

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



**QUE GALERIA PARA O SÉCULO XXI?
UMA POSSÍVEL REFLEXÃO**

Ana Matos

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

ANO 2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



**QUE GALERIA PARA O SÉCULO XXI?
UMA POSSÍVEL REFLEXÃO**

Ana Reis Saramago Matos

Dissertação orientada pelo Prof. José António Fernandes Dias
e Prof^a. Bárbara Coutinho

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

ANO 2011

RESUMO

Esta dissertação, intitulada «Que Galeria para o século XXI? — Uma possível reflexão», pretende analisar a Galeria enquanto instituição no actual sistema de arte, um sistema mais complexo e dinâmico do que daquele que regeu os cânones do século passado. À semelhança do que tem acontecido com o Museu, cujo posicionamento na sociedade e na relação com os outros agentes do sistema se adaptaram à nova realidade, também a Galeria contemporânea carece de uma outra definição e atitude que congregue os paradigmas deste século.

Ao longo deste estudo serão analisados alguns dos momentos da História de Arte Ocidental do século XX com o intuito de fundamentar a estreita relação entre a Galeria, enquanto espaço expositivo e na sua relação com o espectador, e as práticas artísticas. Sendo uma reflexo da outra, chegados à segunda década do século XXI urge questionar se a essência da Galeria responde às novas circunstâncias artísticas e sociais. Destas novas circunstâncias há a sublinhar que, por um lado, os papéis dos diferentes agentes do sistema de arte se têm vindo a contaminar, alterando de forma profunda a percepção do espectador sobre o que é a Arte e de que forma e em que contextos esta se manifesta. Por outro lado, a Sociedade da Informação e do Conhecimento deu origem a uma emancipação do espectador que, assim, se tornou mais crítico e atento.

A Galeria contemporânea tem, pois, que assumir novas formalidades e ajustar-se aos seus novos públicos, físicos e/ou virtuais, criando uma nova acepção de “templo”, recuperando a fisicalidade do espectador, expandindo o seu campo de acção e intervenção a outros territórios, e reconquistando a cumplicidade com os artistas. Estes são os pilares em que assenta o modelo *Grey Circle* proposto nesta dissertação, um modelo em aberto, a suscitar a discussão teórica da Galeria num mundo global e altermoderno.

ABSTRACT

This dissertation, entitled «What Gallery for the 21th century? – A possible reflection», intends to analyze the Gallery as an institution in the present art system: a more complex and dynamic system than the one that has guided the last century's canons. Similarly to what has been happening with the Museum, of which the positioning in the society and the relation with the other system agents have adapted to the new reality, the contemporary Gallery also needs a new definition and attitude that congregates the paradigms of this century.

Throughout this study some moments of the Occidental Art History of the 20th century will be analyzed with the aim of supporting the tight relation between the Gallery - as a showroom and in its relation with the spectator - and the artistic practices. Being one a reflex of other, come to the second decade of the 21th century, it urges to question whether the essence of the Gallery responds to the new artistic and social circumstances. From these new circumstances there is to highlight that, on the one hand, the roles of the different art system agents have been contaminating themselves, changing in a profound manner the spectator's perception on what is Art and in which way and contexts it expresses. On the other hand, the Information and Knowledge Society gave rise to an emancipation of the spectator who, this way, became more critic and attentive.

The contemporary Gallery has, therefore, to take on new essences and adjust itself to its new audiences – physical and/or virtual – creating a new meaning for “temple”, retrieving the spectator physicality, expanding its field of action and intervention to other territories, and winning back the complicity with artists. These are the pillars on which stands the Grey Circle model proposed in this dissertation: an open model, raising the theoretical discussion on the role of the Gallery in a global and altermodern world. (Tradução: Jaime Vasconcelos)

PALAVRAS-CHAVE

White Cube, Black Box, Grey Circle, Galeria, Arte Contemporânea

KEY-WORDS

White Cube, Black Box, Grey Circle, Gallery, Contemporary Art

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos ao Prof. José António Fernandes Dias e à Prof^a. Bárbara Coutinho, pelo acompanhamento a esta dissertação, pelos conselhos e pelas sucessivas orientações absolutamente necessários para a construção e conclusão deste trabalho.

Pelas horas e minutos, pelas conversas e silêncios, pelas palavras, pela energia, pelos livros e dicas, pelas revisões aos textos, pela confiança e força, pelas pausas para o café, pelos encontros e, sobretudo, por existirem, aqui ficam os meus agradecimentos, com música de fundo «*Gracias a la vida*» na voz inconfundível de Mercedes Sousa, a: Álvaro, Ana Margarida, Bárbara C., Bárbara G., Carina, Cláudio, Danilo, Elena, Helena B., Helena G., Jaime, Joanna, Monica, Pilar, Rita, Rosebel, Sara, Teresa, Tiago e Violante.

INTRODUÇÃO	7
1. DA GALERIA MODERNA AOS NOVOS SITUACIONISTAS	11
1.1. A METAMORFOSE DO ESPAÇO EXPOSITIVO COMO EXPRESSÃO DO OBJECTO DE ARTE	12
1.2. DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR À MEMÓRIA DO OBJECTO DE ARTE	26
2. A GALERIA CONTEMPORÂNEA DE ARTE CONTEMPORÂNEA	51
2.1. O RETRATO DA GALERIA CONTEMPORÂNEA	52
2.2. AS FORMALIDADES DO LUGAR DA GALERIA CONTEMPORÂNEA	61
2.3. A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR	65
3. GREY CIRCLE	69
3.1. A EMERGÊNCIA DO ALTERMODERNISMO	70
3.2. GREY CIRCLE	73
4. NOTAS CONCLUSIVAS	80
BIBLIOGRAFIA	84
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	88

1. INTRODUÇÃO

A questão sobre um possível modelo de Galeria para o século XXI surgiu por volta de 2008 na altura em que me inscrevi no Mestrado em Estudos Curatoriais e em que, por coincidência, a galeria da qual sou directora artística cumpria os seus primeiros cinco anos de actividade. Já com algumas exposições realizadas, com a experiência de frequentar regularmente outras galerias e museus e, porque sou engenheira informática de formação, portanto, se calhar, mais atenta às transformações provocadas pelas Novas Tecnologias não só em termos técnicos, mas, sobretudo, sociais, comecei a pensar de que forma a Galeria de Arte se poderia posicionar neste «admirável mundo novo» (Aldous Huxley) do século XXI. Neste “mundo novo”, entram não só as tecnologias e as alterações na sociedade da Informação e do Conhecimento, mas também os paradigmas contemporâneos do sistema de arte e a forma como os diferentes agentes interagem entre si. O conceito de Galeria contemporânea de Arte contemporânea começou, portanto, a provocar em mim uma certa agitação no pensamento em termos formais e teóricos. Na busca de “matéria de facto” que me ajudasse a estruturar a reflexão que já se avizinhava, três livros se cruzam no meu caminho e, de forma muito distinta, induziram o meu percurso: *Seven Days in the Art World* de Sarah Thornton, *Arts Management* de Derrick Chong e *Arte, ¿liquido?* de Zygmunt Bauman. Estes encontros foram de enorme importância porque me suscitaram questões e me abriram novos horizontes sobre aquilo que “poderia” ser uma nova galeria ajustada às realidades dos «tempos modernos». E, assim, a reflexão foi ganhando expressão. Há, porém, um outro factor de grande relevância e que carece ser salvaguardado nesta introdução que se prende com a *fortuna crítica*. Contrariamente ao que sucede com o Museu, sobre o qual há inúmeros livros e teses que questionam, reflectem e sugerem novos caminhos, a Galeria enquanto instituição foi, em certa medida, deixado ao

esquecimento tal é a pouquíssima bibliografia que se encontra a seu respeito. Esta dissertação, intitulada «Que Galeria para o século XXI?», tem, pois, como principal objectivo analisar o actual modelo de Galeria, na herança de um século XX repleto de diversos momentos determinantes para o seu entendimento, e apresentar uma «uma possível reflexão» para a Galeria, enquanto agente e instituição, no século que agora inicia a sua segunda década. Desta reflexão emergiu a tese a ser apresentada e defendida nesta dissertação: a necessidade de um novo modelo teórico para a Galeria do século XXI, tese essa assente em duas premissas a mencionar posteriormente.

A estratégia a seguir para abordar este tema tem como princípio analisar a Galeria de dentro para fora, suscitando uma autocrítica do seu funcionamento e uma autoanálise daqueles que são os seus fundamentos. A investigação é centrada na Galeria e é a partir daí que outras linhas de raciocínio e de exploração são desenvolvidas, nomeadamente na definição dos vectores que estão na base desta dissertação: espaço expositivo e espectador. Ou seja, por um lado, de que forma o espaço da Galeria se ajusta às actividades e práticas artísticas, bem como ao contexto social em que está inserida; e, por outro, como é construída a relação com o espectador e com os públicos.

O âmbito do estudo restringe-se à Galeria no mundo Ocidental, desde finais do século XIX até à primeira década do século XXI, focando a vertente internacional de forma assumidamente subjectiva, não havendo o propósito de percorrer toda a história de arte dos séculos XX e XXI. O panorama nacional é, por opção, excluído em termos concretos, estando, porém, latente a minha experiência enquanto galerista, não só em termos práticos como também pelo conhecimento do sistema de arte nacional, em termos do seu funcionamento, das galerias e dos artistas. Importa aqui salientar um outro livro que, ainda com uma abordagem e contexto distintos desta dissertação, permitiu uma melhor percepção da situação das galerias de Lisboa: «Galerias de Arte em Lisboa», do Observatório das Actividades Culturais (com a coordenação de Maria de Lurdes Lima dos Santos e Alexandre Melo).

Em termos de metodologia, trata-se, fundamentalmente, de investigação e de pesquisa histórica, acrescida com a análise empírica que se deve, não só à minha condição profissional, como também à escassez de bibliografia sobre o tema em estudo.

A dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, «Da Galeria Moderna aos Novos Situacionistas», é feita uma análise cronológica de alguns dos modelos expositivos desde os Salões dos finais do século XIX até à década de 90 com os Novos Situacionistas. Os modelos a abordar são aqueles que, no meu entender, melhor demonstram as sucessivas transformações do espaço expositivo como conceito, em resultado da evolução da Arte e da sociedade. A análise do espaço expositivo é realizada nas perspectivas do espaço físico e do espectador, não sendo necessariamente referidos os mesmos modelos. Do ponto de vista do espaço, é estudado de que forma este se metamorfoseia como expressão do objecto de arte, durante o período em estudo e nos momentos criteriosamente seleccionados para esta análise. Do ponto de vista do espectador, é abordada a sua relação com os espaços expositivos considerados mais relevantes para esta dissertação, desde a experiência vivida pelo espectador até à criação da sua própria memória do objecto de arte.

No segundo capítulo, «A Galeria Contemporânea de Arte Contemporânea», é feito um retrato da Galeria no século XXI, estipulando para trabalho de campo a Galeria de Arte Contemporânea, e das relações que actualmente a instituição Galeria estabelece com outros agentes do sistema de arte, como o Museu, a Feira de Arte, o Leilão, a Crítica, e o Curador. De seguida, são identificadas as múltiplas formalidades, formas e essências, do espaço da Galeria, nas suas vertentes físicas e virtuais, em clara expansão do seu espaço original. A emancipação do espectador do século XXI e as suas diferentes formas de comunicar e partilhar são também analisadas neste capítulo.

Com estes dois primeiros capítulos pretende-se fundamentar a primeira premissa desta dissertação: a Galeria de Arte é um reflexo da actividade e processo artísticos. O terceiro capítulo apresenta um possível modelo de Galeria para o século XXI, intitulado «*Grey Circle*», em alternativa aos cânones do século passado, e no contexto filosófico do Altermodernismo de Nicolas Bourriaud, uma das referências chave desta dissertação. Este modelo caracteriza-se por dois aspectos fundamentais, a necessidade de recuperar a fisicalidade do espectador e a sua relação com a Galeria, e pela importância em alargar a área de acção da própria Galeria numa instabilidade do tempo e do espaço na acepção altermodernista. Trata-se de uma reflexão em aberto, tal como o conceito que esta enuncia, numa recuperação daquelas que foram as fundações da instituição Galeria: a sua vertente comercial, a mediação e proximidade com o espectador, e essa tão especial e

cúmplice relação com os artistas. Neste capítulo, pretende-se, pois, fundamentar a segunda premissa: apesar da função intrinsecamente comercial, a atitude da Galeria não tem que o ser.

Fundamentadas estas premissas, a tese da urgência de um novo modelo de galeria e da necessidade de reflectir sobre esta instituição, no mundo global que caracteriza este nosso tempo, fica aqui defendida neste meu contributo. Em jeito de «Notas Conclusivas», o principal propósito desta minha dissertação é suscitar a discussão teórica que actualmente se impõe ao dogma em que a Galeria se viu instalada.

1. DA GALERIA MODERNA AOS NOVOS SITUACIONISTAS

Neste capítulo serão apresentados diversos exemplos de espaços expositivos/galerias percorrendo desde os finais do século XIX e até à década de 90 do século passado, no contexto da história de arte ocidental. Os exemplos referidos não pretendem representar toda a história de modelos expositivos neste período. Antes são aqueles que, no meu entender, melhor demonstram como estas sucessivas transformações resultaram da evolução da própria sociedade e da Arte. A produção e a prática artísticas são sempre o reflexo do contexto existente em determinado momento, e a galeria, enquanto espaço expositivo onde a obra de arte é apresentada, também está intimamente relacionada com a realidade. É, aliás, um dos grandes responsáveis na divulgação e comunicação de grande parte da actividade artística e, como tal, depende, influencia e interage com essa mesma realidade, num jogo de tensões e forças, profundamente mutável como se pode ver pelas alterações, ajustes e até algumas inflexões que esta estrutura sofreu desde os Salões do século XIX até aos nossos dias.

Ainda que o âmbito desta dissertação seja uma reflexão sobre o espaço da Galeria no século XXI, neste capítulo importa-me analisar o espaço expositivo como conceito *per se*, e não exclusivamente a galeria. Esta análise será feita em dois vectores: o lugar, como espaço físico mas também emocional¹; e o espectador/público e a sua relação com o espaço expositivo.

«Fisicamente, habitamos um **espaço**, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma **memória**.»
José Saramago, «Palavras para uma cidade»

¹«[...] to space, the unknowable medium of all our visual discourses» (O'Doherty, 2007: 39)

1.1. A METAMORFOSE DO ESPAÇO EXPOSITIVO COMO EXPRESSÃO DO OBJECTO DE ARTE

«Os salões nascem por reivindicação dos artistas. (...) Os salões, a par de serem a materialização das alterações das linguagens e técnicas pictóricas, com os seus escândalos sociais, mundanos e com as suas revelações, constituíram as primeiras exposições temporárias, construindo desta maneira uma história de oposição às colecções dos museus e à ideia de exposição permanente. Há também a considerar a existência de espaços alternativos criados por artistas, como os *Salons de Refusés*, quando os próprios *salons* se tornaram demasiado institucionais.»
(Ramos, Fátima; Ribeiro, António José Pinto, 2002)

Em pleno Modernismo, e na tradição do Romantismo de Delacroix, para quem a arte não existia sem assunto, os artistas começam a desenvolver a sua actividade sem o constrangimento da encomenda, e buscam outros propósitos para a sua prática². Os célebres e concorridos Salões de Arte entram no quotidiano da sociedade burguesa, tipicamente mais atraída pelas manifestações artísticas. Autênticos momentos sociais, visitados por milhares de pessoas, gratuitos aos domingos, consistiam na grande oportunidade para o público em geral aceder à cultura e à arte (ou mais importante, à arte se atendermos à distinção feita por Jean-Luc Godard³), até aí circunscrita ao clero e à nobreza, nas igrejas e nos grandes palácios. Surge, assim, o primeiro modelo de espaço expositivo: salas, ou melhor salões, de imponentes dimensões, abertos ao público em geral, cujas paredes, numa espécie de

²«A palavra vem dos romances, histórias de aventuras medievais (como as lendas do Rei Artur ou do Santo Graal), tão em voga nos finais do século XVIII, e assim chamados por serem escritos em língua “romântica”, e não em latim. Este interesse por um passado gótico, por tanto tempo desprezado, era o sintoma de uma reacção contra a ordem social e a religião estabelecida ou quaisquer outros valores consagrados, atitude nascida de um forte desejo de emoções novas. Qualquer experiência, real ou imaginária, serviria, desde que fosse suficientemente intensa.» (Janson, 1998: 574)

³«Il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est la règle, et il y a l'exception, qui est de l'art. Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception» in Je vous salue, Sayevo, 1993 de Jean-Luc Godard [1930-].

“*wallpaper*”, estavam completamente forradas de obras de arte, sem espaço livre entre elas.

Salão de Paris, 1855
«(...) pictures to hang like
sardines»
(O’Doherty, 1986: 19)



Respeitando a hierarquia e a taxonomia vigentes, “(...) *The nineteenth century mind was taxonomic, and the nineteenth century eye recognized hierarchies of genre and the authority of the frame*” (O’Doherty, 1986: 16), que se reflectia nos salões mas também nos museus, como o Louvre ou o British Museum⁴, cada quadro estava no seu devido lugar, com moldura adequada, delimitando-se assim dos restantes, contido em si mesmo (importa, aliás, referir que a moldura assumia essa função de limite e fronteira). Sendo o espaço expositivo um reflexo da produção e actividade artísticas, a “Pintura de cavalete” influenciou este modelo cujas regras foram adoptadas até aos finais desse século, em convivência com a Academia, que, com o seu poder e forte influência, determinava que artistas e que obras de arte poderiam estar presentes nestes salões.

Na segunda metade do século XIX, este “gosto oficial”, que contempla não só os critérios de avaliação como o próprio conceito do espaço expositivo, começa a ser posto em causa. Com o aparecimento de uma certa crítica de arte e, novamente, por “reivindicação” de alguns artistas, os salões da Academia vão sendo preteridos face a outras manifestações das quais destaco a “Barraca do Realismo”⁵ de Gustave Courbet [1819-1877], e o aparecimento dos Salões dos Recusados. É o «artista moderno» de Charles Baudelaire [1821-1867], crítico severo dos salões institucionais.

⁴«As a true child of his age, the nineteenth-century curator at the British Museum brought a decidedly Darwinist approach to his profession. In spirit he was more a taxonomist than an art historian, and the concept of the chain of art dominated his thinking more than any other idea.» (Schubert, 1986: 16)

⁵Ver imagem na página 28.

«Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir.»
«... para que toda a Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.»
(Baudelaire, 1996)

Courbet, fortemente influenciado a nível intelectual por Baudelaire, “instalou” a sua “Barraca do Realismo” às portas do Salão de Paris 1855 num manifesto à não admissão das suas obras e em clara ruptura com as normas da altura, não só do ponto de vista artístico, como, e é esse o aspecto mais relevante para este estudo, do ponto de vista expositivo. Além de, facto inédito até então, se tratar de uma exposição individual, é a primeira vez existe um conceito subjacente à própria mostra. Sendo um seguidor deste novo pensamento do “heroísmo da vida moderna” e homem de convicções socialistas, a decisão de assim responder a esta recusa do Salão tem, em si mesma, a intenção de questionar o sistema. Para Courbet é ao artista que compete decidir que obras apresentar e como apresentar, envolver e estimular o público a visitar a exposição, acompanhando-o nesse percurso, e explicando o seu trabalho artístico. Ou não fosse ele, Gustave Courbet, um dos símbolos maiores do Realismo, segundo o qual “a arte não é só reflexão formal, mas em primeiro lugar uma forma de conhecimento” (Carchia, Gianni e D’angelo, Paolo, 1999: 300).

«Sans jury ni récompense»⁶

Em 1863, outro acontecimento contribuiu para este repensar do sistema de arte. O Salão dos Recusados, a decorrer em simultâneo com o salão institucional, reuniu um conjunto de obras recusadas (acima de 3000) por esse júri. Por detrás do Salão dos Recusados havia algo mais do que a recusa dos critérios do júri da Academia; estava, pois, em causa a autonomia artística perante o estado, cujo “gosto oficial”, defendido pelos jurados, corria o risco, no entender destes, de ser corrompido pelos artistas. Se o objectivo inicial era que o público e a crítica reiterassem este “gosto oficial” (não foi inocente o apoio obtido pelo governo de Napoleão III), acabou por tornar-se num grande momento na vanguarda da arte e da Pintura modernas.

Este e outros acontecimentos de carácter artístico, mas também político e social, culminaram, em Junho de 1884, na criação da *Société des Artistes Indépendants*

⁶Lema dos Salões dos Recusados.

que organizou exposições anuais ao longo de vários anos, trazendo ao público, a cada mês de Maio, as produções artísticas mais recentes, de forma tão livre como nunca até então tinha sido visto.

Estes exemplos são relevantes porque significam uma tomada de consciência por parte do artista que quer ter um papel activo e decisivo no sistema de arte, e não estar simplesmente dependente da avaliação de uma Academia (por muitos já considerada decadente) dos seus professores, júris, e dos críticos. São exemplos em que a mediação é feita pelos próprios artistas, em contacto directo com o seu público e que foram revelando as novas vanguardas pictóricas: Impressionismo, Fauvismo, e Cubismo, entre outras.

O final do século XIX fica fortemente marcado pelo aparecimento de uma nova expressão artística que revolucionou a história de arte: a Fotografia. Esta revolução prende-se, por um lado, em termos formais e de percepção do que é a obra de arte; por outro, e mais relevante para este estudo, na forma como a obra de arte é apresentada. Com a Fotografia, a moldura perde força, suaviza-se com a parede, anseia-se por um limite quase invisível entre uma e outra, o tal “*myth of flatness*”⁷ que Brian O’Doherty [1934-] descreve. Consequentemente, a parede e, de forma mais abrangente, o espaço expositivo, surgem como um elemento determinante e co-protagonista. A forma como as obras de arte são colocadas na parede e a relação que estabelecem entre si e entre o espaço não são meros detalhes, nem tão-pouco questões acessórias; são, efectivamente, uma questão de estética. O espaço torna-se importante e, com isso, sagrado. Nos exemplos seguintes veremos como estas questões, ainda que se tenham evidenciado com a Fotografia, decorrem também do domínio da Pintura Impressionista.

No âmbito da Fotografia, e pelo seu carácter inovador, apresenta-se como exemplo uma exposição da galeria 291⁸, criada em 1905 por Alfred Stieglitz [1864-1946]⁹, cujo *leit-motiv* era a afirmação da Fotografia como expressão artística autónoma.

⁷«(...) the beginning of the decisive thrust that eventually altered the idea of the picture, the way it was hung, and ultimately the gallery space: the myth of flatness, which became the powerful logician in painting’s argument for self-definition.» (O’Doherty, 2000: 20)

⁸Entre 1905 e 1917 foram aí apresentadas quase oito dezenas de exposições, de artistas dos EUA e do continente europeu, não só de Fotografia (como inicialmente previsto), como também de outros domínios artísticos, trazendo, assim, ao público nova-iorquino as grandes vanguardas da modernidade que já se sentia na Europa.

⁹Formou-se em engenharia, mas a partir de 1890 dedicou-se à Fotografia e empenhou-se profundamente em provar que a Fotografia podia ser um meio de expressão tão válido como a Pintura e a Escultura. Criou a galeria 291 e foi editor da revista *Camera Work* (The Metropolitan Museum of Art).

Galeria 291, 1906
exposição de Fotografia
de Gertrude Käsebier
e Clarence H. White



Esta imagem é bastante significativa da abordagem estética e expositiva da galeria 291 que se encontra nos antípodas da dos salões. Paredes lisas, inócuas, onde o visitante tem espaço e tempo entre as obras numa atmosfera serena que, assim, lhe proporciona a possibilidade de observar e interpretar o objecto artístico.

O “*mith of flatness*” que O’Doherty sugere resulta igualmente da grande transformação iniciada por Claude Monet [1840-1926]. As suas paisagens, aquilo a que outrora foi depreciativamente chamado de impressões com uma composição desorganizada e desequilibrada, foram também inovadoras na relação com as arestas e limites do objecto artístico, e, necessariamente, com a parede que o suporta. Se a tela é, antes de tudo, um objecto em si mesmo, a tal superfície com cores e linhas¹⁰, o espaço expositivo e a atitude de ocupar esse espaço têm que ser coerentes com este novo entendimento da obra de arte, uma aceção modernista que se iniciou com o Impressionismo.

Neste novo paradigma do espaço expositivo está subjacente uma interpretação da obra que será ainda mais visível no trabalho desenvolvido por Alfred Barr [1902-1981], director fundador do Museum of Modern Art (Nova Iorque). Barr foi absolutamente visionário e revolucionário no conceito aplicado no MoMA que, assim, se tornou num dos museus mais influentes do século XX e que ajudou a estruturar a história de arte moderna, pelo menos, no mundo ocidental¹¹.

Desde a sua primeira exposição no MoMA, ficou bem patente o entendimento que Barr tinha do espaço e da narrativa expositivas, ou não fosse ele um dos principais proscutores da herança de Wilhelm Bode [1845-1929] que já havia abolido a organização taxonómica que imperava nos museus do século XIX. Com Alfred Barr,

¹⁰Maurice Denis, 1890: «It should be remembered that a picture — before being a warhorse, a nude, or an anecdote of some sort — is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order.»

¹¹Neste contexto, não deixa de ser pertinente recuperar uma das mais severas críticas de que o MoMA foi alvo ao tornar-se num museu de arte moderna: «Gertrude Stein’s critique of MoMA, that one could either be modern or a museum but not both simultaneously, holds true to this day for all museums devoted to contemporary art.» (Schubert, 2002: 47)

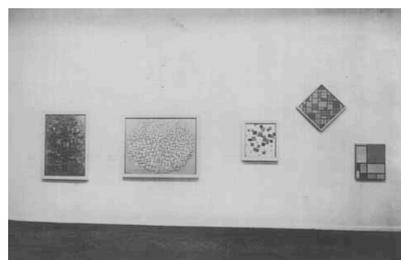
considerado por muitos como o primeiro curador, surge o conceito *White Cube*, modelo que física e estruturalmente se manteve (mantém ainda?) durante as décadas seguintes.

«It - the box (white cube)- had a love affair with the Modernism.»
(AAVV, 2009: 26)

Que *love affair* é este? Importa apresentar primeiro uma das possíveis definições do modelo *White Cube*, e, de seguida, imagens de duas exposições curadas por Alfred Barr.

«Refers to a certain gallery aesthetic that was introduced in the early twentieth century in response to the increasing abstraction of modern art. With an emphasis on colour and light, artists from groups like De Stijl and the Bauhaus preferred to exhibit their works against white walls in order to minimise distraction. The white walls were also thought to act as a frame, rather like the borders of a photograph. A parallel evolution in architecture and design provided the right environment for the art. The white cube was characterised by its square or oblong shape, white walls and a light source usually from the ceiling. »
(Tate Online - Glossary - White Cube)

Cubismo e Abstracção
MoMA, 1936



Art in Our Time
MoMA, 1939



Se, num exercício de magia, retirássemos os quadros destas imagens, encontraríamos simples retiros, espaços de contemplação do divino, iluminados por uma fonte superior que lhes dá uma atmosfera sagrada. Desfeita esta ilusão, temos

a mesma percepção do espaço. Estas salas do MoMA podiam ser templos, locais de culto e de peregrinação, com uma religiosidade latente. São, porém, na realidade, “os” espaços expositivos do Modernismo. E não deixa de ser curioso verificar que os cânones de Alfred Barr continuam bem presentes.

Abstract Expressionism New York
MoMA, 2010



O século XX fica, portanto, marcado pelo aparecimento deste modelo de espaço expositivo: um espaço sagrado, a simular a ausência da gravidade, a evocar a contemplação. Formas puras, luz homogênea, um lugar limpo, sem ruído visual. Obras em perfeito diálogo e harmonia com a parede branca, autocontidas nas partes do todo expositivo, como se de uma pintura de Mondrian se tratasse. Um lugar onde a presença humana é (quase) dispensável, tal é o seu carácter de divindade. Como se o visitante sobrevoasse o espaço e apenas o seu olhar percorresse a obra de arte. Um lugar hermético, contido em si mesmo, sem relação com o exterior. Um modelo que teve o seu contexto, nesse encontro apaixonado com o Modernismo, e que, como qualquer paixão, teve o seu tempo, e talvez se devesse ter ficado por aí. Mas isso será tema a aprofundar mais adiante.

Contudo, do *White Cube* de Alfred Barr é, também, de reforçar a importância da curadoria como interpretação das obras expostas, algo sempre pessoal e político (como se veio a confirmar na, ainda recente, história da curadoria), com amplo sentido estético, que não se rege por critérios superficiais ou óbvios, antes acrescenta outras possíveis leituras. Para Barr, quanto mais depurado e neutral fosse o espaço expositivo, melhor seria a compreensão e a percepção das obras expostas.

Porém, esta abordagem encontrou alguns anticorpos nos movimentos pós-Segunda Guerra Mundial, nomeadamente na *Pop Art* e no Minimalismo para quem o feitiço do *White Cube* rapidamente se quebrou. Recordemos que o espaço expositivo é, efectivamente, um reflexo da prática artística e os cânones não são eternos, vão-se ajustando às realidades e foi precisamente isso que aconteceu no Pós-Modernismo.

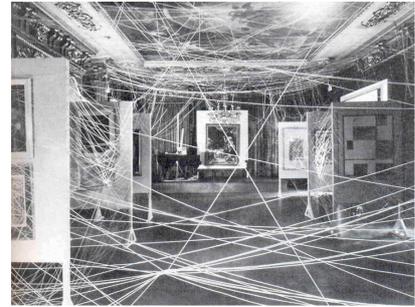
O espaço expositivo como um lugar sagrado, intocável e inatingível, quase sem matéria, foi duramente criticado e posto em causa por, entre outros, Fredrick Kiesler [1890-1965], convidado por Peggy Guggenheim para arquitectar o seu novo espaço e curar a exposição *Art of this Century* em 1942. Para Kiesler o espaço constituía parte integrante da obra e da experiência do visitante. No seu entender, portanto, a parede branca não devia ser um mero suporte, uniforme e agregador das obras expostas, mas, sim, uma fonte de energia e de emoção, específica para cada obra, e que flui entre as obras expostas. É, neste sentido, um elemento activo e participativo do espaço expositivo.

Art of this Century
Galeria surrealista
Nova Iorque, 1942



As exposições surrealistas em Paris (1938) e em Nova Iorque (1942) também representaram uma total alteração no entendimento da experiência da obra de arte e são marcos muito importantes no que à curadoria e à história de arte dizem respeito. Tiveram como principal mentor e grande responsável pela sua concepção Marcel Duchamp [1887-1968], que entendia a arte como força de transformação e, enquanto curador, teve também sempre bem presente a importância do papel da audiência, conforme será abordado no subcapítulo seguinte.

First papers of Surrealism
Nova Iorque, 1942

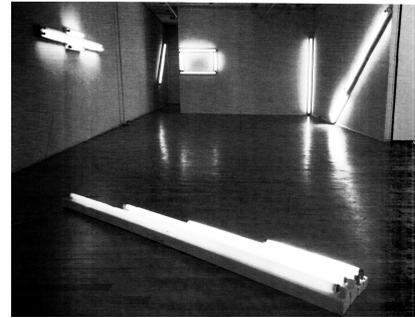


Importa, neste momento, referir que nestas exposições surge o conceito de instalação como um todo em que o contexto e o conteúdo se fundem numa “obra total” — a exposição. O espaço começa a tomar conta da obra e a fundir-se com ela como num processo de osmose; torna-se num território a ocupar e, assim sendo, deixa de ser neutral. É o início do Pós-Modernismo e impera a necessidade de outros cânones para o espaço expositivo.

«With postmodernism, the gallery space is no longer “neutral”.
The wall becomes a membrane through which esthetic and
comercial values osmotically exchange.»
(O’Doherty, 1986: 79)

Depois das exposições de Duchamp, a Arte Minimal, considerada por Hal Foster [1955-] como a primeira atitude de vanguarda, assume a instalação como o novo modelo expositivo. Os minimalistas foram (d)os primeiros a ter esta aceção do espaço e do seu lado cénico e específico, ao invés do lado neutro, anteriormente defendido no modelo *White Cube*. Surgem as obras *site-specific* e a forma de as apresentar faz parte da estética minimalista. O chão, o tecto, a esquina, tudo é conquistado para dentro desse território onde a obra de arte existe — tudo constitui a tal “membrana”. O espaço circundante não é um simples vazio na passagem de uma para outra obra; é, antes, o espaço físico e emocional necessário para a interpretação dessa mesma obra. As obras de Frank Stella, Donald Judd ou Robert Morris absorvem o lugar (*site*) na sua produção artística e na estética da própria exposição.

Dan Flavin
Green Gallery, Nova Iorque, 1964



O espaço em si e *per se* é uma das grandes rupturas introduzidas pelos minimalistas. Não lhes basta a parede branca, com iluminação superior, onde “imaculadamente” se colocavam as obras. Aliás, era esse aspecto ilusionista e literal do espaço da perspectiva modernista que queriam por de lado. Desde logo porque a própria obra passa a ser um objecto a distribuir pelo espaço que será percorrido, de preferência de forma arbitrária, pelo espectador. Depois pela própria dimensão dos objectos e da relação que se pretende estabelecer com o espectador. Por fim, pelas características formais e teóricas destes objectos e da sua *objecthood*, na acepção de Michael Fried [1939-]. A arte minimal como função do espaço, tempo, luz e da perspectiva do espectador.

«O lugar onde a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante factor a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais disponíveis e o terceiro, os intérpretes).»

Claes Oldenburg [1929-] (cit. in Goldberg, 2007: 169)

Ao longo deste período (entre o final dos anos 50 e a década de 60) o espaço vai assumindo uma cada vez maior importância, e não apenas como espaço expositivo, mas, na herança da arte minimal, como parte integrante da obra. De salientar alguns exemplos pela relevância e impacto e que extremaram o espaço de galeria que, assim, atingiu um ponto de volubilidade, de permanente mutação: *Le Vide* de Yves Klein na Galeria Iris Clert, Paris em 1958; *Le Plein* de Arman na mesma galeria em 1960; *The Store* de Claes Oldenburg em Nova Iorque, nos anos 61 e 62; *Erdraum* de Walter di Maria na galeria 50m³, Munique em 1968; a Galleria Apollinaire selada por Daniel Buren, Milão em 1968; *During the exhibition the gallery will be closed* de Robert Barry, na Eugenia Butler Gallery, Los Angeles em 1969.

«Is the empty gallery, now full of that elastic space we can identify with Mind, modernism's greatest invention?»
(O'Doherty, 1986: 87)

Além das instalações e manifestações minimalistas, alguns artistas começam à procura de outras formas e outros contextos, esgotado que estava para eles o modelo e o espaço expositivos tradicionais. Surgem instalações *site-specific* no exterior como as intervenções em casas abandonadas de Gordon Matta-Clark, ou o *Tilted Arc* de Richard Serra. A *land-art* e o seu carácter efémero onde se poderia destacar, entre muitos outros, a *Spiral Jet* de Robert Smithson. Os gigantescos embrulhos de Christo espalhados pela cidade. A Internacional Situacionista¹², formalmente “nascida” em 1957, que mais do que pela sua prática foi determinante pelo seu pensamento teórico, não só artístico como político e social e que deu frutos anos mais tarde com o aparecimento dos Novos Situacionistas, a apresentar mais à frente.

Os contextos de apresentação da obra de arte e da sua própria produção alargam-se para outros territórios menos convencionais: o «*expanded field*» da prática artística de Rosalind Krauss e o «*functional site*» de James Mayer põem em causa o modelo institucional, não só porque o objecto de arte extravasa desse espaço, expandindo o seu campo de intervenção, como o processo artístico se torna igualmente determinante para o resultado final¹³. De todos estes exemplos, o que importa salientar é a constatação da crise ou de um certo declínio do modelo do espaço expositivo, confinado a quatro paredes, isolado do seu exterior, exclusivo de uma elite relativamente privada. O lugar da prática artística está, pois, para além do estúdio ou da galeria, enquanto entidades físicas. Vive também da realidade que o circunda não só do ponto de vista das influências sociais (como viria a acontecer com os Novos Situacionistas e com a *New Genre Public Art*), mas também pelas alterações comportamentais e por essa grande revolução que são as Novas Tecnologias.

¹²Movimento nascido a 27/28 de Julho de 1957 em Cosio d'Arroscia, Itália. Da conferência fundadora do movimento participaram Michèle Bernstein, Guy-Ernest Debord (Internacional Letrista), Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo, Elena Verrone (Movimento para uma Bauhaus Imaginista), Ralph Rumney (Comité Psicogeográfico de Londres). Aqui ficou decidido a unificação dos vários grupos representados e foi constituída a Internacional Situacionista.

¹³«[The functional site] is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and discursive filiations and the bodies that move between them (the artist's above all). It is an informational site, a locus of overlap text, photographs and video recording, physical places and things... It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of a particular focus.» James Meyer (*cit. in* Kwon, 2004: 29)

É precisamente em resultado dos avanços tecnológicos que surge o vídeo, primeiramente com a única função de registar acontecimentos (ficaram célebres as filmagens de Bruce Nauman no seu estúdio), e que rapidamente se autonomizou enquanto forma de expressão artística. A Vídeo-Arte trouxe, necessariamente, outras especificidades e características ao espaço expositivo e levantaram-se outras questões ao nível artístico, teórico e da própria curadoria. A Pintura enquanto suporte perde, em certa medida, o estatuto dominante no meio artístico. As Instalações e *Performances* assumem-se como domínios próprios da actividade artística. A Fotografia regressa em grande força e impõe-se no sistema de arte. O modelo *clean* onde as obras de arte são penduradas numa parede branca não é capaz de suportar estas novas expressões. Surge o modelo *Black Box*.

«the gallery becomes a *site* - “the place”, the dictionary says,
“where something is, was, or is to be»
(O’Doherty, 2007: 40)

São múltiplas as diferenças entre os modelos *White Cube* e *Black Box* que, no meu entender, poderiam ser considerados como extremos de espaços expositivos. Contudo, como opostos que são, encontram-se na questão do templo (já referido no âmbito do *White Cube*). Em ambos existe este conceito de espaço sagrado, de contemplação e peregrinação. Porém, e em consequência deste novo contexto, o templo reformula-se, adapta-se a novos suportes e, de certa forma, democratiza-se. Aquilo que os diferencia é, por um lado, esta noção de O’Doherty de que o espaço expositivo se torna ele próprio num *site*, um lugar onde a realidade, ou aquilo que foi uma realidade, acontece. O exterior entra para dentro do espaço expositivo que, assim, assume uma nova dimensão de utilidade. Pela sua génese, a Vídeo-Arte refere-se, frequentemente, a *performances*, *happenings*, momentos que se materializam e perpetuam com esta posterior presença nos espaços expositivos. Por outro lado, estes novos suportes colocam outros problemas relativamente à sua apresentação no espaço expositivo. Não se penduram numa parede como um quadro (ou não passa necessariamente por essa solução), além da imagem em movimento, têm som, e, por fim, a questão do tempo subjacente ao seu visionamento. Todas estas características alteraram o entendimento do espaço expositivo.

O modelo *Black Box* caracteriza-se, portanto, por ser um espaço escuro, confortável, com algum isolamento sonoro que permita ao visitante, agora “promovido” a

espectador, assistir tranquilamente a uma peça de vídeo com uma determinada duração. O objecto de arte é dinâmico, tem como que um tempo de vida e de usufruto próprio e requer algo mais que a contemplação, à maneira do Modernismo. Há uma *mise-en-scène* distinta do *White Cube* e das suas sucessivas variantes ao longo do século XX. Não terá sido pacífica e consensual a presença do Vídeo no espaço expositivo, e ainda hoje se mantém a discussão sobre o quão adequado, se adequado de todo, é o espaço de museu e galeria a esta nova expressão. Contudo, o que aqui importa salientar é que esta nova atitude alterou o paradigma do espaço expositivo de arte contemporânea dos finais do século XX e inícios do XXI.

Esta não foi, porém, a única causa na alteração do modelo do espaço expositivo. Os Novos Situacionistas¹⁴ adaptaram o paradigma da Internacional Situacionista, e o lugar de apresentação da obra de arte transforma-se, também, no lugar da sua concepção e produção. A arte está num espaço público e é induzida, directa ou indirectamente, pela comunidade circundante. Procuram-se outros contextos, como se o espaço físico se tivesse tornado claustrofóbico e até redutor à prática artística. Se os situacionistas como que anteciparam o Maio de 68¹⁵, é extremamente interessante observar que, anos mais tarde, subsistiam as grandes questões colocadas por este movimento: a ruptura com o *establishment* artístico no sentido do seu interesse exclusivamente comercial e especulativo da obra de arte, como objecto de luxo; o anticapitalismo¹⁶ e todas as contradições do capitalismo como sistema social; a superação da arte em oposto a uma arte de entretenimento. À margem do poder instalado, do comércio da arte e de um certo *statu quo*, alguns artistas re-posicionaram a arte como actividade política, de luta e intervenção sociais e procuraram outros locais para apresentação das suas obras numa profunda ruptura com a «*mythology of the artist as a creature engaged in the mysterious business of creation, whose creative becomes a bourgeois fetish by which the public acknowledges the power of the artwork but at the same time undercuts its subversive potentials*» (O'Doherty, 2007: 38).

¹⁴Movimento que apareceu no início do século XXI em que os artistas trabalham a partir de uma Situação, como refere Claire Doherty: «as a convergence of theorizations of site, non-site, place, non-place, locality, public space, context and time» (Doherty, 2009:13).

¹⁵Como defende Mario Pernola em *Los Situacionistas - Historia crítica de la última vanguardia del siglo XXI*.

¹⁶Gui Debord: considerava o capitalismo «incapaz de dejar pacíficamente el sitio a las formas superiores de vida que su propio desarrollo material convoca» (*cit. in* Pernola, 2008: 19).

Para os Novos Situacionistas, a arte, e o sistema de arte, estava esgotado de tão superficial e elitista que se havia tornado. Urge, portanto, procurar outros espaços, estímulos e processos artísticos. Literalmente levando a arte a diferentes territórios (já que muitos destes artistas se tornaram nômadas), envolvendo as comunidades, pondo de lado o mercado da arte, contribuíram para uma outra dimensão mais próxima do público, mais real e, no seu entender, necessariamente mais verdadeira. Saem de uma esfera semipública (como a galeria e o museu) e entram por completo no domínio público, sendo que aqui “público” tem diversos sentidos: poder ser visto e “experienciado” por todos, tornar visível ou materializar numa obra de arte a realidade circundante, ter o envolvimento do público. Os Novos Situacionistas não se limitaram a ocupar fisicamente o espaço público com as suas instalações, *happenings*, eventos; é a abordagem ao público enquanto estímulo e o contexto como ponto de partida que revolucionaram a prática artística. Surge a *New Genre Public Art*¹⁷ que, necessariamente e por razões de coerência, não se coaduna com os espaços expositivos tradicionais. Trabalha-se, sobretudo, no terreno, com as comunidades. O espaço já não é apenas uma entidade física, a que assistimos com os Minimalistas, mas é uma entidade com história e memória, repleta de afectos e emoções que se reflectem na obra de arte. É este «*return of the real*» de Hal Foster e a sua visão de artista como etnógrafo que contribuíram para um diferente entendimento da Arte que, em muito, marcou e continua a marcar a história de arte contemporânea. A arte entra no mundo real.

¹⁷Movimento que apareceu nos finais do século XX que se distingue da Arte Pública porque além do lugar físico onde a obra de arte é instalada, passa a ser considerado também a comunidade / audiência, e a sua relação com esse lugar.

1.2. DA EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR À MEMÓRIA DO OBJECTO DE ARTE

«(...) art as an activity and seek a result that is not an object but
a force acting on the spectator - even when it acts on him
through rumor.»
(Rosenberg, 1972: 247)

Ao longo dos finais do século XIX e do passado século, o papel do espectador foi, também ele, evoluindo em resposta às variadas expressões artísticas e aos estímulos provocados pelos objectos de arte. É dessa “força” provocada sobre o receptor, nem sempre pacífica e indolor, que a Arte se revela como um processo de transformação e de conhecimento. As exposições tornaram-se lugares de aprendizagem, de intercâmbios, de experiências e, nesse sentido, ao serviço do público que, desde o Modernismo, assume um papel cada vez mais participativo. Essa experiência transforma-se em memória e conseqüentemente entra no território de cada um. É um processo colectivo, que ocorre num espaço público, mas que se materializa e perpetua pela percepção individual.

«... é como se a memória tivesse olhos, e mais antigos que os
outros dois.»
Gonçalo M. Tavares in *O Senhor Henri e a enciclopédia*,
Caminho

A experiência e a memória foram temáticas fulcrais nos intelectuais do século XIX, e estando Gustave Courbet tão próximo desse universo, nomeadamente de Charles Baudelaire, não é de estranhar que tenha absorvido estas questões no seu próprio processo artístico. Numa atitude a vários níveis revolucionária, a instalação da sua “Barraca do Realismo” foi também um marco na relação estabelecida com o público que se viu directamente confrontado com o artista e a sua obra de arte, sem a mediação institucional e formal dos Salões de Arte.

Gustave Courbet
The Artist's Studio. A real allegory
summing up seven years of my
artistic and moral life, 1854/55



À semelhança do seu *"The Artist's Studio"*, Courbet convida os visitantes a visitar o espaço, apresenta-lhes a sua arte por si próprio legitimada, sem recorrer à aprovação da Academia. Se esta atitude nos parece a nós, agora, perfeitamente comum, nos finais do século XIX ela foi, de facto, inovadora e considerada, por muitos, provocatória e chocante. Iniciava-se, assim, o tal percurso do "artista moderno", defendido pelo autor de *Les fleurs du mal*. Um artista que queria aproximar-se do visitante, despertar-lhe a curiosidade, incentivá-lo a "ver" e não apenas a «passar rapidamente sem olhar» (Baudelaire, 1996: 7), para que, desta forma, o entendimento da arte pudesse ser absorvido e fosse cumprido o seu sentido essencial: a arte como fonte de conhecimento. O Realismo ao tratar, sobretudo, de temas do quotidiano e da actualidade, consegue, então, uma grande identificação e cumplicidade por parte do público em relação ao objecto de arte. «O público das ruas. Esta multidão, cuja existência Baudelaire nunca esquece» (Benjamin, 2006: 116) também está muito presente na atitude artística de Courbet, um artista que, também ele, «empresta uma alma a essa multidão» (Benjamin, 2006: 116).

Há, contudo, o "reverso da medalha". Se é verdade que artistas iconográficos do Realismo, como os já mencionados Courbet e Baudelaire, assumiram um forte compromisso social através das suas manifestações artísticas, também é verdade que, precisamente nesta altura, a mercantilização da arte começa a ganhar alguma expressão, no sentido do capital e do valor de mercado. Algo paradoxal e que não estaria nos objectivos dos realistas, mas que teve, directa ou indirectamente, essa consequência.

No entanto, seja qual tenha sido o *leit-motiv* destes artistas, o facto é que, a partir deste momento, a tal «Verdade sem disfarce» (Janson, 1998: 619) passou a ser o assunto da obra de arte e isso fez com que o público tomasse consciência de que a arte podia, de alguma forma, fazer parte da sua vida. Seja porque se encontra mais

próximo do artista; seja porque os espaços expositivos se tornaram menos institucionais e mais acessíveis às várias classes sociais; seja porque começam a surgir, pelo menos na burguesia, hábitos de consumo de arte. Este encontro directo com Courbet, na “Barraca do Realismo”, criou no espectador uma percepção que até aí, provavelmente, não tinha assimilado: a de que a Arte não é feita em abstracto nem exclusivamente para um mecenas ou por encomenda, antes tem um receptor que a vive e se apropria dessa experiência para o seu território intelectual e emocional.

A consciência deste público e o despontar de hábitos culturais levaram a que, meia década depois, do outro lado do Atlântico, Alfred Stieglitz e o seu discípulo Edward Steichen fundassem uma das primeiras galerias a assumir uma vertente comercial: a galeria 291. Esta pequena galeria, inicialmente instalada no número 291 da Quinta Avenida, rapidamente ficou famosa pela atitude vanguardista, não só no conteúdo como na forma. Em primeiro lugar, vanguardista no seu compromisso e empenho na afirmação da Fotografia como expressão artística autónoma. Stieglitz acreditava profundamente neste sonho e rodeou-se de inúmeros fotógrafos norte-americanos que, com ele, compartilharam esta vontade. Porém, no entender de Stieglitz, este processo passava também, necessariamente, por uma aprendizagem do que era a Arte, no seu sentido mais amplo. Daí que, a partir de 1907, a 291 tenha apresentado inúmeros artistas europeus, para que, desta forma, o público nova-iorquino tivesse acesso aos grandes mestres da Arte Moderna do Velho Continente como, entre outros, Rodin, Picasso e Matisse.

Este é o segundo aspecto que importa realçar: o carácter pedagógico que Stieglitz incutiu na 291. Para ele, uma galeria devia ser encarada como um espaço de conhecimento e de permuta de experiências. E é aí que se fundamenta o eclectismo que orientou a linha programática da galeria. Ao apresentar inúmeras expressões como Fotografia, Pintura, Desenho, de vários continentes (chegou mesmo a apresentar escultura africana), Stieglitz pretendia provocar os públicos e contribuir para a formação dos mesmos¹⁸.

Em último lugar, e como já foi referido, a vertente comercial da 291. Nos primórdios das *Little Galleries of the Photo-Secession*, estavam inclusivamente pré-estabelecidas as condições de venda entre os seus membros, ficando a galeria com

¹⁸É, também, de salientar o papel relevante da revista *Camera Work*, da responsabilidade editorial de Stieglitz e Steichen.

uma percentagem da venda, algo inédito para a época¹⁹.

Em conjunto estes três eixos de actuação da galeria 291, aposta na Fotografia, sentido pedagógico e sentido comercial, tornaram-na num lugar muito particular e influente no cenário artístico da *Big Apple*. Ainda que nem todas as suas exposições tivessem sido bem recebidas e compreendidas pelo público ou pela crítica²⁰, o facto é que eram muitos os nova-iorquinos que afluíam à 291 na expectativa da descoberta de outros e novos mundos, num crescente interesse pela arte moderna.

Por esta ocasião, no Velho Continente, há a salientar o papel de Daniel-Henry Kahnweiler [1884-1979] e a relação extraordinária que este *marchand* estabeleceu com diversos artistas, entre os quais se destaca Picasso. Em 1907, regressado de Londres depois de convencer a família da sua vocação de *marchand*, abre uma galeria em Paris e inicia um percurso que o consagrou como um dos galeristas de maior referência no século XX. O instinto para o negócio, o “faro” e a intuição para descobrir o talento e a genialidade (assim que viu a *Les Femmes d’Alger* no atelier de Picasso percebeu imediatamente que se tratava de uma obra-prima), a proximidade e o contacto que mantinha com os artistas com quem trabalhava, eram as suas principais características, que foram determinantes para o sucesso da sua primeira galeria à Rue Vignon e, após a Primeira Guerra Mundial, na Galerie Simon. Para a história ficam as suas memórias, *Mes galeries et mes peintres*, onde é bem visível essa relação tão especial que Kahnweiler cultivava com os seus artistas.

No contexto americano, a *Association of American Painters and Sculptors (AAPS)* decide organizar uma exposição de arte moderna de grande escala intitulada *Armory Show*. Walt Kuhn [1877-1949] e Arthur B. Davies [1863-1928], frequentador da 291 e então presidente da *AAPS*, realizam uma viagem por várias cidades da Europa. Fortemente inspirados pela exposição *International Art Exhibition of the Sonderbund*²¹, iniciam contactos com o meio artístico do Velho Continente, visitam inúmeros ateliers, contactam *dealers* e críticos, recolhendo, desta forma, obras dos

¹⁹Esse espírito manteve-se, sobretudo, nos primeiros anos enquanto Edward Steichen esteve envolvido com o projecto.

²⁰Algumas destas exposições foram duramente criticadas e os artistas ridicularizados em praça pública, como o caso da primeira exposição, em território norte-americano, de Desenho de Rodin, em 1908, e de Picasso, em 1911.

²¹Realizada por três anos consecutivos, de 1910 a 1912, esta exposição era organizada por um grupo de artistas e pessoas do meio artístico de Düsseldorf, chamado Sonderbund. O catálogo da exposição de 1912 chegou às mãos de Arthur B. Davies e Walter Kuhn, e a partir daí surgiu a ideia de realizar o *Armory Show*.

artistas mais influentes para esta (ambiciosa) «*International Exhibition of Modern Art*», conforme anunciado pelos seus organizadores. Desta viagem é de salientar o encontro de Kuhn e Davies com Walter Pach [1883-1958], absolutamente decisivo para o sucesso do *Armory Show*. Profundo conhecedor da arte europeia, em particular da Escola Francesa, Pach apresentou-os à comunidade artística e proporcionou inúmeros contactos que se revelaram extremamente importantes, como a ida ao atelier de Duchamp, cuja obra *Nu descendant un escalier* foi a mais admirada do *Armory Show*. De regresso a Nova Iorque, Kuhn e Davies começam a trabalhar afincadamente no discurso expositivo. Ao longo das 18 salas do *69th Regiment Armory*, criam uma história desde a representação até à abstracção, traçando, desta forma, a evolução da arte moderna desde o século XIX, numa «*liberation from the art of the past*» (Altshuler, 1998: 64).

Se é verdade que esta abordagem curatorial foi relevante para a adesão do público, é também de salientar que a extraordinária campanha de meios e de comunicação em muito contribuiu para o sucesso do *Armory Show*. Meses antes da sua inauguração, em Dezembro de 1913, foi enviado um primeiro comunicado à imprensa, apresentando a exposição. O *Armory Show* foi preparado até ao mais ínfimo detalhe, e a publicidade e divulgação foram determinantes para a sua receptividade: 4 000 visitantes na noite inaugural, num total de visitas de 87 000, só em Nova Iorque²².

Esta campanha de meios, nunca vista até então, envolveu uma forte divulgação na imprensa, tirando proveito dos excelentes contactos da entidade organizadora, nomeadamente a nível nacional com críticos e editores de diversas publicações, como a *Camera Work* de Stieglitz²³ que teve um número especial dedicado à exposição. Houve, também, a preocupação de chegar ao público de forma mais directa e apelativa, começando no design do poster espalhado por uma série de escolas, livrarias, museus, e nos materiais gráficos distribuídos, alguns de forma gratuita (Schieb, [s.d.]) (Altshuler, 1998: 65): 50 000 postais com a imagem da exposição, 50 000 catálogos com um índice localizando cada peça, panfletos com textos teóricos disponíveis para venda durante a exposição, e embalagens com postais ilustrando algumas das obras expostas.

²²Sempre com igual êxito, a exposição seguiu para Chicago e Boston.

²³Não tirando o mérito da organização e do profissionalismo dos responsáveis do *Armory Show*, o facto é que o papel de Alfred Stieglitz não deve ser menosprezado nem descurado. O seu trabalho de sensibilização, de criação de públicos e hábitos, nomeadamente com a revista *Camera Work*, também foram extremamente relevantes para o sucesso do *Armory Show* e para a estrondosa reacção do público norte-americano.

Todas estas acções, em conjunto com um discurso expositivo profundamente pedagógico, despertaram a atenção do grande público para a arte moderna e influenciaram sobremaneira a relação do público norte-americano com o sistema de arte, não só pelas inúmeras exposições que se sucederam como também pelos hábitos culturais que se fortaleceram, por exemplo ao nível da aquisição de obras de arte²⁴.

«a laboratory; in its experiments, the public is invited
to participate»

Alfred Barr (*cit. in* Schubert, 2002. pp 45)

De acordo com esta função do museu, defendida por Barr, é criado, em 1937, o departamento educativo do MoMA, da responsabilidade de Victor d'Amico, e que foi de extrema importância para o sucesso deste museu, influenciando a prática museológica do mundo ocidental. A preocupação de Barr e de d'Amico em envolver o público, incentivá-lo a ser activo, a debater e a questionar, fê-los repensar a relação do visitante com o museu, desde a sua comunicação (foi a primeira vez que uma instituição do meio artístico teve uma identidade corporativa) até aos materiais disponíveis, passando pelos discursos expositivos.

Dos materiais disponíveis há a destacar os textos explicativos das exposições bem como as tabelas que acompanhavam as obras, com o objectivo primordial de esclarecer o visitante e ajudá-lo na interpretação da obra de arte. Paralelamente, o visitante podia, ainda, participar em visitas guiadas. O MoMA apostou, também, fortemente na produção de publicações e na sua distribuição a nível nacional e internacional, contribuindo para a formação intelectual e teórica de curadores e artistas. Estas publicações eram directamente supervisionadas por Barr que, além de publicar regularmente os seus textos, tinha uma enorme preocupação em ilustrar as exposições do MoMA para que em conjunto, texto e imagem, pudessem ajudar o público na compreensão das mensagens e conceitos subjacentes a cada uma das mostras.

O sentido pedagógico de Barr reflectiu-se, também, no discurso das várias exposições por ele comissariadas. Desde logo pela inclusão de obras para além da Pintura e Escultura, estendendo a outros territórios artísticos como Fotografia,

²⁴No *Armory Show*, foram vendidas 174 obras de arte, 123 estrangeiras e as restantes de artistas americanos, num total de \$44,148.75, a particulares e a colecções como a do Metropolitan Museum of Art e na que viria a ser a do MoMA (Altshuler, 1998: 74).

Arquitectura, Cinema, Moda; é, aliás, de referir que esta visão transdisciplinar das várias artes foi outra das grandes inovações de Barr. E, finalmente, por um discurso sistemático e cronológico que vingou até ao aparecimento da organização temática, iniciada com a Tate Modern.

Estes dois vectores foram, em conjunto, responsáveis por uma forte mudança no panorama museológico, no seu sentido mais literal²⁵, e onde o espectador assume uma presença efectiva: um elemento que se quer participativo e que constrói a sua própria leitura da obra de arte, em resultado da sua percepção, experiência e assimilação do que está exposto.

«Um estranho numa terra estranha»
Robert A. Heinlein

O Valentine Michael Smith nesta “nossa história” é, pois, este Espectador, recém-chegado ao sistema de arte (qual terra estranha) do início do século XX. Também ele, à semelhança do protagonista do romance de Robert A. Heinlein, teve que rapidamente aprender e reajustar-se às regras desta sua nova condição. Se a presença do espectador no espaço expositivo é bem-vinda e assumida, também é verdade que o carácter de religiosidade do *White Cube* de Barr cria dois patamares de entendimento. Por um lado, a Arte, sagrada, incólume nesse tal templo onde essa mesma arte, literalmente extraordinária, acontece. Por outro, o espectador, terreno, sequioso de encontrar o seu lugar nesta “terra estranha” (ainda) apartada da realidade exterior. O espectador pertence a este território, porém o expectável é que a sua presença seja espiritual, como se bastasse o seu olho²⁶ para percorrer este lugar que se quer de silêncios.

«The white walls are social regulators subscribing to the rhetoric of inclusion.»
(AAVVA, 2009: 28)

²⁵ Museologia: ciência que trata da construção, disposição e equipamento dos museus, no sentido de criar as condições internas que mais bem valorizem a exposição do recheio e lhe assegurem a longevidade em perfeito estado, bem como o arranjo e realce da distribuição desse recheio. (Dicionário Porto Editora),

²⁶Remetendo aqui para a diferenciação de Brian O’Doherty entre o espectador e o olho: «The Spectator and his snobbish cousin the Eye» (O’Doherty, 1986: 41/2).

Só que este «estranho» não quer ser apenas um «*wandering phantom*» (O'Doherty, 1986: 39), quer ser um sujeito activo e verdadeiramente participativo, quer “*grocar*”²⁷. E, tal como neste romance de ficção científica (curiosa coincidência de palavras, estas, aqui, neste contexto: ficção e científica, como que a reforçar uma — suposta — impossibilidade lógica), é do encontro destas duas perspectivas, a do espectador e a das elites intelectuais e artísticas, que uma nova transformação no sistema de arte terá lugar.

Do outro lado do Atlântico, em 1938, um passo nesta direcção era dado por Marcel Duchamp e as exposições surrealistas por si comissariadas e que, no meu entender, extremaram, em absoluto, a noção de “rumor” de Rosenberg enquanto reacção provocada no público. Duchamp defendia, como condição *sine qua non* da curadoria, a participação e o envolvimento do público na actividade artística. Consequente e coerentemente, o espaço expositivo não podia ter, então, o tal carácter elitista e de exclusão do *White Cube*, antes ser um território verdadeiramente público e de partilha de experiências.

«Let us consider two important factors: the two poles of the creation of art: the artist on the one hand and on the other the spectator who later becomes the prosperity.»
Marcel Duchamp, 1957

Na década de 30, em particular no ano de 36 e após a exposição na Galeria Charles Ratton, o Surrealismo começa a estender-se às três dimensões. Surgem os objectos surrealistas²⁸ e com eles a preocupação com o ambiente e a atmosfera onde estes são apresentados. Inicialmente, apenas em mostras relativamente privadas, até que, em 1938, André Breton [1896-1966] convida o seu amigo e companheiro Marcel Duchamp para comissariar uma exposição de larga escala do movimento surrealista.

«Surreality depends on our wish for a complete disorientation of everything»
André Breton, 1929

²⁷Entenda-se *grocar*, segundo a Nota do Editor (Publicações Europa-América, 1999), «como aportuguesamento do verbo *to grok* criado por R. A. Heinlein, com o sentido lato de “compreensão total, completa e profunda das coisas”. Intraduzível, portanto.»

²⁸A célebre chávena de Meret Oppenheim e o papagaio de Miró, ambos produzidos em 1936, são dois ícones dos objectos surrealistas e que alcançaram reputação internacional, nomeadamente no MoMA de Nova Iorque aquando da exposição “*Fantastic Art, Dada, Surrealism*” (1936) com a curadoria de Alfred Barr.

Do Surrealismo, Duchamp realçava, mais do que um qualquer “ismo”, a ideia de comportamento²⁹ que esteve bem presente nas exposições surrealistas que comissariou, *International Surrealist Exhibition* (Paris, 1938) e *First papers of Surrealism* (Nova Iorque, 1942). Em ambas, explorou o desejo (no sentido surrealista da palavra³⁰), o erotismo, o sonho e o espectáculo que resultaram em manifestações de agrado, choque, surpresa e até mesmo repulsa. Em ambas, como que convidava o espectador a entrar no *Rainy Taxi* rumo ao “ministério da imaginação pública”³¹. Em ambas, um jogo sensorial no qual o espectador era provocado a participar, convocando-o para o território da estranheza. Duchamp perseguia essa ideia de “desorientação” de Breton e, em muitos casos, essa foi igualmente a percepção do público, a de que o estavam a levar para fora da sua zona de conforto. Esse processo era, porém, profundamente controlado e manipulado por Duchamp, o que ainda acentuava a sensação de sobressalto no visitante.

Neste jogo as referências espaciais são invertidas (colocação da peça *1200 Coal Sacks* no tecto de uma das salas na exposição de 1938), os percursos expositivos são pouco comuns e desconcertantes (de salientar, por exemplo, que a exposição de 1942 era praticamente impossível de visitar dada a “parede” de fios construída por Duchamp), as atmosferas e os ambientes induziam, confundiam o espectador, ora inebriado numa gruta de fantasia, ora aterrorizado no inferno de Dante, numa evocação ao táctil e erótico. Um jogo de sedução ao qual o público, independentemente do sentido da sua resposta, reagiu, e, para Duchamp, isso bastava para tornar a obra de arte completa.

Enquanto curador, Duchamp também tinha presente a questão da memória do espectador, algo que transformaria a experiência, materializando-a em conhecimento, e, assim, perpetuaria a obra de arte. Não é, portanto, de somenos importância o seu particular cuidado com os catálogos das exposições³² que assinava como *Générateur-Arbitre*, designação que bem resume a sua intervenção de curador.

²⁹Como refere Duchamp, «Na verdade, o surrealismo sobreviveu porque não foi uma escola de Pintura. Não é uma escola de arte visual como as outras. Não é um “ismo” comum, porque este “ismo” vai até à filosofia, à sociologia, à literatura, etc. (...)». À pergunta é uma questão de comportamento, Duchamp respondeu «É isso» (Cabanne, 2002)

³⁰«Desire became a code word for revelatory personal impulse masked by social practice, and its display was a primary end of all Surrealist activity.» (Altshuler, 1998: 118)

³¹*Rainy Taxi* era uma das peças de Salvador Dalí que se encontrava no pátio da exposição de 1938. O placard no radiador do táxi continha a inscrição “Ministry of Public Imagination”.

³²Daqui poder-se-ia destacar o catálogo da exposição de 1938, «*Dictionnaire Abrégé du Surrealism*», que continha todos os artistas representados, as fichas técnicas das obras e seus preços.

«(...) the authentic descendant of Frankenstein, the automaton Enigmarelle, constructed in 1900 by the American engineer Ireland, will cross the main hall of the Surrealist Exhibition at half past midnight, in false flesh and false blood»
(*cit. in* Dunlop, 1972: 124)

Foi desta forma que a exposição *International Surrealist Exhibition* foi anunciada e, apesar do descendente de Frankenstein não ter aparecido, a inauguração foi um verdadeiro momento, também social, da Paris dos anos 30. Habitados que estavam às provocações e subversões³³ dos Dadaístas, os parisienses aderiram em absoluto ao convite e, nos seus trajes de cerimónia (*dress code* mencionado no convite), rumaram à *Galerie Beaux-Arts* nessa noite de 17 de Janeiro de 1938. Aí esperava-os uma autêntica experiência sensorial, artística, do domínio do sonho, tão característico do Surrealismo. Uma exposição inédita, uma verdadeira *mise-en-scène* concebida até ao pormenor e onde a inauguração também não foi descurada. Na noite inaugural aconteceram momentos únicos, que não mais se repetiram durante a exposição, acentuando a vertente do espectáculo: Paul Éluard a dar as boas-vindas vestido de fraque, a performance da dançarina Hélène Vanel (Altshuler, 1998: 124) e Man Ray, o mestre de iluminação dada a sua experiência como fotógrafo, a distribuir lanternas para que os visitantes pudessem iluminar as obras aí expostas³⁴.

Na imprensa, a inauguração foi largamente noticiada, com particular ênfase à imensa adesão e receptividade do grande público que de forma efusiva e massiva (de notar que a inauguração durou até às 2 da madrugada) aderiu a este «*assault [to] all the senses*» (Dunlop, 1972: 205). E, neste assalto, o espectador levantou as mãos, e rendeu-se.

«Smartly dressed women splashed with mud by a nude actress
swatched in chains...
A woman in a torn night-dress screaming on a luxurious bed...
These were among the amazing sights at the opening here
today of the International Surrealist Exhibition, one of the most
fantastic collections of pictures and objects ever seen.»
Sir Roland Penrose, correspondente, em Paris, de um jornal
britânico(*cit. in* Dunlop, 1972: 198)

³³«La vérité? Il n'y a pas plus subversif que la vérité.» Man Ray

³⁴«Needless to say, the flashlights were directed more to people's faces than to the works themselves» (Kachur, 2001: 73)

«Police Get Taste of Surrealism as Crowd Fights to See Show»
Edição de Paris do *New York Herald Tribune*,
18 de Janeiro de 1938

O espectador de Duchamp faz efectivamente parte da obra, completa-a, dá-lhe um sentido que resulta da sua experiência, seja ela em tensão ou em harmonia, eram sempre estes os extremos que importavam a Duchamp, provocador, irónico e um dos grandes ícones da curadoria do século XX. Além deste entendimento do papel do espectador, e na sequência do seu pensamento teórico e artístico, para Duchamp o contexto e o conteúdo fundem-se numa “obra total” que é a exposição/installação³⁵.

Contemporâneo do pensamento de Marcel Duchamp e influenciado pelo movimento Surrealista, Fredrick Kiesler foi também prossecutor desta ideia da exposição como “obra total”, profundamente alinhada com as suas teorias correlacionistas. A convite de Peggy Guggenheim, Kiesler concebe a exposição *Art of this Century* com quatro espaços expositivos, três dos quais exclusivamente dedicados à arte moderna da colecção Guggenheim (*Abstract Gallery*, *Surrealist Gallery* e *Kinetic Gallery*), e uma quarta galeria para exposições temporárias. Kiesler pôde, portanto, explorar o seu pensamento teórico e criar uma das mais radicais experiências em espaços expositivos da primeira metade do século XX. É de sublinhar que esta exposição decorre de um contexto muito particular, por um lado o aparecimento de importantes colecções norte-americanas, como a do MoMA e da própria Peggy Guggenheim e, por outro, a iminente participação dos EUA na Segunda Guerra Mundial, o que acabaria por acontecer antes de a exposição inaugurar, em Outubro de 1942.

Desse radicalismo ficaram célebres as suas galáxias que, além de representarem uma abordagem inédita ao espaço físico, proporcionaram um campo de liberdade para o espectador. Sem percursos pré-definidos, sem os (típicos) limites da moldura e da parede, objectos de arte, minuciosamente iluminados³⁶, e peças de mobiliário desenhadas por Kiesler para cada um destes ambientes expositivos, revelaram uma experiência do espaço expositivo diferente, como se o objecto estivesse no seu *habitat* natural — onde e como era suposto estar. Um *habitat* claramente subjectivo em perfeita sintonia com o pensamento correlacionista de Kiesler.

³⁵Esse conceito foi amplamente por si defendido, não só nas exposições surrealistas como, posteriormente, nas suas *Boîtes-en-valise*.

³⁶Kiesler desenhou um sistema de iluminação à semelhança de, como ele própria dizia, «(like) your blood»: a cada 2 minutos as luzes da Surrealist Gallery alternavam entre os dois lados da sala.

Kiesler, tal como Duchamp, que o acompanhou nos meses finais da produção da exposição, defendia que o espaço expositivo e a consequente experiência induzida no espectador eram resultado do próprio objecto de arte. Todos os elementos que constituem uma exposição, sejam eles físicos ou emocionais, desde a obra até ao espectador, passando pelo espaço, têm que estar “correlacionados” e encontram-se no mesmo patamar de importância. O espaço expositivo não é apenas “um” qualquer lugar onde a obra se apresenta, é, antes, “o” espaço específico e exacto para essa mesma obra de arte. Um espaço onde o vazio e o silêncio também devem ser integrados como áreas de descanso necessárias ao visitante, não sendo, portanto, de estranhar a preocupação de Kiesler com este tipo de mobiliário, algo nunca visto até então³⁷. Desta forma, e recuperando uma vez mais a influência de Marcel Duchamp, o espaço e o espectador são partes integrantes da obra que não ficaria completa sem a participação de ambos.

«(...) the spectator recognizes his act of seeing, or receiving, as
a participation in the creative process no less essential and
direct than the artist's own»
Frederick Kiesler (*cit. in* Altshuler, 1998: 151)

A 20 de Outubro desse ano de 1942, na 57th Street, era, então, apresentada a maior colecção privada norte-americana de Peggy Guggenheim, uma senhora que marcou a história de arte do século XX. Esta inauguração, à semelhança da exposição surrealista *First papers of Surrealism* de Duchamp, com apenas uma semana de distância, revelou-se um importante momento social de grande impacto na comunidade artística e na sociedade nova-iorquina que aí afluiu em massa.

Contudo, este “acto de libertação” que Kiesler quis proporcionar aos visitantes suscitou algumas críticas negativas nos jornais locais, e nem todos captaram a dimensão do discurso subjacente a *Art of This Century*. Uma experiência com o espectador que percorria um espaço fluido, sem barreiras e sem gravidade, onde as obras, suspensas, paralelas ou perpendiculares à parede, habitam um lugar constituído por uma “Divina Trindade”: espaço (físico), obras e espectador.

³⁷Ficou famosa a sua peça com 18 multifunções (desde uma cadeira a um pedestal).

«In the New York Times, Edward Alden Jewel called the opening the “most piquant” event of the week, but he found that the art “liberated” from the wall looked “faintly menacing - as if in the end it might prove that the spectator would be fixed on the wall and the art would stroll around making comments, sweet or sour as the case may be.”»
(Altshuler, 1998: 154)

«You will never be bored within its walls»
(AAVV, 2004: 275)

John Cage [1912-1992] foi um dos inúmeros visitantes da exposição e caracterizou-a como «*a kind of a fun house, ..., you couldn't just walk through it, you had to become part of it*» (cit. in Altshuler, 1998: 155). Esta referência tem tanto mais sentido pelo papel que Cage desempenhou na relação com o público, nomeadamente com a sua performance 4'33"³⁸, apresentada pela primeira vez em 1952. Quatro minutos e trinta e três segundos, um pianista num palco e “nada” acontece. Apenas o silêncio (ainda que Cage rejeitasse o silêncio como uma possibilidade) que sempre antecede um momento musical, depois uma certa intriga, seguida de desconforto, indignação e surpresa. Tudo isto, no Maverick Concert Hall, com uma audiência habituada à arte contemporânea e aos exageros dos seus artistas e que, aqui, se viu confrontada com o «*ground zero of the post-war avant-garde*» (Gere, 2006: 94). Esta performance tinha precisamente como intenção provocar o público, levando-o a esse ténue limite entre o silêncio e o ruído e entre aquilo que é o espaço do *performer* e do público. Como se comporta o público numa situação desconcertante, em que a sua mente está preparada para assistir a algo que, aparentemente, não acontece? E que ambiente resulta dessa reacção? Talvez devido a este seu pensamento teórico e artístico, John Cage tenha entendido tão bem a essência do trabalho de Frederick Kiesler como uma experiência transformadora, como uma memória, por vezes em desconforto, em choque, mas que habita no espectador.

«(...) it was not only artists that perceived the need for a closer relationship with reality but also and above all reality that became pervasive and asserted itself.»
(AAVV, 2007: 257)

³⁸«[...] era uma “peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente”; abandonava a intervenção do músico.» (Goldberg, 2007: 158)

«The creation of new conditions and the emergence of new problems require not only new solutions but also new methods and new measures. You cannot leave the ground by running and jumping: you need wings. Modifications are not enough: the transformation must be total.»

Piero Manzoni [1933-1963] - Revista Azimuth (*cit. in AAVV, 2007: 223, 224*)

Neste Pós Segunda Guerra Mundial, os artistas tornaram-se, eles próprios, mais críticos quanto à sua actividade artística e, um pouco por todo o mundo, começaram a surgir sinais de mudança no sistema de arte, em particular na relação com o público. A emergente consciência de uma nova abordagem para a Arte resulta, necessariamente, do contexto da altura, em particular no mundo ocidental. A vitória dos Aliados no confronto com a Alemanha Hitleriana deu grande fôlego e inovação à actividade artística, bem como à própria sociedade, cada vez mais atenta e disponível a tudo o que à Arte diz respeito. Uma multiplicação de bens e serviços, o surgimento da publicidade e de um espaço visual repleto de imagens (na rua, nos jornais, no cinema) integraram nesta “sociedade do consumo”³⁹ novos mitos, novos hábitos, nomeadamente culturais.

É no contexto destas transformações, políticas, sociais, artísticas, que surge a *Pop Art* como reflexo desta nova sociedade que anseia por um “estatuto miraculoso do consumo”, em que o objecto de Arte se insere. Frequentar as cada vez mais existentes galerias de arte (comerciais), adquirir obras de arte, ir às exuberantes inaugurações e festas glamourosas passam a fazer parte do quotidiano.

«Pop Art is a mirror of the world of consumption, providing a particularly clear reflection of society, contemporary life, and relations with the surrounding world.»
Heinz Althofer (*cit. in AAVV: 2009, 23*)

«Tomorrow is shut up in today and yesterday»
Laurence Alloway

Em Londres, em 1956, inaugura a exposição *This is Tomorrow* na Whitechapel, uma das galerias mais iconográficas no panorama artístico ocidental e que desde a sua criação, em 1901, se foi adaptando às sucessivas mudanças no sistema de arte, nos movimentos artísticos, na própria sociedade. Esta exposição foi um marco muito importante, não só porque representa o aparecimento da *Pop Art* Britânica, mas

³⁹A Sociedade de Consumo de Jean Baudrillard [1929-2007].

também pela sua abordagem curatorial e pela relação estabelecida com o público. A liberdade a que assistimos com Kiesler toma agora uma outra expressão, ainda que com o mesmo propósito: proporcionar ao visitante um espaço livre, fluido, que possa ser vivido e absorvido, livremente.

«The Independent Group's belief was that "everything is eclectic, there is no culture, it is what we receive, what we decide, what we choose, and it's our responsibility to choose.»
Roger Coleman (*This is Tomorrow*)

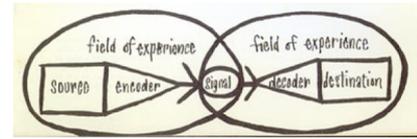
This is Tomorrow foi organizada pelo Independent Group⁴⁰ e assentava no princípio da interdisciplinaridade, numa simbiose, pouco ortodoxa⁴¹, entre as Artes e a Arquitectura, como forma de simbolizar a mudança a que o Mundo assistia na segunda metade do século XX. Mudança essa que também se reflectiu na percepção do espectador quanto à obra de arte. Os organizadores desta exposição procuravam um novo caminho de interacção, de tensão entre as várias expressões artísticas (Pintura, Escultura, Arquitectura) com vista a uma melhor recepção e entendimento do objecto de arte por parte do público.

«An exhibition like this is, on the contrary, a lesson in spectatorship, which cuts across the learned responses of conventional perception. In *This is Tomorrow* the visitor is exposed to space effects, play with signs, a wide range of materials and structures, which taken together, make of art and architecture a many-channelled activity, as factual and far from ideal standards as the street outside.»
Lawrence Alloway in catálogo da exposição *This is Tomorrow*
(*This is Tomorrow*)

⁴⁰«A radical group of young artists within the Institute of Contemporary Arts (ICA) in London. The Independent Group, or IG, was first convened in the winter of 1952-3 and then again in 1953-4. It was responsible for the formulation, discussion and dissemination of many of the basic ideas of British Pop art and of much other new British art in the late 1950s and early 1960s. Leading artists involved were Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi and William Turnbull. The IG also included the critics Lawrence Alloway and Rayner Banham, and the architects Colin St John Wilson, and Alison and Peter Smithson (see Brutalism).» (TATE Online - Glossary - Independent Group)

⁴¹«For a start, it would be realistic to replace the ideal picture of collaboration (derived from a roxy fiction of the middle ages) by the notion of antagonistic co-operation. (...) The exhibits in *This is Tomorrow* can be viewed as display stands of ideas and the principles they symbolise are varied, not unified. (...) It [*This is Tomorrow*] is developed out of the failure of a proposal to hold an exhibition organized on the lines of orthodox integration (...)» Lawrence Alloway in catálogo da exposição *This is Tomorrow* (*This is Tomorrow*)

Diagrama de comunicação
in catálogo da exposição *This is Tomorrow* (This is Tomorrow)



Doze equipas multidisciplinares foram constituídas para esta exposição com a curadoria de Theo Crosby, Reyner Banham e Lawrence Alloway que deram absoluta liberdade à formação dos vários grupos e completa aprovação às propostas por eles apresentadas. À semelhança do que havia ocorrido com as galáxias em *Art of This Century*, cada proposta tinha o seu próprio ambiente e explorava a experiência do espectador a vários e diferentes níveis. Tanto o espaço arquitectónico e a mensagem teórica subjacente como o estado de recepção do espectador foram objecto destas doze curadorias reunidas nas instalações da galeria Whitechapel, com uma *jukebox*, também ela símbolo da cultura *Pop*, permanentemente a tocar. Os grupos foram criados de acordo com as sensibilidades e cumplicidades dos seus membros, e por vontade própria de cada um. O objectivo dos curadores era precisamente esse: ver como os artistas coabitavam com as suas várias disciplinas e abordavam a questão da cultura *Pop* (cinema, publicidade, ficção científica, ícones da contemporaneidade do mundo ocidental). Como refere Richard Hamilton, um dos participantes da exposição, na Tate Magazine Issue 4, «*The ideas were certainly mutual; we [John McHale, John Voelker e o próprio Hamilton] were agreed that the show should represent the things that we'd talked about in the Independent Group, like Pop Art, pop music, cinema and all the other things you see in a list when Pop Art is mentioned.*» (Tate Online).

«This is a reminder of the responsibility of the spectator in the reception and interpretation of the many messages in the communications network of the whole exhibition.»
Lawrence Alloway in catálogo da exposição *This is Tomorrow*
(This is Tomorrow)

This is Tomorrow foi mais que um exercício curatorial, foi uma projecção do futuro a partir de uma profunda reflexão do presente e que envolveu artistas e público, a quem se solicitava igual sentido de responsabilidade. Nessa lição de «*spectatorship*».

Em Janeiro de 1964, Andy Warhol [1928-1987] funda a *Silver Factory*, em conjunto com Billy Linich e Gerard Malanga, e instalam-se na 47th Street em Nova Iorque. Warhol já era, nessa altura, um reconhecido artista, com exposições regulares em Nova Iorque, com um determinado estatuto e alguma independência financeira, o que lhe permitiu dedicar-se a esta sua nova função de produtor⁴², ainda que mantendo, simultaneamente, a sua actividade artística, agora com outras condições (humanas e materiais). Como *star-system* que era, Warhol conhecia bem o mundo onde circulava e os agentes deste, cada vez mais complexo, sistema de arte, onde coabitam e competem galerias, *dealers*, curadores, coleccionadores, e uma crítica, por vezes bastante dura e atroz, com a qual mantinha uma relação algo paradoxal⁴³. O seu sucesso no mundo artístico, a viagem realizada pela Costa Oeste com Gerard Malaga, Wynn Chamberlain e Taylor Mead, a sua vontade em desenvolver projectos de colaboração com outros artistas, em conjunto com o próprio contexto social de uma América a braços com os *Sixties*, estiveram nas bases da criação da *Silver Factory*.

«The “Sixties” is not just the name for a decade but for a real-yet-mythical era of rebellion, America’s great rupture.»
(Watson, 2003: 32)

Uma geração nascida no Pós Segunda Guerra Mundial, crescida numa sociedade conservadora e de consumo, e que à entrada para a vida adulta se debatia com diversas questões fracturantes como a Guerra do Vietname, os direitos sociais dos homossexuais, a emancipação da mulher e uma série de outros temas relacionados com sexo e género. Era a *Beat Generation*, rebelde, disposta a experimentar tudo, a abrir a sua mente. Este espírito e sentimento colectivos encontram-se, aliás, bem presentes no próprio nome, *Silver Factory*: a ideia de fábrica como local onde se constroem “coisas” e a metáfora da prata como espelho em que artista/produtor/obra se reflectem mutuamente, num ambiente de glamour. Estes foram os principais vectores do tal automatismo que Warhol perseguia e no qual acreditava como passo seguinte na sua carreira artística.

⁴²Em 1964, à pergunta «What is your profession?», Warhol respondeu «Factory owner» (Watson, 2003: 123)

⁴³Dizia sobre a crítica: «Cuando yo mismo hacía el trabajo — le expliqué a Damian —, nunca leía mis críticas o mi propia publicidad. Pero cuando dejé de *hacer* cosas y empecé a *producirlas*, quise saber qué decía la gente de ellas porque no había nada personal en ellas. Fue una decisión de empresario la de empezar a leer los artículos sobre mis productos, porque como cabeza de la compañía, sentía que debía pensar en los demás.» (Warhol, 1981: 172)

Mais que um espaço geográfico e físico, a *Silver Factory* era um território completamente novo, com artistas de variadas áreas das Artes, Música, Poesia, Cinema, Dança e Moda, que aí se reuniam para realizar projectos colaborativos, subvertendo, assim, a noção de autoria em prol desse colectivo⁴⁴. Warhol pretendia que «[o processo de criação fosse] *a fundamentally social experience*» (Watson, 2003: xiii), ainda que a sua influência estivesse omnipresente em todos os trabalhos aí desenvolvidos (mais de 500 filmes, o disco dos Velvet Underground, um romance, e centenas de fotografias). O que, a ele, lhe importava era a afirmação da cultura *pop*, trazendo os seus ícones, símbolos e instrumentos para dentro deste «laboratório-observatório de alguns dos mais relevantes produtos de um *star-system* que indistingue o glamour social da subcultura de rua», como refere Vicent Todolí (Serralves, 2000: Apresentação), e que este trabalho resultasse desta rede simbiótica que girava em torno de si próprio⁴⁵.

Em Abril de 1964, após a exposição de Warhol na Stable Gallery, a *Silver Factory* foi oficialmente inaugurada. Compareceram dezenas de pessoas, algumas delas de enorme importância no mundo da arte, nomeadamente, e com grande agrado para Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann e James Rosenquist, artistas iconográficos da *Pop Art*.

«The Factory was existential, whatever that means. There was no exit, there was nothing out there but the Factory.»
Taylor Mead (Watson, 2003: 166)

Figuras proeminentes de diversos campos da cultura nova-iorquina, como John Cage, Lou Reed e outros elementos dos Velvet Underground, Paul Morrissey, Nico, eram frequentadores da *Silver Factory*, bem como pessoas do sistema de arte, *dealers*, coleccionadores, curadores, críticos trazidos pelos seus “membros” para este imenso espaço de experimentação e de criatividade. Além disso, a *Factory* era um espaço de protecção e libertário para as minorias — sejam elas por opção sexual, por questões políticas, ou por um estilo de vida menos convencional e normalizado. Ou seja, era um espaço para vários públicos, pluralidade esta que

⁴⁴«The artifacts of the Factory collaborations demand models of authorship that do not fit conventional monographic discourse, interpreting the artist as a solitary genius. (...) The Silver Factory was a “social sculpture,” in which Warhol broadened the concept of authorship.» (Watson, 2003: xii)
Numa entrevista à *ARTnews*, em Novembro de 1963, Warhol já havia enderado a questão da autoria, afirmando que: «I think it would be great if more people took up silkscreens so that no one would know whether my picture was mine or not.» (*cit. in* Watson, 2003: 115)

⁴⁵Ainda que Warhol afirmasse que era precisamente o contrário: «*I’m more hanging around them*» (*cit. in* Watson, 2003: xii).

muito revela da linha de pensamento de Warhol e que se materializou na *Factory*: uma arte para todos, num território feito por todos, e onde todos são bem-vindos.

«Art should be for everyone»
Andy Warhol

Para Warhol, a cultura *Pop* estava para além das suas temáticas (latas de sopa *Campbell*, caixas de *Brillo*, ícones de Hollywood, uma Jackie Kennedy de luto); antes tinha que ir ao seu sentido literal em termos de atitude e de compromisso: uma arte como resposta ao seu tempo e que seja do povo. Havia, ao mesmo tempo, uma enorme vontade de Warhol fazer emergir uma subcultura, associada às drogas e ao intenso consumo de anfetaminas, e colocá-la em confronto com a *high culture*, num jogo, sobretudo, de carácter social e político⁴⁶. A *Factory* foi a sua resposta a estas considerações e a verdade é que Warhol e a *Factory* (numa indestrinçável identidade) marcaram o mundo artístico nova-iorquino nos quatros anos que se seguiram.

Um ambiente de glamour, cosmopolita, vivido por um público que reivindicava novos valores e que encontraram na *Factory* o lugar da sua expressão e manifestação. Porém, a *Factory*, em termos simbólicos, não terminou no ano de 1968. Persiste ainda hoje na memória colectiva do mundo ocidental que, mesmo sem a ter experienciado, interiorizou o conceito desta «escultura social» de um *flanêur* que ressuscitou o modernismo de Baudelaire (Lombardo, 1997).

Com a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme*⁴⁷ assistiu-se a uma exaltação do Objecto de Arte na cena artística nestes finais dos anos 60, dominada por uma forte mercantilização e consumo de arte, como até aí não tinha sido visto, associada a uma exuberância e poder que começou a ser posto em causa por alguns artistas. O final da década ficou, então, marcado por uma nova consciência artística que resulta do contexto social: o Maio de 68, a Internacional Situacionista (poucos anos antes), a emancipação de uma igualdade de direitos e deveres entre homens, mulheres, estudantes. Surge a Arte Conceptual que, apesar da sua curta duração, reposicionou o foco da arte no seu conceito, mais que no objecto *per se*, e teve

⁴⁶«It was fun to see the Museum of Modern Art people next to the teeny-boppers next to the amphetamine queens next to the fashion editors» Andy Warhol (*cit. in* Watson, 2003: 275).

⁴⁷«The object of everyday use is rescued from contingency and becomes a work of art endowed with an absolute and general potential of expressivity by the simple fact of voluntary choice. In this way, the concept of the ready-made... is taken to its furthest limits of extension.» Pierre Restiny (*cit. in* AAVV, 2007: 274).

como proscutores a Instalação e a Performance.

A partir dos anos 60/70, Instalação e Performance assumem-se como manifestações artísticas autónomas, libertas dos produtos e bens do capitalismo, tão presentes na *Pop Art*, envolvendo cada vez mais o público, gerando outros “rumores”, na acepção de Rosenberg. Estas expressões não são, contudo, novas no contexto artístico, sempre existiram desde as sociedades primitivas (com os altares religiosos e místicos, numa simbiose de arte e magia), aos ícones do Renascimento como Leonardo da Vinci [1452-1519], aos espectáculos de Bernini [1598-1680], aos teatros de variedades futuristas como os de Marinetti [1876-1944]. Mas é no contexto daquilo a que alguns teóricos denominam de Arte Contemporânea (usada também nesta dissertação), que ambas, juntamente com o *Happening*, conquistam o seu próprio território no mundo da Arte.

Um pouco por todo o Mundo Ocidental começam a surgir inúmeros sinais desta nova afirmação, desde as instalações minimalistas, às *assemblages* de Rauschenberg, às radicais “experiências” de John Cage e Merce Cunningham⁴⁸, às “antropometrias” de Yves Klein, às esculturas vivas de Manzoni, às acções de Joseph Beuys, ou aos “*environments*” de Allan Kaprow. Em conjunto, todas estas manifestações tinham como propósito aproximar a Arte da vida, como rejeição do *establishment*, e esse (novo?) percurso reivindicava, necessariamente, um outro diálogo entre o espaço, o espectador e o objecto de arte.

«The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct as possible.»
Allan Kaprow [1927-2006]

«Precisamos de revolucionar o pensamento humano (...) Antes de mais nada, a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando um homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar uma época.»
Joseph Beuys (*cit. in* Goldberg, 2007: 187)

«A arte não deve ser diferente [da] vida, mas uma acção dentro da vida. Como tudo na vida, com os seus acidentes e acasos, diversidades e desordem, e as suas belezas efémeras.»
John Cage (*cit. in* Goldberg, 2007: 159)

⁴⁸Usa-se o termo “experiência” devido ao carácter experimental associado à Black Mountain College, instituição da qual ambos estavam muito próximos.

A Instalação e a Performance, e o seu cruzamento com outros territórios como Dança, Teatro ou Cinema, foram os veículos para essa “revolução” que Beuys refere. Revolução essa que também se estendeu à percepção e à memória do espectador pela forma como as questões do tempo, espaço e matéria são abordadas por estas expressões artísticas.

O tempo, numa herança da Arte Minimal, é um dos vectores a contemplar nesta experiência do espectador. Desde logo, pelo tempo necessário para a percepção da obra de arte que, agora, possui uma dimensão temporal inerente. Além de a Arte se aproximar da vida, a vida também é integrada no objecto de arte que, ao ter um tempo, flui com o espectador. Depois, dado o carácter efémero e único das performances e dos *happenings*: mesmo que estas acontecessem outras vezes, seriam experiências irrepetíveis porque vivem não só do *performer* mas também do ambiente, da audiência e das circunstâncias. E, por fim, porque os artistas usavam esse tempo como forma de comunicação com o público. Os *performers*, em particular, jogavam intensa e intrinsecamente com o tempo como forma de extremar a reacção do público, seduzindo ou provocando a sua participação no acto performativo, como a título de exemplo *Ritmo O*, de Marina Abramović [1946-].

Em segundo lugar, o espaço que, passe a aparente redundância, adquire uma (nova) tri-dimensionalidade, não só pela obra em si — já que o carácter escultórico das instalações e o acto performativo assim o exigiam —, mas pelas próprias características destas manifestações artísticas. Ou seja, o espaço passa a ser todo ele, voltando ao conceito de “membrana” e de “obra total”, parte da obra de arte e, esta é que é a diferença, como parte desse território do espectador, sempre imerso nessa mesma obra de arte. O espaço é, portanto, assimilado na obra, tanto por acção do artista que explorava «a inter-relação entre a arquitectura do museu e da galeria e a arte neles exposta.» (Goldeberg, 2007: 196)⁴⁹, como na instalação *Going Around the Corner Piece* de Bruce Nauman, ou nas famosas listras de Daniel Buren.

«The main actor in the total installation, the main center toward which everything is addressed, for which everything is intended, is the viewer.»
Ilya Kabakov

⁴⁹Goldberg refere-se, apenas à Performance, mas no meu entender esta frase pode perfeitamente ser estendida à Instalação.

Ou é assimilado por acção do espectador como nas instalações “gestaltianas” de Robert Morris ou, mais recentemente, nas de Ilya Kabakov, ambas com a mesma noção quanto à importância da presença do espectador no espaço; uma presença livre, individual e múltipla, da qual decorrem inúmeras leituras e pontos de vista.

«Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights... all become material for this new concrete art.»

Allan Kaprow (*cit. in AAVV, 2007: 257*)

Em último lugar, o uso da matéria da obra de arte, sobretudo do corpo do artista e do espectador⁵⁰. Por um lado, o corpo do artista, em que realço o trabalho dos já referidos Vito Acconci e Marina Abramović, exímios que foram na corporalização da Arte, como suporte dos seus objectos e processos artísticos.

«I had such a tremendously strong experience that I knew almost immediately it was the only way I could really deal with the public.»

Marina Abramović

Ao recorrer ao seu próprio corpo, os artistas colocavam-se, frequentemente, em situações extremas e de risco, enfatizando a sua própria acção, em prol do dramatismo ou da teatralidade da situação. A questão fundamental era o que determinada acção sugere e evoca no espectador. O corpo e a biografia do artista transformam-se no assunto do “espectáculo, no símbolo da obra de arte, como podemos assistir em *Seedbed* de Vito Acconci na Sonnabend Gallery, Nova Iorque, em 1972; *Reading Position for a Second Degree Burn* de Dennis Oppenheim em Jones Beach/Long Island, em 1970; *Coyote* de Joseph Beuys, Nova Iorque, em 1974, entre outras das suas “esculturas sociais humanas”; ou, mais recentemente, nas performances de Andrea Fraser que, na primeira pessoa, equaciona o seu próprio papel no mundo contemporâneo.

Por outro lado, a demanda de um lado físico do espectador, dos “campos de força” de Kurt Lewin segundo o qual «cada indivíduo irradia um campo de força pessoal que inclui toda a interacção possível com outras pessoas e objectos num determinado espaço físico» (Goldberg, 2007: 199). É essa provocação energética

⁵⁰Alguns artistas exploraram a junção dos papéis artista/performer e do espectador, como foi o caso de Dan Graham. A sua teoria «baseava-se na ideia brechtiana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos.» (Goldberg, 2007: 205).

que encontramos em muitas das instalações e performances deste período. É disto bem exemplo a *Cut Piece* de Yoko Ono no Yamaichi Concert Hall, Tóquio, 1964; a *Imponderabilia* de Marina Abramovic e Ulay no MoMA em 1977 ou a performance sobre a confiança de Vito Acconci em 1970.

Em conjunto, tempo, espaço e matéria eram como enzimas dessa força que estes artistas pretendiam provocar no espectador, proporcionando-lhe um nível de experiência mais visceral, mais próxima do seu lado emocional, despertando algumas, até então adormecidas, sinapses desse complexo sistema que é a memória do espectador.

Não é, pois, de estranhar a Documenta de 1972 comissariada, pela primeira vez, por Harold Szeemann, com o título «*Interrogation of Reality – Picture Worlds Today*», uma mostra muito eclética do panorama artístico da altura: Ficção Científica, Instalações, Performances, além dos suportes mais tradicionais como Pintura e Fotografia. Com esta edição da Documenta, Szeeman pretendeu alcançar um maior envolvimento do público, num confronto com a obra de arte e com os artistas (caso de Joseph Beuys que esteve presente em Kassel durante os 100 dias que duraram o evento).

«Personal is political»

A frase é de autor desconhecido e tem sido apropriada por inúmeras vozes e protagonistas, como Carol Hanisch, activista norte-americana que, entre muitas causas, se tem dedicado à luta pela igualdade das mulheres, tendo escrito, em 1969, a esse propósito um manifesto que leva esta mesma frase: «*The Personal is political*». Trata-se de uma frase, ou melhor, de um slogan ao qual também recorreram diversos artistas cujas preocupações sociais e políticas os levaram a traçar outros caminhos do ponto de vista artístico. Um caminho que engloba, no objecto artístico, a comunidade e se desenvolve ao nível do contexto. O final do século passado fica, portanto, marcado pelo (re) surgimento das grandes questões da Internacional Situacionista criada em 1957, com os Novos Situacionistas que partilham alguns dos princípios da Performance, nomeadamente a questão do tempo, espaço e a relação com o público. Contudo, dado o seu campo de acção ser a “situação”, levaram o espaço e o público a outras escalas de entendimento.

Tratando-se, sobretudo, de manifestações exteriores, já que era precisamente a

galeria como metáfora que questionavam, os Novos Situacionistas abordaram o público de uma maneira diferente: se a arte tem, como defendem, esse carácter político, então para veicular melhor a mensagem é necessário um novo relacionamento com o público. É, precisamente, nas relações humanas que assenta a intervenção dos Novos Situacionistas, e essas relações não são de complacência ou de caridade, no sentido mais pejorativo destas palavras; antes são de compromisso e de igualdade. O artista encontra-se no mesmo patamar que o público, partilha, por vezes, com ele a concepção da sua obra de arte, e envolve-o na produção da mesma. A autoria é, de certa forma, performativa: um contributo, activo, à formação de consciências. Não se confunda, portanto, estas manifestações, mesmo quando o são no sentido literal, como obras de arte pública: *«it is an engagement in strategic challenges to the city structures and mediums that mediate our everyday perception of the world: an engagement through aesthetic-critical interruptions, infiltrations and appropriations that question the symbolic, psycho-political and economic operations of the city.»* (Wodiczko, 1987: 124)

Do envolvimento do corpo e da presença do espectador na Instalação e Performance, entramos no domínio da mente, do pensamento e da cultura desse mesmo espectador que, agora, é canalizado para dentro da actividade e do processo criativos. A obra de arte absorve o espectador, a comunidade e os seus contextos, sejam eles físicos, emocionais, políticos, religiosos, sociais, num território em que teoria e prática do artista e do espectador se encontram. Os dois pólos de Duchamp numa enriquecedora simbiose neste (novo) sentido etnográfico que a Arte, no virar do século XXI, incorpora. A título de exemplo, *Mining the Museum* de Fred Wilson em 1992; os projectos de Maurício Dias e Walter Ried, nomeadamente *Raimundos, Severinos e Franciscos*; *The Open Public Library* de Clegg & Guttmann; ou *When Faith Moves Mountains* de Francis Alÿs (Peru) em 2002.

Parafraseando esta última performance (A fé move montanhas), é como se o mesmo pudesse suceder na arte: uma convicção no compromisso que através da arte o impossível pode acontecer. O artista desloca-se no vasto território que é o mundo, global, vai ao encontro das comunidades, dos seus problemas, características e sensibilidades, e, em conjunto, a obra de arte é criada e produzida. O público, ao fazer parte de todo este processo, cria uma relação de grande proximidade com a obra, sente que ela aconteceu devido, também, ao seu contributo, e isso altera por completo a percepção da mesma. A memória assume outros contornos, o de experienciar a obra de arte desde a sua concepção, e isso traz, necessariamente,

uma outra consciência e conhecimento. A lembrar, quem sabe se afinal não tinha razão, a pro(e)vocação de Beuys: «*Everyone is an artist*».

2. A GALERIA CONTEMPORÂNEA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Este capítulo irá centrar-se na galeria de arte contemporânea no contexto actual, em termos teóricos, nas relações dos agentes do sistema de arte com a galeria, e nos dois vectores que têm estado a ser analisados nesta dissertação — o espaço e o espectador —, desde os finais do século passado até à primeira década do século XXI.

2.1. O RETRATO DA GALERIA CONTEMPORÂNEA⁵¹

Num cenário de profunda reflexão filosófica, de amadurecimento tecnológico e de enorme consciência da Humanidade, de que falamos quando falamos de uma galeria contemporânea? De que modo a galeria de arte se posiciona neste complexo e competitivo sistema de arte? Quais as fronteiras de cada um dos agentes deste sistema em relação à galeria? São as questões a abordar com vista a um possível retrato da galeria contemporânea, com a subjectividade e a interpretação inerentes a uma análise feita de “dentro para fora”, centrando o objecto em análise na galeria enquanto instituição.

Na viragem para o século XXI são inúmeros os tipos de galerias, o que, por si só, é, também um sinal dos tempos. Desde logo, continua a ser um fenómeno, sobretudo urbano e dos grandes centros, não existindo a descentralização a que, por exemplo, assistimos com bienais ou com alguns projectos curatoriais. Atendendo à multiplicidade de suportes e públicos, algumas galerias assentam a sua actividade especificamente em nichos, enquanto outras apostam numa oferta mais generalizada. Assim sendo, poder-se-iam considerar dois tipos de galerias: a galeria institucional e a galeria destinada ao público em geral, que ainda se poderia subdividir em galeria clássica e alternativa.

A galeria institucional privilegia o contacto com colecções de museus e fundações, bem como algumas de âmbito privado, distanciando-se do público em geral. Seja pelo horário, por vezes apenas com marcação prévia (o que, de imediato, desincentiva a visita ocasional), seja pela falta de informação disponibilizada ao visitante. Não deixa, pois, de ser curioso e sintomático que, em alguns casos

⁵¹No sentido histórico e cronológico da palavra.

concretos, o preçário nem esteja visível, ainda que se trate de uma galeria comercial.

Para chegar ao seu público-alvo, apostam, por exemplo, em *vernissages* de carácter mais privado e exclusivo, verdadeiros acontecimentos sociais e de encontro entre personalidades que se movimentam no mesmo meio social e financeiro. Ao nível da divulgação das suas exposições, há, preferencialmente, o contacto pessoal e directo com responsáveis de museus, fundações, banca e demais instituições, optando, portanto, pelo convite personalizado a uma comunicação massiva. Este posicionamento reflecte-se, também, na relação com a imprensa, em particular com a crítica de arte, sendo, aliás, muito comum a presença de críticos, curadores e “consultores” de arte nas inaugurações ou em outros eventos promovidos por estas galerias.

Relativamente ao seu campo de acção, é de referir a perspectiva internacional como ponto estratégico da galeria institucional, sendo muito frequente a sua presença no estrangeiro, nomeadamente em feiras do *establishment* como Ar.Co, Basel, Frieze, em cidades como Istambul, Tóquio ou Nova Deli.

A galeria destinada ao público em geral tem, em contrapartida, uma lógica bem distinta. Em primeiro lugar, pelo entendimento do espaço da galeria como sendo público e para diferentes públicos desde o curioso ao grande coleccionador. A sua atitude é, normalmente, de maior disponibilidade no atendimento e na relação estabelecida com os visitantes. Em segundo lugar, e como consequência, há uma preocupação em ser mais abrangente no que diz respeito à divulgação das actividades da galeria, apostando no envio massivo de convites e na comunicação através de meios generalistas ou da especialidade. Por último, pela oferta de exposições que, de uma forma geral, este tipo de galeria proporciona. Encontra-se uma maior incidência nos suportes já tradicionalmente aceites, como a Pintura e a Fotografia, por estes representarem, em certa medida, um maior consenso na recepção por parte do público em geral. No entanto, há que ressaltar as galerias que se posicionam em meios e suportes específicos, como o Desenho ou a Gravura, e aquelas que apostam em propostas mais alternativas, ambas explorando outros territórios mais “disruptivos”.

Independentemente desta categorização, uma entre as muitas possíveis, a realidade é que a galeria contemporânea tem uma presença indiscutível no sistema de arte. É reconhecida pelos seus pares, influencia tendências artísticas, promove a inovação

e artistas emergentes, reafirmando os mais conceituados, alimenta, directa ou indirectamente, uma imprensa especializada. Ao mesmo tempo, a galeria é um espaço de cumplicidade e convivência em dois eixos, que muitas vezes se cruzam: entre o galerista e o artista e entre o galerista e o visitante, sendo, pois, um importante mediador entre a actividade artística e os públicos. Um e outro eixo assentam na construção de uma relação continuada, de mútuo conhecimento e de enorme proximidade, fundamental não só para o processo criativo, como para a sua compreensão por parte do público. O acompanhamento da prática artística, a discussão intelectual com os artistas, a interacção com o visitante, a contextualização da obra e do percurso do artista, a recolha do *feedback* do público, em conjunto, constituem a “instituição galeria”, além dos restantes aspectos relacionados com a actividade comercial.

Contudo, nos últimos tempos, a identidade da galeria tem-se diluído no sistema de arte actual e os papéis dos diferentes agentes contaminados entre si. Não se entenda, porém, esta contaminação de papéis como algo, por si só, negativo ou pernicioso. Apenas a constatação de um facto e a necessidade de uma reflexão do papel de uma galeria. Um papel em diferentes orientações de tempo e de espaço, e em que os públicos, o que compra, o que colecciona, o que promove, o que conserva, e o que simplesmente usufrui, todos e em conjunto, são importantes para a memória do colectivo, de uma cultura, de um país, do mundo global. É precisamente aí que as galerias de arte podem e, na minha perspectiva, devem desempenhar uma importante função.

A galeria e o museu

Em relação ao museu é, em primeiro lugar, importante reportarmo-nos aos seus primórdios, quando um museu tinha, sobretudo, a função de preservar uma determinada colecção e apresentá-la publicamente. Ao longo da segunda metade do século XX, o museu foi sendo objecto de profundas alterações, em função do contexto social e económico, e hoje, chegados à segunda década do século XXI, temos uma outra percepção do que é um museu. O museu contemporâneo, além de exposições e dos serviços educativos, disponibiliza diversos serviços como *merchandising*, livrarias, conferências, espaços de lazer e de *chill-out*. Abriu-se a outros territórios e públicos com organização de festas, desfiles de moda e ligações a diferentes domínios da criatividade e do pensamento. Pela sua própria arquitectura tornou-se, também, num espaço para a sociedade, frequentado anualmente por

milhares de visitantes que usufruem do espaço nas suas múltiplas dimensões. Foi, ainda, um dos principais impulsionadores do turismo cultural e da ascensão da cultura como indústria.

Porém, neste reposicionamento, e esta é, no meu entender, uma das formas de contaminação, o museu foi diluindo o seu carácter de consagração ao apresentar artistas cujo percurso é recente ou jovem. Para isso existem as galerias enquanto espaços para os artistas crescerem, consolidarem a sua produção, explorarem as suas diferentes facetas artísticas, comercializarem a sua obra, atenderem à resposta dos públicos e da crítica. E, assim, irem construindo o seu caminho que não acaba, nem começa, no museu. Se é verdade que o mundo se movimenta a uma velocidade cada vez maior e mais voraz, também é verdade que o museu deveria ser um espaço à margem desta urgência, mantendo-se fiel ao seu programa de origem. Os projectos mais alternativos, experimentais ou complementares em que se convidam “novos talentos” necessitam ser enquadrados no contexto do próprio museu e assumidos como tal: alternativos, experimentais ou complementares, por forma a que seja perceptível ao público que se trata de uma abertura do museu a outros registos, linguagens e diálogos.

A galeria e a feira de arte

A Feira de Arte tem vindo a assumir um papel cada vez mais importante na estratégia da galeria contemporânea como forma de chegar a outros públicos e mercados, criar redes com outros agentes do meio e dar mais visibilidade ao percurso da galeria e aos seus artistas. Ao mesmo tempo, são cada vez mais os organismos, de âmbito governamental e/ou da sociedade civil, que querem organizar eventos deste tipo pelo impacto que representam em termos económicos, nomeadamente no denominado turismo cultural. Assim sendo, não é de estranhar que o número de feiras tenha aumentado substancialmente nas últimas décadas e, anualmente, são às centenas as opções ao dispor da galeria, disseminadas pelo mundo inteiro, desde os EUA até ao Oriente, passando pela Europa e pela América Latina.

Sendo, por definição, um «lugar público onde se expõem e vendem mercadorias» (*in* Dicionário Universal da Texto Editores) e dada a forte concorrência no mercado de arte, a feira é um local de pura transacção comercial, de «*interactive advertisement*», segundo a classificação de Glenn Scott Wright, co-director da galeria Victoria Miro (Thornton, 2008: 89), e onde o galerista é reduzido à função de vendedor. No stand

da galeria as obras são expostas sem grande critério ao nível do discurso expositivo, os visitantes são recebidos de forma relativamente impessoal e, não raras vezes, a gestão das aquisições de colecionadores é pouco transparente: «*When gallerists are confident about demand for an artist's work, they wouldn't dream of surrendering it to the first comer or the highest bidder. They compile a list of interested parties so they can place the work in the most prestigious home. It's an essential part of managing the perception of their artists. Unlike other industries, where buyers are anonymous and interchangeable, here artists' reputations are enhanced or contaminated by the people who own their work.*» (Thornton, 2008: 88).

Neste «*hurry-hurry collectors who go to the hurry-hurry galleries to buy the hurry-hurry artists*», nas palavras de Nicholas Logsdail, proprietário da Lisson Gallery (*cit. in* Thornton, 2008: 90), algo se perde, no entanto. Perde-se, precisamente, o espaço, físico e emocional, de contemplação da obra de arte, que se dilui na nossa memória. Após centenas de objectos vistos no meio de centenas de pessoas em centenas de galerias, que parte do nosso cérebro foi capaz de, efectivamente, assimilar alguma coisa e perpetuar uma experiência? «*After a mind-numbing day at an art fair, many art aficionados crave nothing more than a well-thought-out museum show*» (Thornton, 2008: 104), ao que acrescentaria, uma visita a uma galeria, um outro templo onde, além do museu, a Arte também acontece. A feira tem, portanto, um papel muito importante na circulação das obras de arte, na dinâmica do mercado da arte e na projecção de artistas e galerias, e por isso mesmo talvez este seja um bom momento para reflectir sobre o seu modelo. Em lugar de ser apenas um mostruário de obras, a feira poderia ser também um espaço de produção de pensamento e de debate, poder-se-iam desenvolver conceitos e temas até para criar alguma entidade e diferenciação entre as várias feiras, no fundo ajustar-se e reposicionar-se na sociedade contemporânea.

Neste contexto, é, pois, muito pertinente o aparecimento da primeira feira de arte a funcionar exclusivamente na Internet. Com mais de 130 galerias do mundo inteiro, de Xangai a Buenos Aires, de Istambul a Chicago, de Reykjavik a São Paulo, e com a participação de galerias tão consagradas como a Gagosian Gallery, a White Cube ou a Marlborough, a VIP Art Fair inaugurou-se a 22 de Janeiro de 2011 e trouxe, sem dúvida, uma nova perspectiva da feira contemporânea. Com muito menos custos de transportes, alojamentos e seguros, com uma oferta extremamente diversificada (9000 obras de arte, 140 *dealers*, 30 países), assim se apresentou como «*An unprecedented event, VIP Art Fair gives contemporary art collectors access to*

artworks by critically acclaimed artists and the ability to connect one-on-one with internationally renowned dealers—from anywhere in the world and without leaving home.» (Vip Art Fair). Este modelo virtual, além de proporcionar o contacto directo com galerias e *dealers*, permitiu também um maior envolvimento dos visitantes/ utilizadores, convidando-os a «*take tours through the fair that had curated by collectors or other visitors*») ou a visitar *online* casas de importantes coleccionadores (The New York Observer: www.observer.com/2011/culture/cyber-art-fair-fizzles-demand-there). Apesar das inúmeras resistências, algumas fundamentadas na questão do sistema informático, a VIP (*Viewing in Private*) excedeu as expectativas dos seus organizadores e criou um novo enquadramento da feira de arte para o século XXI.

A galeria e o leilão

O leilão, as «*artist-free zones*» como Sarah Thornton as descreve (Thornton, 2008: xvii), está cada vez mais dedicado à arte contemporânea, alargando o seu território outrora circunscrito à arte moderna, e, desta forma, “compete” directamente com o espaço da galeria. Porém, contrariamente ao que acontece na galeria onde, fruto da relação pessoal entre o galerista e o comprador, os preços são ajustados e negociados, no leilão o objectivo é alcançar o preço mais alto possível. O leilão é um espectáculo onde coleccionadores e pessoas anónimas disputam a aquisição de uma obra de arte, num jogo fortemente psicológico e inebriante, que comanda as aquisições e os valores transaccionados, muitas vezes irracionais. O objecto de arte perde a sua essência de contemplação e de transmissão de emoções, mensagens ou conceitos, e transforma-se num objecto exclusivamente transaccional onde «*the dollar value of the work has virtually slaughtered its other meanings*» (Thornton, 2008: 39).

Por uma questão do próprio mercado das leiloeiras e pela necessidade de alguns coleccionadores venderem as suas colecções, os leilões foram integrando sucessivamente um maior número de obras contemporâneas nos seus lotes⁵², e de acordo com Josh Baer (jornalista, responsável pela *newsletter The Baer Fax*⁵³, e ex-galerista), «*Without auctions, the art world wouldn't have the financial value it has. They give the illusion of liquidity*» (Thornton, 2008: 26). Seja como for, o espaço do

⁵²Em Nova Iorque, a Christie realiza, por ano, 2 leilões de arte contemporânea e a Sotheby's 3; em conjunto controlam 98% do mercado global de leiloeiras no meio da arte.

⁵³«(...) that reports on, among other things, who is buying and underbidding at the auctions.» (Thornton, 2008: 15)

leilão é um espaço de negócio numa disputa tensa, em que o valor de uma obra de arte se reduz a este raciocínio de Keith Tyson, que ganhou o prémio Turner 2002, «*There are ten milion people on the face of the planet that are willing to pay ten pounds to see it [my private mausoleum/museum], so it is worth a hundred milion pounds.*» (Thornton, 2008: 37).

Se há artista que bem tenha compreendido a mecânica e o funcionamento dos leilões, ele é, sem sombra de dúvida, Damien Hirst, um dos ícones dos *Young British Artists*, fortemente apoiados por Charles Saatchi [1943-], outro galerista de referência do século XX, a par de Kahnweiler. Em 2008, Hirst apresentou, pela primeira vez, obras a leilão que ainda não tinham sido expostas numa galeria, contornando, desta forma, o papel de legitimação associado à galeria. A Sotheby's foi, assim, palco de uma alteração profunda na relação entre a galeria e a leiloeira, por vontade do próprio artista e, não confirmado, com a conivência da galeria que o representa. Numa extraordinária operação de *marketing* e com um sentido estratégico acutilante, Hirst levou a leilão 223 obras e teve, no primeiro dia, um resultado de 62 milhões de euros. Apesar deste (aparente) menosprezar de Damien Hirst em relação à galeria, o sucesso foi estrondoso para todos, inclusive para a galeria que viu a cotação do seu artista subir em flecha.

A galeria e a crítica

Nos dias de hoje, e numa tendência das últimas décadas, a crítica e os meios de comunicação têm desempenhado um importante papel na divulgação e apresentação públicas da actividade artística. Por um lado, os artistas e galeristas anseiam por uma capa ou por uma *review* nas revistas mais conceituadas da especialidade, crenes que estão do retorno, financeiro e/ou artístico, que daí poderá advir. Por outro lado, a grande maioria destas publicações depende, precisamente, da publicidade das galerias e de outras instituições. Daí que esta coexistência seja, por vezes, pouco transparente e até perversa. Manter uma linha editorial e uma objectividade crítica sem ceder a pressões de outra ordem é, pois, extremamente difícil e poucas são as publicações que conseguem resistir. É uma situação bastante paradoxal, já que as publicações e os críticos estão bem cientes do poder que possuem em influenciar a carreira de um artista ou o sucesso de uma exposição, encontrando-se no entanto, e em simultâneo, numa situação de grande vulnerabilidade. Acresce, ainda, que num mercado cada vez mais competitivo e com o aparecimento de outros canais, alguns deles gratuitos, a gestão de uma revista/

jornal da especialidade tornou-se numa tarefa verdadeiramente titânica, como refere Charles Guarino da Artforum, «*A publisher has to worry about everything*» (Thea, 2009: 148), o que inclui acompanhar exposições, feiras, bienais, artistas, tendências e ainda gerir os anunciantes. A realidade é muito mais complexa e exigente do que nos primórdios da revista e da crítica, e é o próprio *Editor in chief* da Artforum que o reconhece: «*I'm still trying to wrap my head around that one [the influence of Artforum]. There's an argument out there that once upon a time the critic led the dealer led the collector, whereas now, supposedly, the collector leads the dealer leads the critic. (...) Rather than being a linear chain of influence, each player has sway, and consensus tends to swirl.*» (cit. in Thea, 2009: 155). Nesta redefinição há, porém, quem defenda uma posição diametralmente diferente, atendendo às solicitações do mercado e, novamente, os campos da crítica e da galeria voltam a contaminar-se. Nas palavras de Rhonda Lieberman, reconhecida crítica, «*In the art world, a critic is an exalted salesperson. (...) I can't not notice the market.*» (cit. in Thea, 2009: 166).

A galeria e o curador

Por último, o ainda recente papel do curador no actual sistema de arte. A curadoria enquanto actividade autónoma teve o seu grande *boom* com os Novos Situacionistas que, ao trabalharem em locais/situações específicos com determinadas culturas ou comunidades, necessitaram de “alguém” que mediasse o contacto entre o artista e o público. Esse é precisamente o papel fundamental de um curador que podendo ser também crítico, tradutor, criativo, tem a função de mediação, de criar pontes e aproximar estes dois campos como absolutamente essencial. É o tal compromisso com o público, levando «*new audiences to participate in what had been considered an elitist experience*» como refere Mary Jane Jacob (cit. in Thea, 2009: 20), considerada uma das pioneiras no desenvolvimento da *New Genre Public Art*. Com estas novas manifestações, com a arte a ocupar um espaço que é público, a abordar questões públicas de ordem diversa, Arte e Público são tratados por igual num equilíbrio sustentado pelo papel do curador.

O curador é, pois, uma voz muito importante e audível no sistema de arte actual, e possui, normalmente, um grande grau de liberdade, fazendo com que, em certa medida, a Arte avance e se renove. Ao entender a sua actividade como um veículo para novos discursos e novas leituras da produção artística, tem vindo a

desempenhar um papel de extraordinária relevância e pertinência, assumindo o seu compromisso com essa causa. O seu trabalho deve, portanto, ser entendido ao serviço da Arte, e ainda que também seja um acto criativo e, eventualmente, de autoria, o curador não é o protagonista e não substitui os artistas. Como refere Carolyn Christov-Bakargiev, e em profunda sintonia com Harald Szeemann, «*the curator is playing a game, creating a decoy*⁵⁴ *which may seem protagonistic but it is actually a device, a magic trick to keep the interface between the world at large and art in a state of positive misunderstanding*» (Thea, 2009: 77).

Têm sido inúmeras as incursões da curadoria, em bienais, museus, junto de artistas (como aliás esteve bem patente na última Documenta que lançou o debate *Should the Next Documenta be Curated by an Artist?*), e mais recentemente a convite de diversas galerias que, assim, alargaram o seu campo de penetração e de pensamento. Daqui poderão resultar experiências extremamente interessantes, como são, aliás, disso sinal algumas exposições realizadas nestes moldes. Por um lado, a galeria com um profundo conhecimento do seu público, (ainda...) relativamente fiel, dos artistas e dos seus processos criativos. Por outro, o curador com diferentes metodologias e perspectivas, e com uma distinta rede de influências que lhe permite, nomeadamente, trabalhar com outros artistas. Desta simbiose entre uns e outros poder-se-iam desenvolver projectos curatoriais, inclusive com uma vertente comercial, num contributo activo para a formação de ideias e de construção da história de arte do século XXI. Uma curadoria performativa co-produzida entre curadores e galeristas.

⁵⁴«*This curator [Carolyn Christov-Bakargiev] views her exhibition as a decoy: a venture that allows artists, through their work, to parody, subvert or illuminate cultural assumptions.*» (Thea, 2009: 12)

2.2. AS FORMALIDADES⁵⁵ DO LUGAR DA GALERIA CONTEMPORÂNEA

«The work of art can make its public debut on a variety of stages. It might appear sandwiched between blocks of text as an ad in a magazine. It may crop up as the subject of a conversation. It might be installed in a room above a pub. There is always some kind of structure, physical or virtual, holding it up.»
(AAVV, 2009: 14)

Se durante o século XX assistimos a uma corporalidade bem concreta do espaço de galeria, circunscrita às suas quatro paredes, hoje este espaço assume uma multiplicidade de vertentes físicas, etéreas e virtuais. Vejamos, então, que formalidades do espaço são estas.

A essência do espaço expositivo da galeria contemporânea está ainda muito apegada ao modelo *White Cube*. Encontramos, na maioria dos casos, a primazia da parede branca com uma iluminação vinda do tecto, acentuando a sacralização do espaço. As obras são expostas ao longo das paredes de forma relativamente clássica e geométrica, havendo, pontualmente, a conquista do chão da galeria. Os percursos pelo espaço expositivo, preferencialmente de grande escala, são pouco diversos e ritmados, estando, normalmente, reduzidos ao percurso elementar.

O modelo em si sofreu, portanto, escassas alterações desde os cânones de Alfred Barr, com excepção ao modelo *Black Box* que, porém, não teve muita expressão nas galerias. Vale a pena recuperar que o modelo *White Cube* está intrinsecamente relacionado, na sua génese, com o movimento modernista e de profunda abstracção na Arte — era o seu “templo”, o seu «*love affair*» (AAVV, 2009: 26). Agora, o

⁵⁵Entenda-se “Formalidade” pelo seu duplo sentido: por um lado, como fórmula, por outro no seu sentido filosófico: ser, substância, substancialidade; entre os escolásticos, forma substancial, que é atributo essencial de um ser. (*In* Dicionário de Moraes)

“modernismo” é outro, as expressões artísticas são outras e, no entanto, a generalidade das galerias mantém esta fórmula, passados que estão cem anos do seu aparecimento.

Numa altura em que existe uma enorme variedade de suportes e meios, em que as várias disciplinas artísticas se cruzam e misturam, impunha-se ao espaço expositivo uma nova resposta e uma abordagem diferente à apresentação do objecto de arte. Ao invés, deparam-se-nos umas certas apatia e monotonia em resultado de algumas carências no próprio discurso expositivo. Uma exposição conta uma história, revela uma situação, ou é, simples e assumidamente, um acto estético e de beleza. Seja qual for a mensagem ou a intenção subjacentes, o espaço que a acolhe deveria pertencer a essa “obra total” defendida por grandes curadores e pensadores como Marcel Duchamp e Fredrick Kiesler. Em contrapartida, assistimos a um espaço que, de exposição para exposição, se mantém inalterado e foi, assim, perdendo a sua identidade.

Acresce ainda que, na maioria dos casos, as galerias contemporâneas pouco absorveram dos movimentos recentes como os Novos Situacionistas e a *New Genre Public Art* que questionam o lugar de apresentação da arte. Seria importante fazer tal reflexão na esfera intelectual da galeria no sentido de esta se poder estender para o exterior, conquistando outros locais e, conseqüentemente, alcançando outros públicos. De um outro ponto de vista, os grandes assuntos em debate no pensamento artístico contemporâneo, como as fronteiras entre Pintura e Fotografia, Instalação e Arquitectura, ou Dança e Performance, entre outros, têm encontrado pouca repercussão nas galerias. Actualmente, a galeria de arte atravessa um momento de alguma estagnação e hermeticidade, e, por isso mesmo, de um certo conservadorismo no entendimento do seu próprio espaço e modelo expositivo.

Há, no entanto, a salientar a tendência recente de algumas galerias apostarem na criação de “segundos” espaços, dedicados a projectos alternativos. Normalmente são locais utilizados para exposições com novos artistas ou apresentação de propostas mais experimentais, gerando-se, assim, novas plataformas de pensamento e inovação, não subvertendo a génese do espaço original.

O campo de acção das galerias contemporâneas não se resume apenas ao(s) seu(s) espaço(s), e em resposta ao fenómeno da globalização e à necessidade de se posicionarem num mercado, também ele, global, têm sido exploradas outras possibilidades. Por um lado, a participação em feiras de arte, preferencialmente nas

internacionais por estas possibilitarem contacto com outros mercados e públicos. Na maioria das vezes, e até pela própria orgânica da feira, as galerias optam por apresentar vários dos seus artistas, não desenvolvendo um conceito ou um discurso nesta mostra; são, portanto, “exposições” colectivas dispersas por cubículos impessoais. Por outro lado, a criação de parcerias com instituições locais que permitam a realização de exposições fora do espaço original, perscrutando outras condicionantes e chegando a outros públicos.

Em conclusão, o espaço físico de uma galeria para apresentação dos seus artistas é, hoje, mais amplo, contempla uma vertente internacional, e marca presença, pontual e temporariamente, noutras geografias.

«Is it happening?»

François Lyotard (*cit. in Gere, 2006: 148*):

No entanto, o espaço da galeria assume, também, um carácter virtual que se tem vindo a acentuar nos últimos tempos. A Internet e a evolução das Novas Tecnologias, com aumento da largura de banda, desenvolvimento de ferramentas de tratamento de imagem, facilidades na produção e disponibilização de conteúdos, têm permitido às galerias a afirmação deste canal como fundamental na sua comunicação e divulgação de actividades. É, aliás, de referir que, nos últimos anos, têm aparecido uma série de galerias exclusivamente virtuais. Um modelo que, à partida, poderia parecer condenado ao fracasso, e que, contudo, começa a ganhar alguma expressão, sendo ainda uma incógnita se vingará num futuro próximo.

A Internet, como canal, é uma constante da galeria de arte contemporânea, sendo utilizada, sobretudo, para divulgação das actividades da galeria e notícias sobre os artistas. A maioria dos sítios das galerias tem informação geral sobre o seu funcionamento e divide-se, genericamente, em exposições, artistas e notícias. Nestas secções encontramos notas de imprensa, folhas de sala e/ou catálogos, fotografias das obras e vistas das exposições, notas biográficas dos artistas, posicionamento da galeria e informação sobre participações em feiras, conferências, lançamentos de livros, etc. Há pequenas variantes relacionadas com o próprio posicionamento da galeria em termos de público-alvo (algumas possuem informação do seu serviço educativo, por exemplo) e do mercado onde operam (outras possuem sítios em vários idiomas).

Porém, ainda é um canal informativo e não está a ser encarado como uma plataforma de conhecimento, que caracteriza a realidade do século XXI. Há, portanto, que avançar nesse sentido da sociedade do conhecimento, nomeadamente com a inclusão de textos complementares e do âmbito da crítica, entrevistas em áudio e/ou vídeo, enquadramentos teóricos das obras apresentadas e, na perspectiva da Web 2.0⁵⁶, aumentar o envolvimento da comunidade e do público, com fóruns, por exemplo. A (r)evolução que de certo ocorrerá em breve remete-nos, em certa medida, para uma exposição que considero pertinente aqui referir — *Les Immatériaux* —, apresentada em 1985 no Centro Georges Pompidou (Paris). Esta exposição ocorreu numa altura em que a tecnologia e a sua (i)materialidade estavam na ordem do dia, em particular na questão da prática artística. Valia a pena, no actual momento, extrapolar as questões aí abordadas para a forma como as galerias encaram a Internet e as suas inúmeras vertentes, no sentido de contribuírem para a Sociedade do Conhecimento que urge prosseguir: a Internet como veículo de respostas e instrumento de aprendizagem.

⁵⁶«Web 2.0 is the term given to describe a second generation of the World Wide Web that is focused on the ability for people to collaborate and share information online.» (in www.webopedia.com/TERM/W/Web_2_point_0.html)

2.3. A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

A emancipação do espectador remete, propositadamente, para a conferência de Jacques Rancière intitulada «O espectador emancipado» que, ainda que tratando especificamente do Teatro e das Artes Performativas, pode, como o próprio Rancière refere⁵⁷, ser estendida à experiência de uma exposição de arte. O espectador do século XXI é um espectador emancipado na sua acepção mais literal: de libertação de uma alguma passividade no entendimento da obra de arte. Em certo sentido, é uma passagem para a Sociedade do Conhecimento, ao invés da Sociedade da Informação que dominou os últimos anos do século passado. Além de ver, visitar, percorrer, o espectador quer, agora, olhar, viver, apreender.

«Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar também é uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições.»
(Rancière, 2010: 22)

A massificação da informação, não só nos meios tradicionais como nos novos canais (Internet e rede móvel), uma crescente percepção da actividade artística, onde há a salientar a importância, em particular, dos museus e das bienais (ambos responsáveis por uma enorme afluência de públicos), e uma oferta cultural cada vez mais ecléctica e, em certa medida, acessível, são factores que em muito contribuíram para a consolidação de hábitos culturais e, conseqüentemente, para a

⁵⁷ «“O teatro é o único lugar de confrontação do público consigo próprio, enquanto colectivo”. Em sentido restrito, esta frase quer somente distinguir a audiência colectiva do teatro e os visitantes individuais de uma exposição ou o simples somatório das entradas no cinema. Mas ó óbvio que é mais do que isso.» (Rancière, 2010: 13)

formação de um público mais receptivo e consciente do papel fundamental da Arte. Agora, tal como nunca, e de acordo com o relatório *European Cultural Values*⁵⁸ da Comissão Europeia, se confirma a importância da Cultura⁵⁹ nas sociedades contemporâneas (num total de 77% dos europeus, segundo o mesmo relatório), bem como a afirmação da Cultura como uma indústria.

Há, portanto, uma nova atitude crítica e de interpelação por parte do espectador, que altera a experiência de visitar uma exposição, tornando-a muito mais enriquecedora. O espectador contemporâneo tem vontade de saber, vive de estímulos, procura respostas, é mais inquieto. Quando se desloca a uma galeria, deseja completar a sua experiência visual ou emotiva, com conhecimento, e nesse sentido coloca questões, consulta as folhas de sala, vê os catálogos e, como é cada vez mais frequente, *googla*, sinal dos tempos estes em que um serviço da Internet se transforma num verbo, onde se diz estar o princípio. À experiência da obra acresce, agora, a experiência do saber, sendo ambas, posteriormente, transformadas na memória individual e subjectiva de cada um⁶⁰. A memória que habita este «espectador emancipado» é, pois, de natureza mútua, simultaneamente física e virtual.

É precisamente no campo virtual que novos desafios e possibilidades se colocam aos diversos agentes, em particular às galerias e na relação que estabelecem com o espectador. Vem a este propósito um estudo recente que menciona que «em 2009 o número de visitantes “*on-line*” da Tate foi três vezes maior do que o total de visitantes que se deslocaram aos mesmos museus» (António Pinto Ribeiro *in* Público de 13.Maio.2011). Este dado, apesar de não ser claro na forma de contabilização dos acessos (nomeadamente quanto à questão dos *page views* e acessos únicos⁶¹), é muito pertinente e revelador de uma alteração de comportamentos, no campo da tal “experiência do saber”. Cada vez mais, o espectador, importa ressaltar que é “um” espectador em particular — lá iremos —,

⁵⁸European Cultural Values - Summary Report, publicado em Setembro de 2007. Disponível em ec.europa.eu/culture/pdf/doc960_en.pdf [05/03/2011].

⁵⁹No contexto deste relatório, Cultura inclui desde televisão / rádio até museus, passando por eventos desportivos.

⁶⁰Será questionável até que ponto esta experiência do saber é fundamentada e não se limita a uma acumulação de fragmentos de informação; no entanto, creio que, com o tempo, o espectador, o observador, o visitante, o público, a audiência — todos heterónimos para uma mesma entidade: quem perpetua a obra de arte — se tornarão mais conscientes, mais conhecedores, mais lúcidos. E a contemplação, essa passividade tão dura e pertinentemente criticada ao longo da Humanidade, desde Platão a Debord, poderá (fica essa esperança!) transformar-se em olhar para além do óbvio e do superficial, questionando a veracidade das sombras.

⁶¹Ou seja, se o “mesmo” utilizador aceder a, por exemplo, 3 páginas diferentes, é contabilizado como um único acesso ou como 3?

procura sequiosamente informação na Internet, nos sítios das galerias ou nas páginas pessoais dos artistas, segue as opiniões de determinados bloguistas, convertidos em autênticos *opinion makers*, visiona vídeos e fotografias no YouTube e no Flickr, partilha eventos e estados de alma (*What's on your mind?*) com amigos no Facebook.

Estas novas formas de comunicação estão a alterar a relação entre as instituições e o público e, por “exigência” deste último, esta mudança está a ser veloz e a ter efeitos colaterais, no meu entender, profundamente vantajosos. Senão vejamos: é mais democrática e para todos (atendendo à elevada penetração das Novas Tecnologias, no Ocidente, não deixando, todavia, de criar uma grande percentagem de infoexcluídos), aproxima o público da Arte ao tornar a informação mais acessível, é flexível no horário de expediente, amiga do ambiente e rentável. Além do mais, tem uma outra vantagem: legitimação dos conteúdos. Ou seja, ao recorrerem a estas plataformas, as galerias e restantes agentes culturais estão a contribuir para o “saber” do espectador “*on-line*” ao validarem a informação, questão que não é de somenos importância, dada a imensidade e dispersão de conteúdos actualmente disponíveis na Internet.

A experiência do “*on line*” quando bem conduzida e estruturada para este novo canal pode, efectivamente, ser um extraordinário veículo de transmissão de conhecimentos, complementando a experiência física. Além de uma diversidade de conteúdos e formas, desde as tradicionais fotos aos vídeos que tanto sucesso têm vindo a ter, passando por visitas guiadas remotas e interactivas, os novos canais permitem, dadas as suas especificações e possibilidades técnicas, oferecer a cada “utilizador” uma experiência personalizada de acordo com as suas preferências e visitas/interacções anteriores. Note-se, ainda, que este canal tem, paralelamente à divulgação de actividades, uma outra função que do ponto de vista do espectador é cada vez mais importante e que se prende com a história da própria galeria. À semelhança do que acontece com os catálogos, que perpetuam uma determinada exposição ou um momento particular, as galerias podem, agora, recorrer ao canal digital (ilimitado em teoria) como forma de manter sempre presente o seu passado.

Porém, há que retomar a ressalva anterior e referir que o público contemporâneo se caracteriza por ser múltiplo e, nesse sentido, a generalização poderá ser perniciosa. É verdade que há um aumento considerável no tempo despendido na Internet e nos novos canais e que o espectador “*on-line*” tem vindo a ganhar expressão nos últimos tempos, mas é importante não esquecer que se trata, sobretudo, de um fenómeno

geracional, ainda que a tendência seja tornar-se cada vez mais abrangente. Nesse sentido, há que ter presente que, na cultura contemporânea, o público é sempre entendido como uma entidade plural, com distintos comportamentos e estímulos e que a receptividade a estas novas formas de comunicação não representa, todavia, a maioria dos visitantes.

Actualmente, este é o difícil equilíbrio que as galerias têm que encontrar: entre diferentes gerações e sensibilidades, com formas de comunicação bem direccionadas e diferenciadas, numa tentativa de capitalizar todo o seu património intelectual e de recuperar os seus públicos que, muitas vezes, preferem ir a uma feira no estrangeiro quando têm a galeria à distância de minutos.

«Os públicos, esses, com as suas singularidades, vão com certeza continuar a frequentar, recepcionar e consumir o que lhes interessa: exigentes ou complacentes, reconhecidos ou ingratos, generosos ou déspotas, voláteis ou tribais, seja em on, seja em off, seja em ambos.»
(António Pinto Ribeiro *In Público* de 13.Maio.2011)

3. GREY CIRCLE

Neste capítulo será apresentado um possível modelo de galeria para o século XXI a que chamei *Grey Circle*, contextualizado no Altermodernismo de Nicolas Bourriaud, cujos princípios, no meu entender, se ajustam a esta proposta.

3.1. A EMERGÊNCIA DO ALTERMODERNISMO

Os Novos Situacionistas e as suas intervenções no terreno, próximas das comunidades e em diferentes contextos, trouxeram à Arte um sentido mais político e social, o tal «*artist as ethnographer*» (Hal Foster), com uma forte convicção desta sua (nova) função no mundo actual. Uma função onde a matéria e o lugar da obra de arte entram directamente no domínio das relações humanas e intervêm a uma escala global. Por um lado, a matéria já que, em muitos casos, o assunto da obra se refere a temas como as diferenças culturais, as alterações climáticas, os direitos humanos, aspectos locais de uma comunidade ou mesmo da própria instituição Arte. Por outro, o lugar porque, na busca de novas “situações”, e atendendo à enorme facilidade de deslocação, o artista torna-se nómada, numa itinerância por outros territórios, físicos e culturais, para a sua prática artística, absorvendo todo um «admirável mundo novo» (Aldous Huxley).

Esta mudança de paradigma, onde se encontram outros movimentos artísticos recentes, além dos Novos Situacionistas, resulta de uma profunda alteração na sociedade contemporânea, ainda no sentido histórico da palavra: o advento da globalização e das novas tecnologias. O mundo torna-se global, tangível. As novas tecnologias aproximam “todos”, estreitam fronteiras, facilitam o acesso à informação e à comunicação. Diversas identidades, comunidades, culturas, religiões, estão à curta distância de um clique. Surge a Sociedade da Informação e uma imensa vontade de conhecer o Outro, de alargar os horizontes, até então (demasiado) circunscritos ao Ocidente⁶².

⁶²É de sublinhar, novamente, que ao longo desta dissertação o ponto de vista que é assumido é do mundo ocidental, não porque se ignore o resto do mundo, apenas por opção do âmbito do estudo.

«Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.»
Luís Vaz de Camões

Essa mudança traduziu-se, nos dias de hoje, em *googlar*, ligar o Skype, enviar correios electrónicos e mensagens escritas por telemóvel, colocar vídeos ou fotografias na Internet, ter “amigos” nas redes sociais. Há um novo sentido de partilha com o Outro, independentemente dos aspectos negativos atribuídos a todos estes fenómenos. A estas mudanças, nem a sociedade nem os artistas ficaram indiferentes. De um lado e de outro, uma nova consciência, um ávido estado de recepção para o mundo, com outras formas de comunicação. No contexto artístico, há a destacar, a título de exemplo, e pelo seu carácter simbólico, a exposição «*Magiciens de la Terre*» que, em 1989, no Centro Georges Pompidou (Paris), apresentou, pela primeira vez, arte contemporânea do Ocidente e do Oriente num mesmo espaço, criando, assim, novas pontes entre estes dois mundos e proporcionando uma leitura universal da arte do nosso tempo.

Contudo, a globalização, apesar de todos estes contributos à sociedade e, consequentemente, à produção artística, também criou alguns equívocos e ilusões que se manifestaram ao virar do século XXI, com o 11 de Setembro, e é essa a reflexão que urge fazer. O mundo é, na realidade, (apenas) aparentemente global se atendermos às desigualdades entre civilizações, economias, religiões e sistemas políticos. Mais que um mundo “global”, somos vários mundos singulares, particulares, com cultura e história próprias, e que não se devem diluir nem alienar nesta ideia, ocidentalizada, de globalização. Pelo contrário, o global deve disseminar estes mundos “locais” com identidades bem distintas numa complexa rede de dicotomias: ocidental/oriental, democrático/ditatorial, rico/pobre, entre (muitas) outras. Só assim poderemos, efectivamente, conhecer o Outro e construir o tal pilar que «que vai de mim para o Outro» (Mário de Sá-Carneiro in *Poemas*, Relógio de Água).

É neste contexto que um novo pensamento, não só em termos artísticos como filosóficos, tem vindo a ser desenvolvido onde se destaca o conceito de Altermodernidade, de Nicolas Bourriaud [1965-], que se baseia «*in the idea of “otherness” (Latin alter = “other”, with the added English connotation of “different”)*»

and suggests a multiple of possibilities, of alternatives to a single route.» (Bourriaud (a), 2009: 12). Ao invés de entendermos o Outro como Outro, como se de uma espécie rara ou exótica se tratasse, o Altermodernismo rompe com a hegemonia do mundo ocidental, da «*dominant white male voice*» (Bourriaud, 2009: 14) e questiona uns certos paternalismos e condescendência que o Ocidente tem tido, nos últimos anos de pós-modernismo, com o Oriente, África e América Latina. Pelo contrário, assenta na igualdade de critérios e de exigência, numa cooperação transcultural em que centro e periferia se tornam obsoletos, e a própria noção do Outro se altera: quem é o Outro, afinal? Viajamos, emigramos, imigramos, adoptamos, misturamos raças, nascemos numa cultura e estudamos noutra, conhecemos, mudamos de sexo... Que Outro é este? Eu, o Outro — iguais, sem dúvida, diferentes, sobretudo.

«Altermodernism can be defined as that moment when it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed heterochrony, that is, from a vision of human history as constituted of multiple temporalities, disdaining the nostalgia for the avant-garde and indeed for any era — a positive vision of chaos and complexity. It is neither a petrified kind of time advancing in loops (postmodernism) nor a linear vision of history (modernism), but a positive experience of disorientation through an art-form exploring all dimensions of the present, tracing lines in all directions of time and space. The artist turns cultural nomad: what remains of the Baudelairean model of modernism is no doubt this *flânerie*, transformed into a technique for generating creativeness and deriving knowledge.»
(Bourriaud (a), 2009: 13)

Este conceito tem-se vindo a estender à Arte Contemporânea e, no mesmo ano de 2009, quando Nicolas Bourriaud publica os seus primeiros ensaios sobre a Altermodernidade, a Tate Britain, em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, convida-o a ser curador da Tate Triennial. O objectivo era explorar esta nova acepção da modernidade como fenómeno à escala mundial, lançando o repto a vários artistas, ver as suas respostas e contributos a este «*emerging, fascinating debate*», nas palavras de Stephen Deuchar, director da Tate Britain (Bourriaud (a), 2009: 8). As consequências desta Trienal e dos inúmeros ensaios de Bourriaud e outros críticos, filósofos e pensadores onde também há a destacar o conceito Glocalização — pensar global e agir local — bem como a «tomada de consciência radical» e «pensamento complexo» de Edgar Morin [1921-], talvez sejam, ainda, prematuras, porém não deverá ser ignorado este novo entendimento da Vida e da Arte, do papel dos homens e dos artistas, do “*homoviator*”, voltando às palavras de Bourriaud.

3.2. GREY CIRCLE

«God is Dead and so are Galleries»
Kenny Schachter (Schachter, 2000 :83)

Sendo uma citação de carácter provocatório, como aliás o próprio Kenny Schachter assume⁶³, este é o ponto fundamental em que assenta a reflexão que proponho neste terceiro capítulo: a instituição Galeria, tal como a temos entendido, sim, está metaforicamente morta. O que, de certa forma e atendendo ao que foi exposto nos capítulos anteriores, não é desprovido de sentido. Senão vejamos: de um lado a prática artística sofreu grandes alterações desde o De Stijl de Mondrian, do outro as sociedades evoluíram, da Industrial até à do Conhecimento, porém o espaço expositivo da galeria continua intrinsecamente ligado ao modelo *White Cube* em termos da sua corporalidade e atitude. Esta “Divina Trindade” entre prática artística, sociedade e Galeria como que estagnou em meados da década de 80, enfiada num modelo de *haute-couture* dos anos 60, intocável, sujeita a pouca reflexão teórica, no que ao seu espaço físico e relacionamento com o(s) público(s) dizem respeito. Ao virar do século XXI, o “templo” da arte é outro, porque diferentes são a sociedade e a actividade artística, bem como distintas são as noções altermodernistas de tempo e espaço. É este novo entendimento da galeria contemporânea que urge fazer por forma a melhor responder às novas circunstâncias (e exigências) sociais e artísticas. Na perspectiva social, assistimos hoje a uma disseminação de informação e de

⁶³«Clearly, God's not dead (whatever the concept actually means) nor are galleries; rather this play on Nietzsche's famous text reflects a hope that new technologies and distribution methods will meaningfully transform the way that art is experienced and disseminated. Booming economies, while fueling global multi-national galleries enterprises, at the same time contribute to reduce art appreciation and discourse to a matter of economics: what's the next hot trend / investment for the sanctified few permitted to enter the market via the hush-hush communication of privileged information? Are you important enough to be permitted to buy into the next big thing? By hook or crook, new strategies must be cultivated seize a moment of unparalleled interest in contemporary art in an attempt to broaden the audience of viewers instead of purposefully diminishing to those deemed appropriate. Let's know down the white walls and open the floodgates.» (Schachter, 2000 :83/4)

conhecimento, em grande parte proporcionado pelas Novas Tecnologias e pelos novos canais de comunicação. À distância de um clique estabelecem-se, virtualmente, note-se, contactos outrora circunscritos a um determinado contexto, como, a título de exemplo, abordar um artista ou um intelectual, conhecer o seu percurso ou pensamento. À distância de um clique descobrem-se as enciclopédias e os compêndios universais, bem como as teorias mais recentes e ainda em discussão na esfera académica. À distância de um clique convocam-se eventos e manifestações. À distância de um clique partilham-se estados de alma, opiniões e, voltando à primeira citação desta dissertação, memórias. E, no actual contexto, a memória assume outras dimensões do sensorial ao pensamento, da experiência física à virtual e, como causa e/ou consequência, o *homo sapiens* transforma-se naquilo que Nicolas Bourriaud denominou de *homoviator*, sendo a viagem um símbolo da contemporaneidade e uma alegoria à vontade de conhecer e de saber, cada vez mais. Afinal, como refere Manuel António Pina, «Aquilo que está debaixo da memória, provavelmente, será o próprio Ser» (in «O Refúgio da Poesia», TSF, por Carlos Vaz Marques, Maio de 2006). Nesta viagem, portanto, o Homem, o espectador, o visitante, o segundo pólo que Duchamp reclamava para completar a obra de arte, foi construindo a sua própria percepção da Arte e de como os espaços, o seu e o da Arte, se encontram. Trata-se, hoje, de um espectador ciente, atento, receptivo porque mais informado, porém, e este é o primeiro paradoxo que me importa sublinhar, também mais céptico, nomeadamente ao mercado da Arte Contemporânea, o que tem levado a um certo distanciamento dos públicos.

Na perspectiva artística ocorrem outros fenómenos igualmente relevantes para o espaço da galeria contemporânea. Provavelmente, além das Novas Tecnologias, uma das grandes marcas do início do século XXI será a transdisciplinaridade, não só entre as expressões artísticas como, também, entre outras áreas do pensamento e da criatividade (Ciência, Tecnologia, Literatura, Design, entre outras). O “objecto” resultante destas novas práticas artísticas requer, necessariamente, pelas suas características materiais, um novo enquadramento e novos espaços expositivos, em particular no “espaço” da Galeria. Na Galeria como hoje a conhecemos, que lugar tem a arte urbana? Ou a *New Genre Public Art*? Ou como coexistem os múltiplos suportes a que os artistas recorrem actualmente? E como é abordado o paradigma do digital enquanto actividade artística? Não que a Galeria tenha que acomodar todas estas manifestações no seu espaço físico, mas, sem dúvida, elas terão que

estar presentes no território de acção e mediação da Galeria porque, simplesmente, fazem parte dos «tempos modernos». Este é o segundo paradoxo, os artistas não encontram no actual modelo de Galeria, entenda-se aqui a Galeria como um corpo e como uma atitude, espaço para apresentarem as suas produções mais “vanguardistas”, experimentais, transversais, no fundo, mais contemporâneas que vão, efectivamente, caracterizar este tempo que vivemos. É o amor a contragosto que Alexandre O’Neill refere em, bem a propósito, «Uma coisa em forma de assim». Os artistas estão a contragosto e os objectos artísticos exigem a recuperação do seu templo. A reconquista, essa, impõe-se.

«De um amor a contragosto dificilmente se sai. É como um vício arraigado, é como um redemoinho que puxa irresistivelmente para baixo. Talvez a única maneira, como ensinam certos nadadores experimentados em águas traiçoeiras, seja o sofrente deixar-se ir até ao fundo e aí, com um golpe rápido de braços e de pernas, sair do medonho vórtice. Então, poderá voltar à superfície, nadar para terra, sentar-se na areia e dizer: - Olha do que eu me safei! - O mundo recobrará cor e significado. Quem estiver na situação de sofrente, metido num amor a contragosto, pode treinar este processo de salvação. A Caparica não é longe.»
Alexandre O’Neill in *Uma coisa em forma de assim*,
Assírio & Alvim

Neste regresso a terra, parafraseando, a Galeria «recobrará cor e significado» — esta é a reflexão que proponho como um possível modelo de galeria contemporânea a que chamei *Grey Circle*. A uma nova tonalidade, acresce um outro sentido. O modelo *Grey Circle*, que se assume, sobretudo, como uma reflexão teórica e introspectiva da própria Galeria, assenta numa nova perspectiva entre as fronteiras dos modelos *White Cube* e *Black Box*, desde o ponto de vista do espectador e do espaço físico. Assim, respectivamente, entre o *White* e o *Black* propõe-se o *Grey*, sugere-se o *Circle* em contrapartida ao *Cube* e à *Box*, como interpretações alternativas aos modelos mais tradicionais que marcaram o século XX.

O modelo *White Cube* e o *Black Box*, apesar das suas diferenças formais, têm em comum a acepção de templo como um lugar sagrado onde a Arte aspira a uma divindade superior e o espectador fica reduzido a uma presença de “gravidade-zero”. Essa ausência de gravidade manifesta-se no *White Cube* no sentido em que o corpo do espectador se concentra no Olho, o tal primo *snob*, como refere Brian O’Doherty,

e é o olhar que percorre a geometria da obra exposta e do espaço que a acolhe. Na *Black Box* o espectador dilui-se no espaço e torna-se invisível, vê a obra mas não se vê nem a si mesmo nem os que o rodeiam. Em ambos, o espectador está numa atitude de reverência que, ainda que o objecto artístico o mereça, se torna redutora para o entendimento da Arte Contemporânea.

«In the final analysis, the artist may shout from all the rooftops that he is a genius; he will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of art history.»

Marcel Duchamp (*The creative art*, 1973: 47)

O *Grey Circle* pretende, precisamente, recuperar a fisicalidade do espectador neste templo do século XXI em que a Arte se acerca da Vida, e não a exclui ou distingue entre «*les uns et les autres*». Neste sentido, a Galeria contemporânea tem um papel fundamental, não subvertendo, antes pelo contrário, o aspecto comercial que lhe está subjacente. À semelhança do que tem acontecido com o Museu, a Galeria poderia funcionar como um prestador de serviços culturais, oferecendo aos seus públicos uma multiplicidade de conteúdos nos diversos formatos, numa lógica de comunicação e de envolvimento do espectador, desde o momento da sua “entrada em sala” até à eventual, e expectável, aquisição de uma obra de arte. Ainda que o objectivo final seja a efectivação da compra, há uma outra, nobre, tarefa a cumprir — a mediação com os públicos. A proximidade da Galeria com os seus visitantes, além de, provavelmente, ser um dos poucos aspectos que, actualmente, a diferencia dos outros agentes, é um privilégio e uma oportunidade para a afirmação da Galeria contemporânea. Um privilégio pelo que representa do ponto de vista intelectual e de intercâmbios de conhecimentos e experiências. Uma oportunidade porque desse compromisso surgem mais públicos e novas possibilidades de negócio, sem o qual a galeria não sobrevive. O modelo *Grey Circle* vem, portanto, reforçar essa competência da Galeria como mediador entre a prática artística e os seus públicos e assenta em três compromissos principais: ser acessível e estar preparada para lidar com vários públicos; cultivar audiências e mercados; e contribuir para a experiência do saber. Estes compromissos, em conjunto com uma identidade e discurso bem definidos, poderão contribuir na afirmação de uma nova Galeria num sistema de arte mestiço e eclético, onde os territórios se diluíram e os papéis se contaminaram. Neste sentido, a Galeria necessita ser mais *user friendly* (Schachter, 2000: 85) em

termos de atitude e conteúdo. No modelo *Grey Circle*, a Internet, enquanto plataforma de informação e comunicação, desempenha um importante papel dadas as inúmeras possibilidades que oferece na perspectiva daquilo que se denomina Web 2.0: partilha de informação mais diversificada (por exemplo, vídeos com artistas e visitas guiadas remotas), participação da comunidade, contribuição do utilizador/espectador na produção de conteúdos, criação de experiências específicas para cada utilizador/espectador, disponibilização de outros serviços como o recentemente criado *The Museum of Me* (plataforma da Nintel, integrada com o Facebook, que cria exposições virtuais com base nas fotografias do próprio utilizador, disponíveis nessa rede social), ou a integração do *Google Earth* com o Museu do Prado (que permite uma visita virtual às peças mais relevantes da colecção deste museu).

O *Grey Circle*, por seu turno, pretende enfatizar a importância da dinâmica e da instabilidade da Galeria na perspectiva altermodernista de Bourriaud. Contrariamente aos modelos *White Cube* e *Black Box* que estão, todavia, muito apegados à corporalidade da Galeria, o *Grey Circle* propõe uma abordagem expansiva do espaço, não só do virtual já mencionado anteriormente, mas de outros espaços que a Galeria possa ocupar, além do próprio. Neste sentido, a ideia de círculo é a metáfora ideal para reflectir esta procura de novos espaços, em parceria com instituições locais, chegando a outros públicos e proporcionando experiências que melhor se ajustem aos objectos artísticos. Ao invés de recorrer exclusivamente ao espaço da Galeria que, muitas vezes até por condicionantes económicas, se mantém constante e com pouca expressão, a expansão para outros lugares, remetendo para a definição de *Place* de Kwon (Kwon, 2004: 13), permite a criação de narrativas diferentes, específicas de cada instalação. Uma espécie de *New Genre Public Art Gallery* que recupera a ideia de “obra total” na acepção de Duchamp. «*In the final analysis*» somos, ainda e sempre, prossecutores da sua herança.

«It is not only the artwork that is not bound to the physical conditions of a place anymore, it is the artist-subject who is “liberated” from any enduring ties to local circumstances. (...) By contrast, qualities of uncertainty, instability, ambiguity, and impermanence are taken as desired attributes of a vanguard, politically progress, artistic practice.»
(Kwon, 2000: 33/34)

No entanto, o modelo *Grey Circle*, além de sugerir um novo entendimento do espectador e da acepção espacial da Galeria, pretende também responder às novas práticas artísticas e aos comportamentos nómadas dos artistas do século XXI.

Face a esta realidade do artista como *homoviator*, de uma prática artística global, das múltiplas direcções do tempo e do espaço, das viagens que a todo o momento recomeçam, de uma nova visão de *flânerie* de Baudelaire, proponho, então, este possível modelo, como ponto de partida para uma reflexão que se impõe à Galeria, enquanto instituição, no actual sistema de arte.

Sobre um quadrado (que eu conheço)

1. O quadrado roda como a circunferência



2. O necessário é a imaginação



3. A imaginação aceita o exterior, mas inventa o interior



4. Se o interior é uma circunferência, o exterior é obrigado a rodar



5. O quadrado roda como a circunferência



Gonçalo M. Tavares in *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, Caminho

Serve esta “investigação geométrica” do Senhor Swedenborg como parábola para o modelo *Grey Circle*. Pois, eis senão quando o quadrado, que tão bem conhecemos do *White Cube* e da *Black Box*, assimila esta nova realidade, re-inventando o seu interior, adquirindo uma forma circular, por natureza instável e expansiva, capaz, assim, de simbolizar os paradigmas do século XXI.

4. NOTAS CONCLUSIVAS

Ao longo destes três capítulos construí uma viagem desde os finais do século XIX até à primeira década do século XXI, uma viagem feita da memória do passado a projectar um futuro. Porque as viagens são sempre experiências pessoais, também nesta percorri os lugares que considerei mais relevantes para esta dissertação, reflecti sobre as questões da contemporaneidade inseridas no contexto do actual sistema de arte, e apresentei aquelas que, no meu entender, são as questões essenciais para um «possível modelo de Galeria para o século XXI». Este caminho foi traçado com a bússola apontada para norte, como sempre convém quando nos metemos à estrada na descoberta de novos destinos; neste caso, o norte é a metáfora para a pergunta: o que é a Galeria contemporânea?

Para responder a esta pergunta, primeiro havia que entender de que forma a Galeria, como instituição, como agente no sistema de arte, como lugar público foi evoluindo ao longo do período considerado neste estudo. Este foi o “marco zero” da viagem. As opções tomadas têm assumidamente um carácter subjectivo e resultam do objecto em estudo nesta dissertação. A análise da Galeria nas perspectivas aqui consideradas, espaço e espectador, aborda nomes tão importantes como Alfred Barr, Marcel Duchamp ou Andy Warhol, acontecimentos como *Armory Show*, *Art of This Century* ou *This is Tomorrow*, movimentos como o Surrealismo, Minimalismo ou os Novos Situacionistas, tendências como a Vídeo-Arte, Performance ou a Instalação. O espaço expositivo foi, na realidade, sujeito a inúmeras «metamorfoses» ao longo desta história, na qual todos estes deram um forte contributo para «a experiência do espectador à memória do objecto de arte». Uma história feita em conjunto por estes protagonistas e que confirmaram uma das premissas desta dissertação: a Galeria de Arte é um reflexo da actividade e

processo artísticos, ajusta-se a essas circunstâncias artísticas mas também sociais do seu tempo e do seu contexto, na tal “Divina Trindade” — Galeria, prática artística e sociedade. Cumprida a primeira fase desta viagem, que se adivinha longa, tempo de uma pequena pausa.

Recuperadas as forças e refrescada a memória de parte da História de Arte do século XX, tempo agora de prosseguir o caminho da contemporaneidade. De que falamos quando falamos de uma galeria contemporânea? Uma realidade mais complexa do que no século passado, uma vez que os papéis dos diversos agentes do sistema de arte se foram diluindo, contaminando e têm, agora, uma acção mais transversal entre eles, onde as barreiras, outrora estanques e bem definidas, se regem por uma lógica difusa. Ao invés do branco e do preto, surgem as variantes do cinzento. Neste caminho com curvas e contracurvas, outros factos há a considerar. Por um lado, o espaço da Galeria assume uma multiplicidade de «formalidades»: além do espaço principal e original da galeria, esta estende-se, também, por outros espaços alternativos, parcerias com outros agentes, e, com cada vez maior expressão, no espaço virtual que as Novas Tecnologias oferecem à sociedade contemporânea. Por outro lado, o espectador que, fruto desta a que chamamos Sociedade do Conhecimento, se emancipou: quer ter um papel efectivamente activo e crítico, quer saber, reconhecer, ver, olhar e sentir. A Galeria foi reagindo às lombas na estrada, tentando adaptar-se a esta realidade global, virtual, difusa, líquida. O caminho não é um beco sem saída, há que fazer inversão de marcha e recuperar, porventura, aquelas que foram as fundações da instituição Galeria onde se encontram, a par da sua vertente comercial, a mediação e proximidade com os públicos, a troca de experiências e partilha de estímulos com o espectador e com o artista, considerando as actuais práticas artísticas e o contexto social deste século que agora se inicia. É sobre este papel, que tem tanto de nobre como de essencial, voltando ao sentido filosófico de formalidade, que é urgente reflectir, sendo esta a segunda premissa desta dissertação: apesar da função intrinsecamente comercial, a atitude da Galeria não tem que o ser.

Chegámos. Percorridos estes trilhos, ultrapassados os imprevistos, contornados os obstáculos, chegámos a um determinado ponto da nossa viagem. O norte continua marcado. Neste ponto a que chamei *Grey Circle*, a viagem sofre a sua segunda paragem. O *Grey Circle* propõe um modelo de Galeria em aberto, instável, na busca

de cada vez mais e melhores abordagens ao público, na assimilação das novas práticas artísticas, num espaço simultaneamente físico e virtual, singular e plural, local e global. Em resultado da minha experiência teórica e prática, enuncio com *Grey Circle* outros pontos cardeais a considerar para esta viagem.

Em primeiro lugar, a fisicalidade e a relação com o espectador. Através de uma atitude mais próxima e pedagógica, é reforçada a função de mediação da Galeria que, assim, se assume como um prestador de serviços culturais. Ser mais acessível aos públicos, cultivar audiências e mercados, e contribuir para a experiência do saber, passa, em concreto, por uma disponibilização de mais materiais teóricos e críticos, estar mais perto do espectador e fazê-lo sentir-se integrado e bem-vindo, comunicar com ele esclarecendo e envolvendo-o no processo da Arte. O processo artístico termina com o artista, mas o “processo da Arte” necessita da participação do espectador nos seus inúmeros heterónimos.

Em segundo lugar, a expansão da Galeria para além das suas paredes físicas. No mundo tal como hoje o vivemos e experienciamos, o espaço não pode ser hermético e limitado àquele que é o “nosso” espaço. Nesse sentido, a Galeria tem que ir à procura de outras “vontades” para melhor apresentar os objectos artísticos que se propõe, criando, assim, novas e diferentes relações com parceiros locais, sinergias com organismos até de natureza distinta à da génese da Galeria, colaborações com outros agentes do sistema de arte, ocupação das vias públicas, tudo com o objectivo de alargar a área de penetração e intervenção da Galeria.

Em terceiro lugar, a Internet e as Novas Tecnologias como veículos de respostas e instrumentos de aprendizagem. Ou seja, o espaço tem que também ser entendido na sua vertente virtual alicerçando uma plataforma de conhecimento que interage com o espectador de múltiplas formas. As tecnologias permitem, por um lado, a criação de abordagens diferenciadas para os distintos públicos já que podem ser afinadas ao nível de sensibilização e de conhecimento de cada utilizador com base, por exemplo, em visitas anteriores ao sítio na Internet ou em perguntas/estímulos que consigam definir o seu perfil. Por outro lado, permitem a disponibilização de materiais muito atractivos e extremamente completos aos utilizadores, contribuindo para um cada vez maior entendimento da obra de arte, onde se destacam a utilização de vídeos ou de ligações em tempo real com a Galeria e com os artistas, bem como a participação activa dos utilizadores na criação e promoção de conteúdos. O espaço da Galeria pertence necessariamente a este mundo das redes sociais, dos blogues e das novas formas de comunicação, onde o espectador é um

agente activo neste espaço de partilha de informação.

Em quarto lugar, o posicionamento da Galeria num mundo global e mestiço, onde os artistas se deslocam em diferentes territórios, culturas e realidades, e que tem que ser assimilado na e pela Galeria para que não se perca neste mundo do *homoviator*. O templo para acolher os objectos e as práticas artísticas do século XXI é de uma religiosidade diferente da que encontrávamos no século XX, desde logo porque este espaço tem que estar aberto ao mundo, aos seus públicos, aos artistas, recuperando essa cumplicidade tão especial e importante entre os artistas e a Galeria/galerista. O galerista tem, portanto, que retomar a sua qualidade de conselheiro, companheiro, mentor, até de produtor, para não usar a palavra mecenas que poderia ter outros significados, nesta intensa luta intelectual e filosófica que é a actividade artística, colaborando com o artista na discussão das técnicas e das abordagens, ajudando-o na gestão da sua carreira, contribuindo, assim, para uma ascensão da Arte como um bem público.

Definidos estes pontos, fica, pois, a pergunta: teremos mesmo chegado? Tal como o conceito que enuncia, esta é uma reflexão em aberto, instável, à procura de respostas para perguntas que, todavia, ainda não tenhamos conseguido formular. Porém, é uma reflexão que pretende suscitar a discussão, o acordar de uma certa apatia, provocar talvez os espíritos mais quietos, contribuir para uma redefinição, entre as inúmeras possíveis, da Galeria para o século XXI. Uma galeria contemporânea, tecnológica, altermoderna, global, em viagem. Por isso, à pergunta, fica esta invocação: «A viagem não acaba nunca. (...) É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já.» (José Saramago, in *Viagem a Portugal*, Caminho).

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *A Manual for the 21st century art institution*, Londres: Whitechappel, 2009.

AAVV, *Art of the 20th Century 1946 - 1968: The Birth of Contemporary Art*, Milão: Skira Editore, 2007.

AAVV, *Art of the 20th Century 1969 - 1999: Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Milão: Skira Editore, 2009.

AAVV, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The story of Art of This Century*, Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2004.

ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition*, EUA: University of California Press, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a Modernidade*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 2007.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas, *The Radicant*, Nova Iorque: Sternberg Press, 2009.

BOURRIAUD (a), Nicolas, *Altermodern*, Londres: Tate Publishing, 2009.

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Lisboa: Edições 70, 1999.

DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, Paris: Éditions Robert Laffond, 1995.

DOHERTY, Claire, *Introduction // Situation — Situation*, Londres: Whitechapel, 2009.

DUNLOP, Ian, *The shock of the new: seven historic exhibitions of modern art*. Nova Iorque: American Heritage Press, 1972.

FOSTER, HAL, *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996.

GERE, Charlie, *Art, Time and Technology*, Nova Iorque: Berg, 2006.

GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007

JANSON, H. W., *História da Arte* - Tradução de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1998.

KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous*, EUA: MIT Press, 2001.

KWON, Miwon, *One place after another - Site-specific art and locational identity*, EUA: MIT Press, 2004.

KWON, Miwon, *The Wrong Place*, *Art Journal*, New York: College Art Association, 2000.

LOMBARDO, Patrizia, *Warhol as a dandy and flâneur — Who is Andy Warhol*, Reino Unido: British Film Institute e The Andy Warhol Museum, 1997.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos e MELO, Alexandre, *Galerias de Arte em Lisboa*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001.

TATE ONLINE - *Glossary - White Cube*, Disponível em: www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=653 [20/01/2011].

TATE ONLINE - *Glossary - Independent Group*, Disponível em: www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=142 [08/05/2011].

TATE ONLINE- Magazine Issue 4, Disponível em www.tate.org.uk/magazine/issue4/popdaddy.htm [08/05/2011].

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART - *Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography*, Disponível em: www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm#slideshow7

[18/01/2011].

THIS IS TOMORROW - 1956 - 2007, Disponível em www.thisistomorrow2.com/index.html [05/03/2011].

THORNTON, Sarah, *Seven Days in the Art World*, Londres: Granta Publications, 2008.

O'DOHERTY, Brian, *Studio and Cube - On the relationship between where art is and where art is displayed*, Nova Iorque: Buell Center / FORum project, 2007.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space (Expanded edition)*, University of California Press, 2000.

PERNIOLA, Mario, *Los situacionistas - Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.

RAMOS, Fátima e PINTO RIBEIRO, António José, *Arte Contemporânea - Coleção Caixa Geral de Depósitos, novas aquisições*», Lisboa: Culturgest, 2002.

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROSENBERG, Harold, *The de-definition of art*, Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

ROWLES, Sarah, *12 Gallerists: 20 Questions - a collection of interviews with 12 London gallerists*, Londres: Q-Art London, 2008.

SCHACHTER, Kenny, *God is Dead and so are Galleries — Curating in the 21st century*, Editado por Gavin Wade, Reino Unido: New Art Gallery Wallsall, 2000.

SCHUBERT, Karsten, *The Curator's Egg – The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, One-Off Press, 2002.

SCHIEB, Brooke, *Alfred Stieglitz and Gallery 291 - A Modern Art Revolution Before the Armory Show*,

[s.d.], Disponível em <http://smu.edu/ecenter/discourse/schieb2.htm> [05/04/2011] [

SERRALVES, *Andy Warhol — A Factory*, Porto: Fundação de Serralves, 2000.

THEA, Carolee, *On Curating - Interviews with Ten International Curators*, Nova Iorque: D.A.P., 2009.

VIP Art Fair , Disponível em www.vipartfair.com [22/05/2011].

WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

WATSON, Steven, *Factory made - Warhol and The Sixties*, Nova Iorque: Pantheon Books, 2003.

WODICZKO, Krzysztof, *Strategies of a Public Address: Which Media, Which Publics? — Situation*, Londres: Whitechapel, 2009.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Página 17: Galeria 291

www.qwiki.com/q/#!/291_%28Art_Gallery%29

Página 18, MoMA

A chronical of The Museum of Modern Art, Nova Iorque: MoMA, 2004

Página 18, MoMA

A chronical of The Museum of Modern Art, Nova Iorque: MoMA, 2004

Página 19, MoMA (2010)

roberttracyphdart473673fall2010.wordpress.com/author/roberttracyphd/

Página 20, *Art of This Century*

Bernice Abbot (Altshuler: 1998: 150)

Página 21, *First Papers of Surrealism*

John Schiff (Altshuler: 1998: 153)

Página 22, Dan Flavin

Rudolph Burckhardt

Página 28, The Artist's Studio

Museu d'Orsay

[www.musee-orsay.fr/index.php?](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7091&no_cache=1)

[id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7091&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7091&no_cache=1)