

A Vito Acconci
Helena Almeida
Carl Andre
Giovanni Anselmo
Art & Language

B Bernd & Hilla Becher
Larry Bell
Alighiero Boetti
Christian Boltanski
Daniel Buren

D Richard Deacon

F Dan Flavin
Hamish Fulton

G Dan Graham
Andreas Gursky

J Donald Judd

K Anish Kapoor
On Kawara
Ellsworth Kelly
Joseph Kosuth
Jannis Kounellis

L Sol LeWitt
Richard Long

M Robert Mangold
Agnes Martin
Ana Mendieta
Mario Merz
Olivier Mosset

N Bruce Nauman

O Dennis Oppenheim

P Nam June Paik
Pino Pascali
Giuseppe Penone
Michelangelo Pistoletto
Sigmar Polke

R Pedro Cabrita Reis
Gerhard Richter
Ulrich Rückriem
Thomas Ruff
Robert Ruyman

S Richard Serra
Ernesto de Sousa
Frank Stella

T James Turrell

V Claude Viallat
Bill Viola
Wolf Vostell

W Jeff Wall
Lawrence Weiner

Z Gilberto Zorio

Museu Coleção Berardo (1960–1990)

**Exposição
permanente**

Piso -1



A apresentação da coleção do museu é, neste piso, dedicada ao período que se inicia em 1960 e prolonga-se por duas décadas. A exposição agrupa os mais significativos movimentos artísticos das neovanguardas, como sejam o minimalismo, o conceptualismo, o pós-minimalismo, a Land Art ou a Arte Povera, entre outros. No curso destes movimentos o objeto artístico sofreu uma profunda reconfiguração das suas categorias tradicionais, pelo que a sua manifestação implicou a realização de pressupostos apenas vislumbrados pelas vanguardas históricas e um refazer no depois desse tempo.

O percurso inicia-se com as experiências minimalistas que reclamaram o primado da experiência perceptiva sobre o conhecimento linguístico do objeto artístico, a que segue um aprofundamento do sensorialismo, já não restringido ao âmbito da visão, mas extensível aos movimentos do corpo do observador. O papel da linguagem verbal e da sua relação com a imagem, geralmente fotográfica, que o conceptualismo interrogou, define uma outra ordem para o objeto artístico, que perdeu a sua relação com o fazer artesanal e se posicionou como ideia do que pode ser enquanto arte. Se a arte minimal havia valorizado o objeto produzido industrialmente, a Arte Povera italiana veio confrontar essa determinação tecnológica com o valor das substâncias naturais e a sua memória poética, numa dialética crítica. Por seu turno, a Land Art veio alargar o campo de atuação artística para a própria paisagem e da paisagem para o museu. A emergência do corpo como meio da realização artística preocupou vários artistas no início da década de 1970 e os seus trabalhos são documentos de ações artísticas que perduram a partir destes testemunhos. A par destes são apresentadas a emergência da prática do vídeo, com a diversidade de posicionamentos que lhe dão origem, e a nova fotografia alemã, sistemática e documento dos monumentos de uma ordem económica oriunda de uma cultura que havia rejeitado o objeto artístico.

Neste panorama de duas décadas intensas cruzam-se alguns dos principais posicionamentos artísticos do ocidente durante o terceiro quartel do século XX.



Carl Andre
The Way South, 1975

Pintura Sistémica Em 1966, o crítico de arte e curador Lawrence Alloway organizou uma exposição de pintura intitulada *Sistemic Painting* [pintura sistémica]. A dita exposição, que decorreu no Guggenheim Museum (Nova Iorque), reunia uma série de obras que deixavam antever, por oposição ao expressionismo abstrato, uma tendência de não-expressão, sem gestualidade e de grande atenção ao método. Acusadas de serem impessoais, estas pinturas procurariam seguir um «sistema» organizado de modo a tornar interdependentes os vários elementos do quadro até que os mesmos se convertessem numa intrincada unidade. Artistas como Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, Neil Williams, Robert Mangold, Robert Ryman e, posteriormente, Alan Charlton, desenvolveram, assim, obras pictóricas bastante heterogéneas, mas seguindo uma linha ideológica muito semelhante. A propensão para uma linguagem minimalista une a maioria destes trabalhos, dando corpo a formas abstratas geométricas de visível organização e progressiva limpeza estrutural.

Explorando fenomenologicamente a natureza do quadro (Ryman), questionando a identidade física do mesmo (Stella ou Kelly), a sua relação com o espaço envolvente (Charlton ou Mangold) ou a perceção (Martin), as obras destes artistas respondem a um método analítico que procura atuar mediante a cor, a linha, a forma e a textura. Entre as diversas propostas notamos que os registos são variados e por isso tanto encontramos os anéis de cores e quadrados que preenchem as telas da série *Protractor* que Stella inicia em 1967 e da qual faz parte *Hagamatana II* (1967).

AMB

Minimalismo O termo «minimalismo» emergiu no contexto norte-americano dos anos de 1960 para denominar uma corrente que teve como protagonistas nomes como Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt ou Robert Morris. A exposição *Primary Structures* [estruturas primárias], patente no Jewish Museum, em Nova Iorque, no ano de 1966, é frequentemente apontada como sinalizadora da transição de um minimalismo de cariz vanguardista para um de cariz tendencialmente normativo.

A despersonalização do fazer artístico por recurso à produção industrial (fatura fabril, amiúde serial, em substituição da intervenção direta do artista na feitura da obra), a autor-referencialidade dos materiais (valência pelas propriedades físicas) e a implicação do espectador numa receção mais ativa da obra são diretrizes atribuíveis à arte dita minimal, anteriormente identificáveis no construtivismo (pese, embora, o distinto enquadramento sociopolítico). Formas geométricas isoladas ou em repetição (módulos de escala idêntica ou em progressão matemática) dispostas nas paredes, nos cantos e no chão, dispensam o pedestal. «Apenas uma coisa após outra.» É uma frase de Donald Judd que remete para um afastamento da alusão e da ilusão e também para uma dimensão espaço-temporal (aspeto sequencial).

A ocupação do espaço por estes «objetos específicos» (Judd), – nem pintura, nem escultura –, animando o intersticial, obriga o espectador a uma consciencialização da sua trajetória, entendida por autores como Michael Fried como análoga a uma situação de ator num palco. Para este crítico, «literalidade» e «teatralidade» são atributos desfavoráveis a um estado desejável de «presentificação». Serão, no entanto, premissas na base destas qualificações a potenciar o desenvolvimento das subseqüentes tendências conceptuais, processuais e performativas da arte contemporânea.

AD

Conceptualismo Joseph Kosuth, em «Art after Philosophy» (1969), faz coincidir o despontar do modernismo com o despontar do conceptualismo, situando-os em Duchamp: «Com o *readymade* não-intervencionado, o foco da arte desloca-se da forma da linguagem para aquilo que está a ser dito. Isto corresponde a uma mudança da natureza da arte: de uma questão de morfologia

para uma questão de função. Esta mudança – da aparência para o conceito – marcou o início da arte “moderna” e o início da arte “conceptual”.» Para Kosuth, as obras artísticas são análogas a proposições analíticas e, apresentadas num contexto artístico, servem de comentário à própria arte, assim entendida como tautológica. Cada obra encerra em si a definição da arte, como explicita *Self-Described and Self-Defined* (1965).

Enquanto Kosuth considera que a investigação artística deve desligar-se da especificidade de categorias (como pintura ou escultura), o grupo Art & Language, com o qual, aliás, colaborou, centra-se mais na caracterização do «trabalho» artístico (em que consiste) do que na condição da «obra» de arte (no que resulta). O coletivo lançou o primeiro número da homónima revista também em 1969, coordenado por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell e com contribuições de Lawrence Weiner, Sol LeWitt e Dan Graham.

Num outro periódico, *Arts Magazine*, Dan Graham fará circular *Homes for America* (1966-1967), rejeitando as quatro paredes do «cubo branco» em prol do alargamento da receção. Hal Foster encontra implícito neste, como noutros trabalhos de cariz conceptual, uma tentativa de «mapeamento sociológico».

O conceptualismo comporta assim divergentes pontos de partida, diferentes estratégias e, concomitantemente, dissemelhantes formas de tangibilidade.

AD



Larry Bell
Vertical Gradient on the Long Length, 1995

Pós-minimalismo Em 1968, o crítico Robert Pincus-Witten cunhou o termo «pós-minimalismo» para se referir ao campo expandido da atividade artística desenvolvida na senda do minimalismo, operando uma revisão do espectro de materiais e procedimentos

disponíveis numa procura pautada pela experimentação e pela resistência ao condicionamento inerente à especificidade dos meios.

O projeto curatorial de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* [quando as atitudes se tornam forma], primeiramente apresentado na Kunsthalle de Berna em 1969, é apontado frequentemente como um momento de charneira. O respetivo subtítulo – *Works-concepts-processes-situations-information* [obras-conceitos-processos-situações-informação] – funciona como enumeração dos rumos entretanto facilitados.

Robert Morris havia já enfatizado o «trabalho» (ou «fazer») como propósito, deslocando o foco do resultado para o processo, e da premeditação para a assimilação do casual e contingente. Por outro lado, Sol LeWitt havia já encetado o caminho na direção do conceptualismo, privilegiando as ideias em detrimento da aparência do produto final.

Bruce Nauman torna-se um dos mais prolíficos artistas que aproveitam a multiplicidade de trilhos abertos, como atesta a disparidade entre *Smoke Rings* (1980) e *Double Poke in the Eye II* (1985).

AD

Corpo Revolucionado O que a obra de Ernesto de Sousa, *Revolution my Body no. 1* (1977), nos devolve é um corpo fragmentado, disperso, repetido na sua diferença, ampliado ou, de alguma forma, reiterado, na sua múltipla parcialidade. A asserção «My body is your body, your body is my body» coloca o espectador no cerne da questão: «Que limites tem um corpo?»

Em muitos trabalhos artísticos realizados sobretudo a partir da década de 1960, o corpo ultrapassa a sua representação e funde-se com a sua operabilidade. O corpo produtor confunde-se com o corpo produzido. Por outras palavras, o corpo deixa de ser apenas pretexto ou referente e passa a ser suporte, veículo, e/ou lugar de inscrição de um processo ou resultado. *Body art, live art, performance art, art corporel e happenings* são manifestações que articulam diferentemente a presença do corpo mas, como possibilidades de categorização, ainda que distintas, servem, por vezes, de encaixe a um mesmo trabalho. Verifica-se um deslocamento da obra de arte objetual para o trabalho artístico como evento ou situação. Porque efémeros ou

duracionais, muitos dos trabalhos são registados, nomeadamente através de fotografia ou vídeo. Frequentemente, são esses registos e/ou outros vestígios que entram no circuito expositivo, adquirindo diferentes graus de autonomia.

Philip Auslander (2005) introduz a noção de «performatividade da documentação de performance» e problematiza a distinção que ele próprio forja entre duas categorias de documentação: «documental» e «teatral» (quando o evento só tem lugar para efeito de registo e o espectador só acede ao segundo). A complexidade da relação entre evento e documento impele para o reequacionamento do devir histórico e do conceito de arquivo.

AD



Nam June Paik
Wrap Around the World Man, 1990

Nam June Paik e Bill Viola A década de 1960 conteve em si o reflexo do poder televisivo e a sua expansão, o que conduziu à denúncia da cultura «massmediatizada», de que as teorias de Marshall McLuhan (*Understanding Media*, 1964) e de Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1967) seriam testemunhas. Este contexto, movido pela força do pequeno ecrã, propiciou o desenvolvimento tecnológico no setor e, em consequência, o aparecimento das câmaras de vídeo de baixo custo. Foi neste âmbito que, em 1965, logrando com o surgimento da câmara portátil, Nam June Paik realizou *Pope Video*. Este vídeo fez-se acompanhar, na sua apresentação informal no Café à Go-Go

em Nova Iorque pelo manifesto «Electronic Video Recorder».

A importância do *medium*, que promovia a democratização da imagem, vinculava-se, assim, ao meio artístico trazendo inúmeras vantagens, não só ao aumentar as possibilidades criativas das noções de tempo, espaço e movimento, como ao permitir o fácil registo das recorrentes manifestações performativas ou *happenings* tão estimulados pelo movimento Fluxus, ao qual artistas como Paik ou Wolf Vostell, também pioneiro da *video art*, pertenceram. Os trabalhos de Paik com recurso ao vídeo seriam, a partir de então, recorrentes, abrindo caminho para um universo de experimentalismos percetivos/disruptivos/interativos que contribuiriam para a investigação da natureza da imagem e para a alteração do estatuto do sujeito.

Para esta alteração concorreram também as instalações de Bill Viola. *Il Vapore* (1975), por exemplo, privilegia a experiência do espectador num espaço em que o mesmo é convidado a interagir com o próprio artista, cuja imagem é reproduzida no monitor, explorando a capacidade de espelhamento promovida pelo vídeo e o questionamento identitário que surge daquela que Rosalind Krauss denominou de «estética do narcisismo».

AMB

James Turrell Acompanhando as pesquisas em torno da complexidade do processo percetivo avançadas pelos minimalistas e seguindo a determinação pós-minimalista de uma reiteração do corpo no espaço, as instalações de James Turrell estabelecem-se como lugares de ativação do espectador. Trabalhando o espaço e a cor através da luz, as suas obras privilegiam a experiência percetiva, problematizando o campo de visão do sujeito e a sua consciência. Despertando sensorialmente o espectador, a luz, entre o estado de solidez profunda e o etéreo, compreende-o como constituinte *na* obra e não mais como mero observador *da* obra. Este último experiencia a alternância dicotómica tridimensional/bidimensional provocada pelo não-objeto *lúmen* e incorre numa experiência percetiva e de sentidos virtuais.

A instalação *Fargo, Blue* (1967), foi realizada no ano em que Turrell teve a sua primeira exposição individual, na qual expôs os seus primeiros trabalhos com luz. Esta obra cuja iluminação percorre diversos tons de azul e, assim, explora

diferentes graus de intensidade que manipulam oticamente o espaço, testemunha a presença e simultânea dissolução de um caráter ilusório.

Este oscila consoante a distância estabelecida pelo sujeito relativamente às paredes circunscritivas, que, dependendo do respetivo posicionamento, se destituem da sua fixidez característica, sugerindo novos limites espaciais.

As instalações de Turrell têm vindo a complexificar-se progressivamente, mas apresentam-se sempre como espaços totais de imersão do sujeito e profusos de significação.

AMB

Support-Surface e BMPT Paralelamente à tendência artística americana que se deixava espelhar na exposição *Systemic Painting* (1966), surge em França o grupo Support-Surface, constituído por artistas como Marc Devade, Daniel Dezeuze, Louis Cane e Claude Viallat. Este grupo, que influenciaria artistas por toda a Europa, incluindo o pintor português Pires Vieira, contrariando a tendência geral que abandonava a pintura, procurou pensar o potencial material da mesma e as condições que este oferece: isolando os dois principais elementos constitutivos do quadro (a tela e o seu suporte), os fundamentos fenomenológicos implicados no processo são reconstruídos e o *medium* pictórico redescobre o espaço em que é aplicado. Como comprovam as obras de Viallat, importa o suporte enquanto elemento que sustém a superfície onde vive a cor, e onde se projetam, em telas de grandes dimensões, as formas abstratas planas que apelam às propriedades epistemológicas da própria pintura.

Porém, a estas experimentações contrapõem-se as ideias do grupo BMPT, composto por Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni. Participando, em 1967, na exposição *Manifestation n.º 1*, estes artistas deixaram antever uma posição crítica em relação às fundações da arte e especialmente à pintura, ao destruírem, na noite de inauguração, as telas que anteriormente haviam pintado no próprio espaço da galeria, deixando que o acontecimento se corporalizasse num enorme vazio. Deste modo, os artistas, ao criticarem a materialidade da pintura, a sua supremacia face aos outros géneros artísticos e o contexto galerístico que a legitima, assim como ao rejeitarem a ideia de artista como génio (assumindo-se autores anónimos),

desconsideraram as concepções tradicionais que constituem o respetivo *medium*.

AMB

Land Art Em 1969, o galerista alemão Gerry Schum atribuiu a designação de «Land Art» aos trabalhos de artistas como Walter De Maria, Michael Heizer e Robert Smithson, os quais eram realizados em terreno natural, tendo em conta as características geográficas ou geopolíticas dos lugares, normalmente isolados e de difícil acesso. Recorrendo ao lugar-natural, esta nova tendência, que se desenvolve a par com a proliferação dos debates ecológicos, não se manifesta, porém, somente de modo a contestar a relação entre o homem e a natureza.

Com efeito, a Land Art surge na convergência de opiniões que partilham a dissolução da noção de objeto artístico – as respetivas obras revelam duração e forma finitas, tal como problematizam os métodos de conservação ou a tradicional relação com as instituições de arte. Neste sentido, os artistas recorrem aos fatores naturais não controláveis; a sua mutabilidade converte a obra num sistema operativo autónomo e incerto que conta apenas com as provas documentais (fotografia, vídeo, desenho ou texto) para garantir a sua perpetuação e, de alguma forma, possibilitar a sua exibição ou venda. Trabalhos de artistas como Dennis Oppenheim, cujas obras só se completam mediante a intervenção direta da natureza, ou Richard Long, com os trilhos de pedras que recolheu nas suas jornadas e que expõe em formas circulares de significativa carga mística, são, neste âmbito, representativos. Também as fotografias de Hamish Fulton comportam em si o envolvimento físico que o «artista andante» (como se autodefiniu) manteve com a Natureza, ao documentarem a própria experiência de caminhar.

AMB

Arte Povera «Arte Povera» [arte pobre] foi uma terminologia cunhada pelo crítico de arte e curador italiano Germano Celant que, em 1967, reuniu um grupo de artistas naquela que ficou para a posteridade como a exposição inaugural do movimento (em Génova, na Galleria La Bertesca). Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Pruni, Pino Pascali, Giulio Paolini e Gilberto Zorio são alguns dos nomes que continuam uma trajetória antecipada por

Alberto Buri, Lucio Fontana e Piero Manzoni, que esbate a relação dicotómica entre arte e vida.

«Todas as formas, materiais, ideias e meios são passíveis de serem utilizados», anuncia Pistoletto num texto do mesmo ano de 1967. Através da articulação entre o passado e o presente, quer em imagética, técnica ou matéria, a obsolescência é revista por uma tendência eclética que justapõe ou sobrepõe produtos da natureza e da cultura, orgânicos ou manufacturados, intatos ou reciclados, inertes ou animados. Os mais diversos materiais – água, plantas, metal, vidro, néon, cera, ardósia, terra, madeira, tijolo, cimento, papel, espelho, tecido, etc. – e respetivas propriedades – gravidade, densidade, textura, condutibilidade, peso, elasticidade, etc. – estão na génese de uma multitude de processos, que culminam nos mais variados resultados – apontamentos performativos como *happenings* ou outras situações efémeras, instalações, esculturas, pinturas, híbridos, entre outros.

A experimentação aberta a uma infinidade de possibilidades é sintomática de uma postura que favorece a intervenção na realidade em detrimento de se constituir mero reflexo da mesma, num posicionamento crítico – ainda que problematizável – face a uma sociedade de consumo subserviente a uma lógica de espetáculo.

AD

Christian Boltanski Se nos primeiros trabalhos Christian Boltanski recorreu a um registo autobiográfico, utilizando fotografias e objetos pessoais, tal não implicou uma atitude narcisista. Ao contrário, essas obras, invocando um código social e universal, remetem para a juventude do artista da mesma forma que transportam o espectador para as lembranças da sua própria infância, reagindo enquanto instrumentos de uma memória coletiva. Assim se começaram a desvendar as preocupações de Boltanski relativamente à condição humana e à passagem do tempo a que a vida se encontra sujeita – esse tempo remanescente do passado marcado, não poucas as vezes, pelo *pathos* da guerra ou, simplesmente, condensado nas vivências quotidianas, esse tempo que marca a passagem pela vida e anuncia a morte.

É neste contexto que Boltanski atua como mediador entre o sujeito e o derradeiro destino da existência, suavizando a crueza contida na

verdade inabalável da efemeridade. A ideologia que o guia, simultaneamente sociológica e metafísica, procura convergir tempos e gerar possibilidades infinitas de leitura num espaço que, no obrigatório recurso à memória, se liberta do fechamento e promove a multiplicidade. Na dissolução da ideia de um único significado – que é impossível, visto existirem, em cada um de nós, resquícios de um mundo pessoal –, o artista demonstra a atemporalidade interpretativa.

Nas suas fotografias e repetições procura problematizar a identidade e lembra que tudo é, afinal, muito mais simples do que o que supomos.

Doseando a ambivalência do seu discurso na consciência da diferença no múltiplo, Boltanski lembra, em trabalhos como *364 Suisses morts* (1990), aquilo que o motiva enquanto artista: «todas as pessoas são únicas, mas ainda assim todas desaparecem tão rapidamente».

AMB

Jeff Wall A obra de Jeff Wall demonstra uma notória diversidade imagética, dando corpo a composições que oscilam entre a realidade e a ficção, entre o ser humano carregado de uma forte teatralidade corporal e as paisagens onde o mesmo atua como elemento constituinte de uma composição cautelosamente estudada, tal como nos demonstra *The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery* (1987). Nesta fotografia, Wall coloca-se naquela que considera ser a distância suficiente para que se consiga separar da presença imediata de outras pessoas, mas mantém-se consciente de que essa distância tem um limite que deve ser respeitado de forma a que a figura humana se consiga distinguir na paisagem enquanto agente num espaço social. Estas premissas permitem que o artista explore de uma forma singular o género da fotografia de paisagem, defendendo a ideia de que o mesmo se encontra dependente do processo de tornar visíveis as distâncias que devemos manter entre nós e o que nos rodeia – só com o recurso a determinadas distâncias podemos reconhecer o que nos envolve. Da mesma forma, Wall pretende refletir sobre o espaço natural/ espaço urbano. Neste aspeto, o artista demonstra como a natureza se desenvolve num local onde a morte impera, por oposição à cidade, onde o fluxo frenético não permite sequer a comunhão entre o Homem e a Natureza. O cemitério encontra-se delimitado por um corpo de árvores que, definindo a linha do horizonte, demarca a fronteira entre o

respetivo espaço e a cidade. Consequentemente, Wall, remetendo a uma consciência histórica e social, comungando a vida e a morte no mesmo lugar, procura apontar «um sentido do real» e, através do mesmo, verificar a organização errática que conduz as nossas cidades, e a nossa ordem social.

AMB

Reincidência do Género Se duas tendências se podem identificar, uma mais permeável, que se afasta e complica a noção de género (flexibilizando e transcendendo os intervalos entre categorias), e outra mais objetual, que explora os limites de uma mesma categoria (reivindicando ou testando as suas especificidades), podemos também dizer que elas coexistem. Ao longo da história da arte houve momentos pautados pela oposição, e até rivalidade, entre pintura e escultura (ou pintores e escultores). A divisão entre pictórico e escultórico sofreu posteriormente um questionamento radical, através de um duplo movimento: um de «desmaterialização do objeto» (artístico), outro de «reterritorialização» do material.

Nas últimas décadas do século XX, paralelamente à multiplicidade de resultados (e lugares) potenciados pelas trajetórias do minimalismo, conceptualismo e subsequentes tendências projetuais, processuais ou performativas, emergem trabalhos que regressam a essa matriz categorial. Gerhard Richter e Sigmar Polke são dois artistas alemães habitualmente associados a uma tentativa de reposicionar a pintura na sua relação com a história, negociando a historicidade do referente com a historiografia do meio (pintura), num compromisso que dificilmente escapa a um pendor reflexivo.

«Vejo-me como herdeiro de uma enorme, grandiosa e profícua cultura da pintura, e da arte em geral, que perdemos, mas que, no entanto, nos sujeita. Numa situação como esta, é difícil não querer restaurar essa cultura, ou, o que seria igualmente mau, simplesmente desistir, degenerar.» Nestas declarações de Richter parece subjazer a pergunta: como recuperar uma linha de continuidade sem sucumbir ao ardil de uma tentativa de restauração ou tropeçar na eventualidade de adulteração até ao ponto do irreconhecível?

AD



Bernd & Hilla Becher
Watertowers, 1988

A Fotografia Alemã Em 1957, Bernd e Hilla Becher iniciaram um exaustivo projeto fotográfico que idealizou eternizar as paisagens europeias industriais, património até então negligenciado em consequência da precedente instabilidade política. Tendo dado atenção exclusiva às ruínas industriais, defendendo a fotografia a preto e branco ou na tentativa de fazer renascer o legado da *Weimar Neue Sachlichkeit* [nova objetividade de Weimar], o casal reforçou o carácter histórico do *medium* e a sua capacidade para alicerçar uma arqueologia industrial.

Por outro lado, as suas fotografias garantiram um diálogo atual ao se aproximarem dos ideais estéticos minimalistas e pós-minimalistas, nomeadamente da repetição e diferenciação estrutural das imagens. Outra particularidade que colocou os Becher no contexto não só do minimalismo, mas também do conceptualismo foi o recurso à fotografia seriada e sistemática. Porém, a ênfase dada à qualidade das suas obras foge às ideias conceptualistas e retoma a linguagem de Weimar.

Não obstante, o percurso fotográfico dos Becher foi fundamental, não só na Alemanha, mas em toda a Europa. Para tal contribuíram também os seus ensinamentos na *Kunstakademie* de Dusseldorf, que propiciaram o aparecimento de uma segunda geração de artistas que inclui nomes como Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer e Andreas Gursky. Num primeiro momento, as fotografias destes artistas, ainda a preto e branco, acusaram uma evidente ligação aos preceitos defendidos pelo casal Becher, mas a pouco e pouco abriram caminho a métodos e estilos próprios.

AMB

Textos: AnaMary Bilbao (AMB), Ana Dinger (AD)

Serviço Educativo

Visitas orientadas e atividades para Escolas e Famílias

Marcações e mais informações
T. 213 612 800
servico.educativo@museuberardo.pt

www.museuberardo.pt



Museu Berardo. Um Roteiro

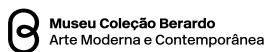
Textos de Jean-François Chougnat, Amy Dempsey, Eric Corne e Bernardo Pinto de Almeida.

Capa mole; 220 x 270 mm; 144 pp.;
150 ilustrações a cores

À venda na loja do museu: 18,50 €

Partilhe a sua visita connosco

@museuberardo
#museuberardo
📍 Museu Coleção Berardo
👤 Visitar



Mecenas:

Seguros:



Apoio:

Entrada gratuita
com o apoio:



Associação
de Coleções