

Coleção Berardo (1960–2010)

Exposição Permanente | Piso -1

Vito Acconci
Helena Almeida
Carl Andre
Giovanni Anselmo
Art & Language
Stephan Balkenhol
Georg Baselitz
Bernd & Hilla Becher
Larry Bell
Ashley Bickerton
Alighiero Boetti
Christian Boltanski
Louise Bourgeois
Marcel Broodthaers
Daniel Buren
Alberto Carneiro
Alan Charlton
James Coleman
Tony Cragg
Richard Deacon
Stan Douglas
Jimmie Durham
Dan Flavin
Hamish Fulton
Gilbert & George
Robert Gober
Nan Goldin
Dan Graham
Andreas Gursky
João Maria Gusmão
e Pedro Paiva
Jenny Holzer
Rebecca Horn
Donald Judd
Anish Kapoor
On Kawara
Ellsworth Kelly
Jeff Koons
Joseph Kosuth
Jannis Kounellis
Guillermo Kuitca
Sol LeWitt
Richard Long
Robert Mangold

Agnes Martin
Allan McCollum
John McCracken
Ana Mendieta
Mario Merz
Olivier Mosset
Matt Mullican
Juan Muñoz
Bruce Nauman
Manuel Ocampo
Dennis Oppenheim
Gabriel Orozco
Tony Oursler
Nam June Paik
Gina Pane
Pino Pascali
Giuseppe Penone
Michelangelo Pistoletto
Sigmar Polke
Richard Prince
Pedro Cabrita Reis
Gerhard Richter
Rigo 23
Ulrich Rückriem
Thomas Ruff
Robert Ryman
Julião Sarmento
Richard Serra
Cindy Sherman
Ângelo de Sousa
Ernesto de Sousa
Haim Steinbach
Frank Stella
João Tabarra
Rosemarie Trockel
James Turrell
Adriana Varejão
Claude Viallat
Pires Vieira
Bill Viola
Wolf Vostell
Jeff Wall
Sue Williams
Gilberto Zorio

A apresentação da coleção do museu prossegue, no piso -1 do museu, dedicada ao período que se inicia em 1960 e vem até aos nossos dias.

A exposição segue uma ordem cronológica e agrupa os mais significativos movimentos artísticos das neo-vanguardas, como sejam o Minimalismo, o Concetualismo, 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 – que se apresentam no piso 2 – e um refazer, no depois desse tempo.

Se até à década de 1970 ainda era possível identificar as características de uma obra em função destes movimentos, nos anos subsequentes a ideia de movimento artístico perdeu pertinência e deu lugar a uma proliferação de discursividades artísticas suscetíveis de diversos entendimentos, alguns deles propostos aqui. A emergência da narrativa, que a arte moderna suspendera, assume a partir desta década novas dimensões, a que o contributo de outros *media* menos considerados pela historiografia, como a fotografia e o filme, não é alheio. Neste domínio são enquadráveis práticas muito diversificadas: umas de natureza diarística; outras como um relacionamento traumático e diferido do real, ou como os discursos que reclamam alteridades de posicionamentos culturais, nacionais ou sexuais; ainda práticas que exploram a relação com o arquivo histórico, em que este tempo de um depois opera sobre a memória; ou por fim atitudes de justaposição de traços de diferentes espaços e lugares num singular objeto artístico, que assim redefine estruturas culturais relacionadas com a sua perceção e uso.

Esta apresentação conta com a participação de algumas obras provenientes de outras coleções, como as da Ellipse Foundation, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e da Direção-Geral da Artes.

Pedro Lapa | Diretor Artístico

Pintura Sistémica

Em 1966, o crítico de arte e curador Lawrence Alloway organizou uma exposição de pintura intitulada *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) ou as modulações aparentemente monocromáticas de Charlton, cuja obra *Double Channel Painting* (1972) tão bem testemunha.

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*, 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 espetador 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 (aspecto sequencial). A ocupação do espaço por estes “objetos específicos” (Judd), – nem pintura, nem escultura –, animando o intersticial, obriga o espetador 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 concetuais, processuais e performativas da arte contemporânea.

AD

Concetualismo

Joseph Kosuth, em “Art after Philosophy” (1969), faz coincidir o despontar do Modernismo com o despontar do Concetualismo, 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 ‘concetual’.” 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 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 concetual, uma tentativa de “mapeamento sociológico”.

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

AD

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*, primeiramente apresentado na Kunsthalle de Berna em 1969, é apontado frequentemente como um momento de charneira. O respetivo subtítulo – *Workconcepts-processes-situations-information* – 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 Concetualismo, 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). James Turrell, em obras como *Fargo, Blue* (1967), investiga os meandros da percepção: “Ao produzir algo através da luz, preenchendo um espaço, preocupo-me com questões relativas à forma como percebemos. [...] (O) importante para mim é possibilitar uma experiência de pensamento desprovido de palavras, tornar a qualidade e a sensação lumínicas realmente táteis.” O recurso à intensificação dos dados sensoriais contribui para reiterar o corpo em presença e/ou co-presença, uma das estratégias adotadas para relevar a potencialidade de participação do espectador-visitante na *construção* da obra.

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 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 *vídeo art*, pertenceram. Os trabalhos de Paik com recurso ao vídeo seriam, a partir de então, recorrentes, abrindo caminho para um universo de experimentalismos perceptivos / 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. *II 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

Support-Surface e BMPT

Paralelamente à tendência artística americana que se deixava espelhar na exposição *Pintura Sistémica* (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 repensar 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 conceções tradicionais que constituem o respetivo *medium*.

AMB

Marcel Broodthaers

Sob os acontecimentos sociopolíticos de 1968, Marcel Broodthaers fundava, nesse mesmo ano, um museu fictício, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias], que se propunha refletir sobre as instituições de arte e a respetiva legitimação e exibição do objeto artístico. Tal atitude evidenciaria a importância do seu trabalho na segunda metade do século XX. De natureza heterogénea, a sua obra compôs-se de poemas, livros, objetos, cartas abertas e instalações. Foram, porém, a fotografia e o filme que assumiram maior importância. Confrontados com o conceito de reprodutibilidade, tanto os seus filmes quanto as suas fotografias propuseram-se questionar a importância da obra de arte, encarando com ceticismo a indústria cultural. Esta ideia encontra-se presente em *A Voyage on the North Sea* (1974), “livro-filme”, como o artista lhe chamou. Apresentando o mesmo conteúdo, tanto o filme como o livro se centram nas reproduções fotográficas de detalhes de uma pintura de um artista amador do século XIX e fotografias de um veleiro contemporâneo. Broodthaers intenta assim, num jogo de oposições e repetições, destacar os aspetos que separam o século XIX do século XX e, numa travessia que enfrenta as condições da obra de arte imersa na cultura de massas, evidenciar as contradições existentes nos binómios imagem / texto, livro / filme e original / cópia. Inevitavelmente, a dimensão poética não escaparia ao seu trabalho, distinguido comumente por um carácter enigmático, sensação com que ficamos ao observar *A Voyage on the North Sea*. Porém, e apesar deste lado indecifrável, a mesma obra permite-nos confirmar, através da rigorosa análise estrutural que efetua e à qual se soma a pesquisa sobre a mediação e proliferação das imagens, que o percurso de Broodthaers comporta uma notável coerência, um forte papel social e uma atenta noção da realidade.

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 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. Em Portugal, um dos testemunhos mais emblemáticos é Alberto Carneiro, que definiu a sua obra como ecológica, tendo nela defendido a indissociabilidade entre o corpo e a natureza.

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 manufaturados, 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 espetador 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 reminescente 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

Reincidência do Gênero

Se duas tendências se podem identificar, uma mais permeável, que se afasta e complica a noção de gênero (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, Concetualismo e subseqüentes tendências projetuais, processuais ou performativas, emergem trabalhos que regressam a essa matriz categorial. Georg Baselitz, Anselm Kiefer e Gerhard Richter são três 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

Emergência da Narrativa

“Soube desde muito cedo que aquilo que via na televisão não tinha nada a ver com a vida real, por isso quis registar a realidade. Essa necessidade implicava ter a câmara sempre comigo, de forma a registar todos os aspetos da minha vida e da vida dos meus amigos. A câmara funcionava, em parte, como a minha memória.” (Nan Goldin)

O recurso à fotografia para um tratamento diarístico de imagens recolhidas do quotidiano serve, no trabalho de Nan Goldin, como tentativa de capturar a condição humana, a dor, a capacidade de sobreviver e a dificuldade que isso acarreta. Interessada no comportamento das pessoas, nos relacionamentos que as entretecem e na identificação que forjam com um gênero, Goldin fixa (suspende) momentos (traços) de trajetórias que incluem intimidade sexual, abuso no consumo de substâncias ilícitas, violência e morte. A permeabilidade entre vida e projeto artístico e o cruzamento de incidências temáticas (como a exposição da vulnerabilidade, a homossexualidade, a integração do que é marginal ou marginalizado) aproxima o trabalho de Goldin ao da dupla Gilbert & George, ainda que estes se distingam pela utilização de grandes escalas e do jogo entre referências iconográficas e imagética atual. *The Singing Sculpture* (1969) trouxe-lhes notoriedade como “living sculptures” – sobreposição entre autor(es) e obra –, um percurso encetado no sentido de uma “Arte para Todos”: “Nós gostamos de usar coisas relativamente às quais as pessoas são ‘contra’, porque essas são as coisas que não são amadas. [...] Como as pastilhas elásticas nas ruas. Ninguém pensa nelas, ninguém olha para elas. Se o fazem, é apenas para as recolherem e deitarem fora. Quando, de facto, existe uma dimensão moral nas pastilhas elásticas. Cada uma delas foi deixada nesse lugar por um indivíduo. E essa pessoa pode estar morta.”

AD

Apropriação

Em 1977, na sequência de um convite de Helene Winer, diretora do Artists Space, Douglas Crimp reúne artistas emergentes ativos em Nova Iorque para uma exposição intitulada *Pictures*. O elo de ligação entre estes artistas, aponta Rosalind Krauss, não é uma coincidência nos meios que utilizam mas a forma como perspetivam a “imagem” (cujas produção, distribuição e receção haviam sido profundamente alteradas pelos meios de comunicação de massas): “palimpsesto de representações, amiúde encontrada ou apropriada, raramente única ou original.” “Não estamos à procura de fontes de origem mas de estruturas de significação: por baixo de cada imagem há sempre outra imagem.” – afirmou Crimp. Mecanismos como a citação, a reciclagem e o *détournement* situacionista não eram estrangeiros à prática artística, aliás, a própria noção de cópia (como processo de aprendizagem) era endémica às artes visuais. O que emerge com o trabalho de apropriação de artistas que expunham em espaços como a Metro Pictures ou a Sonnabend Gallery na década de 1980 é o agudizar da complicação e da problematização das conceções de autoria e de originalidade e adjacentes autoridade e autenticidade, aspetos fulcrais cuja crítica alicerça a construção do discurso pós-moderno.

Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Louise Lawler e Barbara Kruger são alguns nomes associados ao Apropriação que, ainda que situável no contexto descrito, como estratégia, extravasa-o. Em *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (2002), Nicolas Bourriaud identifica um movimento que, assente em táticas de apropriação (a qual, embora mine, não erradica uma “ideologia de autoria”), a ultrapassa, “na direção de uma cultura de uso das formas, uma cultura de constante atividade dos signos baseada num ideal coletivo: a partilha.”

AD

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, defendo a fotografia a preto e branco ou na tentativa de fazer renascer o legado da *Weimar Neue Sachlichkeit* [Nova Objectividade de Weimar], o casal reforçou o caráter 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 Concetualismo foi o recurso à fotografia seriada e sistemática.

Porém, a ênfase dada à qualidade das suas obras foge às ideias concetualistas 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. Os retratos em grandes formatos, onde já entra a cor e se permite a presença humana, ou a série *Sterne*, demonstram o caminho singular de Ruff, tal como *Happy Valley I e II* (1995) de Gursky evidencia o interesse do artista em capturar, através de uma rede (em si representativa da pluralidade atual), os elementos unificadores da paisagem urbana, da sociedade.

AMB

Jeff Wall

A obra de Jeff Wall demonstra um 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

Realismo Traumático

Em *The Return of the Real* (1996), Hal Foster elabora a noção de realismo traumático, partindo de uma perspetiva alicerçada em conceitos associados à psicanálise, na senda de Freud e de Lacan, e ensaiando a sua aplicação através de uma abordagem casuística à produção artística recente. Assim, aponta Foster, numa aceção freudiana, a repetição de um evento traumático (em ações, sonhos ou imagens) pode permitir a respetiva integração numa economia psíquica (ordenação simbólica). Pense-se em *Judy* (1994), de Tony Oursler, na qual se joga o distúrbio (dissociativo) da personalidade numa trajetória que se apresenta ao espetador fragmentária e iterativa. Oursler ter-se-á baseado no testemunho de uma paciente (Judy): “Apenas experimentei o isolamento quando voei por cima do quarto e vi lá em baixo como os invasores torturavam os corpos das outras crianças que eu havia criado para assegurar a minha própria sobrevivência.” Foster avança ainda que, para Lacan, o traumático surge do desencontro com o real. O real é da ordem do indizível e não pode ser representado, apenas repetido. Através da repetição, o real traumático revela-se, furta-se ou produz-se. Pense-se em *Tornado* (2007), de João Tabarra, em que, através da estratégia do *loop*, uma situação é reiterada incessantemente – da ordem (cartografia sinalizada pelos mapas) à entropia. A rutura ocorre, “como que por acaso”. Pela localização do ponto de rutura ou pela incapacidade de o localizar (confusão), permeia o trauma. Como deixa antever um outro termo forjado por Lacan, o real *troumatic* (*trou* = buraco) interpela-nos através de uma abertura. Pense-se na janela obliquamente colocada na casa-maquete (*Sem título*, 1980), de Robert Gober, e o estranhamento que a acompanha.

AD

Discursos de Alteridade

Com a proximidade da transição do século XX para o século XXI, verificou-se, quer na reflexão teórica, sobretudo académica (nomeadamente estudos da cultura ou estudos culturais), quer nas práticas artísticas, a florescência de textos e trabalhos centrados nos discursos de alteridade. A construção e desconstrução de um *outro*, seja qual for o diferencial – de género, raça, etnia, opção sexual –, está na base nos estudos de enfoque feminista, *queer* ou pós-colonial, que expõem e complicam a arquitetura conflitual da identidade. O engajamento dos autores com uma agenda ou premissas políticas oscila entre o mais empenhado ativismo e a imanência de mais ou menos implícitas alusões, ou de mais ou menos explícitos comentários.

Através de muitas obras associadas ao discurso do pós-colonialismo, os estereótipos são desvelados, questionados, revistos e/ou mesmo subvertidos. A muito citada ligação de Jimmie Durham ao American Indian Movement, justificada pela sua ascendência cherokee, pode informar a leitura dos seus trabalhos mas não deve condicioná-la estritamente. Relevada em muitas das suas obras é a negociação entre diferentes culturas e enquadramentos espaço-temporais, o que, mesmo materialmente, assoma como uma tendência para o hibridismo e a diversidade.

Em *Quem disser, As frases, Ricardo Reis* ou *Vamos morrer*, Durham devolve-nos uma *História Concisa de Portugal* (título da exposição inaugural na Galeria Módulo, em 1995), ou seja, uma possibilidade de ficção (histórica) decorrente da reunião de elementos específicos (ancorados a um lugar), sejam eles objetos encontrados nas ruas (de Lisboa) ou palavras retiradas de um livro (de Saramago), selecionados através do crivo de um artista, estrangeiro ou nómada, em trânsito.
AD

Gabriel Orozco

Definindo-se como mexicano que viaja pelo mundo ou, simplesmente, como imigrante, Gabriel Orozco tem desenvolvido um trabalho que, recorrendo a diferentes *media*, se deixa caracterizar simultaneamente pela suscetibilidade interpretativa e por um intenso sentido de universalidade. Mergulhadas num intercâmbio simbólico, as suas obras vivem entre o território do transitório e do eterno, no jogo que se reinventa a cada instante – para o artista não há matéria-prima pura, “todos os materiais têm uma carga cultural e uma implicação política, têm uma história”. A sua poética compõe o espaço onde convergem a realidade quotidiana e as vivências mnemónicas, incitando o espetador a participar em experiências que figuram enquanto fenómenos fisicamente breves, mas intelectualmente extensíveis. A câmara fotográfica, por exemplo, captura os momentos que não se repetirão jamais, mas a fotografia resultante não ambiciona ocupar o lugar de relíquia ou de documento; é a imagem que se quer, aquela que no momento da sua receção se reativa e segue sendo no presente. Daqui conflui uma memória dilatada que se encontra patente em toda a obra de Orozco e que, por sua vez, resulta do potencial compreendido na própria memória sociocultural do objeto. A ideia de tempo é, por isso, tida como essencial no seu trabalho. É a memória cultural omnipresente que oferece a possibilidade da emergência de novos significados. Tal como os filósofos atomistas gregos tiveram de pensar a ideia de vazio para conceber o modo como os átomos se relacionam, também Orozco corporaliza os espaços vazios, vulneráveis, mas, e acima de tudo, recetivos, para interrogar o que nos rodeia e compõe. A série *Atomists* (1996) é disso exemplo, nela o artista cria os seus átomos ou espaços vazios, momentos de exceção onde tudo pode acontecer.

AMB

João Maria Gusmão e Pedro Paiva

João Maria Gusmão e Pedro Paiva, a trabalhar em co-autoria desde 2001, começaram o seu percurso expositivo no mesmo ano, com *InMemory*. Pouco depois a dupla desenvolveu *DeParamnésia* (2002), um ciclo de três exposições em que se confronta o sujeito com estados de dupla realidade (ou falsa memória) que se sustentam na conceção bergsoniana de *dejà vu*. Este projeto lançou os fundamentos que sustentariam o corpo de investigação de futuros trabalhos, como *Eflúvio Magnético: O Nome do Fenómeno* (2004), o qual se baseia na obra *O Homem que Ri* de Victor Hugo, que narra uma tempestade marítima em que o oceano é afrontado “por súbitas irrupções de criatividade fenomenológica”. É sobre este acontecimento, a que o escritor chamou de “eflúvio magnético”, que a dupla pretende refletir, enquanto fenómeno que se encontra apartado do compreensível e do comunicável. Esta impossibilidade de decifração, sustentada também pelos escritos dos artistas que acompanham as obras, guia todas as suas experimentações. Fazendo-se valer dos mais diversos *media* (fotografia, filme em 16 mm, entre outros) e de uma metodologia científica que remete a autores como Nietzsche, Bergson, Heidegger ou Jarry, a dupla procura testar os limites físicos e conceituais em pequenas ficções metafísicas abarcadas numa força niilista que tanto impede um acontecimento possível como gera sucessos inesperados – assim se conclui, com recorrência à ironia e ao absurdo, tanto a exceção dos fenómenos, a fragilidade das nossas crenças, quanto o papel reflexivo do objeto artístico. A verdade é questionada em todos estes sentidos. A diluição das fronteiras entre arte e ciência serve, assim, para desconstruir / reconstruir as verdades do mundo, que afinal são múltiplas e que, no final, não existem (como universais e inquestionáveis).

AMB

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

Para mais informações:

Namalimba Coelho

Assessora de Imprensa

Tel.: +351 213612637 | M.: +351 96 1750095

namalimba.coelho@museuberardo.pt

Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea

Praça do Império – 1449-003 Lisboa | tel: 213612878 | fax: 213612570

[http: www.museuberardo.pt](http://www.museuberardo.pt)