chamamos fotografia. Na verdade, ao olharmos o conjunto de retratos agora apresentado por Pedro Loureiro perceberemos facilmente como a fotografia nos transforma em testemunhas de um tempo, mas também em leitores de imagens que, apesar das circunstâncias específicas da sua produção, atravessam gerações, culturas e classes sociais, mantendo um vínculo estreito com esse humanismo que resiste, afinal, a todos os atropelos e se alimenta do gesto, da reflexão e da partilha da nossa condição humana.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120.



1 RESERVATÓRIO DE MUTAÇÕES LOCAL 7: ARREDORES DE QUINTA-NOVA, JUNTO DA ESTRADA M368-1, CONCELHO DE ALPIARÇA, 24 de abril de 2009 | 2 Inauguração da exposição, 14 de janeiro de 2012.

XVII) O artifício e a natureza: uma poética de mutações / Emanuel Brás

[Texto de Folha de Sala, janeiro de 2012]

Ao longo da última década, Emanuel Brás tem vindo a registar em termos fotográficos algumas das especificidades da paisagem natural portuguesa, conferindo às suas imagens uma cuidada dimensão estética que as aproxima da grande tradição paisagística, ao mesmo tempo que delas procura extrair um enquadramento conceptual, apoiado em métodos de análise científica que visam reconhecer os efeitos de transformação imagética determinados pelas mutações da economia agrícola.

O conjunto de fotografias, o vídeo e os mapas, que estruturam a presente exposição têm ainda a particularidade de se debruçarem sobre a paisagem agrícola ribatejana, observando o jogo de continuidades e descontinuidades iconográficas revelado durante o processo agrícola ao longo do ano, buscando assim uma espécie de intriga visual capaz de nos devolver a contemporânea identidade de um território que, de modo distinto, inspirou a literatura de Alves Redol em meados do século passado. Se, nessa altura, o escritor vila-franquense dera a conhecer ao nosso país o conflito de classes latente na exploração do trabalho agrícola da Lezíria, fazendo eco de uma realidade extremamente dura do ponto de vista social que tinha na paisagem agrícola do Ribatejo um universo determinante de referência vivencial e simbólica, onde o homem assumia um papel ativo na interligação das experiências registadas entre a natureza e a cultura, já Emanuel Brás procura, hoje, nessa mesma paisagem transformada pela ação do homem, sinais de uma poética de mutações que nos permita descobrir alguns fenómenos percetivos de delicada expressividade. Daí o sentido de ressonância visual observado, a partir dessas séries fotográficas, em cada etapa dos ciclos agrícolas.

Entre a expressão da natureza – a terra – e a ação do homem – a agricultura – estas imagens parecem captar um sentido simultaneamente ancestral e contemporâneo, pois o ponto de partida do artista estabelece uma necessidade essencial: auscultar a paisagem agrícola como *reservatório de mutações* (título genérico das séries fotográficas agora apresentadas), expressão ao mesmo tempo de uma poética da terra e da sua relação com o artifício que resulta da aplicação das novas tecnologias agrícolas. Com base numa relação quase panteísta, este ensaio fotográfico de Emanuel Brás traduz, afinal, uma vontade de cartografar o tempo na sua relação com o espaço, partilhando uma consciência do

lugar rural que nos chama a atenção para as suas “mutações morfológicas” e estéticas. Atente-se nas palavras do próprio artista sobre a ligação entre o processo agrícola, a luz e os modelos de representação da paisagem:

“A implementação das tecnologias agrícolas contemporâneas de *plasticulture* e dos sistemas de rega por aspersão, tem vindo a imprimir novas configurações sobre o espaço agrícola do Ribatejo. Apesar das diferenças entre cada um dos dispositivos, existe um denominador comum: o modo como a luz é refletida durante alguns períodos do dia e do ano, surge como manifestação especular dispersa nos campos. Contudo, apesar da intensidade visual das manifestações da luz, este fenómeno não será enquadrável numa experiência percetiva do espaço como paisagem segundo as convenções, sejam elas de género, de *médium*, ou até segundo os estereótipos do rural”⁴⁵⁷.

O sentido de observação e registo sobre a transformação visual dos campos agrícolas do Ribatejo progride assim em face das micro-ligações identificadas entre a dimensão quotidiana dos ciclos agrícolas e a sua específica manifestação estética. A invasão de novas tecnologias tendo em vista a exponenciação da produção agrícola seduz o projeto visual de Emanuel Brás no que este pode significar não apenas como reconhecimento de uma transformação, como ainda enquanto sinalização de continuidades, sabendo que falamos de uma das práticas mais antigas da humanidade e que obedece ainda, apesar do galope do tempo, a uma inelutável ordem cósmica. Isto é, ao artista não interessa tanto monitorizar diferenças, mas perceber quais os efeitos visuais (ou até esteticizados) de certos gestos agrícolas que permanecem atuantes, apesar da sua atualização à luz dos novos tempos e de uma produção agrícola projetada em face de uma rentabilização e integração globalizadas. De outro modo, como nos lembra Emanuel Brás:

“valores ecológicos colidem com os riscos associados à franca expansão destas tecnologias: o aumento da área de regadio, que conduzirá ao recurso excessivo da água de lençóis freáticos; uso de materiais, por enquanto, não biodegradáveis; contaminação química do solo. Valores estes que poderão condicionar em envolvimento estético. Como é que a presença de tais dispositivos poderá ser compreendida enquanto elemento constitutivo da paisagem ribatejana contemporânea? Quais as consequências que a implantação destas tecnologias suscita para o futuro próximo da paisagem agrícola?”⁴⁵⁸.

São estas algumas das questões que a exposição *reservatório de mutações* levanta, procurando apresentar ao mesmo tempo não tanto respostas mas pistas interpretativas de reflexo social ou mesmo político, conduzidas todavia por um insinuante ponto de vista estético e iconográfico, interrogando assim igualmente os modelos de representação da

⁴⁵⁷ Emanuel Brás, “Reservatório de mutações”, in AAVV, *Alves Redol - Horizonte Revelado*. Vila Franca de Xira, Assírio & Alvim/CMVFX, 2011, p. 230.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

paisagem agrícola, os seus estereótipos e convenções mais enraizadas. Para isso, o artista insiste em revelar-nos séries de imagens captadas dos mesmos ângulos, mas em diferentes épocas ou momentos de produção, para que possamos identificar alterações morfológicas determinadas não apenas pelos ritmos da natureza e das estações do ano, como pela implementação de sistemas de rega inovadores ou pelo uso exaustivo de “*plasticulture*”. Brás sublinha que, nesse processo, “além do fenómeno luminoso, estas tecnologias imprimem outras modelações no espaço. Os sistemas de rega de “*pivot*” central, rotativo, reconfiguram o espaço, alterando a forma do loteamento do território, baseada numa malha retangular, para parcelas com a forma circular. Os sistemas de rega por estrutura fixa implementam uma malha metálica de marcos verticais. O uso da “*plasticulture*”, pelo modo como a película de polietileno enforma dos camalhões, esculpindo-os na terra, reproduz esse padrão – frisando pontos de fuga na perceção do espaço, e consecutivamente, sugerindo uma expansão do espaço –, acaba por evidenciar a cobertura”⁴⁵⁹.

O que o fotógrafo observa finalmente com as suas imagens é que “todas estas tecnologias impõem o artifício a um nível incomparável com as práticas agrícolas anteriores: não é só a forma que revela um grau de manipulação na configuração do solo – o que até poderá não ser substancialmente distinto das práticas agrícolas anteriores –, mas, acima de tudo, a própria superfície do espaço exhibe um envoltório artificial: nada na natureza se assemelha. O campo agrícola surge como um híbrido: um espaço compósito”⁴⁶⁰. Esta hibridez traduz uma sensibilidade visual a que o artista dedica atenção redobrada, como processo de pontuação subtil sobre a sua manifestação estética e identitária. Da fusão entre o natural (os tipos de cultura ou plantações) e o artificial (as tecnologias agrícolas aplicadas), estas imagens parecem reafirmar que ambos os universos, aparentemente opostos, contribuem de modos distintos para uma profunda, ainda que impercetível, alteração morfológica do espaço físico, do território, manifesta sobretudo na sua relação com a luz e as sombras, a linha do horizonte e as próprias variantes formais das perspetivas panorâmicas, suscitando, desse modo, e no seu conjunto, “uma aparência híbrida”⁴⁶¹. Esta resulta da exploração desse campo visual que vai reconhecendo o espaço enquanto

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

“complexo de mutações”⁴⁶², num processo que reaparece e pode ser observado ou vivenciado ciclicamente, mantendo porém uma poética própria, apesar de todos os recursos tecnológicos aplicados na produção agrícola contemporânea de larga escala.

As mutações fenomenológicas e perceptivas determinadas pelo uso da “*plasticulture*” no território agrícola do Ribatejo são sobretudo resultado de uma particularidade material típica do plástico muitas vezes utilizado: o filme de polietileno. Como regista Emanuel Brás a este propósito, “as culturas que envolvem tecnologia com plástico, apesar de diferentes tipos de espécies – pimento, melão, melancia – e correlativos tipos de filme de polietileno utilizado, todas apresentam a regularidade das manifestações do plástico: a ordem da cintilação [variável com as fases de crescimento e colheita do produto agrícola, mas também com a ação do vento, a intensidade da luz solar ou as horas da sua projeção, acrescentamos nós]. À medida que as plantas vão crescendo, a área descoberta do filme de polietileno vai diminuindo e consecutivamente a expressão visual dos reflexos vai desaparecendo. Até à altura em que deixam de ser perceptíveis. Após a colheita, as reflexões surgem outra vez dispersas no campo. E, no final, todos os tipos de plástico, tanto a película que recobria a superfície, como os tubos de irrigação até então ocultos pela superfície, aparecem amontoados nos campos enquanto aguardam recolha para reciclagem. Sucessão de montes de matéria inorgânica, agora opaca, e residual que sugere uma espécie de métrica sobre o espaço”⁴⁶³.

Ora, é precisamente esta observação quase poética do uso do plástico na agricultura e dos seus resíduos que determina o ensaio fotográfico do artista, acentuando o carácter efémero também dessa mutação do plástico que, apesar de sua materialidade inorgânica e não biodegradável, é amontoadada nas margens dos terrenos para mais tarde ser reutilizada. Isto é, integra igualmente, embora obedecendo ao registo da reciclagem, o ritmo dos ciclos naturais da agricultura. Desse modo, “o artificial surge com outra expressão”⁴⁶⁴, aproximável inclusive do processo natural de exploração agrícola.

Impulsionado por esse desejo de observação e análise, entre a poética visual do espaço e a sua compreensão política – e aqui haverá ainda alguma reminiscência das práti-

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

cas da *land art* e dos *earth projects*⁴⁶⁵ – Emanuel Brás tem percorrido desde 2009 os campos agrícolas de algumas regiões do Ribatejo, como as zonas da Golegã, Almeirim, Azambuja ou Alpiarça, com o objetivo de aí explorar a iconografia da paisagem rural, em particular as mais ligadas às práticas sazonais de agricultura. Por isso, da geometria quase formal e abstrata dos camalhões à linearidade das mangas térmicas, passando pelos informais amontoados de plásticos registados após o seu uso nas plantações (como podemos apreciar ainda, para além das fotografias, nos impressionantes *travellings* e nos planos fixos do filme *Ao longo da estrada M 368-1*, também apresentado nesta exposição), o artista procura sobretudo consciencializar o observador das suas imagens não só da poética que delas se liberta, como do crescimento e importância destas novas estratégias políticas de economia agrícola na paisagem do século XXI.

De outro modo, convertem-se igualmente esses valores de leitura sobre a exponenciação do artifício tecnológico da “*plasticulture*” em dados reais e concretos, recorrendo a um conjunto de mapas da região, usados e intervencionados pelo artista para registo dessa evolução, podendo ser interpretados também, neste sentido, como complemento analítico às propostas visuais apresentadas pelos trabalhos em fotografia e vídeo.

Porém, se, tal como afirma Emanuel Brás, “o artifício suscita uma outra poética da paisagem”⁴⁶⁶, é ainda do impacto visual, social e identitário dessas políticas de exploração agrícola no atual território ribatejano, que nos falam estas imagens e estes mapas. No seu conjunto, os materiais expositivos aqui reunidos respondem ao propósito de nos fazer mergulhar num processo de reconhecimento e reflexão que é simultaneamente imediato e progressivo, marcado pela temporalidade de uma aproximação que se realiza, precisamente, na passagem do registo ou da intriga visual da estética fotográfica para a análise documental e argumentativa que essa mesma realidade, quando entendida para lá da imagem original, acaba por determinar. Da natureza para o artifício e deste para a natureza, confirma-se, afinal, uma transitoriedade circular, que transforma e invade a paisagem mas que, ao mesmo tempo, se constitui progressivamente como característica cada vez mais incontornável, inerente já aos principais ciclos da produção agrícola contemporânea.

⁴⁶⁵ A este propósito, cf. Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” ...

⁴⁶⁶ *Ibid.*



1 SEM TÍTULO (AN ENDLESS HÚBRIS.), 2011, vídeo still | 2 DEMOFILIA #1, 2012, impressão a jato de tinta | 3 SEM TÍTULO, 2012, ramos de diversos arbustos, aplicados na parede, com transistor pendurado | 4 (AN ENDLESS HÚBRIS.), 2012, giz azul sobre parede branca.

XVIII) A luz do absurdo / António de Sousa

[Texto de Folha de Sala, março de 2012]

Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. O seu destino... selado pela sua morte. Assim, convencido da origem toda humana de tudo o que é humano, cego que quer ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre caminhando. O rochedo continua a rolar.

Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, 1942.

Nota preliminar: as obras de arte de António de Sousa exigem um tempo longo de atenção, um empenho suplementar ao nível da experiência, na sedimentação dos sentidos que delas se desprendem. É esse o modo mínimo de acesso ao seu rigoroso mas producente efeito de opacidade. A sua inicial resistência à significação resulta assim, na verdade, enquanto estratégia de oposição a esse obsessivo e estonteante paradigma de transparência que caracteriza a mensagem na cultura contemporânea. Na nossa era, o uso e abuso da ideia de transparência tende a produzir um triunfo do facilitismo, por vezes até do inócuo, onde tudo se converte em generalizações, sínteses apressadas de apreensão imediata e, por isso, rapidamente superadas na voragem do gesto quotidiano, na insaciável substituição de uma coisa por outra. Desse modo, tudo o que difere do gesto de presentificação sucessória que nos ocupa os dias parece condenado ao ostracismo, mais ainda se, insinuante na sua proposta de criatividade, nos apela a uma temporalidade extensa e reflexiva. Tal como Mario Perniola defendeu recentemente, a reflexão parece constituir-se como a derradeira via de resistência do ato criativo⁴⁶⁷.

Neste sentido, o relacionamento que António de Sousa nos propõe entre sujeito e objeto artístico está assim nos antípodas de uma certa leveza interpretativa e experiencial, assumindo desde o início do processo um posicionamento de inversão ou transformação de paradigma. Na esteira de Adorno e da sua defesa de uma arte hermética como garantia de resistência à indústria da cultura⁴⁶⁸, Sousa reafirma uma estratégia de deliberada obstaculização à comunicação convencional, capaz finalmente de nos devolver uma outra descoberta do sentido, na esperança da apreensão de um significado mais fecundo e duradouro. A irredutibilidade da obra de arte ao efeito de comunicação é, desta forma, uma característica central dos trabalhos agora apresentados. Daí a insistência na expressão e aprofundamento das ideias de paradoxo ou de absurdo como modo de construção

⁴⁶⁷ Cf. Mario Perniola, *A Arte e a sua Sombra*, (trad. portuguesa). Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

⁴⁶⁸ Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, (1969), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 2008.

de um universo específico de comunicação. O absurdo produzido pelo inusitado, pelo inesperado jogo do acaso e da transformação sem cálculo, assume uma importância decisiva, por exemplo, numa das obras propositadamente produzidas para o espaço do Museu do Neo-Realismo, intitulada *passeio com Camus*. Nessa instalação, diríamos, “camusiana”, podemos ver galhos de árvores secos que irrompem das paredes. Pendurado num dos galhos vemos e ouvimos um pequeno rádio de pilhas emitindo sons que, tal como um espantalho, têm a pretensão de afastar os pássaros desta “natureza-morta”. Ainda assim, este rádio constitui o único sinal de existência de vida, simultaneamente entendida como metáfora da vida humana e animal. Se é certo que esse é um sinal de vida diferido, mediado pela tecnologia do transistor, ele resulta como expressão de um paradoxo produtivo, pois a morfologia humana encenada pela fisicalidade do espantalho é aqui substituída por uma objetualização reduzida (o pequeno rádio), capaz todavia de reanimar uma outra espécie de presença humana, pelo efeito paradoxal dessa sonoridade radiofónica. Repulsiva junto dos pássaros (na evocação de uma situação concreta observada pelo artista, em que um agricultor se lembrou desta estratégia para espantar os pássaros invasores), a mesma sonoridade exerce, ao mesmo tempo, um poder de atração bastante sugestivo em relação às pessoas que se cruzam com esse novo e estranho espantalho. Para os humanos, o som que brota do rádio pendurado nos galhos exerce, como expressão quase hilariante do absurdo, um efeito apelativo que determina a sua aproximação imediata. Neste caso, o que serve para afastar os pássaros, atrai os seres humanos, seduzidos por uma estranha presença sonora, aproximando-os fisicamente das árvores, esses seres imóveis e, por natureza, silenciosos. Uma das leituras que podemos fazer desta obra é que a realidade, mesmo quando sustentada no plano do absurdo, compreende sempre uma sistemática e instável reinvenção dos significados. Repare-se ainda como a transformação presencial da árvore prefigura uma espécie de nova fantasmagoria. Se o rádio assumia, na intenção original do agricultor, a função de afugentar a indesejável presença dos pássaros, ele produz ainda, na leitura “camusiana” proposta por António de Sousa, uma estranha dimensão existencial, pois a sonoridade radiofónica projeta na mesma árvore uma improvável expressão de humanidade, dando assim voz a um ser vegetal, quase inanimado. Por outro lado, o rádio pendurado nessa árvore pode ainda encarnar, inadvertidamente, uma nova corporalidade animada pelo mesmo efeito ou manifestação sonora. Com efeito, o rádio isolado num dos galhos pode ser interpretado enquanto metáfora de

um pássaro que canta, dependurado nessa árvore mágica. Aliás, a noção de encantamento que resulta desse cenário permite compreender como o absurdo promove quase sempre novas significações, por ventura mais atuantes, porque imprevisíveis e surpreendentes, sobre o sentido convencional daquilo que nos rodeia.

Outro dos principais trabalhos desta mostra remete para a ideia de *Húbris*, ou *hybris*, um conceito grego “que pode ser traduzido como ‘tudo o que passa da medida; descomedimento’ e que atualmente alude a uma confiança excessiva, um orgulho exagerado, presunção, arrogância ou insolência (originalmente contra os deuses), que com frequência termina em punição. Na Antiga Grécia, aludia a um desprezo temerário pelo espaço pessoal alheio, unido à falta de controlo sobre os próprios impulsos, sendo um sentimento violento inspirado pelas paixões exageradas, consideradas doenças pelo seu carácter irracional e desequilibrado, e concretamente por Até (a fúria ou o orgulho). Opõe-se à Sofrosina, a virtude da prudência, do bom senso e do comedimento”⁴⁶⁹. Poderíamos dizer igualmente que este antigo conceito tem influenciado, ao longo dos tempos, diversos momentos históricos da humanidade, produzindo sobretudo efeitos ruinosos, não só pelo desequilíbrio descontrolado que moldou negativamente as sociedades, em particular a inevitável quebra do sentimento de solidariedade entre os seres humanos, como ainda pela ampliação de experiências persecutórias que acentuaram o declínio dessas mesmas sociedades.

Inspirado na ancestralidade devastadora desse conceito ...*an endless Húbris* – na verdade, a obra que dá título à exposição – consiste na inscrição numa das paredes da galeria dessa mesma frase com giz azul, mas em que a parte inicial da frase se encontra apagada, restando apenas o seu enigmático sentido final, traduzível por “... uma interminável desmesura”. Se, por um lado, somos confrontados com a fatalidade de uma narrativa que parece não ter fim (alinhando com o sentido literal das palavras inscritas), por outro, é enfatizada, através do apagamento, mas também da convocação do conceito grego original, a ideia de memória e a sua importância decisiva na possibilidade de superação dessa mesma fatalidade. Podemos detetar ainda nesta obra uma tensão latente entre a forma (mancha expressiva decorrente do apagamento do texto) e o conteúdo (texto que permaneceu intacto), que entronca ao mesmo tempo com a história e as tensões internas do próprio movimento neorrealista. A utilização da cor azul, que nos remete inevitavelmente para o lápis azul utilizado pelos censores do Estado Novo,

⁴⁶⁹ Cf. www.wikipedia.com

ênfatiza aqui uma ideia de paradoxo, entre o azul que rasura e apaga e o azul que escreve e afirma. O que resulta essencial nesta tarefa infinda e para sempre (?) incompleta é essa ideia de irreduzibilidade do significado e, por conseguinte, da ação. A frase que aparece escrita é, simultaneamente, identificada como tal, apesar da sua fragmentada potencialidade significacional. Ela está presente enquanto inscrição frásica, como incontornável proposta de comunicação direta, mas confirma ao mesmo tempo um efeito decetivo, marcado pela eliminação de parte do sentido que sabemos ter ali existido. O que se inscreve está assim destinado ao insucesso, à rasura, mesmo se pressentimos, pela ausência metonímica que se insinua, uma força significacional que faz já parte do passado pela sua perda de leitura. Sentimos desse modo que participamos apenas de uma oportunidade frustrada, de uma memória mutilada pelo esquecimento, como um fragmento que instala a dúvida e, ao mesmo tempo, uma profunda consciência sobre a circularidade de toda e qualquer inscrição da linguagem no domínio das ideias e do sentido. Por outro lado, não podemos deixar de registrar que o jogo da inscrição na parede da galeria de arte contemporânea do museu remete igualmente, ainda que de um modo indireto, para a memória já distante das inscrições políticas desses murais pintados, entre os anos 70 e 80, nas ruas de muitas localidades portuguesas.

Por fim, no vídeo *sem título*, que se projeta em *loop* no auditório, percebemos que alguém procura incessantemente iluminar um espaço totalmente escurecido. Vemos apenas, a espaços, as mãos que acendem os fósforos, continuamente, numa luta contra a escuridão. Estaremos perante uma luta pela claridade ou o acender de um rasilho?! Isto é, na ambiguidade deliberada deste registo, podemos entender o esboço de uma racionalidade esclarecida pelo ato de iluminar, e ainda o obscurantismo do fogo potencialmente destruidor que esse fósforo pode desencadear. De outro modo, e optando pela leitura mais positiva, talvez o mais importante não seja tanto o que a luz procura iluminar, mas a circunstância de estar a iluminar, mesmo se de modo intermitente. Sublinhe-se, neste sentido, a força do gesto da repetição, a persistência que significa, inclusive pela sonoridade que se afirma perante a escuridão, o reacender dos fósforos que se apagam lentamente, após o esboço de clarão que no início promove uma espécie de nova esperança de reconhecimento e compreensão do espaço onde a cena se desenrola. Porém, ao longo dos quase sete minutos que constitui a ação, vemos como o efeito decetivo se impõe gradualmente, uma vez mais, perante o propósito e o esforço desse gesto. Aos poucos,

percebemos como o acender da luz efémera remete para uma ação inconsequente, para sempre adiada. Será esta a metáfora de um castigo, de uma inevitabilidade que a todos diz respeito? Será que não resta outra hipótese senão o refazer sistemático da ação? Será que a após o deslumbre do clarão vem sempre o apagamento e a escuridão?

Inspirado ainda por Albert Camus, este trabalho evoca igualmente o mito de Sísifo e o seu trabalho inglório, projetado apenas como punição eterna. Recorde-se que os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar uma rocha gigante até o cimo da montanha, só para a ver rolar novamente até à base, reiniciando depois o mesmo e doloroso processo. Com essa tarefa infinita, os deuses atingiram o zénite do castigo, pois não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. Não esqueçamos que *O Mito de Sísifo*⁴⁷⁰ é o título de um importante ensaio filosófico escrito por Camus, em 1942 (em plena II Guerra Mundial), onde o escritor francês introduz e desenvolve a sua filosofia do absurdo, marcada pela ideia de futilidade que representa a tarefa de encontrar um sentido para a vida, num mundo cada vez mais ininteligível, apesar da luz e da razão, desprovido de Deus e da eternidade. Perante o domínio do absurdo, o que fazer? Desistir? “Não. A revolta”, dirá Camus. Após a descrição de várias abordagens do absurdo na vida, o último capítulo desse ensaio compara a vida do homem moderno com o castigo de Sísifo, o que estará por certo também na origem da associação apresentada no vídeo de António de Sousa, que cruza a inaniidade do gesto humano (fazer luz e assistir à sua inevitável extinção) com a densidade conflitual, por oposição especular, do confronto entre a luz e a escuridão. É nessa metáfora do absurdo que se mantém o sentido reflexivo dessa repetição infinita. Por outro lado, estes evidentes paradoxos sublinham também a ideia de inutilidade de algum modo associada à arte. A imagem de Sísifo, condenado pelos deuses a cumprir de uma tarefa inútil mas inabalável, opõe-se ao pensamento hoje dominante de tudo reduzir à utilidade do universo produtivo.

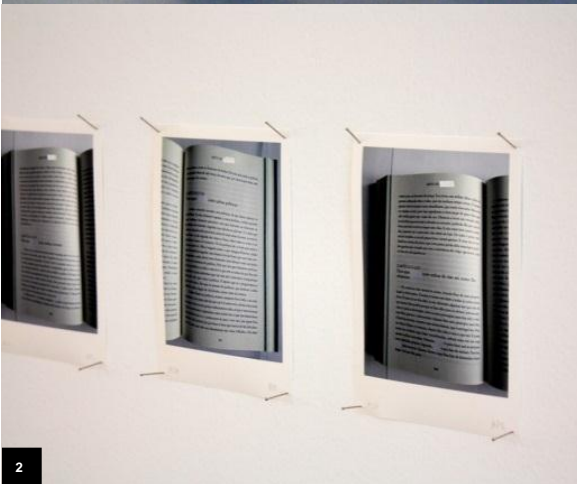
Nota final: se o conjunto das obras aqui referenciadas convoca, após a experiência da receção, todos estes sentidos é porque o artista sabe resistir ao efeito de comunicação mais imediata que domina o mundo da instantaneidade contemporânea, promovendo sobretudo um projeto de resistência imagética que nos conduz a uma exigente e mais

⁴⁷⁰ Albert Camus, *O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o Absurdo*, (1942), (trad. portuguesa Urbano Tavares Rodrigues). Lisboa, Editora Livros do Brasil, s.d.

produtiva significação. No fundo, António de Sousa reafirma aqui uma prática artística de carácter quase ensaístico, pois apesar do seu vínculo à imagem, utiliza métodos de produção de sentido oriundos das ciências humanas e outras áreas do conhecimento (a literatura e a filosofia), com base no seu modelo narrativo e conceptual de análise, para redefinir um mapeamento do real, transformando o aparato da arte num laboratório de expressão interdisciplinar ao cruzar a estética com o seu potencial de resistência reflexiva, exigindo assim do observador uma nova comunhão de significados e relações sociais no campo da arte.



1



2



3

1 MESA DO TROLHA, madeira, 77cm x 170cm x 130cm | 2 ARTE DE, 2012, impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico Epson UltraAmooth Fine Art Paper | 3 BERVIÁRIO DO QUOTIDIANO, NOVÍSSIMAS AQUISIÇÕES (1998-2012), ongoing project.

XIX) A recoletora compulsiva e o museu / Ana Pérez-Quiroga

[Texto de Folha de Sala, junho de 2012]

O quarto capítulo de *Bouvard e Pécuchet* – derradeiro, irónico e inacabado romance de Gustave Flaubert – traduz de modo peculiar a mais radical caricatura sobre uma das maiores obsessões da humanidade: colecionar objetos do passado para resgate da nossa identidade. Por entre o diletantismo de quem busca sem nexos o santo graal do conhecimento, os dois protagonistas desta história lançam-se no mais absurdo exercício de Sísifo, adaptado à era do racionalismo positivista e do saber enciclopédico: “Seis meses mais tarde tinham-se tornado arqueólogos; e a casa deles parecia um museu [...] No lambrim em ângulo reto o busto a pastel de uma dama vestida à Luís XV emparelhava com o retrato do pai Bouvard. A moldura do espelho tinha como decoração um sombrero de feltro preto e uma monstruosa galocha cheia de folhas, os restos de um ninho. Em cima da chaminé dois cocos (pertencentes a Pécuchet desde a sua juventude) ladeavam um barril de faiança cavalgado por um camponês”⁴⁷¹. O ato de colecionar possui aqui a expressão do excesso, a vertigem caótica de uma época determinada em “ordenar o *bric-a-brac*”, como nos lembra Douglas Crimp⁴⁷². Flaubert despede-se assim em ataque aberto à frivolidade da burguesia finissecular, ao mesmo tempo que nos transporta, a cada releitura, para alguns sintomas da nossa contemporaneidade, talvez indissociáveis, afinal, da própria natureza humana.

Esta leitura entre o passado e o presente parece-nos ainda adequada ao diagnóstico sobre o colecionismo igualmente particular e obsessivo de Ana Pérez-Quiroga, uma das artistas que mais tem aprofundado a discussão sobre a compulsividade de colecionar no âmbito da hibridade contemporânea, apesar da ainda prevalecente dominação museológica na produção de sentido. A diferença fundamental entre a denúncia de Flaubert e a orientação ambivalente da artista portuguesa é que esta não procura já a matriz de uma hipotética identidade, mas apenas a partilha do sentimento difuso a que a cientificidade nos conduziu, como se a sua relativização pós-moderna apontasse finalmente a impossibilidade de um conhecimento absoluto ou, no mínimo, estável, mantendo porém o hábito e a necessidade de prosseguir a tarefa (agora sem objetivo definido) de reunir e catalogar

⁴⁷¹ Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, (1881), (trad. portuguesa Pedro Tamen). Lisboa, Edições Cotovia, 1990, pp. 91-92.

⁴⁷² Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 12.

a materialidade desse *bric-a-brac* que nos cerca. Na verdade, quando pensamos na sofreguidão de Bouvard e Pécuchet em torno da miríade de objetos e valores culturais que povoavam o seu mundo sedento de significado e progresso não podemos deixar de pensar nas taxonomias e outras ordenações decetivas que envolvem desde há anos a prática criativa de Pérez-Quiroga. Reiterando essa ancestral “vertigem das listas”⁴⁷³ analisada por Umberto Eco de modo detalhado – recordando-nos que o sonho de toda a ciência e filosofia, desde a Grécia Antiga, foi conhecer e definir a essência das coisas, isto é, listá-las, identificá-las pela base – Pérez-Quiroga assume todavia a sua quase patológica dependência das listas, da enumeração ao registo mais ou menos sistematizado a partir de critérios individuais que só no plano da arte poderão ser dados a conhecer e partilhar. Se, desde a origem dos tempos, listar é um dos exercícios primordiais de desocultação sobre a natureza do que nos rodeia, significa também para a artista um gesto quotidiano de inevitável reconstrução, seja elencando pelo gosto da listagem e da enumeração propriamente ditas, seja pela musicalidade do elenco ou ainda pelo prazer vertiginoso de reunir elementos sem relações aparentemente específicas entre os mesmos, conferindo assim uma dimensão de caos ao labor circular que significa listar, organizar e classificar objetos que materializam, apesar de tudo, memórias e significados.

De escalas e materialidades distintas, recolhidos durante anos e oriundos das mais diversas proveniências e situações, Ana Pérez-Quiroga apresenta-nos em diversos espaços do Museu do Neo-Realismo um intrigante conjunto de 171 objetos, organizados e classificados em vitrinas como elementos de inequívoco mérito ou elevação cultural, sem contudo anular o seu valor essencial de arquivo, assumidos mesmo como espécie de *memorabilia* pessoal mas transmissível. Para a artista, estes objetos constituem um exercício de reconfiguração das relações entre a arte, a vida, a memória individual, o seu registo objetualizado, e a ideia de museu enquanto lugar de preservação e exibição patrimonial, mesmo ou sobretudo se essa pretensa “riqueza patrimonial” se confunde entre a esfera do público e do privado. A intenção de museografar temporariamente estes objetos convida desse modo uma observação cuidada por parte do espetador, de acordo com os regimes discursivos e comportamentais associados aos espaços museológicos, e um ambíguo reconhecimento do seu estatuto, vacilando assim entre a natureza idiossincrática

⁴⁷³ Cf. Umberto Eco, *A Vertigem das Listas*, (trad. portuguesa). Lisboa, Difel, 2009.

de uma coleção pessoal e a dimensão pública e simbólica da sua apresentação formal.

Os objetos deste modo reunidos têm ainda nesta artista o condão de se referirem a pontuações espaço-temporais que dizem quase sempre respeito a ações de produção de exposições, recordações de conversas sobre arte ou experiências vividas em torno de uma espiritualidade criativa que a “obrigam” a registar através do gesto da recolha objetiva uma determinada situação da sua vida quotidiana enquanto artista. Por outro lado, Ana Pérez-Quiroga já por diversas ocasiões assumiu, com diversas *nuances*, a condição particular da sua intervenção em torno da musealização destes conjuntos: “Os objetos do quotidiano aqui apresentados foram sendo por mim recolhidos [noutras ocasiões a artista assumiu a expressão “furtados”] em locais e datas diversas – dentro de um contexto artístico, fazem parte da categoria de *souvenires*, da mesma forma que se adquire um postal de uma qualquer obra de arte exposta ou ainda o objeto artístico de reprodução na loja do Museu. Numa situação museológica/comercial, através de uma legitimação dada pelo Museu, também ele local de recolha de um dos objetos que agora se apresenta”.

Este “*work in progress*”, sintomaticamente intitulado *Breviário do Quotidiano #2 Novíssimas Aquisições (1998-2012)*⁴⁷⁴, procura ainda interpretar o peso e o significado da fusão entre a arquitetura dos museus, o formalismo museográfico, a legitimação imediata do processo expositivo e a espontânea fruição do visitante, na certeza de envolvimento entre o movimento corporal e intelectual da observação e os códigos de conduta social reproduzidos no âmbito do museu. A perceção visual e conceptual da experiência expositiva é um tema que tem interessado nas últimas décadas vários artistas, basta lembrar a atenção de Louise Lawler sobre o colecionismo, explorando imagens e pormenores de obras de arte no espaço privado dos seus proprietários, ou ainda sobre as suas inusitadas significações no âmbito da montagem de exposições. Partindo da mesma matriz temática, podemos evocar as fotografias de grande formato de Thomas Struth, Andreas Gursky ou Cândida Höfer sobre espaços culturais e museológicos, privilegiando ao mesmo tempo a dimensão contemplativa do meio e do seu objeto. O tema da visualidade crítica sobre o museu de arte constitui, aliás, na maioria destes casos, um convite à reflexão sobre a fragmentação distópica da memória cultural nas nossas vidas, ou a arrebatadora manifes-

⁴⁷⁴ O projeto *Breviário do Quotidiano* teve já diversas etapas de adaptação: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa, 1999; Museu da Fábrica da Pólvora, Barcarena, 2002; Museu Nogueira da Silva, Braga, 2012.

tação do belo no *design* e na arquitetura de exposições. Nas imagens que tomam a centralidade do espaço do museu, desenvolvem-se novas leituras e diálogos entre a obra de arte, a sua integração arquitetónica (como esses panos de algodão da série *Le mur, l'humour, l'amour* que Ana Pérez-Quiroga faz pender de modo sugestivo das varandas do Museu do Neo-Realismo) e a relação estabelecida com o espetador, reinventando-se assim a ideia de museu como lugar institucional de poder real e simbólico.

Para além da sua inequívoca expressão sensorial, o trabalho de Ana Pérez-Quiroga firma-se ainda num sentido crítico de análise conceptual que nasce precisamente desse compulsivo ímpeto colecionista. Ao agrupar objetos oriundos de situações ambíguas ao nível da posse e da legalidade da sua aquisição e ao promover a sua entrada imediata no âmbito do museu a partir da legitimidade que está associada ao seu nome, a artista consegue estabelecer uma plataforma de dúvida e até de incómodo junto daqueles que visitam a exposição e a observam de acordo com as normas convencionais da receção da obra de arte, confirmando de algum modo o propósito legitimador que o aparato museográfico da sua apresentação desde logo propõe e estabiliza. Por outro lado, com este trabalho contínuo em torno dos referentes objetuais associados à produção das suas próprias exposições ou objetos de arte, Pérez-Quiroga investe ainda numa reflexão retroativa sobre o modo como as instituições museológicas de todo o mundo construíram as suas coleções, entre aquisições, legados, doações e a integração abusiva de património trazido de territórios conquistados militarmente. Sobretudo este último tipo de incorporações, hoje ilegais e moralmente reprovadas, ajudaram sobremaneira a desenvolver e caracterizar muitas das coleções dos principais museus ocidentais. Inclusive, tem-se assistido recentemente a múltiplas reclamações por parte dos países espoliados em termos de património artístico e arqueológico em torno da devolução imediata das obras e dos objetos que continuam a enriquecer os amplos museus dos países dominantes. Ao mesmo tempo, há também quem questione este processo de reclamação, acusando-o de tardio e inoperante, lembrando ainda que não se fosse a musealização e a cultura de preservação patrimonial desenvolvida nos últimos séculos pelo Ocidente muitos desses tesouros da humanidade estariam perdidos ou, pelo menos, interditos ao público em geral. Ora, esse embate entre valores e conceitos operacionais em torno da preservação da memória e da sua objetualização é algo que sustenta parte das intenções e da prática colecionista de

Ana Pérez-Quiroga, que se converte ainda, de um modo sistemático mas ao mesmo tempo livre e criativo, em propostas artísticas concretas, que nos obrigam a uma reflexão sobre questões polémicas, só aparentemente resolvidas. Com efeito, furtar ou desviar ilegalmente objetos que mais tarde têm presença cultural nos programas dos museus, tem sido uma empreitada continuada, milenar mesmo, se pensarmos na transferência de riquezas resultante dos despojos de guerra de todas as épocas históricas.

A uma pequena escala, o exercício crítico de Ana Pérez-Quiroga com o seu *Breviário do Quotidiano #2 Novísimas Aquisições* (1998-2012) traduz uma projeção destas questões sobre o observador e o visitante do espaço museológico. Os problemas da autenticidade objetual e artística apresentada ou a legalidade da sua recolha e exibição expositiva, mergulham o espetador na dúvida e, ao mesmo tempo, numa progressiva tomada de consciência sobre a natureza específica do objeto de museu, da sua volúvel importância e valor cultural, como se a partir dessa ambiguidade forçada pela proposta de um projeto artístico muito particular (que apenas terá paralelo na obra da artista brasileira Jac Leirner) pudéssemos finalmente meditar sobre as condições e os critérios de legitimação que foram construindo o “inabalável” edifício cultural dos museus enquanto lugares de dignidade absoluta, consolidada no eco da sua missão essencial: preservar, investigar e apresentar o património que distingue a humanidade. O caminho percorrido até à definição desta imagem “magnânima” é algo, no entanto, que só agora começa a ser revisto, e os contributos não chegam apenas das reclamações e dos argumentos dos países que viram o seu património delapidado, mas também de algumas investigações de carácter histórico e antropológico, para além de casos, como o de Ana Pérez-Quiroga, que traduzem pela criatividade artística uma linha de pensamento semelhante mas de expressão sobretudo visual. Com efeito, apesar da sua aparente ambiguidade artística e disciplinar, esta instalação utiliza de modo estratégico os mecanismos de promoção cultural associados à museografia tradicional, estabelecendo desse modo uma leitura indireta mas insinuante sobre a evolução dos conceitos de coleção, memória, património e musealização. A sua dimensão artística garante, por sua vez, uma especial liberdade interpretativa ao acentuar uma singularidade deliberadamente criativa e não científica, atenta contudo à complexa teia de relações, como diria Michel Foucault, entre o “discurso” e o “poder”, ou entre o “visível” e o “enunciável”, pilares es-

senciais da legitimidade e da ação nas instituições seculares⁴⁷⁵.

Do caos da pré-história à proliferação dos museus, ou da pretensa ruína destes ao consumismo desregrado dos híper-museus contemporâneos, expressão máxima da industrialização da cultura, permanece ainda um suave e desorientado desejo de preservação dessa memória coletiva que assumimos hoje como indefinida, desestruturada, e sobretudo privada de qualquer leitura universal. Confirma-se então a ironia flaubertiana sobre o racionalismo arbitrário de *Bouvard e Pécuchet*, espelho particularíssimo ou grotesca caracterização da sociedade ocidental dos finais do século XIX. Ontem como hoje, o colecionismo de objetos “culturais” mantém o seu estatuto de identificação memorialista, assumindo agora, cada vez mais, laivos de esquizofrenia coletiva perante a generalização da sua prática, quer em termos institucionais como a nível privado. A cada cidade, uma coleção. Ou ainda, a cada pessoa – como no caso de Ana Pérez-Quiroga – uma coleção. O esforço e os resultados de comunicação do valor de cada uma delas surgem no entanto esmagados pelo seu efeito de crescimento e pluralização exponencial, reflexo afinal de uma espécie de democratização do saber ou do acesso generalizado à comunicação global. Hoje, no plano de uma crise económica, política e social acentuada pela indefinição dos planos de resgate e outras terminologias temporárias, o ímpeto de colecionar parece adquirir, em certos setores e geografias, alguns sintomas de enfraquecimento, entre as restrições de ordem financeira e o receio de estagnação ao nível da sua valorização futura. Apesar de tudo, nem todas as coleções dependem de investimento financeiro... Ontem como hoje, há quem avance na compulsiva dependência colecionista sem que isso implique qualquer aumento do défice, contrariando inclusive as múltiplas subtrações dos nossos dias como o valor do objeto cultural. Estratégia ampliada ainda por Ana Pérez-Quiroga com a insinuante presença do *Almoço do Trolha* (a emblemática pintura neorrealista de Júlio Pomar, 1946-50) na bruta objetualidade de uma enigmática “mesa das obras”, banhada pela tranquilidade da luz que emana da grande janela de uma das salas deste museu. Não foi a luz da razão que alimentou a metáfora civilizacional do Iluminismo? E não foi essa a base da cientificidade que promoveu ao paroxismo a cultura museológica dos nossos tempos? É sempre no perpétuo reenvio de significados que as obras de arte, com ou “sem sentido”, produzem um efeito específico de comunicação e partilha.

⁴⁷⁵ Cf. Michel Foucault, *As palavras e as coisas...*



1



2



3

1 REVOLUTION, 2009, néon | 2 SE JUNTAR AS LETRAS CERTAS FAÇO MAGIA, 2012, impressão digital e pintura sobre papel | 3 SOUS LE TROTTOIR LA PLAGE, 2012, tinta de água sobre pladour.

XX) O signo e a revolução / João Louro

[Texto de Folha de Sala, novembro de 2012]

Como efeito de despedida e sintoma de uma reflexão atualíssima, a última exposição do ciclo de arte contemporânea *The Return of the Real* fica assinalada, desde logo, por uma insinuante peça de néon que invade o espaço do *atrium* do Museu do Neo-Realismo. “*Revolução*”, a palavra, resplandece a azul-turquesa, como signo de uma intensa ambiguidade decetiva, onde o sentido se esbate num caleidoscópio de ecos e reminiscências. Será que comunica ainda um conceito político, uma vontade de ação, um *slogan*, ou antes uma ideia de consumo, uma marca registada? Aliás, esta questão é obrigatória e incontornável, pois a palavra “*revolution*”, com as letras desenhadas a lâmpadas fluorescentes, remetendo assim para os painéis publicitários do século passado, é ladeada não pelo “*r*” de marca registada, mas pelo seu sucedâneo, esse “*c*” © minúsculo inserido num pequeno círculo que “*garante*” os direitos de autoria, como se a ideia de “*revolução*” pudesse ser atribuída a um só autor ou proibida a sua propagação no tempo e no espaço.

O que um exímio manipulador de signos, como João Louro, nos propõe com esta palavra simultaneamente flagrante, estranha e familiar, é a experiência de interrogação sobre a sua aparente mas paradoxal irrelevância, o seu atual desgaste ao nível do significado, apesar do contexto efervescente ditado pela crise económica da Europa e do mundo ocidental. Será que a expressão “*Revolution*” se converteu ao longo dos tempos num alvo macio e à mercê de interpretações apropriacionistas de carácter duvidoso, transformando-se por fim num território verbal de exploração exaustiva, displicente ou mesmo arbitrária? A resposta é complexa e exige uma reflexão sem esperanças conclusivas. E se o artista parece aqui usar o mesmo método de invasão e transformação abusiva dos significados de uma palavra como “*revolução*” – para alguns ainda “*poderosa*”, mobilizadora ou, pelo menos, capaz atear rastilhos – fá-lo com o objetivo de nos questionar, de despertar uma necessidade específica, isto é, de nos confrontar com o desvio desse sentido fundador que hoje balouça entre a inócua integração no sistema capitalista e o esgar de uma vontade de ação concreta, determinada, como sempre acontece, pelo desencadear descontrolado dos acontecimentos.

Porém, quando nos deixamos envolver pela “*proposta*” de “*revolution*” assumida por João Louro, confirmamos sobretudo um jogo de sedução visual e “*marketing*”, e menos o seu hipotético conteúdo original, de apelo à rebeldia ou à transformação política. Apesar da pala-

vra “*revolution*” não ter sido verdadeiramente obliterada, mantendo-se completa na sua frontalidade comunicativa, promove de imediato uma decepção inconveniente mais inevitável, isto é, um distanciamento difuso entre o significado e a sua manifestação estética e objetual.

Por outro lado, a ambiguidade da palavra apresenta-se ou revela-se ainda em diversos níveis. Repare-se como “*revolution*” assume a mesma grafia em duas das línguas mais faladas no mundo ocidental (inglês e francês, neste último caso sofrendo apenas uma acentuação diferenciada). Ou seja, a expressão internacional da palavra provavelmente mais importante dos últimos duzentos anos, que evoca momentos tão decisivos como a Revolução Francesa de 1789, paira hoje na constelação do nosso universo comunicativo como uma figura de estilo sem rumo nem orientação mínima, deixando-se equivaler em muitos aspetos à palavra qualquer, diluída na amálgama informe da “sociedade do espetáculo” como alertou Guy Debord. Hoje, já quase não sabemos qual o lugar e o sentido possível de uma palavra histórica como “revolução”, quando foi usada e abusada em muitos outros contextos (ex: revolução sexual; revolução cultural: revolução musical...) que lhe trouxeram inevitavelmente novos significados, mas ao mesmo tempo também o sentimento de que a força da sua invocação original entretanto se perdera com a sistematização desse exercício parasita que envolve a maioria das palavras mais influentes.

É neste exercício de alteração deliberada dos diferentes níveis de significação que a obra de João Louro, iniciada no princípio dos anos 90, tem vindo a desenvolver-se com a acuidade e desassombro, procurando desestabilizar o sentido, as convenções imagéticas e conceptuais, como estratégia de provocação sobre a passividade que nos rodeia. No essencial, o trabalho de João Louro busca um observador capaz de aprofundar o seu sentido crítico perante o mundo inebriante da comunicação de massas e o seu tendencial efeito anestésico. Recorde-se que o próprio artista assume a sua estratégia de intervenção pós-moderna como uma possibilidade apenas de confronto com o real, de reequacionamento do lugar social da arte e da sua recetividade. O título da exposição *Bind Runner – Artist Under Surveillance*, apresentada em 2004 no CCB, remete precisamente para essa autoconsciência. Ou seja, o artista sabe situar o alcance residual da comunicação artística, e com isso procura trabalhar o paradoxo das pretensões do *marketing*, da política, da teoria e das práticas sociais que nos caracterizam neste início de milénio. Basta lembrar que para João Louro não se trata nunca de encarar a “imagem como um facto”, mas co-

mo “um pacto” ou um “combate”, ao mesmo tempo que qualquer exercício de comunicação ganha e perde significados no percurso que realiza, como *erreur de transcription*, *lost in translation*, algo que transforma e reenvia outros efeitos, outros contornos de significação. As surpresas que daí advêm recolocam esta arte no domínio da reflexão sobre os cruzamentos entre palavra e imagem, símbolo e signo, significado e significante. Muitas séries de trabalhos, produzidas pelo artista desde os anos 90 até hoje confirmam este aspeto central, desde os desvios de sentido e significado de uma série de palavras do nosso dicionário (série *História do Crime*, 1995, ex: “ELITE, s.f. (fr. élite). 1. Med. Enfermidade comum aos habitantes de uma região”), passando pelas literárias pinturas *Bridges, Ways and Crossroads* (2002) ou ainda pela “filosófica subversão” de placas de informação de trânsito, na série *Dead End* (2001-02), para terminar nas muitas variantes da série *Bind Image*, iniciada em 2003 e que tem na atual exposição uma das suas mais recentes adaptações. Em todos esses trabalhos, João Louro perscruta a capacidade de confrontação, de matriz duchampiana, que existe entre o significado original das palavras e a sua reconfiguração perante outras associações iconográficas, ou mesmo perante o vazio monocromático que nos devolve, a nós recetor, a responsabilidade imagética da própria arte.

Sob o título de um lema “*soixante-huitarde*”, *Sous le Trottoir la Plage*, a presente exposição explora visualmente os dilemas gráficos da palavra “revolução”, o seu uso titubeante, indiscriminado e quase indecoroso. Como se de um modo subterrâneo se erguesse uma vontade inaudita de revolver a ação, de voltar a uma situação de conflito aberto entre poderosos e oprimidos. Resta saber se as palavras, apesar do seu uso e desgaste significacional, podem ainda manter-se como veículos de comunicação e sentido. De Platão a Nietzsche, de Freud a Wittgenstein, de Foucault a Derrida ou Chomsky, outra coisa não fez a filosofia do que buscar uma confiança na linguagem verbal, uma base que pudesse traduzir um ponto de partida para edificar as relações entre o saber e a humanidade. Ora, o que João Louro nos revela é, antes de mais, a complexidade do roteiro dos significados e a sua estridente manipulação na atualidade, produzida afinal por todos os intervenientes autorizados, isto é, os poderes públicos e privados, os detentores do “laborioso” domínio económico-financeiro e outros protagonistas que exercem o controlo, ou a sua ilusão, sobre a máquina significante que nos envolve.

Nesse sentido, o artista recorta e volta a colar aqui novos sentidos em torno da palavra “revolução”, sugerindo ainda, para lá do néon da entrada do museu, um efeito “explosivo” a partir de uma particular leitura, letra a letra, com o trabalho “Se juntar as letras certas faço magia”, 2012. São dez pequenas obras em papel onde o alfabeto se repete de cada vez e de onde é retirada (pintada a vermelho) apenas uma letra diferente em cada uma dessas peças. Ao juntar-se todos os alfabetos pode ler-se a palavra “*Revolution*”. Como a revelação da leitura soletrada, progressivamente silabada pelas crianças, Louro parece querer dizer-nos que repetindo o seu exercício de descoberta e leitura podemos finalmente recuperar o seu sentido primeiro e mais fecundo.

One Ride with Yankee Papa 13, 2012, é título específico de quatro trabalhos da série *Blind Image* que resultam agora justapostos, constituindo um mosaico compósito, muito formal e sedutor em termos estéticos. Porém, as legendas, que antes apareciam nas próprias imagens pictóricas, surgem desta vez mais discretas, em tabela, promovendo todavia o mesmo efeito de cruzamento radical com a monocromia, pois remetem para a descrição de violentas fotografias de guerra (Vietname) publicadas numa revista de época. O significado das palavras que em tabela se revela exerce assim, mais uma vez, um poder de condução do sentido, de reenvio à imagem que nos reflete o corpo dos visitantes ou o espaço da galeria. Nesse turbilhão de imagens que o nosso cérebro desenvolve a partir das poderosas legendas, perdemos o prazer estético que a exuberante monocromia pictórica nos comunicava. Isto é, somos levados à “deceção” da imagem pelo poder descritivo das palavras e dos seus significados sobre uma violência que não se vê em termos visuais, mas que se desenha em termos imagéticos no enquadramento “pós-pictórico” desse conjunto. Por isso, poderemos continuar a afirmar que estas pinturas são cegas, como o título sugere desde o início, ou fornecem antes as pistas para a nossa capacidade de decisão crítica perante o jogo e o combate significacional que nos propõe?

Já “*Utopia*” (1995), apresenta um conjunto constituído por oito obras, colagens em pequeno formato, onde se cruza uma panóplia de logótipos com elegantes grafias da palavra utopia, denunciando, uma vez mais, a sua adaptação, proposta aqui pelo artista, ao mundo da publicidade. Apesar de produzidos em 1995 para a “*Bienal da Utopia*” (Cascais), estes trabalhos nunca chegaram a ser apresentados, aparecendo agora numa parede verde e inclinada que formata a sala de arte contemporânea de um modo inesperado.

Por último, João Louro grafitou uma das paredes da galeria com grandes letras que esmagam o espetador, tanto pela sua escala como pelos escorridos de pintura revelados na sua dimensão informe e aparentemente inadequada ao espaço museológico. O que aí se lê é, afinal, a mensagem que dá título à exposição: *Sous le Trottoir, la Plage*, um dos *slogans* mais reproduzidos durante as convulsões do Maio de 68, em Paris. Na sua tradução para língua portuguesa, “sob o pavimento, a praia”, podemos adivinhar mais uma vez o sentido decetivo e ambíguo proposto por João Louro.

Recordemos então que, no final da década de 60, muitas ruas do centro de Paris eram ainda pavimentadas com paralelepípedos de face cúbica, unidos uns aos outros apenas por uma fina camada de areia. Vendo aí os jovens contestatários uma promessa de praia, soterrada sob o pavimento: *Sous les pavés, la plage*. Com essa apropriação metafórica procurava-se sublinhar que a praia está em todo o lado, aos nossos pés, debaixo das edificações da civilização. Por outro lado, a praia era a expressão mais lúdica, não-hierárquica e insurrecional, à mercê dos revoltosos que respondessem ao apelo de retirar o pavimento para ocupar esse espaço antes subterrâneo e agora revelado no seu potencial lúdico e socializante. Não esqueçamos, porém, que o pavimento representava aí, precisamente, a França gaullista e tédio asfixiante dessa época.

Nesse contexto, muitas outras palavras de ordem andaram de boca em boca: “É proibido proibir”, “A imaginação no poder”, “O sonho é realidade”, “Numa sociedade que aboliu todas as aventuras, a única aventura que resta é abolir a sociedade”, “A revolução é incrível porque é real”, “Vamos banir o aplauso, o espetáculo está por toda parte”, ou “Trabalhadores de todo o mundo, divirtam-se”. O objetivo dessa marcha de contestação era então unir contestação radical e criatividade, o que levou à rutura com espaços convencionais de oposição (o PCF e os Sindicatos). O que os estudantes do Maio de 68 exigiam sobretudo era a definição de novas formas de organização política e de ação coletiva. O espírito coletivo desses tempos era o de suprimir a separação e as fronteiras entre as esferas do “trabalho” e do “lazer”, da “vida” e da “arte”, para dar relevo a uma nova ideia de liberdade, autonomia pessoal e internacionalismo.

O que ficou desse espírito, ou o que se perdeu na sua transformação até aos nossos dias, é algo que João Louro devolve a uma recetividade responsável e mais consciente da função da arte, mas também da sociedade e de cada um de nós nestes “tempos sombrios”, parafraseando aqui uma expressão de H. Arendt que volta ressoar na nossa contemporaneidade.

3.2. Performances, encontros e ecos críticos

A série de exposições 'The Return of the Real', organizada pelo Museu do Neo-Realismo, tem apresentado um conjunto de propostas de artistas contemporâneos portugueses nas quais a política tem um papel preponderante. Bastante diferentes entre si, as exposições têm dado visibilidade e valor a discursos que nem sempre são os mais evidentes ou centrais das obras dos artistas expostos e têm permitido uma reflexão interessante sobre as relações possíveis entre a arte e a política, ou entre a arte e a crítica social.

Filipa Oliveira, *L+Arte*, junho de 2009

Ambicionando justamente mostrar um conjunto de artistas cujos trabalhos refletem uma relação crítica e criativa com a sociedade, a política e a cultura, o ciclo The Return of the Real [...] permitiu recolocar a questão do compromisso político no contexto da criação artística.

Nuno Crespo, *Ípsilon*, (Público), 22 de fevereiro de 2013

Em setembro de 2007, em vésperas da inauguração do novo Museu do Neo-Realismo, a revista *L+Arte* quis saber, na reportagem de José Marmeleira, quais seriam os objetivos programáticos do museu, e também qual o lugar da cultura contemporânea nesse novo espaço cultural do país. Ao relatar uma visita ao novo edifício ainda em fase de acabamentos, Marmeleira descobria precisamente as novas valências desse equipamento: “No interior, ainda vazio de obras, decorrem trabalhos cujo eco vai enchendo os vários pisos do museu, construído a partir de um projeto arquitetónico de Alcino Soutinho [...] De facto, basta um curto olhar em redor para percebermos que o novo museu dispõe de espaços e lugares com propósitos distintos, estando longe de corresponder, pela sua arquitetura, à ideia tradicional de um museu local”⁴⁷⁶. Isto é, nas palavras de José Marmeleira, a própria arquitetura sugeria desde logo uma programação vinculada à ideia de uma forte afirmação nacional desse espaço museológico que em breve abriria as portas ao público.

Ainda nesse artigo, adivinhava-se o impacto que alguma arte contemporânea portuguesa poderia vir a ter no futuro do museu:

“No caso das artes, prevêem-se exposições de João Tabarra, José Mações de Carvalho, Paulo Mendes ou Alice Geirinhas, entre outros nomes, habitualmente associados à cada vez mais longínqua geração dos anos 90 ou ao que resta de uma arte teimosamente empenhada em reinvocar a palavra ‘política’. David Santos explica-nos o modelo previsto para a intervenção do museu na contemporaneidade: ‘[...] Definimos uma relação com o tema deste museu e as suas funções contemporâneas. Se não o fizéssemos, estaríamos a desvirtuar os seus princípios, transformando-o num mero centro cultural’. Subscree David Santos a pertinência política da arte? As respostas vêm céleres: ‘Subscreevo, não no sentido de ser um defensor, mas no sentido de reconhecer a sua existência e pertinência. [...] O objetivo é trazer ao espaço do museu autores que tenham uma

⁴⁷⁶ José Marmeleira, “Arte, política e o futuro ali ao lado”, in *L+Arte*, outubro de 2007, p. 41.

perspetiva que possa ser ligada a questões sociais e políticas. [...] Não há uma perspectiva politizada assente na dicotomia esquerda-direita. Interessam-me, sim, artistas que interrogam o observador na sua consciência política e social”⁴⁷⁷.

O próprio crítico e jornalista da *L+Arte* concluía: “Assumido como espaço aberto e crítico, o museu não deixará de fazer a dosagem certa das polémicas possíveis. [...] Trazer a contemporaneidade para o museu, mas com uma coerência temática, adaptar experiências contemporâneas aos princípios museológicos da instituição e conciliar as valências do museu com as de um, muito particular, centro cultural, eis alguns dos objetivos”⁴⁷⁸. Aqui se sintetizava o propósito da direção do MNR no arranque dessa nova vida da instituição, esclarecendo desde logo o lugar central da arte contemporânea no processo da sua afirmação e credibilização cultural.

Neste mesmo sentido, Raquel Henriques da Silva, experiente historiadora de arte e ex-diretora do antigo IPM - Instituto Português de Museus, reconhecia desde logo a “rara intensidade programática” do MNR, em artigo da *L+Arte* de novembro de 2007, um mês apenas após a inauguração do novo equipamento. Acrescentando uma leitura retrospectiva sobre os desígnios museológicos do neorrealismo, defendeu ainda a importância da presença da arte contemporânea na sua ação programática:

“[...] trata-se de uma situação politicamente exemplar. Sendo sonho e intensão antiga da Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, liderada a partir de Vila Franca de Xira, com elos e apoios em toda a ‘nação neorrealista’, ele foi assumido pela energia e gosto de luta da Presidente da Câmara, Maria da Luz Rosinha. Ela fez três coisas fundamentais: obteve financiamento do então Programa Operacional da Cultura para a ambiciosa construção de raiz; convidou um arquiteto de grande prestígio para projetar a obra (Alcino Soutinho [...]) e, iniciados os trabalhos, escolheu David Santos para elaborar e coordenar o programa museológico, o que significou entrosar o projeto, todo ancorado em memórias reais e míticas do passado anti-fascista, com as dinâmicas, incertas e abertas, da cultura contemporânea. [...] A partir de agora, o Museu do Neo-Realismo, celebrador de memórias e passados, responsável pela conservação e valorização de espólios complexos que o tornam centro de pesquisa incontornável, é, também lugar para a arte contemporânea que ali tem reptos inspiradores, como mostra a atual exposição de João Tabarra. Em vez de ‘centro’ é uma produtiva ‘periferia’ no todo do Museu mas, se for exigente e empenhada, pode envolvê-lo com a sua inquietação. [...] Ali a arte contemporânea está presente, sustentada por uma atitude que a considera componente entrosada de cultura. Parece um lugar comum mas não é”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Raquel Henriques da Silva, “As ‘políticas para a arte contemporânea’. O caso do novo Museu do Neo-Realismo”, in *L+Arte*, nº. 42, novembro de 2007, p. 24.

A receptividade sobre a presença da arte contemporânea no novo Museu do Neo-Realismo não foi contudo consensual entre a crítica especializada. Atente-se à desconfiança das palavras de José Luís Porfírio, em artigo publicado no *Actual* do *Expresso*, relativamente ao ciclo *The Return of the Real*, aquando da inauguração da exposição de João Tabarra no momento de apresentação pública do MNR:

“The Return of the Real. Assim mesmo, provincianamente, em inglês, não fosse a gente esquecer-se da conhecida série de ensaios de Hal Foster (1996), cujo subtítulo é bem significativo, ‘situação atual da vanguarda’. Trata-se do início de uma série de exposições individuais voltada para uma certa atualidade apresentando agora João Tabarra e anunciando José Maçãs de Carvalho, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo e Alice Geirinhas [anunciados publicamente pelo MNR, em abril desse ano, como os artistas convidados do ciclo para o ano de 2008]. A tentativa óbvia é a de pesquisar, caso a caso, a possibilidade de uma arte política ou as relações possíveis entre arte e política atualmente entre nós; pesquisa a ser completada e ampliada por uma série de debates que articulam a relação da política com a arte, a arquitetura e a literatura [debates também anunciados e divulgados na véspera da inauguração oficial do novo MNR]”⁴⁸⁰.

Nestas palavras críticas podemos identificar igualmente uma certa visão negativa mais generalizada, que nessa altura questionava o valor ou a necessidade desse ciclo expositivo no programa museológico de uma instituição sobretudo ligada à memória do movimento neorrealista. Por outro lado, a ênfase no eventual “provincianismo” da designação inglesa do título desse ciclo parecia confirmar a oposição do crítico à afirmação de uma postura curatorial contemporânea fora dos grandes centros de produção e promoção cultural do nosso país: Lisboa e Porto. Relativamente ao que se apresentava nessas duas grandes cidades, nunca José Luís Porfírio fora tão contundente quanto os “estranheirismos” de outras intitulações de programação, esquecendo inclusive que a língua original do título e do livro de Hal Foster era o inglês e que, provavelmente, “provinciano” teria sido traduzir para português esse mesmo título. Com efeito, o crítico de arte do *Expresso* não havia considerado algumas particularidades dessa opção, pois no caso do ciclo de arte contemporânea do MNR não se tratava de encontrar uma intitulação em inglês para “dourar” de contemporaneidade espúria um ciclo de exposições, mas apenas de citar diretamente uma das grandes referências conceptuais que estiveram na sua génese, evitando deliberadamente qualquer lógica de adaptação do título, o que promovia, ao mesmo tempo, uma total clarificação sobre a matriz e a influência decisiva desse estudo na orientação teórica da curadoria então proposta.

⁴⁸⁰ José Luís Porfírio, “Memórias vivas”, in suplemento *Actual*, jornal *Expresso*, 3 de novembro de 2007.

De qualquer modo, José Luís Porfírio identificara o sentido essencial do ciclo quando falou do intuito de “pesquisar” sobre “a possibilidade de uma arte política” nos nossos dias e da reflexão necessária que tal “pesquisa” configurava. Daí a apresentação paralela ao ciclo de um conjunto de encontros de auditório com os artistas convidados a expor e de alguns outros debates em torno das relações entre “arte e política” que trouxeram ao MNR, em quatro sessões realizadas ao longo de 2008, um grupo de influentes críticos, curadores e historiadores de arte portugueses para apresentarem as suas leituras e interpretações acerca dessa importante e um pouco esquecida questão. Assim, nas duas primeiras sessões do ciclo de reflexões *Arte e Política: perspectivas contemporâneas*, ambas realizadas em fevereiro de 2008, estiveram, lado a lado, Miguel von Hafe Pérez, Carlos Vidal e Delfim Sardo; e, mais tarde, noutra sessão, apenas Pedro Lapa e Alexandre Melo, por ausência forçada do terceiro convidado, Miguel Wandschneider. Na terceira sessão, realizada já em março, foram ouvidas as opiniões de António Cerveira Pinto, Sandra Vieira Jürgens e Nuno Faria. E ainda no final desse mês, falaram Isabel Carlos e Alexandre Pomar (João Pinharanda, anunciado para mesma sessão, não pode estar presente). Não especificando aqui as leituras de cada um dos intervenientes sobre o tema proposto, resulta necessário todavia explicar a importância dessas sessões para o esclarecimento do público local que, em muitos casos, se via confrontado pela primeira vez não só com a apresentação desse tema, como com o tipo de propostas que artistas como João Tabarra e José Maçãs de Carvalho apresentavam no contexto do ciclo *The Return of the Real*. Ou seja, tal como os concorridos encontros no auditório com esses dois artistas haviam refletido, havia da parte do público do museu um desejo de esclarecimento acerca das relações entre a arte e a política. Contudo, o mais importante para a curadoria do ciclo e para o próprio MNR era ajudar a contextualizar e atualizar o mais possível esse debate, trazendo ao diálogo diferentes perspectivas sobre essa ancestral ligação, confrontando posições acerca da sua caracterização no período moderno e da sua pertinência ou obsolescência na nossa contemporaneidade. E esse objetivo, de alguma forma, terá sido cumprido, não apenas pelas reações do público, como pelo interesse manifestado pelos convidados em participar desse debate no contexto do ciclo e de um museu temático como o MNR.

Em janeiro de 2008, Maria Leonor Nunes entrevistou para o *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias* José Maçãs de Carvalho no âmbito da sua participação no ciclo de arte con-

temporânea do museu. Começou por enquadrar as obras expostas pelo artista no contexto do ciclo: “Um vídeo antigo, *To President*, e uma fotografia inédita, *Beirut.-06*, convergem na estranheza e num possível ponto de vista sobre a arte de José Maçãs de Carvalho. Uma arte que se alimenta do real e que é uma lufada de ‘ar do tempo’ e nessa medida implicada social e politicamente”. Depois, a jornalista colocou algumas questões em relação às quais o artista respondeu com clarividência e que permitiam situar não só algumas das características do seu trabalho como do sentido teórico do próprio ciclo do MNR:

“Maria Leonor Nunes [MLN] – O seu trabalho está politicamente implicado? Em que medida a desmontagem dos mecanismos da comunicação de massas ou da retórica simbólica do poder ou a reflexão sobre a imagem, algumas das coordenadas da sua geografia artística, remetem para esse plano social e político?

José Maçãs de Carvalho [JMC] – ‘Muito do meu trabalho tem preocupações com o nosso tempo. Penso que a arte tem essa responsabilidade: deve fazer convergir em si o «ar do tempo». Muitas questões relativas às simbologias do poder são eminentemente políticas, até porque afetam o espaço público, enquanto palco de construções cognitivas e sociais. Nessa medida, construo imagens que pretendem ter uma postura reflexiva e crítica, umas inequivocamente políticas e outras sociais’.

MLN – De que maneira o seu trabalho está comprometido com o real?

JMC – ‘Alimenta-se do real. Para mim, não faz sentido fazer arte ensimesmada ou puramente lírica. No entanto uso todos os mecanismos de sedução que uma imagem tem, de forma a «agarrar» o espetador, num primeiro momento, para assim se tornar mais disponível a uma leitura crítica e comprometida”⁴⁸¹.

No fim da curta entrevista, a jornalista perguntava a José Maçãs de Carvalho algo de concreto acerca da presença da arte comprometida com o real num museu temático como o MNR:

“P: – É hoje mais significativa a aproximação da arte contemporânea ao desejo de intervenção ou expressão política? É mais intensa a relação com o real, de tal forma que torna possível um ciclo como *The Return of the Real* num museu consagrado a um movimento muito conotado politicamente, de alguma forma secundarizado ou datado?

R: – ‘Até acho que há cada vez menos preocupações de intervenção social e política na arte portuguesa atual. Parece-me que *The Return of the Real* reúne e relembra, sistematicamente, artistas e obras comprometidas com o real”⁴⁸².

Aliás, estas últimas declarações de José Maçãs de Carvalho situam claramente o momento em que o ciclo do MNR se iniciou, em finais de 2007, pouco antes do início da crise económica e financeira que atingiu o mundo ocidental e em particular países como

⁴⁸¹ José Maçãs de Carvalho em entrevista a Maria Leonor Nunes, “Uma lufada do ar do tempo”, in *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de janeiro de 2008.

⁴⁸² *Ibid.*

Portugal. Na verdade, na altura em que o artista fala ao *JL* a arte mais comprometida com questões sociais e políticas não tinham presença de relevo nas instituições de arte contemporânea do nosso país e, nesse sentido, podia-se afirmar, como o fez José Maçãs de Carvalho, que o ciclo de exposições então iniciado no museu vinha colmatar uma falha, pois a arte portuguesa não deixara de produzir obras de teor político e crítico, simplesmente deixara de estar presente no programa das grandes instituições, por oposição ao que acontecera em certos momentos da década de 90, onde fora mais impactante a presença e a capacidade dialogante de obras de arte mais ligadas ao real político e social. Também nesse domínio, o ciclo *The Return of the Real* acabaria por assumir algum protagonismo no panorama artístico nacional em face do agravamento da crise financeira internacional que invadiu o quotidiano de muitos portugueses e europeus, favorecendo, por assim dizer, o reaparecimento e uma maior visibilidade de projetos artísticos de pendor crítico. Por outro lado, esta situação respondia ainda, de algum modo, a um dos desígnios da nova fase da vida do Museu do Neo-Realismo, ou seja, transformar-se e assumir um protocolo institucional que privilegiasse a reflexão em torno dessa arte comprometida com o real, e não apenas ou exclusivamente com as novas leituras que resultavam da investigação sobre o legado cultural neorrealista.

Uma das exposições de maior impacto junto do público visitante do MNR foi a que Paulo Mendes apresentou em abril de 2008, sintomaticamente intitulada *S de Saudade*, e em que a memória sobre a figuração-representação artística de Oliveira Salazar resultou numa instalação de grande envolvimento “*site-specific*”, concluída com uma *performance* que o artista realizou a dois tempos. Primeiro, ao ser fotografado por André Cepeda em diversas poses de sugestão salazarista no espaço da instalação apresentada no museu, daí resultando um conjunto de imagens de grande expressão acerca da visita do “passado” ao espaço de intervenção do artista. Apesar de tudo, a *performance* fotografada não procurava uma realização situada num “aqui e agora”, numa receção direta do público, mas precisamente por intermédio do “filtro” da máquina fotográfica, pois só a partir desse dispositivo foi possível ao público “assistir” ao ato performativo. Num segundo momento, essa fantasmagórica “aparição” de Paulo Mendes transformado em figura “salazarista”, realizou-se aquando do encontro com o público, promovido no auditório do museu, em que o artista apareceu vestido provocatoriamente, com um fato e um chapéu negros que lembravam a postura formal e ascética de Salazar.

Apesar da aparência, Paulo Mendes pretendia apenas, tal como viria a acontecer, apresentar alguns aspetos do seu percurso como artista, contrariando assim a imagem (formal) que fisicamente apresentava nessa ocasião, por oposição ao conteúdo das suas próprias palavras, proferidas para um auditório composto e interessado em questionar o artista relativamente à sua intervenção no MNR. A propósito dessa exposição, Filipa Oliveira viria a realizar um artigo de análise bastante positiva sobre o projeto de Paulo Mendes. Com o título *S... de símbolo, de sarcasmo, de simulacro, de sagacidade*, a crítica e curadora independente afirmara então:

“O trabalho artístico de Paulo Mendes reflete, desde sempre, sobre o poder e o uso das imagens, assim como sobre a ideia de construção de um imaginário visual que, de diferentes formas, defina uma identidade (individual e coletiva). [...] O espaço do ciclo de exposições de arte contemporânea do Museu do Neo-Realismo – *“The Return of the real”* – viu-se transformado numa sala de estar que evoca o ambiente dos anos 60/70. Móveis, televisão, mantas em croché, tudo originais. A mobília funde-se com caixas de cartão e plintos, que trazem à memória arquivos (museológicos, provavelmente). Nas paredes, grandes telas com imagens fotográficas de acervos de museus, nos quais pinturas de Salazar surgem abandonadas no meio da desordem, simbolizando a perda da imagem do ditador. A sua figura, omnipresente quase de forma iconográfica, personificava o espírito do país e este desapego atual a essa mesma imagem simboliza não um arrumar do passado, mas uma tentativa de esquecimento, de amnésia”⁴⁸³.

Mas para fugir à amnésia coletiva que então se manifestava em concursos de televisão que elegiam Salazar como uma figura de grande popularidade acrítica, Paulo Mendes promovia com esta instalação e estas *performances* a ambiguidade necessária ao exercício crítico mais eficaz, evitando assim qualquer leitura mais óbvia ou panfletária, mas instaurando de modo deliberado um sentido polémico latente. Na realidade, a polémica sobre a presença da iconografia de Salazar no Museu do Neo-Realismo não se fez esperar, apesar de não ter assumido qualquer expressão pública formal, mas apenas refletido um eco de comentário informal por parte de alguns visitantes da exposição, ou expresso na denúncia de uma certa incomodidade que chegou pela via – algo “salazarenta” ela própria – de alguns telefonemas à vereação e à presidência do município vila-franquense que tutela o museu. Também aí se verificou um apoio total da tutela ao projeto de afirmação cultural do ciclo *The Return of the Real*, repudiando tais interferências, e impedindo qualquer reflexo censório na exposição em concreto, ao mesmo tempo que libertava, desde logo, e desse modo, o futuro do ciclo relativamente a estratégias delatórias semelhantes.

⁴⁸³ Filipa Oliveira, “S... de símbolo, de sarcasmo, de simulacro, de sagacidade”, in *L+Arte*, nº. 49, junho de 2008.

Na sequência do impacto das exposições apresentadas em 2008, verificou-se um reconhecimento crescente por parte da crítica de arte relativamente ao ciclo de arte contemporânea do museu, tendo chegado pela primeira vez às páginas do *Ípsilon*, o suplemento cultural do jornal *Público*, já em novembro de 2008, em artigo de José Marmeleira sobre a exposição número 5, intitulada “*Ce sexe qui n’en est pas un*” de Alice Geirinhas, inaugurada em outubro desse ano, um ano após o arranque do ciclo. O crítico referia nesse texto de página inteira a oportunidade da intervenção da artista no âmbito desse ciclo dando especial destaque, no entanto, às marcas deixadas pela artista na estrutura arquitetónica do MNR. O artigo era ilustrado por uma fotografia que mostrava o exterior do edifício e os vidros laterais intervencionados. Avançava o crítico de arte do *Público*:

“*Ce sexe qui n’en est pas un* começa na rua, mais propriamente numa superfície vidrada do museu onde vemos várias figuras e uma série de palavras que deixam ler o nome da obra: ‘Palácio de Cristal’. Foram desenhadas (com cal) pela artista no dia da inauguração [tratou-se, acrescentamos nós, de uma *performance* realizada pela artista nesse contexto inaugural e que fixou durante algum tempo um conjunto de transeuntes e de convidados do museu no espaço público da rua para assistir ao desenhar dessas letras nos vidros] e resultam numa intervenção que tanto cita a ideia de um desenho expandido, como se apropria das imagens e fazeres do quotidiano (neste caso, o uso que operários fazem da cal para esconder o interior das obras de olhares curiosos). O registo lembra a figuração simples e ‘acessível’ do desenho infantil, mas ao espetador não são deixadas histórias: apenas a efemeridade dos próprios desenhos e da ação que os criou, numa oposição irónica ao significado cultural do título (o Palácio de Cristal de Londres recebeu em 1851, a primeira Exposição Universal e é para o filósofo alemão Peter Sloterdijk uma metáfora do capitalismo tardio e da globalização; uma estufa, um mundo interior de mercadorias onde se compra e produz)”⁴⁸⁴.

Nesta última parte do texto, Marmeleira entrara em diálogo direto com uma das teses essenciais do ensaio escrito pela curadoria a propósito do trabalho e da intervenção de Alice Geirinhas no MNR, ou seja, a interpretação de Sloterdijk acerca da imagem do “Palácio de Cristal” como metáfora do mundo globalizado da nossa contemporaneidade e o seu eventual reflexo no trabalho então apresentado por Alice Geirinhas.

No final de fevereiro de 2009, Miguel Palma inaugurava a sexta exposição do ciclo ao apresentar, entre outros trabalhos, uma peça de grande escala (*Sementeira*, um canhão de espalhar sementes pintado em referência a uma peça militar de artilharia) que se impunha no *atrium* do museu, desde logo como objeto de forte dimensão comunicativa pela sua instabilidade significacional. A propósito desta exposição, Leonel de Jesus, da

⁴⁸⁴ José Marmeleira, “Mulheres frágeis e fortes”, in suplemento *Ípsilon*, jornal *Público*, 28 de novembro de 2008.

Time Out/Lisboa, procurou identificar uma possível ligação entre as obras propostas por Miguel Palma e o compromisso político ou intervencionista do neorrealismo português:

“Neo-Realismo! Um palavrão neste começo do século XXI? Sim, para a generalidade bem pensante da cultura. Faz então falta um Museu do Neo-Realismo? Sim, faz. Faz também falta uma arte mais contestatária, intervencionista, neste mundo pós-pós-moderno, neste mundo globalizado, em crise económica e de falência social. [...] É Miguel Palma então um artista neorrealista? Não. E Estes trabalhos? Talvez. Não o é no sentido dogmático, de escola, se é que existe, e além disso o neorrealismo foi uma corrente predominantemente literária em Portugal. No entanto, nestes trabalhos habita uma consciência social. Primeiro uma peça de intervenção em forma de peça de artilharia. A ‘Sementeira’ é um canhão que dispara sementes em vez de balas. Simples e certo. Uma obra que só realiza completamente o seu objetivo derradeiro quando manuseada. A demonstrar isso está a inclusão de oito serigrafias de Miguel Palma sentado na peça, com sementes várias incrustadas. A ‘Sementeira’ será a primeira arma de criação ao invés de destruição”⁴⁸⁵.

O crítico da *Time Out* apanhara o significado central dessa peça que estaria na base de um exercício performativo que envolveu meios operacionais específicos e uma verdadeira deslocação do campo de ação e projeção cultural do museu para o espaço público exterior, nesse caso, um parque urbano da cidade, onde foram projetadas a grande distância várias sementes para testar simultaneamente a eficácia técnica e artística de *Sementeira*. A *performance*, realizada no dia 7 de maio, num dos últimos dias da exposição, conduziu Miguel Palma a um exercício de algum aparato, que exigiu inclusive o controlo por parte das autoridades policiais do espaço do jardim onde se realizou. Ana Santiago, jornalista do jornal regional *O Mirante* destacara a iniciativa na rubrica “Primeiro Plano” ao relatar esse momento único sob o esclarecedor título *Lançar sementes com uma máquina de guerra*:

“Não é um canhão verdadeiro nem uma máquina agrícola completa. Chama-se ‘Sementeira’ e é o mais recente projeto artístico de Miguel Palma, 44 anos. Na quinta-feira à tarde a arte saiu do Museu do Neo-Realismo e deslocou-se até ao parque urbano de Santa Sofia, em Vila Franca de Xira, para uma *performance* que reuniu algumas dezenas de estudantes no relvado. Sementes de avelã, carvalho e arbustos foram lançadas para uma das encostas de Santa Sofia. A máquina, de aparência bélica, foi construída em 2006 com componentes ligados à agricultura. [...] Uma caixa de madeira sobre a relva com balas redondas de semear. Um mapa ao lado do visor com o folheto das sementes a plantar. Os estudantes de arte e belas artes aguardam à sombra de chapéus-de-sol instalados pela organização. O ambiente é de um mini-festival de Verão. Palas de bonés, lenços e óculos de sol. ‘Fogo!’, grita o assistente. Seis tiros. Seis sementes. Seis munições gastas. Uma oportunidade para falar de paz evocando tempos de conflito. As máquinas de guerra também podem ser usadas para outros fins”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Leonel de Jesus, “The Return of the Real”, in *Time Out Lisboa*, 8 a 14 de abril de 2009.

⁴⁸⁶ Ana Santiago, “Lançar sementes com uma máquina de guerra”, in *O Mirante*, 14 de maio de 2009.

Em termos imediatos, foi notado o efeito e a repercussão significacional dessa *performance* junto do público jovem que assistiu, *in loco*, ao exercício, assim como junto de muitas outras pessoas que o presenciaram, espreitando, por exemplo, das janelas dos prédios envolventes, ou com ele foram surpreendidos pelo seu aparato e ambiguidade inerentes. Não esqueçamos como tudo o que aí se via e ouvia remetia desde logo para uma espécie de exercício militar, sem contudo confirmar de modo inequívoco o protocolo mais comum desse tipo de iniciativas. E foi nesse limbo que o público (convidado ou inesperado) se viu confrontado, produzindo um sentido de desestabilização de significados e curiosidade ao nível do reconhecimento do que estava a “acontecer” que teria ainda sequência na interrogação sobre se aquele aparelho (a *Sementeira*) era o mesmo que se encontrava há já alguns meses no *atrium* do MNR. Assim, entre o que se apresentara de um modo enigmático, mas eminentemente “artístico, no espaço cultural e identitário do museu, e a sua manifestação performativa no espaço público do parque da cidade, o público oscilou naturalmente no que diz respeito às suas convicções acerca da prática e da objetualização artísticas, interrogando-se de um modo mais ou menos consciente sobre as convenções legitimadoras da obra arte e da ação artística. Afinal, esse fora de facto um dos propósitos programados e nessa tarde executados por Miguel Palma com a sua *performance*. Com este momento, o ciclo *The Return of the Real* alcançava de um modo mais visível e ativo um dos seus objetivos essenciais: confrontar o público local, de um modo mais direto, com algumas das características da produção artística contemporânea portuguesa.

Aquando da exposição número seis do ciclo, que apresentava um conjunto de fotografias de Ângela Ferreira da série *Hortas na Autoestrada*, iniciada em 2006 e terminada precisamente em 2009, no espaço do MNR, o ciclo de arte contemporânea alcançou um reconhecimento assinalável, como provam as palavras de Filipa Oliveira, publicadas no nº. 62 da revista *L+Arte*:

“A série de exposições ‘The Return of the Real’, organizada pelo Museu do Neo-Realismo, tem apresentado um conjunto de propostas de artistas contemporâneos portugueses nas quais a política tem um papel preponderante. Bastante diferentes entre si, as exposições têm dado visibilidade e valor a discursos que nem sempre são os mais evidentes ou centrais das obras dos artistas expostos e têm permitido uma reflexão interessante sobre as relações possíveis entre a arte e a política, ou entre a arte e a crítica social”⁴⁸⁷.

Na verdade, podemos afirmar que estas palavras sintetizam quase na perfeição o âmbito e o propósito essencial do ciclo expositivo iniciado em finais de 2007, dado que o mais decisivo contido nos seus objetivos estava, de fato, mais próximo da ideia de auscul-

⁴⁸⁷ Filipa Oliveira, “Reforma agrária do século XXI”, in *L+Arte*, nº. 62, julho a agosto de 2009.

tação sobre as relações contemporâneas entre arte e política, e nunca qualquer espécie de intuito interventivo concreto ao nível social e político. E, com efeito, isso era já perceptível aos olhos da crítica especializada, cumprido que estava apenas o primeiro terço do ciclo. Maior sinal de sucesso e reconhecimento seria difícil de esperar.

No contexto da receção crítica à exposição de João Fonte Santa neste mesmo ciclo, Lúgia Afonso publicara, em novembro de 2009, na revista *online Artcapital* algumas palavras que registavam uma ligação específica do trabalho pictórico e ambigualmente narrativo do artista com os discursos e significados associados a um museu temático como o MNR:

“Explorar como Marlon Brando (o Coronel Kurtz do *Coração das Trevas* de Joseph Conrad em *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola) os espaços em branco num mapa, chamá-lo sociedade e preencher-lhe os interstícios com pintura cromada em vez de napalm foi a aventura encetada nos últimos anos por João Fonte Santa. Fazer e ouvir história, a partir de e contida nesse conjunto de trabalhos, como aquela que os Sex Pistols fizeram e apenas quarenta e duas pessoas testemunharam na “Madchester” de 1976, foi a tarefa que o Museu do Neo-Realismo soube, à escala de Vila Franca de Xira, invocar e cumprir com a exposição “Pintura para uma nova sociedade”, a única individual institucional e a mais importante do percurso artístico de Fonte Santa.

Inserida em *The Return of the Real*, o ciclo de exposições de Arte Contemporânea comissariado por David Santos, a série de trabalhos de João Fonte Santa propõe um historicismo figurativo alternativo que, numa análise subversiva, anula a preponderância cronológica do Museu que a recebe. A nostalgia, longínqua e ficcional, da sua estrutura conceptual defende um olhar muito mais recuado que os anos 40, 50 ou mesmo 60, e protagoniza uma ultrapassagem, em salto divergente, desses períodos históricos. É ao século XIX que o conjunto das pinturas se abre no final da primeira década do século XXI. Ucrónica, a obra de João Fonte Santa especula: e se o século XX nunca tivesse existido?⁴⁸⁸”

Com base nos vários ecos críticos aqui parcialmente recuperados, podemos avançar uma ideia concreta acerca da eficácia do envolvimento inicialmente pretendido. Isto é, quase todos os críticos e jornalistas citados fizeram a sua análise e reconhecimento sobre a ligação das obras de arte propostas pelos artistas convidados deste ciclo com o legado patrimonial do Museu do Neo-Realismo. Em todos estes casos foi possível identificar um diálogo produtivo entre a expressão artística contemporânea mais crítica ou politizada e a especificidade da missão museológica do MNR, associada naturalmente à memória de um dos movimentos artísticos e culturais mais empenhados na transformação social e política do nosso país no século XX. Apesar das diferenças processuais, de objetivos, paradigmas ou contextos políticos e sociais, foi possível encontrar sobretudo uma linha de ligação

⁴⁸⁸ Lúgia Afonso, “João Fonte Santa. Pintura para uma nova sociedade”, in *Artcapital.net*, novembro de 2009.

mais abrangente entre o passado e o presente sem que isso representasse qualquer margem para equívocos de teor comparativo. Pois não houvera qualquer pretensão da curadoria em fazer pontes hereditárias entre o utopismo da arte neorrealista e a expressão tendencialmente decetiva da arte mais crítica dos artistas portugueses contemporâneos que aceitaram o desafio de participar no ciclo *The Return of the Real*.

Em meados de 2010, Pedro Amaral apresentou a décima primeira etapa expositiva deste ciclo com a particularidade de, no dia da inauguração, a 24 de abril, véspera das comemorações do dia da “Revolução”, ter realizado uma *performance*, intitulada *Gone to Heaven*, de grande sentido metafórico sobre o exercício pictórico na contemporaneidade e a ideia de liquidação ilusória da animalidade dos seres humanos. Perante os convidados da inauguração, o artista disparou vários tiros de tinta sobre a única tela que, apesar de pintada (onde se via a cabeça de um macaco enquadrada por um alvo azul e amarelo) se encontrava na exposição ainda por concluir. Após vários disparos, a tinta acumulada escorria e entre o efeito sonoro criado e a observação de uma outra forma de pintar, o público fora surpreendido com esse ato performativo que, ao mesmo tempo, remetia para as contradições atuais da disciplina da pintura, a sua associação ao espaço do *Atelier* e a desmistificação produzida por esse momento particular, acontecido na sala de exposições de arte contemporânea do MNR. Esta seria, após as iniciativas similares de Paulo Mendes, Alice Geirinhas e Miguel Palma, a quarta *performance* realizada no âmbito do ciclo *The Return of the Real*. A *performance* de Pedro Amaral teve ainda a particularidade de ter sido filmada com o intuito deliberado de, dias depois, apresentar no espaço da mostra (mais propriamente, no *atrium* do museu) o filme dessa ação concreta. Por isso, durante mais de dois meses, o público que visitou o MNR foi confrontado com o som dos disparos de Pedro Amaral. Atraído pela violência sonora, o público aproximava-se invariavelmente do ecrã LCD que passava em *loop* as imagens da *performance* realizada no primeiro dia da exposição.

Quando, já em 2011, Carla Filipe, uma das artistas mais requisitadas pela curadoria nacional e internacional no que diz respeito às ligações da arte com a política, apresentou *O Povo Reunido Jamais Será... Representações Gráficas*, um dos mais elaborados projetos integrados no ciclo de exposições de arte contemporânea do MNR que, de modo deliberado pegou em objetos das coleções patrimoniais do museu para interrogar o lugar da memória nos nossos dias, o efeito de reconhecimento da obra em causa reiterou de um modo particular-

mente efetivo o sentido global que levou o museu a promover um ciclo expositivo com estas características. O reflexo da importância desse trabalho de Carla Filipe apresentou, no entanto, quatro momentos distintos. Em fevereiro, o suplemento *Ípsilon* do jornal *Público*, publicava uma crítica muito positiva de José Marmeleira (dando inclusive quatro estrelas, num sistema de classificação simplificado mas mais visível). Sob o título *Entrar na História*, o crítico enfatizava logo no início uma característica essencial do trajeto da artista que encaixava na perfeição na identidade do próprio ciclo *The Return of the Real*: “O contexto continua a influenciar a obra de Carla Filipe (Aveiro, 1973). Reformulamos: a obra de Carla Filipe continua a desenvolver-se como um processo comprometido com o lugar social, político e histórico que a recebe. E os meios deste fazer são diversos: a experimentação no espaço, o uso da escrita, o trabalho de campo, o encontro da imaginação e da biografia com histórias e narrativas”⁴⁸⁹. Mais à frente, já no final desse artigo, Marmeleira dava conta de dois dos momentos mais decisivos e particulares inscritos no espaço do museu em torno dessa relação de interdependência entre criatividade e memória política, social, artística e etnográfica:

“Outros trabalhos, realizados com materiais e objetos do acervo do museu, curto circuitam a relação entre a experiência individual, singular, da política e a sua aceção mais universal, entre o documento e a obra de arte. É o caso da intervenção no auditório que nos permite ouvir a palavra e a respiração do povo, sem imagens, através de um conjunto de músicas de trabalho, recolhidas por Michel Giacometti e Fernando-Lopes Graça. Não há luz, apenas canções e sons com que construímos (ou nos despedimos de) uma imagem.

No *hall*, encontra-se o conjunto que rememora as ‘aventuras’ do barco-varino ‘Liberdade’: durante o Estado Novo, esta embarcação levou vários opositores ao regime em curtos passeios ao longo do Tejo. Para confraternizarem, trocaram experiências, resistiram, longe da vigilância de Salazar. Na clandestinidade, sobre as águas do rio.

No chão, depositados aos pés do espetador, estão a bandeira do barco sobre tecido e o boné do timoneiro; em vitrinas, fotografias, textos e uma cópia de ‘Avieiros’, livro de Alves Redol, que chega a mencionar o dono do barco, Jerónimo Tarrinca. Às fotografias, a artista acrescentou comentários e legendas que identificam os retratados. Do livro, ressaltou frases, como a que cita um capataz a proibir os trabalhadores de cantarem. Vendo e lendo, entramos na história com Carla Filipe, entre o passado e o presente”⁴⁹⁰.

Esta derradeira afirmação, “entramos na história com” a artista, e sobretudo o balanço final “entre o passado e o presente” terá sido um dos objetivos centrais deste ciclo expositivo e que Carla Filipe soube de um modo particularmente sensível e atuante fazer-nos crer que ainda há espaço para o desenvolvimento e apresentação regular de uma arte contemporânea mais comprometida com a consciencialização política e social.

⁴⁸⁹ José Marmeleira, “Entrar na História”, suplemento *Ípsilon*, in jornal *Público*, fevereiro de 2011.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

Ainda nesse mês de fevereiro, este trabalho de Carla Filipe teve honras de destaque numa publicação internacional. A italiana *Cura Magazine*, pela mão do crítico e curador Ulrich Loock (nessa altura ainda ligado ao MACS, como sub-diretor, e por isso mais atento à realidade artística portuguesa), fez uma resenha crítica sobre alguns trabalhos artísticos apresentados recentemente por Carla Filipe. As instalações realizadas no MNR mereceram inclusive uma observação cuidada que, inclusive, levaram o nome do museu e da cidade até ao espaço da crítica e da análise artística internacional:

“Filipe há realizzato lavori che per molti aspetti corrispondono allo schema prevalente dell’attuale pratica artistica: trattare questione specifiche mediante l’esibizione di segni a esse legati. Nella sua attuale mostra, *O povo reunido, jamais será – representações gráficas* [Il popolo unito non sarà mai - rappresentazioni grafiche] al Museu do Neo-Realismo di Vila Franca de Xira, situato non lontano da Lisbona sul fiume Tejo, presenta un *floor piece* de stoffa costituito da una combinazione di lettere e cifre, insieme a un berretto da marinaio e a una bandiera, entrambi con la scritta ‘Liberdade’. [...] Gli elementi dell’installazione di Filipe, basati su una ricerca nell’archivio del museo in cui si svolge la mostra, evocano momenti storici di resistenza contro poteri oppressivi. Ma il lavoro non è una lezione di storia né una chiamata all’azione, anche se, tra le altre cose, potrebbe essere inteso come un invito a tentare di opporsi alle attuali situazioni di oppressione”⁴⁹¹.

Deste modo, Ulrich Loock identifica o propósito central da obra de Carla Filipe, sublinhando que esta “não é uma lição de história nem um apelo à ação, mesmo se, entre outras coisas, pudesse ser intenso como um convite a opormo-nos à atual situação de opressão”. Uma vez mais, as obras apresentadas no ciclo *The Return of the Real* marcaram posição mais pela sua capacidade de penetrar a consciência crítica do espetador do que por qualquer apelo a uma ação direta sobre o real.

Já em janeiro desse ano, a *L+Arte* apresentava, como habitual, os destaques expositivos do ano anterior, e a mostra de Carla Filipe aparece como uma das que teve lugar de referência em termos visuais (com fotografia) e comentário, ao ser selecionada pelo curador João Mourão. A sua defesa não deixava dúvidas: “Num ano em que as comemorações do centenário da República foram o mote para um sem-fim de exposições e olhar mais atento sobre as relações entre arte e política, Carla Filipe consegue apresentar, ainda que não inserindo a sua exposição neste momento celebratório, um conjunto de trabalho que insere “*nuance*” e reflexão sobre as relações complexas que a arte contemporânea estabelece com o social”⁴⁹².

⁴⁹¹ Ulrich Loock, “Il ruolo della soggettività e del piacere nel lavoro di Carla Filipe”, in *Cura Magazine*, fevereiro de 2011.

⁴⁹² João Mourão, “Carla Filipe, O povo reunido, jamais será... Representações gráficas”, in *L+Arte*, janeiro de 2011.

Por fim, no derradeiro número da mesma revista de arte, em março de 2011, a crítica Maria do Mar Fazenda, fazia a sua análise sobre a eficácia da proposta de Carla Filipe e a leitura que dela fez a curadoria do ciclo, bem como a sua particular inscrição na história patrimonial do museu:

“No caso do Museu do Neo-Realismo, acontece uma espécie de híbrido, na medida em que se trata da intervenção, da resposta (?), a um duplo contexto: um Museu, ali-cerçado no movimento neorrealista português (literário, visual e político), isto é, numa determinada corrente resultante de uma realidade circunscrita. Ou seja, ali a comunidade já citada, trabalhada, interpretada – sendo, exatamente, sobre este documento que a artista trabalha. De várias representações gráficas da época (cartazes de convocação, bandeiras de protesto ou a vela de um barco utilizado para viagens/ações de política clandestina) são elididas as palavras de ordem (o texto), ou seja, a sua especificidade. É assim, criada uma nova comunidade temporária de outro alcance. [...] ‘O Espetador Emancipado’ e a ‘Estética Relacional’ são ensaios que David Santos reenvia no seu texto sobre a exposição. Se, por um lado, o corpo de trabalho de Carla Filipe alude à aventura intelectual que Rancière propõe singular e devolvida por cada um, ele segue também a premissa de Bourriaud que diz ‘a arte não procura mais figurar utopias mas construir espaços concretos’. O resgate de espaços concretos e coletivos parece-nos que é o que a artista tem vindo a produzir”⁴⁹³.

Por contraste com a ambição transformadora e o carácter utopista que alimentou o espírito cultural do neorrealismo, a arte contemporânea, tal como lembra Maria do Mar Fazenda a propósito de uma famosa citação de Nicolas Bourriaud, procura sobretudo construir “espaços concretos” de ligação entre artistas, obras e público, numa partilha de experiências ou de códigos de conhecimento e sensibilidade que se traduz numa mais pragmática consciencialização política e social de todos os intervenientes e neles faz situar uma interpretação participativa de carácter mais modesto, individual ou grupal, mas de alcance sobretudo localista, nos antípodas, portanto, das teleologias que animavam uma esperança de intervenção universal.

Aliás, este sentido de uma arte mais consciente dos seus limites de participação ou transformação sobre o real vai ao encontro das palavras de Paulo Mendes, um dos artistas que, tendo participado no ciclo do museu, respondeu a um inquérito realizado por Nuno Crespo para um dos mais importantes artigos críticos publicados pelo *Ípsilon*, em finais de fevereiro de 2013, já num contexto retrospectivo e de balanço, sobre o valor do ciclo *The Return of the Real*. Dizia então Paulo Mendes que a tese essencial de Hal Foster procurava “dar uma forma conceptual [...] à passagem de uma ‘poética politicamente ingénua’ para uma atuação ‘pragmática

⁴⁹³ Maria do Mar Fazenda, “O resgate do espaço colectivo”, in *L+Arte*, março de 2011.

sobre a realidade”⁴⁹⁴. Isto é, enquanto extensão da cidadania de cada artista, “a arte e a criação em geral podem ser utilizadas como detonadores da análise crítica”, espécie particular de aferição do real, que “pode funcionar como força de guerrilha instalada dentro do sistema de poder, mantendo uma visão integrada mas distante: os artistas colocam questões, mas não lhes cabe dar respostas”⁴⁹⁵, concluía Paulo Mendes, refletindo uma posição de pendor pós-moderno, longe das ilusões transformadoras que o modernismo neorrealista perfilou. Para o autor de *S de Saudade*, uma arte mais pragmática na sua capacidade de intervenção não significa “criar obras didáticas ou educativas, mas desconstruir factos para os analisar, apresentando-os dentro de um quadro conceptual e estético que acrescente algo ao espetador”⁴⁹⁶.

Recuperando ainda a análise da participação de Carla Filipe no ciclo *The Return of the Real*, Nuno Crespo confirmava nesse artigo, baseando-se igualmente nas respostas da artista ao seu inquérito, o perfil de uma identidade artística singular: “O processo criativo desta artista passa quase sempre por se focar ‘em campos fora da arte e não numa análise da história da arte’. Contudo, a relação do seu trabalho com a realidade que investiga e de que parte não transforma as suas obras num comentário ou num arquivo do real”⁴⁹⁷. E usando o discurso direto, o crítico lembrava as próprias palavras da artista: “Temos de perceber a diferença entre arte e jornalismo, arte e pedagogia, arte e academia. Não é um trabalho fácil. Mas é a base para que possamos trabalhar a partir do real”⁴⁹⁸.

Curiosamente, o último artista a expor no ciclo, João Louro, apresentava uma visão bem diferente, não-alinhada com este propósito mais interventor. Para ele, “o retorno ao real é uma fuga ao real”, no sentido, acrescenta Nuno Crespo seguindo o testemunho do próprio artista, “em que o confronto artístico com a realidade permite a sua compreensão e, por isso, uma pacificação com o quotidiano e os seus acontecimentos”⁴⁹⁹. Apesar das diferentes formas de abordar o desafio lançado pelo ciclo, “aquilo em que todos concordam é que a relação da arte com a realidade tem sempre uma natureza crítica e política, porque qualquer obra artística intervém no tecido social”⁵⁰⁰, sintetizava Nuno Crespo, após a consulta de vários dos intervenientes neste processo.

⁴⁹⁴ Nuno Crespo, “Sob a calçada, a arte” ...

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*

Por fim, referência à interpretação do crítico do *Público* sobre o sentido global deste ciclo, quando escreve de modo perentório: “Ambicionando justamente mostrar um conjunto de artistas cujos trabalhos refletem uma relação crítica e criativa com a sociedade, a política e a cultura, o ciclo *The Return of the Real* [...] permitiu recolocar a questão do compromisso político no contexto da criação artística”⁵⁰¹. Este terá sido, na verdade, um dos objetivos principais do ciclo: “recolocar a questão”; ou, como acrescentava Nuno Crespo pegando igualmente nas nossas palavras em resposta ao referido inquérito, outro dos objetivos “foi desenvolver ‘um projeto que introduzisse definitivamente a arte contemporânea no espaço da cidade de Vila Franca de Xira e no seu principal museu’. A opção por um ciclo expositivo tão longo [cinco anos, 2007-2012] e espaçado foi deliberada e teve em vista ‘marcar presença e criar hábitos de confronto com as práticas artísticas mais politizadas do nosso tempo’, explica David Santos”⁵⁰².

De outro modo, poderíamos defender que explicar ou, melhor, contextualizar *The Return of the Real* foi não só o objetivo dessas declarações prestadas a Nuno Crespo como, de algum modo também, todos os ecos críticos produzidos durante a apresentação das vinte exposições, dos encontros e das performances que formaram a pluralidade de propostas artísticas e experienciais desse ciclo, refletindo assim uma necessidade de verbalizar e contribuir para um processo de significação mantido em aberto, que promoveu uma oportuna e produtiva receção desse extenso programa expositivo e que, afinal, envolveu não apenas as propostas artísticas apresentadas como a sua discussão pública no âmbito do museu e do debate crítico nacional. Nesse mesmo sentido, recordemos as palavras de Brian Holmes a propósito da exposição *Às Artes, Cidadãos*, realizada em 2010 no MAC de Serralves, Porto, e onde reconhecia o difícil mais fundamental papel das instituições (e aqui podemos incluir igualmente a missão do MNR no recrutamento da arte contemporânea) na proposta de intervenção e cidadania a partir do exercício artístico:

“A chamada às artes é o reconhecimento de que a cidadania não se esgota na urna eleitoral, de que uma política expressiva é essencial a uma democracia [...] e de que a participação quotidiana dos cidadãos na modelação das suas próprias sociedades é hoje uma ocupação tão urgente como o foi em qualquer período passado, justamente por causa da profissionalização da política e da tendência para tratar qualquer transgressão da norma como um problema de segurança. Tudo isso atribui papéis difíceis às instituições que procuram responder à chamada, às artes. Entre eles, o de

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*

mostrar ao público uma arte politicamente comprometida, mas também mediar os debates subseqüentes, sustentar as inevitáveis críticas e os inevitáveis escândalos, arquivar os resultados e, desse modo, ajudar a construir uma cultura de intercâmbio democrático, a qual nunca é fácil de manter e nunca prospera sem que as pessoas envolvidas tomem posições individuais, para além de todas as restrições e garantias democráticas”⁵⁰³.

Na verdade, foi neste sentido específico de aportar um intercâmbio democrático da arte e do exercício da cidadania resultante de uma receptividade mais informada e consciente politicamente que o ciclo *The Return of the Real* se afirmou no contexto expositivo português dos últimos cinco anos. Não devemos esquecer, todavia, que o projeto expositivo de arte contemporânea assumido pelo Museu do Neo-Realismo neste período beneficiou, naturalmente, de uma contextualização específica, isto é, do desenvolvimento “expansivo” da arte do século XX. Pois, tal como defende Delfim Sardo:

“A questão da arte do século XX é, precisamente, a tentativa de libertação do plano tradicional da reflexão estética para obter uma mais complexa relação ética, cognitiva, preceptiva e política. A este esforço tem correspondido um alargamento da própria teoria estética, que se veio a centrar sobre uma forte componente analítica, ou psicanalítica, a expandir-se para as questões da receção, da política ou da ética, a incorporar temáticas antropológicas, sociológicas ou historiográficas”⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Brian Holmes, “A arte e o cidadão paradoxal”, in *Às Artes, Cidadãos*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010, p. 83.

⁵⁰⁴ Delfim Sardo, “Desamores”, in *Arquitectura e Vida*, nº. 89, janeiro de 2008, p. 76.



António de Sousa, *SEM TÍTULO (AN ENDLESS HÚBRIS)*, 2011, vídeo still.

CONCLUSÕES

Na nossa época, o mero ato de fazer uma obra de arte é, por si só, um ato político
W. H. Auden, “O Poeta & a Cidade”, in *A Mão do Tintureiro e Outros Ensaios*, 1962

1. Se, em 1962, o poeta britânico W. H. Auden defendia, ainda que num contexto específico, a inevitabilidade política da obra de arte, a que alude a epígrafe escolhida para o início destas conclusões, a questão nunca terá sido, no entanto, pacífica ou sequer momentaneamente consensual. Pelo contrário, ao longo dos tempos, e após o advento do romantismo e das teorias estéticas que o acompanharam, a leitura dessa possibilidade trouxe à liça, quase sempre, antagonismos irreconciliáveis, posturas de tom radical, sentenças e declarações que fizeram do tema um constante campo de batalha conceptual, conforme o posicionamento e a argumentação dos interlocutores. É longo o caminho e a narrativa desta contenda, e desde o debate oitocentista – por exemplo, entre Théophile Gautier, em defesa de uma “arte pela arte”, e Proudhon, acérrimo defensor de uma “arte útil”, de declarado compromisso político – até aos nossos dias, não cessou o efeito *boomerang* da questão. Recorde-se como Gramsci, Lukács e Brecht se digladiaram, nos anos 30, em época de forte compromisso ideológico de matriz marxista, ou como já no pós-guerra, Adorno ou Herbert Marcuse apontaram caminhos de compromisso entre arte e política, porém acentuando a especificidade e a autonomia da obra de arte. Nas duas últimas décadas, o debate parece ter rejuvenescido com particular destaque para as posições de Jacques Rancière ou Jean-Luc Nancy em torno de uma autonomia da arte como modo próprio de influência existencial, social ou política, por oposição à leitura de Hal Foster, Alian Badiou, Peio Aguirre, Brian Holmes, Boris Groys, Judith Butler ou Hito Steyerl que, de modos distintos, procuram ainda uma clarificação sobre a tendência crescente da arte contemporânea para a análise e o reflexo crítico de um real muitas vezes politizado. Mas mais importante do que tomar partido, ou apresentar em detalhe a leitura de cada uma destas perspetivas individuais, será distinguir alguns conceitos e propor uma análise pessoal (mais do que pretensamente original) que, não se apresentando como modelo teórico, desenvolva e aprofunde a nossa própria interpretação sobre as hipóteses de relação específica entre o campo da arte, o real e a política. Por essa mesma razão, será este o ponto de partida destas observações finais.

2. A importante e decisiva expansão do pós-minimalismo⁵⁰⁵ como modo de oposição à “arte pela arte” do expressionismo abstrato norte-americano iniciou-se – podemos-lo assumir em jeito de conclusão – com o ataque ao formalismo minimal presente nos conceitos de “*anti-form*” (1968), surgido em *Notes on Sculpture* (1966-1969) de Robert Morris, e de “entropia” em *Entropy and The New Monuments* (1969) de Robert Smithson, iniciando assim a projeção de uma incontornável e plural interdisciplinaridade nas neovanguardas dos anos 60 e 70, com efeitos sem retorno na *process art*; *land art*, *earth-works*, *body art*, *happening*, *performance*, *pop art*, *arte povera* ou *conceptual art*. Assim considerado, podemos afirmar que o conceito de efemeridade e a expressão do tempo nas práticas pós-minimalistas deu início a um dos primeiros sintomas de uma pós-modernidade nas artes visuais.

Em *Other Criteria* (1972), a propósito da análise de Pollock, Jasper Johns e sobretudo das “*combine-paintings*” de Robert Rauschenberg, o crítico de arte norte-americano Leo Steinberg defendia já que o processo de transformação da arte moderna em pós-moderna (segundo Douglas Crimp, terá sido mesmo Steinberg o primeiro a usar a expressão no âmbito da teoria da arte⁵⁰⁶) produzira, por assim dizer, um salto da pintura/imagem “vertical” para a instalação/espço “horizontal”, ou da “qualidade formal” (modernista) para o “interesse textual” (neovanguardista), do “diacrónico” para o “sincrónico”, bem como, acrescentamos nós, da “oticalidade perceptiva” para uma “reflexividade discursiva”. Esta caracteriza-se pela envolvente criativa de uma visualidade mais informal e indireta, determinada muitas vezes pelos aspetos linguísticos, documentais e pós-*medium* do aparato da obra.

De outro modo, se a “horizontalidade” e, por essa via, as relações entre arte e a dimensão social e política passaram a caracterizar grande parte das experiências pós-minimalistas, a *pop art* projetara ao mesmo tempo, segundo a expressão de Lawrence Alloway, um “contínuo de cultura” que não desdenhava, antes pelo contrário, o sistema capitalista de produção e promoção imagética. Deste modo, manifestam-se a partir das décadas de 60 e 70 duas grandes linhas de ação e produção artística. A primeira, protagonizada pelo experimentalismo pós-minimalista, é marcada pela pluralidade interdisciplinar (da instalação ao vídeo), e pela consciência da temporalidade do efémero, do político e da vida, que diminui a própria mediação do sujeito criativo, enquanto a segunda, exponenciada pela *pop art*, é caracterizada pela

⁵⁰⁵ Termo cunhado em 1968 pelo crítico e historiador de arte norte-americano Robert Pincus-Witten. Cf. *Postminimalism*. Nova Iorque, Out of London Press, 1977.

⁵⁰⁶ Cf. Douglas Crimp, *op. cit.*

participação mais ou menos consciente do artista no grande espetáculo do capitalismo, não abdicando assim da essência do objeto de arte, esse conceito tão criticado pela estratégia pós-minimalista, ainda que mantenha com esta a mesma determinação pela assunção de uma arte “pós-*medium*”, como diria Rosalind Krauss.

Ao mesmo tempo, o “*choc*” do “real” assume um protagonismo crescente na arte pós-minimalista, ou pós-moderna, tal como na tese de Hal Foster em relação ao “realismo traumático” ou ainda, como nos explica Mario Perniola:

“na aventura artística do Ocidente podem individualizar-se duas tendências opostas: uma dirigida à celebração da aparência (modernismo), a outra orientada para a experiência da realidade (pós-modernidade). A primeira tendência incidiu a sua atenção sobre as noções de indiferença, de afastamento, de suspensão e considerou a atitude estética como um processo de catarse e de desrealização. A segunda tendência, pelo contrário, conferiu uma ênfase especial à ideia de participação, de envolvimento, de compromisso e pensou a arte como uma perturbação, um fulgor, um *choc*”⁵⁰⁷.

3. Depois dos paradigmas da “arte como texto” (anos 70) e da “arte como simulacro ou apropriação” (anos 80), surge nos anos 90 uma arte como “retorno do/ao real”, na tese essencial de Hal Foster, enquanto prática e teoria que acentua a atualização do “corpo” e do “lugar” como expressões sociais e/ou identitárias, numa atenção particular ainda aos conceitos de “alteridade” e de “realismo traumático”. Nesse sentido, aprofunda-se hoje a estratégia do “artista etnógrafo” (Hal Foster), que resulta do desenvolvimento no universo artístico da “viragem etnográfica” identificada por James Clifford precisamente nas diversas práticas criativas a partir da década de 1960:

“Acho que esta oscilação, esta fragmentação da centralidade espaço-temporal do modernismo e do ‘Ocidente’ que ocorre nos anos Sessenta [...] tem muito a ver com o apelo exercido pelas disposições ‘etnográficas’ sobre uma vasta gama de atividades [...] a ‘etnografia’ que surgiu em muitos campos nos anos Oitenta [...] reflete uma vontade de olhar para as práticas sensatas e quotidianas – com atenção alargada, crítica e autocrítica, com curiosidade pela particularidade e com vontade de descen-
tamento nos atos de tradução”⁵⁰⁸.

Essa vontade mais modesta, atenta ao particular, afastava-se assim de uma cultura pretensamente universalista, cumulativa e unitária no seu destino revelador que caracterizava alguns centros artísticos de vanguarda. Ou como diria mais recentemente Pedro Lapa:

“No contexto do ‘campo expandido’ da escultura e de uma complexificação da modernidade, com sentidos discrepantes, a unidade de um sistema da cultura e prática

⁵⁰⁷ Mario Perniola, *A Arte e a Sua Sombra*, p. 17.

⁵⁰⁸ AAVV, “An Ethnographer in the Field - James Clifford interview”, in Alex Coles, ed., *op. cit.*, p. 55-56.

artística, promovida pelos grandes centros, teria de ser olhada com desconfiança e interpelada pela segregação relativa a muitas outras práticas culturais e produções artísticas divergentes. Ora, o paradigma etnológico, ao considerar a arte e a cultura como atos locais, lançou a possibilidade de um trabalho crítico dos sistemas simbólicos e de uma justaposição rearticuladora das identidades, vistas como uma herança não definitivamente determinada”⁵⁰⁹.

Na realidade, muitos dos artistas que se aproximam deste paradigma utilizam métodos de comunicação próprios das ciências sociais (antropologia, etnologia, sociologia), com base no seu modelo narrativo, documentalista ou conceptual de análise, para redefinir um mapeamento do real, transformando o aparato da arte num laboratório de expressão interdisciplinar, ao cruzar a estética da imagem com o seu potencial de resistência reflexiva, na exploração ainda dos sentidos e significados do conceito de “alteridade” ou da negociação inerente aos processos de constituição das identidades e sua inevitável transitoriedade. Por todas estas razões, a obra contemporânea exige necessariamente do observador uma receptividade responsável, informada e atenta, uma nova comunhão de significados e relações sociais no campo específico da arte, alargando o seu contributo ao processo de uma complexificação mais ativa ou participativa que tem, no entanto, diferentes interpretações.

4. Por exemplo, Jacques Rancière defende que “ser espectador não é condição passiva que devêssemos transformar em atividade”. Pois, acrescenta o filósofo francês, “aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disseram, fizeram ou sonharam”⁵¹⁰. Por isso, na leitura rancieriana, é esta capacidade de associar e dissociar, construir um campo de relações semânticas mas também sintáticas, que determina a emancipação de cada um de nós enquanto espectadores, e não qualquer espécie de ímpeto de intervenção sobre o real motivado pela interpretação da obra de arte. De acordo. Do mesmo modo que entendemos e concordamos ainda com a analítica do “dissentimento” entre arte e política que Rancière identifica como o eixo fundamental do paradoxo dessa relação possível:

“Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que os atos da subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há

⁵⁰⁹ Pedro Lapa, “Viagem como metáfora”, in *Ângela Ferreira - Em Sítio Algum*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2003, pp. 33-35.

⁵¹⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 28.

uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objetos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir esta ou aquela causa. O efeito do museu, do livro ou do teatro, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou daquela obra, tem a ver com partilhas de espaço e de tempo e com os modos de apresentação sensível que essas partilhas instituem. Mas esse efeito não define nem uma estratégia política da arte enquanto tal, nem um contributo calculável da arte para a ação política”⁵¹¹.

Apesar da identificação legítima e eficaz de uma “política da arte” que submete toda e qualquer “política dos artistas”, assumindo o registo específico de uma sensibilidade que, enquanto tal, atua de um modo político particular, na partilha, exponenciação e superação da sua “configuração”, Rancière parece esquecer ou mesmo inviabilizar as hipóteses de comunicação artística das obras que deliberadamente apelam a uma denúncia social ou política, como se estas não pudessem ser consideradas enquanto tal, apenas por não determinarem nenhuma alteração ou “rotura com a antiga configuração” da manifestação artística. Acontece que muitas obras deram o seu contributo à história da arte precisamente pela sua força de partilha de um conteúdo político específico, mesmo quando esta partilha não veio acompanhada da condição de “rotura” ao nível da sua “configuração” sensível ou estética. É o caso paradigmático da *Guernica* (1937) de Picasso, que terá impressionado mais pela relação do conteúdo político com a exploração estético-formal apresentada, do que por qualquer hipótese de “rotura” com a “configuração” estética herdada, pois a pintura de larga escala (quase mural, rara mesmo na pintura moderna da época) não revolucionou em termos estéticos ou estilísticos, apresentando antes uma estreita ligação, por demais evidente, com as experiências pós-cubistas.

Por outro lado, onde Rancière identifica, de um modo pretensamente “absoluto” do ponto de vista conceptual, uma “estratégia política” ou um “contributo calculável da arte”, somos levados a considerar, de modo contrário, apenas uma “necessidade” ou “inevitabilidade” da arte em refletir (como efeito refletor, espécie de espelho sensível) uma leitura crítica do social e do político que emana ou constitui o real (mesmo se este, como sugere Rancière, não existe em si mesmo, sendo apenas o efeito desse múltiplos refle-

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 95-96.

xos⁵¹²), e isto, independentemente dos resultados apresentados por essa ligação ancestral e mais ou menos evidente que tem acompanhado a ação e o desejo do homem-artista desde que foi chamado a criar uma imagem, um ato “mágico” ou uma obra de arte. Não se tratando, em nosso entender, de nenhuma espécie de projeto “estratégico”, o crescente impulso documental, reflexivo e investigativo que caracteriza parte significativa da produção artística contemporânea poderá ser entendido igualmente enquanto sintoma de uma “necessidade” de interpretação crítica e criativa, envolvendo a observação e a interpretação do real (muitas vezes deliberadamente político) numa dimensão comunicativa e cognitiva que é, no essencial, própria da esfera ou do dispositivo da arte e promove uma relação específica e facilmente identificável com os potenciais espectadores, não se confundindo por isso com as “estratégias” – essas sim, determinadas em termos ideológicos –, de uma ação política concreta (quer se apresente na sua versão cívica – partidária ou não partidária – e militar). E, neste aspeto, o processo comunicativo de uma arte de interpretação e experiência politizadas contribui muitas vezes para uma verdadeira “outra” espécie de consciencialização social e política, porque dependente das características inerentes à expressão artística e das suas particularidades de comunhão e participação na experiência individual do espectador da obra de arte.

Perante o nosso mundo cada vez mais distópico e decetivo, pode o ato criativo ambicionar ainda à transformação do real a partir de uma imagem, de um objeto, de um gesto ou de uma reflexão? A resposta poderá ter versões opostas. Sim, se a expressão “transformação do real” for entendida como ato que transforma primeiramente a consciência política e social do observador, refletindo-se nos seus atos quotidianos sobre o real, na sua forma de ver, sentir e refletir sobre o mundo que o rodeia, numa espécie de efeito individual de mundividência, minoritário e localista. E aqui, não podemos, naturalmente, identificar qualquer espécie de “estratégia”, pretensão ou efeito transformador de carácter global sobre o real interpretado. Tratar-se-á, na melhor das hipóteses, de uma lenta transformação de consciências que se traduzirá por uma ampliação ou “reinvenção” progressiva da cultura e da educação de cada espectador, tornando-o mais capaz de analisar e sentir os valores do social e do político numa dimensão crítica que igualmente considera o sensível, traduzido pela especificidade comunicativa da arte.

⁵¹² “Não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível, o dizível e o fazível”, (Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 112).

De outro modo, podemos responder negativamente à mesma questão se, como Rancière propõe, identificarmos como proeminente o circuito interno em que o sensível da arte parece atuar, ou seja, a ideia de que “as artes só emprestam aos projetos de dominação ou de emancipação aquilo que eles têm em comum: posições e movimentos de corpos, funções da palavra e repartições do visível e do invisível”. Isto é, segundo Rancière, é na partilha do sensível desencadeado pelo que é próprio do ato criativo que reside o seu potencial político e transformador do real, e nunca a representação ou (re)apresentação crítica e artística de uma leitura política aparentemente situada no real.

Porém, se assim é em “absoluto”, o que fazer com toda a prática de uma arte que representa e reavalia com o seu jargão (estético e disciplinar, interdisciplinar ou mesmo transdisciplinar) o real e os seus sentidos sociais de interpretação política? O que fazer com parte da utopia multidisciplinar do construtivismo russo, com a revolução também política que significou a esperança alternativa do surrealismo, ou todo o realismo social que entre guerras alimentou uma parte significativa da produção artística ocidental? Não terão tido estes momentos nenhum valor artístico intrínseco, só porque mantiveram nos seus *a priori* um compromisso com projetos políticos? Será que a representação ou o reflexo de conteúdos sociais e políticos elimina, invariavelmente, a respiração artística e criativa das obras de arte, condenando-as a uma condição eminentemente panfletária? Estamos em crer que a arte (mesmo a mais identificada com uma ideia de política) jamais pretendeu conduzir a sensibilidade e a consciência do espetador de uma passividade de observação à ação política direta, mas, como já afirmámos, de uma inconsciência, ou puro desconhecimento, a uma maior e mais sensível consciencialização. A ação, em arte, não levará à transformação direta do real, mas à compreensão sensível do seu potencial reflexivo, e, por isso, defendemos nós, a uma nova “reinvenção do real”. A ligação da arte e do político não se traduz numa comunicação de palavras de ordem, ou de imagens de ordem... mas de uma outra amplitude do real observado na sua dimensão crítica, colocando ao espetador a oportunidade de um outro modo de ler e interpretar o que o rodeia e o constitui também em termos sociais e, por essa via, políticos. Por isso, será redundante defender, como o faz Rancière em relação ao cinema, à fotografia, ao vídeo e às instalações, que “nenhuma dessas modalidades artísticas pode evitar o corte estético que separa os efeitos das intenções e proíbe qualquer caminho privilegiado em direção a um

real que fosse o outro lado das palavras e das imagens. Não existe esse outro lado”⁵¹³. Mas obviamente que não existe esse outro lado, o sentido do que o filósofo aqui afirma é que sugere a crença persistente de que seria possível fazer a dimensão estética interferir de modo direto no real, quando o que produz é uma sensibilidade sobre aquilo que representa ou recria. Acontece que a arte crítica não tem pretensões de objetivação política, apenas de subjetivação. Nessa medida, podemos paradoxalmente concordar com Rancière quando diz que: “Uma arte crítica é uma arte que sabe que o seu efeito político passa pela distância estética”, daí a complexidade criativa e a contravisualidade resistente ao significado de muita da arte crítica da nossa contemporaneidade.

Por outro lado, parecem-nos demasiado fechadas algumas interpretações de Rancière, como aquela em que afirma: “ser espectador não é condição passiva que devêssemos transformar em atividade”. Estamos de acordo, como nos parece que nunca a questão terá assim sido colocada aos artistas que fizeram do seu percurso um compromisso não só com a arte como com o social e o político. No fundo, a arte será talvez apenas mais um modo específico de conhecimento ou de elaboração cognitiva e, enquanto tal, promoverá apenas uma transformação individual do sujeito recetor. Podemos defender, por isso, que a arte não transforma de um modo imediato ou direto os destinos da sociedade e do seu trânsito político, mas apenas ao nível da experiência sensorial e intelectual de cada um dos espectadores, refletindo-se assim na sua mundividência e ação quotidiana, como espécie de alargamento ou ampliação do seu sentido crítico, na complexificação dos significados da arte e da vida, preparando-o, por exemplo, para uma maior e mais consciente cidadania, e, por essa via (e apenas essa), para uma melhor ação social ou política.

5. Se, em *A Política da Arte*, Hito Steyerl procura ainda agitar a arte e a sua integração no sistema afirmando que “poderíamos tentar entender o seu espaço [da arte] como político, em vez de tentar representar uma política que decorre sempre noutra local. A arte não é externa à política, mas a política reside dentro da sua produção, distribuição e receção”, reconhece igualmente que “o setor artístico é um espaço de loucas contradições e de uma exploração assombrosa. É um local de transações de poder, especulação, investimento e manipulação maciça e desonesta, mas é também um centro de comunhão, movimento, energia e

⁵¹³ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 122.

desejo”⁵¹⁴. Num sentido que, em parte, se cruza com este, Brian Holmes defendeu recentemente em “A arte e o cidadão paradoxal” que “numa época saturada pelos meios de comunicação social e pela publicidade, a dimensão estética tornou-se uma zona decisiva de interação social”⁵¹⁵. Acrescentaríamos nós que, apesar de esta interação poder assumir múltiplas formas e modelos concretos, resultará melhor se firmada, sobretudo, numa política de consciencialização e abertura à cidadania, que favoreça a integração das minorias e uma crescente inversão das discriminações. Por isso, a obra de arte tem de ser a expressão ou a experiência do princípio da liberdade – e não da liberdade total, que não existe –, pois só desse modo poderá enfrentar todas as espécies de dogmas e estereótipos, e cumprir uma das suas mais dignas funções, promover o aprofundamento da sensibilidade e da consciência de cada um na sua relação com os outros. Daí que a arte deva ser encarada, como na proposta de Brian Holmes, um universo especial e decisivo de “interação social”. Não esqueçamos que os espaços institucionais ou informais que promovem a arte representam uma simbologia de legitimação onde “as exposições são o principal espaço de troca na economia política da arte, e onde o sentido é construído, mantido e, ocasionalmente, desconstruído. Em parte espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições – especialmente de arte contemporânea – estabelecem e administram os significados culturais da arte”⁵¹⁶.

Por outro lado, as exposições administram igualmente a criação de momentos de discussão e debate público, em interação com as propostas artísticas, mas também com as diferentes leituras nesse contexto produzidas, mas que se traduzem sempre na assimilação individual que cada um dos espetadores faz dos significados que transitam nesse espaço. Neste aspeto particular, concordamos, por fim, com a análise de Rancière quando diz:

“O poder comum aos espetadores não tem a ver com a respetiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra”⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Hito Steyerl, “A Política da Arte”, in *Às Artes, Cidadãos*, (ed. Óscar Faria e João Fernandes). Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010, p. 204.

⁵¹⁵ Brian Holmes, *op. cit.*, p. 83.

⁵¹⁶ Greenber, Ferguson, Nairne, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, "An Ethnographer in the Field - James Clifford interview", in Alex Coles, ed., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Volume 4, dedis. Londres, Black Dog Publishing Limited, 2000.

AAVV, "Relatoire sur la construccion des situations", in *Internationale Situationniste*, nº. 1. Paris, junho de 1958.

AAVV, *Christo and Jeanne-Claude*. Ed. Rudy Chiappini, Nicla Borioli and Gaia Regazzoni, Published by Skira, Milão, Itália, Museo d'Arte Moderna, Lugano, Suíça, 2006.

AAVV, *Cidade Cultura e Globalização*, (org. Carlos Fortuna). Oeiras, Celta Editora, 1997.

AAVV, *CREMASTER 1* (exh. cat.). Vienna: Kunsthalle Wien; and Basel: Museum für Gegenwartskunst, 1997.

AAVV, *CREMASTER 2* (exh. cat.). Minneapolis: Walker Art Center, 1999.

AAVV, *CREMASTER 5* (exh. cat.). Frankfurt am Main: Portikus; and New York: Barbara Gladstone Gallery, 1997.

AAVV, *Der Standard* (Vienna), setembro de 2000, pp. 8-9. *CREMASTER 3*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2002.

AAVV, *Drawing Restraint 7*. Ostfildern, Germany: Cantz, 1995.

AAVV, *Hard Rain Show*, (org. Jürgen Bock). Lisboa, Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea e La Criée Centre d'Art Contemporain. Rennes, 2008.

AAVV, *Jenny Holzer: Signs*. Des Moines Arte Center, 1991.

AAVV, *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha, Mac, Galeries Contemporaine des Musées de Marseille, 1996.

AAVV, *L'art et la mémoire des camps / Représenter, Exterminer*. Seuil, Paris, 2001.

AAVV, *Land and Environmental Art*. Ed. Jeffrey Kastner e Brian Wallis, (1998). Londres, Phaidon Press, 2005.

AAVV, *Maison Tropical - Ângela Ferreira*, (org. Jürgen Bock). Lisboa, Instituto das Artes - Ministério da Cultura, 2007.

AAVV, *Matthew Barney: New Work* (exh. cat.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1991.

AAVV, *MoMA Highlights*, (1999), (trad. portuguesa). Lisboa, Público, 2004.

AAVV, *Muntadas. On Translation*, (catálogo-livro). ACTAR/MACBA, Barcelona, 2002.

AAVV, *Museus, discursos e representações*, (coord. Alice Semedo e J. Teixeira Lopes). Porto, Edições Afrontamento, 2006.

AAVV, *PACE CAR for the HUBRIS PILL* (exh. cat.). Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1995.

AAVV, *Verbal Abuse* (New York), no. 2 (fall 1993), pp. 26-27. *CREMASTER 4* (exh. cat.). Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; London: Artangel; and New York: Barbara Gladstone Gallery, 1995.

AAVV, *Vitamin D: News Perspectives in Paiting*. Londres, Phaidon, 2002.

ACCONCI, Vito, *Avalanche*, outubro de 1972.

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, (1969), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 2008.

AFONSO, Lígia, "João Fonte Santa. Pintura para uma nova sociedade", in *Artcapital.net*, novembro de 2009.

AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, (1990), (trad. portuguesa António Guerreiro). Lisboa, Editorial Presença, 1993.

ALLOWAY, Lawrence, *The Long Front of Culture* (1959).

ARISTÓTELES, *A Política*, s/d. (trad. portuguesa), *Tratado da Política*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1977.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, (1992), (trad. portuguesa Lúcia Mucznik). Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

BARENTS, Els, "Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jef Wall, in *Jeff Wall, Transparencies*, Shirmer/Mosel, Munique, 1986.

BARTHES, Roland, "Le message photographique", in *Communications*, nº. 1, 1961.

BARTHES, Roland, *A Aventura Semiológica*, (1985) (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1987.

BARTHES, Roland, *A Aventura Semiológica*, (1985), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1987.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, (1980), (trad. portuguesa Manuela Torres). Lisboa, Edições 70, 1998.

BARTHES, Roland, *Câmara Clara*, (1980), (trad. portuguesa Manuela Torres). Lisboa, Edições 70, 1998.

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita, Seguido de Elementos de Semiologia*, (1953-1964). Lisboa, Edições 70, 1977.

BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna* (1863), (trad. portuguesa Maria Teresa Cruz). Lisboa, Vega, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *Para uma crítica da economia política do signo*. (1972), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean, *Para uma crítica da economia política do signo*, (1972), (trad. portuguesa Aníbal Alves). Lisboa, Edições 70, 1995.

BECHER, Bernd e Hilla, *Bernd und Hilla Becher. Anonyme Skulpturen*. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1969.

BELLOUR, Raymond, "Salvar a imagem", in *Tony Oursler*. Lisboa, CCB - Centro Cultural de Belém, 2001.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images - Photo. Cinema. Vidéo*, "Entre Imagens", (trad. portuguesa do Brasil de Luciana A. Penna). São Paulo, Papyrus Editora.

BENJAMIN, Walter, "Sobre alguns temas in Baudelaire", in *Sobre el programa de la filosofía futura y outros ensayos*. Barcelona, Editorial Planeta, 1986.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, (trad. francesa Jean Lacoste). Paris, Éditions du Cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter, *Reflexions*, (ed. Peter Demetz), (trad. inglesa Edmund Jephcott). Nova Iorque, Harcourt Brece Jovanovich, 1978.

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, (1934), (trad. portuguesa). Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

BIRNBAUM, Daniel, "Delay Arrival's", in AAVV, *Painting at the Edge of the World*, (ed. Douglas Fogle). Minneapolis, Walker Art Center, 2001.

BISHOP, Claire, *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/Nova Iorque, Verso, 2012.

BISHOP, Claude, "The Social Turn Collaboration and its Discontents", in *Artforum*, fevereiro de 2006.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis, "As práticas modernas da arte e da modernidade", in AAVV, *Modernidade e Modernismo - A pintura francesa no século XIX*, (1993), (trad. português do Brasil). São Paulo, Cosax & Naify Edições, 1998.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS Rosalind, *Formless. A User's Guide*. Nova Iorque, Zone Books, 1997.

BORJA-VILLEL, Manuel J., "Krzysztof Wodiczko. Instruments, projections, vehicles", in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992.

- BOURDON, David, *Christo*. Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc., Publications, 1970.
- BOURRIAUD, Nicholas, *Esthétique relationnelle* (1998), 3ª ed. Paris, Les presses du réel, 2001.
- BOWLES, Paul, *O Céu que nos Protege*, (trad. Portuguesa José Agostinho Baptista). Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- BRÁS, Emanuel, “Reservatório de mutações”, in AAVV, *Alves Redol - Horizonte Revelado*. Vila Franca de Xira, Assírio & Alvim/CMVFX, 2011.
- BRONFEN, Elisabeth, in Zdenek Félix/ Martin Schwander (ed.), *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., “Beuys: The Twilight of the Idol”, *Artforum*, janeiro de 1980.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”, in *Photography And Painting In The Work Of Gerhard Richter - Four Essays On Atlas*. Barcelona, Libres de Recerca, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press, 2000.
- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o Absurdo*, (1942), (trad. portuguesa Urbano Tavares Rodrigues). Lisboa, Editora Livros do Brasil, s.d.
- CARRILLO, Jesus, “Espacialidad y arte público”, in AAVV, *Modos de hacer - Arte crítico, esfera pública e acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- CARVALHO, José Maçãs de, “Lolita Mei Mei”, in catálogo da exposição *Lolita Mei Mei*. Macau, 1998.
- CARVALHO, José Maçãs de, in catálogo de *Traveller Cheque. Postais*. Macau, ed., Instituto Português do Oriente, novembro de 1996.
- CARVALHO, José Maçãs de, *Objectivação e Ancoragem 2*. CAPC, Coimbra, 2000.
- CARVALHO, José Maçãs de, *Plano do Projeto: Porque é que existe o ser e não nada?*. Marvila, 2001.
- CARVALHO, Margarida, “Híbridos Culturais: Impurezas e Devires. Análise do conceito de híbrido como representação da alteridade cultural”, in *Tendências da cultura contemporânea. Revista de Comunicação e Linguagens*, nº. 28, (org. José Augusto Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho). Lisboa, Relógio D’Água, outubro de 2000.
- CELANT, Germano, “Andy Warhol: A Factory”, in catálogo da exposição *Andy Warhol - a Factory*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- CLADDERS, Johanner, *Gerhard Richter - Graue Bilder*, Mönchengladbach: Städtisches Museum, 1975.

- COELHO, Eduardo Prado, "Anos 60: As Clausuras Infinitas", in Catálogo da exposição *Circa 68*. Porto, Museu de Serralves, 1999.
- CONRAD, Tony, "Quem responderá à chamada da minha voz? O som no trabalho de Tony Oursler", in *Tony Oursler*. Lisboa, CCB - Centro Cultural de Belém, 2001.
- COOKE, Lynne, "Divertissements", in catálogo *Franz West*. Porto, Fundação de Serralves, 1997.
- CRESPO, Nuno, "Juízo estético ou juízo político", in *Artes e Leilões*, nº. 1. Lisboa, outubro de 2007.
- CRESPO, Nuno, "Sob a Calçada, a Arte", in *Público* (suplemento *ípsilon*), 23 de fevereiro de 2013.
- CRIMP, Douglas, *On Museum Ruins*. Cambridge, Massachusetts/Londres, MIT Press, 1993.
- DAMISCH, Hubert, 'Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique', in *L'Arc*, nº. 21, 1963.
- DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1981.
- DEBORD, Guy, "La théorie de la dérive", in *Les Livres nues*. Bruxelas, 9 de novembro de 1956.
- DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, (1967), (trad. portuguesa Francisco Alves e Afonso Monteiro). Lisboa, (2ª ed.), "Mobilis in Mobile", 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, (1968), (trad. português do Brasil de Luiz Orlandi e Roberto Machado - revista para Portugal por Manuel Dias), prefácio de José Gil. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, (1972), (trad. portuguesa Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho). Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- DERRIDA, Jacques, "Le facteur de la vérité", in *Poétique*, 21. Paris, 1975.
- DERRIDA, Jacques, "Structure, sign and play", in *Writing and difference* (trad. inglesa Alan Bass). Londres, Routledge, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*. Paris, Minuit, 1968.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972.
- DEUTSCHE, Rosalyn, "Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and Site of 'Urban Revitalization'", in outubro, nº. 38, outono de 1986.
- DIMITRIJEVIC, Nena, in Catálogo *Muntadas. Intervenções: a propósito do Público e do Privado*. Porto, Fundação de Serralves, 1992.

DOUGLAS, Susan J., *Where the Girls Are: Growing up Female with the Mass Media*. Nova Iorque, Times Books, 1994.

DUBOIS, Philippe, "O acto Fotográfico", (trad. portuguesa Edmundo Cordeiro). Lisboa, Veja, 1992.

DUVE, Thierry de, "Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Printemps, 1992.

DUVE, Thierry de, "Pose e Instantâneo ou o paradoxo fotográfico", in *Lisboafoto*. Lisboa, CML-Público, 2005.

DUVE, Thierry de, *Ressonances du Readymade*. Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

ECO, Umberto, *A Vertigem das Listas*, (trad. portuguesa). Lisboa, Difel, 2009.

FARIA, Óscar, "Ensaio sobre a cegueira", *Público*. Lisboa, 9 de junho de 2000.

FAZENDA, Maria do Mar, "O resgate do espaço colectivo", in *L+Arte*, março de 2011.

FERNANDES, João, "Franz West: um particular sentido de Comunidade", in catálogo *Franz West*, Porto, Fundação de Serralves, 1997.

FERRO, António, *Salazar - o homem e a sua obra (1938)*, 2ª ed.. Lisboa, Edições Fernando Pereira, 1982.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard e Pécuchet*, (1881), (trad. portuguesa Pedro Tamen). Lisboa, Edições Cotovia, 1990.

FOSTER, Hal, "Contra el pluralismo", in *El Paseante*, nº. 23-25. Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

FOSTER, Hal, "Polémicas (Pós)-Modernas", in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº. 5. Lisboa, maio de 1989.

FOSTER, Hal, "Polémicas (Pós)-Modernas", in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº. 5. Lisboa, maio de 1989.

FOSTER, Hal, "Subversive Signs", in Hal Foster, *Recording - Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington, Port Townsend, Bay Press, 1985.

FOSTER, Hal, *Design and Crime (and other diatribes)*. Londres/Nova Iorque, Verso, 2002.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real - The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts/Londres, The MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. Londres, Thames & Hudson, 2004.

- FOUCAULT, Michel, “Préface à la transgression”, in *Critique*, nº. 195-196, agosto-setembro. Paris, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa, Edições 70, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *L’Archéologie du Savoir*. Paris, Galimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *The Order of Things*. Nova Iorque, Vintage Books, 1970.
- FREUD, Sigmund, “Luto e Melancolia”, (1917), in *SEB*, Vol. XIV.
- FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, in *Artforum*, vol. 5, nº. 10, verão de 1967.
- GALASSI, Peter, *Jeff Wall*. Nova Iorque, MoMA, 2007.
- GIL, Isabel Capelo, *Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa, Edições 70, 2011.
- GIL, José, *Portugal, Hoje - o medo de existir*. Lisboa, Relógio D’Água, 2005.
- GIL, José, *Salazar. A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa, Relógio D’Água, 1995.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art*, (1979), (trad. para castelhano). Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- GOLDSMITH, David, “Cindy Sherman”, *Aperture*, 133, outono de 1993.
- GÖRNER, Veit, “...geralmente deixo que as coisas se desenvolvam devagar”, in AAVV, *Andreas Gursky Fotografien. 1994-1998*. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg e CCB, 1998.
- GRAHAM, Dan em “Homes for America”, in *Arts Magazine*, dezembro de 1966.
- GRAHAM, Dan, *Rock My Religion*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993.
- GREENBERG, Clement, “Modernist Painting”, in *Art and Literature*. Nova Iorque, 1965.
- GROYS, Boris, *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008.
- GUASCH, Ana Maria, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia, CENDEAC, 2006.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, (1927), (trad. francesa F. Vezin). Paris, Gallimard, 1986.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position", in Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (ed.), *Thinking about exhibitions*. Londres, Nova Iorque, Routledge, 1996.

HEUBACH, Friedrich Wolfram, *El ojo visto o hacer visible la visión (sobre las obras en vídeo de Dan Graham)*, in AAVV, *Dan Graham* (catálogo da exposição retrospectiva do CGAC). Santiago de Compostela, Edição Centro Galego de Arte Contemporânea, 1997.

HIRSCHHORN, Thomas, *Anschool II*, texto policopiado. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2005.

HOLLIER, Denis, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989.

HOLMES, Brian, "A arte e o cidadão paradoxal", in *Às Artes, Cidadãos*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010.

HUGHES, Robert, *American Visions*, filme documentário, BBC, 1996.

IRIGARAY, Luce, "Ce sexe qui n'en est pas un", in *Le Corps des Formes. Les Chaiers du Grif*. Paris, Éditions Complexe, 1992.

JAMESON, Frederic, *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford, New Left Review, 1991.

JANUS, Elizabeth, "Pintar com imagens móveis", in *Tony Oursler*. Lisboa, CCB - Centro Cultural de Belém, 2001.

JESUS, Leonel de, "The Return of the Real", in *Time Out Lisboa*, 8 a 14 de abril de 2009.

JIMÉNEZ, José, "Teatro de la metamorfoses", in AAVV, *Christian Boltansky - Adviento y Otros Tiempos*. Santiago de Compostela, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporânea, 1996.

JUDD, Donald, "Specific Objects", in *Arts Yearbook*. Nova Iorque, 1965.

JUDD, Donald, *Complete Writings - 1959-1975*. Halifax, Nova Escócia, 1975.

KABAKOV, Ilya, *looking up, Reading the Words...*, in AAVV, "Sculpture. Projects in Münster", Münster, 1997.

KABAKOV, Ilya, *On the "Total" Installation*. Bona, Cantz Verlag, 1995.

KELLEY, Mike, "Um guião interminável: à conversa com Tony Oursler", in *Tony Oursler*. Lisboa, CCB - Centro Cultural de Belém, 2001.

KENTRIDGE, William, "Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge", in Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Coetzee, *William Kentridge*. Londres, Phaidon Press, 1999.

- KENTRIDGE, William, *Anything is possible*. PBS, 2010.
- KITTLER, Friedrich, “Ligações On/Off”, (org. José A. Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz), in *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa, Tropismos, 2002.
- KRAUSS, Rosalind, ‘A Voyage on the North Sea’ - *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, nº. 8, primavera de 1979.
- KRAUSS, Rosalind, *A Voyage in the North Sea: art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames and Hudson.
- KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da escultura moderna*, (1977), (trad. português do Brasil de Julio Fischer). São Paulo, Martins Fontes Editora, 1998.
- KRAUSS, Rosalind, *Cindy Sherman (1975-1993)*. Nova Iorque, Rizzoli, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/Londres, The MIT Press, 1986.
- KRISTEVA, Julia, *História da Linguagem* (1969), (trad. portuguesa). Lisboa, Edições 70, 2007.
- KRUGER, Barbara, entrevista a Linda Weintraub, in Linda Weintraub, *Art on the Edge and Over. Searching for Art’s Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*. Nova Iorque, Art Insights, Inc., 1996.
- KRUGER, Barbara, *Remote Control. Power. Cultures, and the World of Appearances*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.
- LAPA, Pedro, “Viagem como metáfora”, in AAVV, *Ângela Ferreira - Em Sítio Algum*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2003.
- LINKER, Kate, “Representation and Sexuality”, in *Parachute*, nº. 32, outono de 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio - Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, (trad. portuguesa Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria). Lisboa, Relógio D’Água, 1989.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, (1973). Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1997.
- LOBO, Paula, “Esculturas. ‘do it yourself’”, in *Diário de Notícias*, 2 de junho de 2005.
- LOOCK, Ulrich, “Il ruolo della soggettività e del piacere nel lavoro di Carla Filipe”, in *Cura Magazine*, fevereiro de 2011.

- LURIE, David, "Homeless Vehicle Project", in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- LYOTARD, Jean-Francois, *A Condição Pós-Moderna*, (trad. portuguesa José Bragança de Miranda), (2ª ed.). Lisboa, Gradiva, 1989.
- MACDONALD, Marie-Paul, *A Pierre Et Marie III*. Paris, 1984.
- MAH, Sérgio, "A imagem censura", in *Lisboaphoto. 2005*. Lisboa, CML e Público, 2005.
- MAH, Sérgio, *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa, Edições Colibri, 2003.
- MAH, Sérgio, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa, Edições Colibri, 2002.
- MARCUSE, Herbert, *One Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1964.
- MARIANO, Fátima, "Heróis de Marvila em cartazes e mupis", in *Jornal de Notícias*, 8 de outubro de 2001.
- MARINETTI, F. T., *O Futurismo*, (1909), (trad. portuguesa). Lisboa, Hiena Editora, 1995.
- MARMELEIRA, José, "Arte, política e o futuro ali ao lado", in *L+Arte*, outubro de 2007.
- MARMELEIRA, José, "Entrar na História", suplemento *Ípsilon*, in jornal *Público*, fevereiro de 2011.
- MARMELEIRA, José, "Mulheres frágeis e fortes", in suplemento *Ípsilon*, jornal *Público*, 28 de novembro de 2008.
- MATOS, Eduardo, "O percurso", in AAVV, *Propostas da arte portuguesa. Posição: 2007*, (ed. Miguel von Hafe Pérez), Coleção de Arte Contemporânea, nº. 9. Lisboa, Público - Fundação de Serralves, 2007.
- MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- MENDES, Paulo, "Projeto" in *W.C. Container* (folha de apresentação), 2001.
- MENDES, Paulo, "Projet Outdoor Lisbonne 99", in *Parpaings*, setembro de 1999.
- MENDIETA, Ana, *Ana Mendieta*, (org. Gloria Moure). Santiago de Compostela, CGAC, 1996.
- MICHAUD, Yves, "Perfecting, disturbing and displacing", in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- MORÃO, João, "Carla Filipe, O povo reunido, jamais será... Representações gráficas", in *L+Arte*, janeiro de 2011.

- MORRIS, Robert, "Antiform", in *Artforum*, abril de 1968.
- MORRIS, Robert, "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects", in *Artforum*, abril de 1969.
- MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994.
- MOURE, Gloria, "Presentación", in AAVV, *Christian Boltanski - Adviento y Outros Tiempos*. Santiago de Compostela, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
- MÜLLER, Gregorie, *The New Avant-Garde*. Londres, Pall Mall, 1972; Nova Iorque, Praeger, 1973.
- MUNTADAS, Antoni, "A propósito do Público e do Privado", in *Muntadas. Intervenções: a propósito do Público e do Privado*. Porto, Fundação de Serralves, 1992.
- NICOLAU, Ricardo, "Erwin Wurm", in *Lisboaphoto. 2005*. Lisboa, CML e Público, 2005.
- NICOLAU, Ricardo, *Fotografia na Arte - de ferramenta a paradigma*, Fundação de Serralves/Público, 2006.
- NOVA, Isabel Vila, "1+1=2", in *Quartos Duplos*, (cat. da exposição). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - CAM/JAP, 1996.
- NUNES, Maria Leonor, "O franco-atirador". Lisboa, *JL*, 31 de maio de 2000.
- NUNES, Maria Leonor, "Uma lufada do ar do tempo", in *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de janeiro de 2008.
- OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*. Zurique, Dijon, JRP, Ringer & Les Presses du Réel, 2011.
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube*. Los Angeles, Londres, University of California Press. Berkeley, 1986.
- OLIVARES, Rosa, "Esto no es un texto de un minuto", in *Exit*, nº. 13, Madrid, 2004.
- OLIVEIRA, Filipa, "Reforma agrária do século XXI", in *L+Arte*, nº. 62, julho a agosto de 2009.
- OLIVEIRA, Filipa, "S... de símbolo, de sarcasmo, de simulacro, de sagacidade", in *L+Arte*, nº. 49, junho de 2008.
- ORDAZ, Olga; VALA, Jorge, "Objectivação e ancoragem das representações sociais do suicídio na imprensa escrita". Coimbra, *Análise Social*, vol. XXXII (143-144), 1997.
- OVÍDIO, *Metamorphoses III*, ano 8 Dc.
- PEREIRA, Fernando José, "Novas da desolação. Notas sobre arte e real", in *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro*, nº. 12, julho de 2008.

PERNIOLA, Mario, *A Arte e a sua Sombra*, (trad. portuguesa). Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism*. Nova Iorque, Out of London Press, 1977.

PINHARANDA, João, *António Olalo - o artista é um ready-made auxiliado*. Porto, Mimesis, 2004.

PORFÍRIO, José Luís, "Memórias vivas", in suplemento *Actual*, jornal *Expresso*, 3 de novembro de 2007.

PUTNAM, James, *Art and Artifact - The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, (2000), (trad. portuguesa Vanessa Brito). Porto, Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, (2008), (trad. portuguesa José Miranda Justo). Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, (2008), (trad. portuguesa José Miranda Justo). Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, *The politics of aesthetics. "Continuum"*, Londres, 2004.

RATO, Vanessa, "Barney Portugal, ambition-tour", in suplemento "Mil Folhas". *Público*, 7 de junho de 2004.

REIMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta, (editors), *Art at the Turn of the Millennium*. Colónia, Londres, Madrid, Nova Iorque, Paris, Tóquio, Taschen, 1999.

RICHTER, Gerhard, (1964), in *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main e Leipzig, 1993.

RICHTER, Gerhard, (1975), in *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main e Leipzig, 1993.

RICHTER, Gerhard, (1982), in *Gerhard Richter* (catálogo da exp.). Lisboa, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2004.

RICHTER, Gerhard, Gisliind Nabakowski, "Interview mit Gerhard Richter", *Heute Kunst*, julho-agosto de 1974.

RICHTER, Gerhard, in Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst - Neuestes aus deutschen Ateliers*. Dusseldorf, 1970.

RICHTER, Gerhard, *Notas 1990*.

RICHTER, Gerhard, Rolf Shön, "Interview", in *Gerhard Richter*. 36ª Bienal de Veneza - Pavilhão Alemão, 1972.

RORIMER, Ann, "Dan Graham: an Introduction", in *Buildings And Signs; Works by Dan Graham 1976-1981*. Chicago, Renaissance Society at the University of Chicago, 1981.

ROSE, Barbara, *American Art Since 1900*. Nova Iorque e Londres, 1967.

ROSENGARTEN, Ruth, "A Sombra do Objecto: William Kentridge e o Pretérito-Futuro", in *Sete Fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2005.

SANTA, João Fonte; SOUSA, Joel, "Pintura Para Uma Nova Sociedade, parte I", in catálogo da exposição coletiva *Lisboa-Luanda-Maputo*. Lisboa, Plataforma Revólver, CML, 2007.

SANTIAGO, Ana, "Lançar sementes com uma máquina de guerra", in *O Mirante*, 14 de maio de 2009.

SARDO Delfim, "Desamores", in *Arquitectura e Vida*, nº. 89, janeiro de 2008.

SEROTA, Nicholas, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames & Hudson, 2000.

SHERMAN, Cindy, in *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames and Hudson, The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Chicago.

SILVA, Raquel Henriques da, "As 'políticas para a arte contemporânea'. O caso do novo Museu do Neo-Realismo", in *L+Arte*, nº. 42, novembro de 2007.

SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press, 1988.

SLOTERDIJK, Peter, *Ensaio sobre a intoxicação voluntária*. Lisboa, Fenda Edições, 2001.

SLOTERDIJK, Peter, *Palácio de Cristal - Para uma Teoria Filosófica da Globalização*, (2006), (trad. portuguesa Manuel Resende). Lisboa, Relógio D'Água, 2008.

SMITHSON, Robert, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", *Artforum*, setembro de 1968.

SMITHSON, Robert, "The Monuments of Passaic", in *Artforum*, dezembro de 1967.

SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press, 1996.

SONTAG, Susan, *Contra a interpretação e outros ensaios*, (1964), (trad. portuguesa). Lisboa, Gótica, 2004.

STEYERL, Hito, "A Política da Arte", in *Às Artes, Cidadãos*, (ed. Óscar Faria e João Fernandes). Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010.

STEYERL, Hito, "Política da verdade: o documentalismo no campo da arte", in *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007*, (ed. Miguel von Hafe Pérez). Coleção de Arte Contemporânea Público - Serralves, 2007.

SWENSON, G. R., "What is Pop Art? Answers From 8 Painters", in *Art News*, nº. 62. Nova Iorque, novembro de 1963.

TUCKER, Marcia, "pheNAUMANology", in *Artforum*, dezembro de 1970.

VIDAL, Carlos, "Hotline de José Maçãs de Carvalho". Lisboa, *A Capital*, 30 de janeiro de 1997.

VIDAL, Carlos, "José Maçãs de Carvalho, ou o contexto da arte pública crítica contra o espaço público celebrativo", in Catálogo *Hotline - José Maçãs de Carvalho*. Macau, Fundação Oriente, 1997.

VIDAL, Carlos, "José Maçãs de Carvalho". Valência, *Cimal*, nº. 41, 1993.

VIDAL, Carlos, "Krzysztof Wodiczko. Uma Radiografia do Poder", in *Democracia e livre iniciativa. Política, arte e estética*. Lisboa, Fenda, 1996.

VIDAL, Carlos, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras, Celta Editora, 2002.

VIDAL, Carlos, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras, Celta Editora, 2002.

VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*. Lisboa, Fenda, 1996.

VIEIRA, António, *Sermões do Padre António Vieira*, ed. lit. de Margarida Vieira Mendes (4ª ed.). Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.

VIRILIO, Paul, *A Inércia Polar*, (1990), (trad. portuguesa Ana Luísa Faria). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.

WALL, Jeff, "Interview: Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall", in *Jeff Wall*. Londres, Phaidon Press.

WALLIS, Brian, 'Born - Again Architecture', in catálogo *Muntadas: The Board Room, The Power Plant*. Toronto, 1988.

WARHOL, A.; HACKETT, Pat, *Popism: The Warhol '60*. Nova Iorque, Harcourt & Brace Jovanovich, 1980.

WEST, Franz; HUBER, Axel, "3 or 17", in *Parkett*, 37, setembro de 1993.

WODICZKO, Krzysztof, "Avant-garde as public art: the future of tradition", in *Strategies of public address: which media, which public?*, incluído em *Discussions in Contemporary Culture*. Edited by Hal Foster.

WRIGHT, Patrick, "The Poliscar: not a tank but a war machine for people without apartments", in *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992.