

***we are ready
for our [close-up]***

R

- Close-Up** 18 **We didn't need dialogue.
We had faces!**
Márcia Novais
- 20 **Alright, Mr. DeMille,
I'm ready for my close-up.**
João Cruz
- 23 **Here we Stand.**
Guilherme Blanc
- 26 **S/ Título 27**
Luís Nunes
- 28 **O Futuro das Imagens
ou o Insustentável Peso da Representação**
Gabriela Vaz Pinheiro
- 30 **Um Grande Plano entre duas Viagens!**
Eduardo Aires
- 32 **Close-up.close**
Francisco Laranjo
- 33 **Interrogações**
Dalila Rodrigues
- Ensaíos** 38 **Alive and Kicking**
Maria José Goulão
- 44 **Dez Breves Notas Sobre (In)visibilidade**
Susana Lourenço Marques
- 49 **Cambridge-Porto-Cambridge**
Chris Drapper
- 52 **Teoria: Modo de Usar**
José Manuel Bártolo
- 59 **Outras Cidades, Outro Design**
Heitor Alvelos
- 61 **Testemunho**
João Alves Marrucho
- 64 **A Transformadora**
Anselmo Canha
- 69 **Aqui.**
Miguel Carvalhais

Ensaio

Alive and Kicking

Maria José Goulão – FBAUP-CEPESE

Até aos anos 60 do século XX, a modernidade criou a sensação de que já tudo havia sido experimentado há muito tempo, de que à arte não restaria outra possibilidade senão a de se dedicar daí para a frente a uma repetição sem fim. A imagem do artista contemporâneo foi desde essa altura, e é ainda, a de um reciclador em permanência. A época contemporânea, como bem observou Paul Ardenne, não é a época da geração espontânea, nem da *tabula rasa*.¹

No entanto, há muito que parece ter terminado o respeito sacramental face ao quadro ou à imagem. A pintura viu a sua morte anunciada repetidas vezes. As categorias metafísicas do Belo ou da Verdade envelheceram de forma aparentemente irreversível. Os géneros convencionais da arte foram definitivamente postos de parte. Banalizou-se o conceito do artista sem nome, com o surgimento dos colectivos de artistas; outros escondem-se atrás de uma sigla, até ao apagamento total, sintomático de uma crise do individualismo, de resistência a um certo narcisismo.²

Parece termos chegado a um tempo marcado por epílogos: o fim da arte, o fim da história da arte, o fim do modernismo. As novas formas de arte são consideradas por alguns como “pós-humanas”, um terrível e assustador epílogo para o nosso tempo. Mas assiste-se igualmente a uma movimentação no sentido oposto, já que é precisamente no uso dos *media* e na apropriação das novas tecnologias que radica um retorno a uma realidade física e pessoal.³

Num passado não muito recuado, a era da história da arte como disciplina académica foi coincidente com a era do museu. Os artistas identificavam-se com a disciplina, ou usavam-na para se oporem a ela. No confronto entre “arte e vida”, a arte podia ser encontrada fora do alcance da vida: no museu, na sala de concertos, nos livros.⁴ O olhar sobre a arte era o olhar do especialista debruçado sobre uma imagem emoldurada, exprimindo metaforicamente a atitude reverencial do indivíduo cultivado e ilustrado em relação à cultura enquanto ideal; artistas, filósofos e historiadores produziam a cultura, enquanto ao público competia assistir passivamente. Hoje, a apropriação da cultura não é uma tarefa pessoal e solitária, mas sim um espectáculo colectivo. O público é chamado a envolver-se

¹ Paul Ardenne, *Art – L'Âge contemporain – Une histoire des arts plastiques à la fin du xxe siècle*, Paris: Éditions du Regard, 2003, pp. 11-12.

² Paul Ardenne, *Art – L'Âge contemporain...*, pp. 21-32.

³ O retomar do corpo como tema central surge nas vídeo-instalações de Gary Hill; cineastas como Peter Greenaway, que é, não por acaso, também historiador da arte, abandonam temporariamente o cinema ou a fotografia para se dedicarem a montar exposições-instalações que envolvam fisicamente o público (Hans Belting, *Art History After Modernism*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003, pp. 4-5).

⁴ A norte-americana Dara Birnbaum, que foi aliás pioneira na apropriação das imagens televisivas, afirmava em entrevista ao jornal *Público* aquando da inauguração da sua retrospectiva no Museu de

Serralves: *Às vezes penso que o museu oferece uma protecção para o espectador, que quando ele entra sabe que é uma casa onde vai olhar para a arte e reflectir sobre ela. Isto é muito diferente de olhar para a televisão em casa e ver imagens repetidas* (V. entrevista com a artista em Oscar Faria, “A vida das imagens”, *Público – Ípsilon*, 9.04.10, pp. 22-24).

⁵ Hans Belting, *Art History After Modernism...*, pp. 8-10 e 117. Veja-se a série *History Portraits*, de Cindy Sherman, a obra de Sam Taylor-Wood (*Wrecked*, 1996, *Still Life*, 2001) ou as vídeo-instalações de Bill Viola (*The Voyage*, 2002, *Emergence*, 2002).

⁶ Hans Belting, *Art History After Modernism...*, pp. 10-13.

⁷ Fietta Jarque e Anaxu Zabalbeascoa, “Templos del arte y el ocio”, *El País – Babelia*, 21.07.09, pp. 4-7.

pessoalmente na criação da experiência estética. Há uma ânsia cada vez mais premente de uma cultura do entretenimento, que já não se oferece como instrução, mas como espectáculo. Os artistas reagem a este desejo de entretenimento reapropriando-se da história da arte com um misto de nostalgia e de questionamento da sua autoridade, criando rituais de revisitação ou de resistência. Desde a crise do modernismo que a arte se tornou uma “prática crítica”, questionando a sua própria natureza. A história da arte encontra-se actualmente ao serviço dos artistas no processo de criação de novas obras de arte.⁵

No século XIX, a separação era clara: os artistas eram responsáveis pelo futuro e os historiadores da arte tinham a seu cargo o passado. No final, perceber-se-ia quem iria integrar a história da arte. A luta dos artistas consistia em tentar entrar no espaço de consagração do museu, defendido ferozmente pelos historiadores da arte. As imagens que se encontravam dentro do museu tinham atingido o estatuto de arte, enquanto as que não conseguiam essa consagração eram consideradas banais e desprovidas de qualidade artística. Actualmente, as estratégias de *marketing* e as galerias de arte fazem com que o sucesso desta dependa de quem a colecciona, não de quem a faz.⁶

A arte tornou-se uma experiência global. Os museus já não procuram evitar a afluência de público, como acontecia na década de 50 do século passado, quando as multidões eram encaradas como uma ameaça e um risco para a conservação das obras de arte, e estas deviam ser fruídas pelas elites de forma reservada e rígida. O movimento de contestação de Maio de 68 via mesmo nos museus alvos a atacar, e esteve na origem de um posicionamento anti-museu, surgido nos anos setenta no meio dos próprios criadores artísticos. Os museus e centros de arte estão hoje sobretudo relacionados com as políticas de lazer cultural. A “empresarialização” dos museus procura corresponder a esta avalanche de novos públicos, que conquistou sem apelo nem agravo e de forma definitiva o que antes era um espaço elitista e de acesso reservado. O museu tornou-se uma espécie de parque temático, que assume várias vertentes, incorporando lojas, restaurantes, livrarias: as “microcidades museísticas” dominaram os anos oitenta do século passado.⁷

Em épocas mais recuadas, ia-se ao museu como quem ia em peregrinação a um santuário, ver algo que os nossos pais e avós tinham visto sempre no mesmo local; actualmente, visitamos os museus

⁸ Hans Belting, *Art History After Modernism...*, pp. 97-99.

⁹ *Western culture after modernism offers a sight similar to the experience of ethnic cultures that Claude Lévi-Strauss, in his Tristes tropiques, describes as the experience of being left alone with nothing but one's own view of something very alien.* (Hans Belting, *Art History After Modernism...*, pp. 178-179).

¹⁰ Hans Belting, *Art History After Modernism...*, pp. 107 e 111.

¹¹ Antonio Muñoz Molina, "Escenas de museo", *El País - Babelia*, 11.10.08, p. 9.

¹² V. Luís Maio, "O triunfo da morte", *Público - Ipsilon*, 16.04.10, pp. 36-38.

¹³ V. Antonio Jiménez Barca, "Los crímenes en el arte", *El País - Babelia*, 17.04.10, pp. 16-17.

para vermos o que nunca tinha sido possível aí ver antes, para estimular a nossa imaginação. No passado, o museu albergava peças únicas, que só se encontravam num local específico do mundo.⁸ Veiculando uma única ideia de arte e de história da arte, o museu constituía um local de partilha de uma identidade colectiva, um palco onde se encenava uma história comum. Hoje, o conceito de arte é incerto ou perdeu importância, e a crença num sistema sem falhas de uma história da arte única entrou em colapso.⁹ Para muitos, se a arte é uma ficção histórica, a história da arte tornou-se de igual modo uma ficção.¹⁰ Com a descentralização desta disciplina académica, que se tornou policêntrica, com a dissolução de uma unidade de objectivos e meios, instaurou-se uma espécie de nostalgia do que a história da arte foi no passado e das certezas perdidas acerca da sua missão. A noção de História tornou-se uma categoria obsoleta no que concerne à narração da arte. A substituição de uma história da arte modélica ou paradigmática por muitas histórias da arte, a ausência de uma teoria geral da arte, levaram, por outro lado, a que os artistas se sentissem legitimados para exprimir as suas teorias pessoais através das suas próprias obras.

Como observou com ironia o escritor Antonio Muñoz Molina, hoje em dia os museus não querem parecer museus, que é o que são na realidade.¹¹ Dissimulam as obras do passado de que são repositórios organizando exposições de motocicletas, peças de vestuário de alta-costura ou videojogos, que são verdadeiros *blockbusters*. O museu contemporâneo usa as estratégias de espectacularidade da arte contemporânea e as técnicas da publicidade para encenar (como num palco de teatro), através de uma *mise-en-scène* sensacionalista, a arte mais controversa, mesmo quando se trata de expor obras do passado. A exposição *C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst*, actualmente em exibição no Museu Maillol, em Paris, e que tem tido uma afluência de público notável, promove a iconografia macabra e o tema da vanitas a estrela de museu, agrupando 160 obras de épocas e proveniências muito variadas.¹² A exposição do Museu d'Orsay, em Paris, *Crime et Châtiment*, aborda o tema fascinante e igualmente macabro dos crimes de sangue e da estética da violência, com recurso a obras de diferentes períodos.¹³

A ocupação de espaços desactivados ou anteriormente adstritos a outras funções para erguer novos museus tornou-se algo relativamente comum; a refuncionalização destes territórios aconteceu em Paris com a obra de Lacaton & Vassal para o *Palais de Tokyo*,

¹⁴ Fietta Jarque e Anatxu Zabalbeascoa, "Templos del arte y el ocio"...

¹⁵ Fietta Jarque e Anatxu Zabalbeascoa, "Templos del arte y el ocio"...

¹⁶ Alexandre Costa, "Arte ataque", *Expresso - Actual*, 28.06.08, pp. 16-17.

projecto de arquitectura que deixou deliberadamente os espaços em bruto, sem acabamentos tradicionais, onde tudo parece provisório, e teve em Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, os seus primeiros directores (actualmente à frente do *Ullens Center for Contemporary Art*, de Pequim), os inspiradores de uma nova tendência para a criação de áreas expositivas muito flexíveis, com horários de abertura fora do normal, prolongando-se noite dentro, e abrindo-se a modos de criação artística menos formais e mais efémeros, privilegiando a interdisciplinaridade. Esta estética industrial e brutalista estendeu-se a outros edifícios como igrejas, fábricas, centrais eléctricas ou hospitais, reapropriados como espaços de exposição permanente.¹⁴

A arte contemporânea encontrou igualmente novos espaços de exibição nos países emergentes, na China, nos países árabes, na América Latina.¹⁵ O *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA) é o exemplo desta nova tendência: nos primeiros meses deste ano, a exposição *Andy Warhol, Mr. America*, com curadoria de Philip Larratt-Smith, permitiu mostrar o maior conjunto de obras deste artista alguma vez exibido em museus da América Latina, e retomar de alguma forma uma época de ebulição artística e de internacionalização iniciada com as Bienais Interamericanas de Arte dos anos 60 e interrompida bruscamente com a ditadura militar argentina. As potencialidades de renovação urbana a partir da criação de um novo pólo museológico, como sucedeu com o Guggenheim de Bilbao, são hoje igualmente reconhecidas e assumidas em diversos projectos.

A arte saiu também dos seus locais habituais de exposição, ou estes abriram-se a manifestações marginais a uma visão tradicional da arte, abolindo a fronteira entre *low art* e *high art*. A institucionalização da arte de rua através da exposição *Street Art at Tate Modern*, no verão de 2008, não se fez contudo sem a sua concomitante "domesticação". Alguns dos *graffiti* expostos, como os de três artistas brasileiros (o colectivo dos Gêmeos, e Nunca) remetiam para a cultura popular e para um contexto urbano marcado pela violência das megalópoles latino-americanas.¹⁶

O museu tornou-se global, uma espécie de arquivo universal. Os principais museus mundiais têm hoje aplicações disponíveis para telemóveis que permitem efectuar visitas às colecções ou exposições temporárias com acompanhamento pelos melhores críticos e especialistas. Através da web, é igualmente possível fazer visitas

¹⁷ Fietta Jarque e Anaxu Zabalbeascoa, "Templos del arte y el ocio"...

¹⁸ Vanessa Rato, "Os anos da sincronia absoluta", *Público - Ipsilon*, 8.01.10, pp. 16-19.

¹⁹ Hans Belting, *Art History After Modernism*..., pp. 14-15.

²⁰ Trata-se da exposição *Terre natale: ailleurs commence ici* (2008). V. Raymond Depardon, Paul Virilio, *Native Land-Stop Eject* (cat. da exp.), Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008.

²¹ Veja-se o exemplo da reabertura recente das galerias dedicadas à arte medieval e renascentista no Victoria and Albert Museum, em Londres, cujas coleções foram sujeitas a uma profunda reorganização expositiva, permitindo uma nova leitura da história da arte destes períodos baseada no reconhecimento da continuidade entre ambas as épocas e explorando as interconexões, que se sobrepõem às fronteiras temporais ou geopolíticas. Este novo arranjo expositivo foi acompanhado da publicação de um livro fundamental: Glyn Davies e Kirstin Kennedy, *Medieval and Renaissance Art: People and Possessions*, London: Victoria & Albert Publishing, 2009.

virtuais e obter informações detalhadas sobre as obras expostas. A internet, com todas as suas potencialidades, é cada vez mais utilizada por estas instituições para divulgação e criação de novos públicos. O registo no site do MoMA de Nova York permite aceder à base de dados da colecção, e criar a partir dela percursos e exposições personalizadas.¹⁷

A internet surge como um potente nivelador: criou uma forma de realidade virtual, sincrónica, um novo universo global, no qual coexistem obras e artistas do passado e do presente, conhecidos e desconhecidos; nenhuma nova obra de arte parece ser necessariamente melhor nem pior do que as outras. Instaurou-se "um grande campo horizontal", nas palavras de Hal Foster, uma nova forma de pensar não-linear, que permitiu à arte ver-se livre de qualquer ligação à História e tornar-se independente da teoria.¹⁸ Vivemos assim numa cultura da pós-história, que constata, não sem algum desconforto, o fim da história da arte como moldura válida para discutir o que é a arte.¹⁹ A coexistência de várias concepções de arte que são em princípio mutuamente exclusivas já não é uma excepção, nem sequer um problema. A História perdeu a sua autoridade, tornando-se omnipresente e permeável a todas as reformulações: apresenta-se agora como "múltiplas temporalidades simultâneas", como um "caos articulado", expandindo-se em inúmeras direcções temporais e espaciais. Este nomadismo cultural atravessa épocas e lugares negando-lhes qualquer hierarquia, sustenta-se na velocidade, na transitoriedade, na simultaneidade, na desorientação; dele está ausente qualquer tipo de linearidade ou enraizamento primordial. A reflexão sobre este "grande furacão de movimento", que atravessa a contemporaneidade e nos permite não só viajar virtualmente em qualquer direcção mas viajar igualmente através do tempo, foi feita por Raymond Depardon e Paul Virilio, na estimulante exposição que comissariaram para a Fundação Cartier, em Paris, em 2008.²⁰

O museu criado para albergar os velhos mestres, as obras-primas, mudou no curso das últimas décadas, mas a coexistência de arte contemporânea, moderna e pré-moderna na mesma instituição oferece aos museus a possibilidade de criar uma nova sinopse, fazendo uma reescrita da história da arte ocidental, pelo menos como uma unidade contraposta à arte de outras culturas.²¹ O museu, mais do que um contentor, passou a ser um criador de conteúdos. O público espera receber informação sobre o estado da arte através de exposições retrospectivas, ao invés de o fazer por meio dos livros, como se

²² Vanessa Rato, "Os anos da sincronia absoluta"...

²³ A exposição *Barock: Arte, ciência, fé e tecnologia na época contemporânea*, esteve exposta ao público entre 13 de Dezembro de 2009 e 5 de Abril de 2010, no *Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina* (MADRE) de Nápoles.

²⁴ Paul Ardenne, *Art - L'Âge contemporain*..., pp. 10-11.

²⁵ Raymond Depardon, Paul Virilio, *Native Land-Stop Eject*..., p. 21.

essas exposições apresentassem uma verdade "mais verdadeira" do que a visão pessoal de um historiador da arte veiculada num texto.

Contrariando a tendência para a massificação, assistimos igualmente num período recente à procura de percursos mais intimistas e à criação de espaços de exposição sem aparente espectacularidade, que procuram diluir-se e não impor-se: o museu monográfico, a pequena colecção pessoal que se destaca pelo gosto sem falhas de quem a reuniu, pela qualidade, subtileza ou raridade, mais do que pela quantidade.

O conceito de obra-prima voltou a ocupar um papel central no pensamento estético, provavelmente como reacção à tentativa de nivelamento ocorrida nas últimas décadas, ao relativismo absoluto, à liberdade total.²² Este retorno a uma certa normatividade, que procura destrinçar no emaranhado de obras, culturas e orientações aquilo que vale realmente a pena, aquilo que podemos efectivamente considerar único e merecedor de atenção, não se fez sem o recurso à história da arte. Várias exposições recentes mostram que a arte afinal não parece disposta a prescindir sem inquietações de maior daqueles que até agora falavam sobre ela de um ponto de vista exterior, e entre estes dos historiadores da arte. Uma das mais surpreendentes foi organizada recentemente em Nápoles, um dos lugares mais significativos do Barroco, e mostrou 28 grandes nomes da arte contemporânea, actualizando os grandes temas e a iconografia da cultura do século XVII, e demonstrando como alguns tópicos fundamentais do universo barroco são absolutamente contemporâneos, subvertendo assim todas as categorias e definições habituais.²³ A arte contemporânea, que se tornou sobretudo um exercício de auto-escrita, mantém-se simultaneamente como um "objecto de escrita", como matéria de especulação e investigação.²⁴ Esperemos apenas que continue a haver tempo para coisas humanas e simples como contemplar, ler, escrever ou escutar, agora que somos irresistivelmente levados para formas de percepção panóptica, instantânea e ubíqua, que têm mais de atributo divino do que de humano.²⁵

**we are ready
for our [close-up]**

Publicado por Heart Of Glass - Associação Cultural

Rua Saraiva de Carvalho, 39
4.º esquerdo frente, B
4000-520 PORTO



Coordenação Editorial

Guilherme Blanc, Luís Nunes e Márcia Novais

Projecto Gráfico

Catarina Graça, Márcia Novais, Rita Brito e Rita Ferreira

Fotografia

César Augusto, excepto página 9 (autoria de Márcia Novais), página 20 (propriedade da Paramount Studios/Paramount Home Video) e páginas 26, 27, 44, 48, 77, 87, 93, 99, 101, 103, 111, 113, 117, 119 e 125 (gentilmente cedidas pelos autores a que se referem)

Pré-Impressão, impressão e acabamentos

ORGAL Impressores, Porto

Depósito Legal

313467/10

ISBN

978-989-96833-0-3

Tiragem

250 exemplares

Alguns Direitos Reservados

Porto, Junho de 2010

PATROCÍNIO:  **vila do conde**
the style outlets

APOIOS:    
  
  