

Arte Trabalho Museus Fábricas. Construir uma memória crítica de uma época

COLLECTING COLLECTIONS AND CONCEPTS

Sandra Vieira Jürgens

Expor arte é antes de tudo um acto político. É uma prática que envolve valores, uma acção que é também um *statement*, a afirmação de uma postura autoral baseada em determinadas opções. É essa capacidade de posicionamento que acrescenta sentidos e discursos às obras de arte e à sua reunião. Comissariada por Paulo Mendes, *Collecting collections and concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim* é uma homenagem a Alexandre O'Neill (representado na exposição com um retrato de Fernando Lemos) mas também uma declaração de intenções. Esta proposta concreta partiu da ideia de colecção, procurando activar uma reflexão sobre o acto e as formas de coleccionar que abarcam a produção artística e a própria prática curatorial, reunindo para isso uma selecção de trabalhos de algumas das melhores colecções institucionais de arte contemporânea e obras relacionadas ou especificamente concebidas sobre o tema. O que significa organizar exposições e constituir colecções, sendo que uma exposição é também uma colecção temporária de objectos? Que possibilidades artísticas e curatoriais uma viagem iconoclasta oferece? Paulo Mendes pensa esta experiência curatorial como uma narrativa multidimensional ou uma viagem por uma multiplicidade de temas, de disciplinas, de autores reunidos, de gerações, de origens, de encontros, de cruzamentos, de distâncias ou aproximações imprevisíveis entre imagens, livros, instalações, objectos pertencentes a famílias diferentes, criando a partir deles novas situações.

Podemos afirmar que a virtude da estruturação deste percurso curatorial radica na iconoclastia e na liberdade de propor um percurso assente na associação livre e numa estratégia ampla de crítica aos modos de representação e de estruturação expositiva mais convencionais e uniformizados. Quando as exposições e os próprios espaços de

exposição tendem a persistir em modelos e imagens formatadas, ganham pertinência os projectos que manifestam uma posição individual, personalizada, que possibilita identificar uma seleção e uma disposição de trabalhos especificamente subjectiva, reveladora de uma voz que reflecte uma visão discursiva. Como em outras exposições assinadas por Paulo Mendes, o processo e o sistema de apresentação das obras reunidas assemelha-se a uma instalação compósita que torna evidente o papel do artista enquanto curador e produtor integral do projecto.

Existe uma longa linhagem de artistas-curadores, de Marcel Duchamp ao colectivo Group Material, que contribuíram para a inovação dos formatos expositivos, questionando os modos de exposição tradicionais e propondo raciocínios mais elásticos, flexíveis e por vezes irónicos. Sem as mesmas preocupações que a curadoria formal, pela abordagem pedagógica, ilustrativa ou académica, os artistas criam outro tipo de soluções e de situações expositivas. O projecto e o discurso curatorial tende a ser mais livre dos constrangimentos da política de neutralidade e da autonomia artística e de exigências didácticas ou comunicacionais, adoptando nas montagens das exposições certos procedimentos afastados das práticas correntes e dos modelos museográficos. A este propósito, e relacionando o tema com a exposição *Collecting collections and concepts*, refira-se em primeiro lugar a utilização de dispositivos, de estruturas e equipamentos expositivos não convencionais, mas associados ao domínio da construção civil e ao universo industrial – como os andaimes, os contentores, as vitrines frigoríficas – que exemplificam uma preocupação mais explícita de adequação e simultaneamente de aproximação ao contexto fabril da Asa. Em segundo lugar podemos destacar a ausência nas paredes de tabelas que nos identifiquem as obras, preteridas pelas folhas de sala onde se listam as fichas técnicas das peças, de modo a evitar-se a interferência na visibilidade e na disposição fluida e instalativa dos objectos no espaço. Pode afirmar-se também que se uma colecção normalmente supõe um conjunto de pressupostos e de sentidos, se individualmente cada uma das colecções representadas em CCC surge associada a uma visão e a uma narrativa, procede-se aqui à desestabilização do seu sentido de unidade e de entendimento. Aqui reunidas, estas

peças pertencentes a diferentes colecções institucionais tornam-se parte de um colectivo mais vasto e, nessa situação, desprendidas de uma identidade, de uma ordem e de uma narrativa consolidadas, expõem-se a relações mais contingentes, temporárias, desviantes e excessivas.

O panorama é amplo e os eixos de abordagem incluem diversas linhas e opções expressivas e temáticas. Estão representadas obras que abordam a ideia de colecção e coleccionismo; que questionam no seu trabalho a própria noção de autoria; peças mais heterogéneas que foram escolhidas por simples «vizinhança». A lógica do discurso expositivo tende a ser polissémica, não há uma ordenação por géneros nem materiais, não há critérios tipológicos ou diacrónicos a presidir à organização das peças no espaço. Embora exista um guião, uma narrativa expositiva, ela manifesta-se difusa, sem que os objectos sejam dispostos numa organização encerrada em temáticas de sentido estático, por vezes consideradas primordiais para a unidade expositiva.

Muitos são os artistas, mas o que nos interessa é estabelecer o discurso preponderante e que sobressai dos três eixos conceptuais que organizam a exposição *(i)* Collecting; *(ii)* Collections; *(iii)* and Concepts. O primeiro corresponde a uma abordagem à iconoclastia e a problemáticas de ordem histórica, cultural e pessoal. O segundo inclui projectos centrados em objectos de colecção, na acumulação, posse, poder e prestígio social associados ao coleccionismo. O terceiro aborda práticas artísticas associadas à representação do trabalho e a sua relação com os espaços expositivos das antigas fábricas e dos museus.

(i)

COLLECTING

Iconoclastia e identidade

A área que melhor representa este eixo iconoclasta é aquela formada por um conjunto de obras falsas, pertencentes ao Museu de Polícia Judiciária. Desse grupo fazem parte pinturas falsificadas de Amadeo Souza-Cardoso, Alfredo Keil, Arpad Szenes, Eduardo

Viana, Souza Pinto e Vieira da Silva, que são aqui integradas lado a lado com peças cuja autenticidade e legitimidade artísticas são reconhecidas. Neste segmento há ainda situações que não nos permitem separar o «verdadeiro» do «falso» e em que as fronteiras e os limites de correção exigidos à investigação académica e à museologia não se colocam. Referimo-nos a embustes, aos artistas inventados. Verdade ou ficção? Operando sempre em complexas apropriações literárias, filosóficas e de múltiplos estilos e *media* – filme, fotografia, performance, música e texto –, em *My Late Early Styles (part I, The Middle Period)* (2007-2009), Rodney Graham posiciona-se no papel do artista enquanto pintor modernista, para recriar uma galeria clássica de arte moderna, onde exhibe as suas apropriações amadoras de obras de pintura abstracta. Esta fotografia faz parte de uma série de auto-retratos na qual o artista faz referência aos quadros históricos e à apropriação que ele mesmo realiza de temas da história da arte. Neste conjunto, uma encenação que é simultaneamente uma homenagem e crítica ao legado abstraccionista na imagem, Rodney Graham coloca-se em cena congregando peças em que parodia a sua posição e os estereótipos dessa corrente, repetindo os mesmos elementos segundo diferentes combinações, desde Picasso a Picabia e a Jean Arp, até ao expressionismo abstracto de Morris Louis. Retratando-se numa posição acomodada, esta intervenção constitui assim uma incursão lúdica, performativa e teatral sobre a representação estereotipada do artista, da autoria e da identidade artística ou mesmo da história da pintura modernista. De resto, não deixa de ser interessante que exista na exposição uma relação simbiótica, reprodutiva, entre o espaço físico e a própria representação, já que essa área onde a peça se mostra possui ela mesma as qualidades do formato expositivo moderno, funcionando como uma extensão natural dos dispositivos clássicos representados no trabalho de Rodney Graham.

Na vizinhança de Rodney Graham está Ian Wallace, expoente sénior da designada Escola de Vancouver, a que pertencem Jeff Wall, Rodney Graham e Stan Douglas, um núcleo de artistas canadianos que trabalha no contexto de influência do conceptualismo, do fotoconceptualismo e do minimalismo. Ian Wallace combina formalmente pintura e fotografia, pesquisando aspectos da história da arte, nomeadamente tradições opostas

que convivem na modernidade, e trabalha com imagens dos anos sessenta, de filmes de realizadores como Godard, Antonioni e Rossellini, apropriadas de DVDs ou da televisão, que associa, por justaposição e combinações várias, a composições pictóricas de formas simples e de natureza geométrica abstracta. Em *I Know Who You Will Become...* (2007), peça apresentada em CCC, ele utiliza imagens de *Masculin/Féminin* (1966) de Jean-Luc Godard com o uso das legendas correspondentes ao argumento cinematográfico. O tema do filme, a diferença e a oposição, a tensão comunicacional entre o feminino e o masculino são extrapoladas para a tensão existente entre a natureza não representacional da linguagem abstrata monocromática ou a literalidade do minimalismo *versus* a leitura das imagens, num processo associado à evidente característica figurativa da fotografia.

A este segmento iconoclasta acrescenta-se ainda Douglas Gordon, representado neste âmbito com *Self Portrait You + Me (Jayne Mansfield)* (2006), um exemplar da sua série de auto-retratos, realizados com a parcial destruição da iconografia de celebridades como Jayne Mansfield, Brigitte Bardot e Jean-Paul Belmondo. Ateando fogo às reproduções a preto e branco, agredindo o foco da identificação e da identidade visual, Gordon produz um retrato mutilado, deixando a sua imagem e a dos espectadores reproduzir-se e penetrar nesses espaços, desse modo evidenciando como a alteridade é central na construção da identidade. Semelhantes à série *Hollywood Blind Stars* onde Gordon faz uma excisão sobretudo na área dos olhos dos seus ícones, apresentando retratos cegos e sinistros que os duplicam ou apresentam uma outra visão deles, o artista questiona o papel publicitário e os efeitos sedutores aplicados na construção destas imagens.

Atento a um outro contexto social e geográfico, Fernando José Pereira apresenta *Around Hollywood, Porto* (2011-2012), uma instalação sobre o bairro Hollywood, situado entre as zonas portuenses da Boavista e do Campo Alegre, que reúne uma peça vídeo e fotografias intervencionadas, imagens que no seu conteúdo e forma representam também elas realidades e experiências de precariedade.

Relacionada com outro contexto mas também ela um documento de um contexto social específico, é a série de fotografias de Stan Douglas sobre Cuba, de que é apresentada a peça *La Casa de la Moneda / Concert Hall, Habana Vieja* (2004), parte integrante da instalação fílmica *Inconsolable Memories* (2005), um trabalho sobre a memória e a realidade presente da sociedade cubana, realizada com imagens de arquitecturas destruídas ou em ruína que questionam a fé na utopia e no progresso histórico. Outras obras que se podem reunir neste eixo são os trabalhos fotográficos da série *Jesus Never Fails, Goa, Índia* (2004) de António Júlio Duarte e *A uma casa de distância da minha* (2012) de Luiza Baldan, série em que a artista brasileira fotografou arquitecturas e situações paisagísticas encontradas em viagem do Porto a Lisboa, bem como a intervenção *É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém* (2012) de Manuel Santos Maia, onde partilha uma visão pessoal dos valores e das geografias da cultura nacional dispondo objectos, mapas, referências, desenhos e apontamentos numa instalação que toma a forma de inscrição e materialização de uma viagem metafórica pelo país. Uma abordagem mais intimista aos lugares destaca-se das obras de Rui Manuel Vieira (*Os bosques são já negros, e o céu ainda azul*, 2012) e no âmbito da identidade refiram-se os trabalhos de António Rego (Pitanga, 2009-2010), António Olaio, Arlindo Silva, Cristina Mateus e Margarida Correia.

Em CCC são vários os modos artísticos de aceder à actualidade e apesar da lista dos artistas ser longa, de entre eles é possível destacar as obras de André Alves, Nuno Ramalho, Pedro Cabral Santo (*featuring* Fernando Amaro), Catarina Botelho e de Luís Ribeiro que apresenta uma instalação lumínica de lâmpadas brancas com dez metros de largura e quatro de altura, na qual se projecta a palavra «Home», o subtítulo da sua peça *Home – no country for young men*, (2012), uma evocação directa do apelo à emigração jovem realizado em 2012 pelo Secretário de Estado da Juventude do governo social-democrata de Passos Coelho.

(ii)

COLLECTIONS

Uma arqueologia das colecções: objectos de colecção, a colecção como obsessão, a colecção como acumulação, posse, poder e prestígio social

Este segundo eixo da exposição abarca autores envolvidos na criação, análise e leituras sobre a questão da colecção como obsessão e acumulação, e nele estão representados diferentes núcleos de trabalho vinculados com diferentes objectos de colecção e de arquivo.

As revoltas e os movimentos da história social são o tema da intervenção de Mafalda Santos. Por exemplo, *On Revolution: 17th and 18th Century, after Elizabeth Palmer Peabody's Polish-American System of Chronology* (2012) integra um díptico disposto numa estrutura da Fábrica Asa que se apresenta como a tradução de um sistema gráfico (“Polish-American System of Chronology”) criado no século XIX para catalogar tipológica, geográfica e cronologicamente estes episódios.

Neste eixo estão também patentes trabalhos paradigmáticos de práticas arquivísticas e documentais, como *Ficheiros de Baltra 1902-2010* (2011) de Paula Catrica, um arquivo falso de documentos relativos a uma base militar norte-americana no Equador e *Desenhos dos Oliveiras* (2012), em que Fernando Brízio apresenta a coleção de desenhos de peças de mobiliário restauradas pela casa José Soares de Oliveira e Filhos, Lda, em funcionamento desde o início do século XX. Cabe destacar o projecto *Arquivo Facsimile* de Lara Torres onde documenta a perpetuação e a memória de peças de vestuário e uma série de três pinturas de João Marçal, baseadas em personagens de diferentes filmes: *A Montanha* (2009), a partir de *Kagemusha* de Akira Kurosawa, *Hary* (2010), a partir de *Solaris* de Andrei Tarkovski e *Virgílio* (2012), a partir de *À Flor do Mar* de João César Monteiro, cuja história de sobrevivência João Marçal associa à história do próprio *medium* em que trabalha, a pintura.

Neste núcleo encontramos um excerto do filme *A Comédia de Deus* (1995) de João César Monteiro e os vídeos *Colecionador* de Rita Castro Neves e *Histórias Provisórias*

(2012) de João Tabarra, que retratam colecionadores reais ou fictícios. Podemos também referir os trabalhos de Alexandre Estrela, António Caramelo, Eduardo Matos, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, João Pedro Vale, Miguel Leal, Miguel Palma, Pedro Tudela, que a diferentes níveis constituem peças alusivas a experiências de reflexão e especulação sobre a disposição, a catalogação e a sistematização de modelos, objetos e conhecimentos de diversos campos do saber.

É importante mencionar os artistas que na sua prática artística adotam a apropriação e destacar os trabalhos que tratam a ideia de coleção enquanto obsessão, como On Kawara na série *Date painting (21 May 87, 1987)* ou Richard Prince, e a coleção como acumulação e repetição, casos de Peter Piller e Hans-Peter Feldmann.

A notoriedade e a celebridade, bem como a redefinição do conceito de autoria e propriedade, são questões relacionadas com o trabalho de Richard Prince. Elas evidenciam-se no trabalho exposto em *CCC, Sem título (Publicidade) (2000)*, pertencente a uma vasta série de obras em que o artista recolhe na Internet imagens e retratos comerciais autografados de celebridades, de actores de cinema e televisão ou cantores, transformando-as em fotografias, que por vezes assina ele próprio. Numa entrevista concedida a Brian Appel, Prince define o seu método de trabalho: «I like to think about making it again instead of making it new. Making it new was an Ezra Pound way of thinking (industrial), and 'making it again' is a more R. Prince way of doing it (technological)»¹. O seu processo criativo também pode ser visto como uma extensão da sua prática colecionista. Prince não diferencia as suas actividades de artista e colecionador, e é interessante lembrar que a apropriação de imagens reproduzidas em revistas e em campanhas publicitárias está intimamente ligada ao seu primeiro emprego e à sua arte de colecionar recordações e lembranças, objectos e livros. No seu primeiro emprego, quando chega a Nova Iorque na década de setenta, Prince trabalhou no departamento de documentação e arquivo das revistas *Time* e *Life*, recolhendo, recortando e classificando material gráfico de jornais e revistas, operações que reproduz na sua produção artística através da recolha de artigos e materiais vários.

¹ <http://www.rovetv.net/pr-interview.html>

Richard Prince é também um bibliófilo ávido, possuindo uma vasta colecção de materiais do século XX, composta de manuscritos, livros e primeiras edições, objectos gráficos e *memorabilia* rara, que abarcam a cultura popular, ficção científica, *pulp fiction*, romances policiais, banda desenhada, romances eróticos e obras da Geração Beat, que o próprio designa como colecção *BeatHippiePunk*. Richard Prince tem mais de vinte primeiras edições da *Lolita* de Vladimir Nabokov e possui inúmeros documentos relacionados com Jack Kerouac, particularmente *On the road*. Ele é proprietário de todas as primeiras edições do livro. De William Burroughs, Prince possui um exemplar assinado de *Naked Lunch* e ilustrações que o autor realizou à mão para o livro, sem nunca ter chegado a publicá-las.

A abordagem de Peter Piller à fotografia faz-se igualmente pelo coleccionismo e pela prática arquivística. No seu trabalho como editor numa agência de comunicação chamada Carat, em Hamburgo, ele verificava se a publicidade era corretamente inserida em jornais regionais e locais. Durante os oito anos em que desempenhou esta função encontrou uma maneira de a conciliar com a sua actividade artística, recolhendo e compilando uma grande variedade de imagens que chamavam a sua atenção. A este material juntou ainda documentos provenientes de arquivos abandonados e esquecidos, formando um conjunto de milhares de imagens que classificou por uma centena de categorias num projecto intitulado *Archiv Peter Piller*, em desenvolvimento desde 1998. De entre as várias entradas taxonómicas do seu arquivo conta-se *Dance in front of Logo*, de que em CCC se apresenta um dos muitos exemplares nela congregados. Presente na exposição está igualmente *Deko und Munition 3* (2003), instalação de Peter Piller que integra uma série que desenvolve desde 2000, tendo por base fotografias encontradas no eBay, em que o artista utilizou os termos de busca «Deko + Munition» (decoração + munição) para chegar a imagens bizarras, registadas nas casas privadas dos vendedores de munições. Em CCC esta série foi ainda colocada em diálogo com imagens que documentam o fabrico de bombas no período da guerra colonial em África, captadas na Fundação de Oeiras por um fotógrafo desconhecido, nos anos setenta.

Em termos de método, Peter Piller reconhece a influência dos apropriaacionistas dos anos oitenta e do conceptualismo dos anos setenta, nomeadamente dos americanos Ed Ruscha e Robert Smithson; ou de geração anteriores de fotógrafos alemães, como Hans-Peter Feldmann, que na exposição está representado com *Car Radios photographed while good music was playing (1970s-1990s)*, conjunto de seis imagens relacionadas com o tema e aparentemente muito semelhantes, que exemplificam a atenção a uma prática fotográfica orientada pela cultura popular e vernacular, alicerçada na falta de expressividade e na apresentação serial que desestabiliza os princípios essenciais da fotografia artística da época moderna, a primazia da imagem singular e única, seja no campo da fotografia documental ou estetizada. Comum à sua geração foi também o acto colector de imagens em circulação que caracteriza a produção artística de Feldmann, tornando irrelevante o sentido de originalidade associado ao paradigma artístico e fotográfico modernistas.

Prosseguindo a análise no campo das práticas fotográficas que colocam desafios às concepções de originalidade e autoria, cabe referenciar o trabalho *It Could Be Elvis (1994/96)* de Louise Lawler, artista para quem o contexto e as dimensões do mercado de arte tornam-se relevantes e funcionam como motivos de interesse para o desenvolvimento de um projecto assente na demonstração de poder, de capital cultural e de riqueza financeira associados à posse de obras de arte. Produzindo imagens que retratam a instalação e a exibição de obras de outros artistas em casas de colecionadores ou mesmo em instituições artísticas, Lawler evidencia a importância desse enquadramento económico, social e cultural na abordagem à produção artística e ao sistema que a conforma. Nesta casa representada na imagem de Lawler exposta em CCC, com o detalhe da parede em painéis de madeira, o que poderia ser o retrato de Elvis é afinal o retrato de Joseph Beuys realizado por Andy Warhol.

(iii)

CONCEPTS

Construir a memória crítica de uma época: trabalho, museus e fábricas

Para além de outros temas desta mostra e das questões que os próprios artistas colocam nas suas obras, esta proposta curatorial não pode ser dissociada da sua realização num espaço industrial, as antigas instalações da fábrica têxtil Asa, estrutura industrial portuguesa dos anos sessenta, outrora unidade de referência na região do Vale do Ave e cuja história de encerramento ilustra o abismo e a crise industrial no espaço regional, nacional e transnacional. Nesta exposição ganham assim relevância os trabalhos associados directamente ou indirectamente à história social do edifício ou à representação do trabalho, que alguns autores situam em momentos históricos e sociais precisos.

Hugo Canoilas realizou pinturas murais nas paredes laterais da entrada do espaço expositivo, apresentando um conjunto de intervenções a que chamou *Tantas pinturas para quê?* (2012). Trata-se de um exercício de montagem e de transformação perversa de material visual referindo-se à complexidade da legibilidade das imagens através de um jogo de inversão da natureza ideológica das dimensões formais e de conteúdo de determinadas imagens. Partindo da iconografia original associada à propaganda fascista, o artista rompe com a unidade da representação e executa composições gráficas segundo valores expressivos e plásticos conotados com uma ideologia de esquerda. As frases e palavras de ordem que compõem estes murais estão também dotadas de uma função subversiva. Através delas, Canoilas prossegue o exercício contra-ideológico mantendo essa tensão presente quando actualiza esse poder crítico desvirtuando e desestabilizando o processo de leitura das imagens que negam a ideologia marxista: «Não há emancipação social sem uma crítica radical do trabalho»; «Nós não queremos trabalho/Nós não queremos dinheiro/Nós não queremos poder». Nuno Sousa Vieira apresenta um conjunto de três trabalhos relacionados entre si –

Nunca passa nada (the wrong side), *Reunião e Espaço de trabalho*, todos datados de 2012 –, resultantes de uma visita de reconhecimento do espaço realizada no ano anterior e na posterior reintegração, no seu trabalho escultórico, de partes e fragmentos de peças de mobiliário e de trabalho abandonadas nas instalações da Fábrica Asa.

Vanessa Billy reinstala *Making Do* (2012), intervenção produzida em 2011 numa primeira versão na mostra *Not Taught* na galeria BolteLang, em Zurique, em que usou escombros de um prédio próximo do espaço galerístico. Em CCC a artista adequa a sua intervenção à realidade e ao espaço arquitetónico da Fábrica Asa, fazendo-a ganhar um novo significado. Na sua intervenção *site-specific* o entulho, resultado da demolição de algumas paredes da Fábrica Asa, é coberto por toalhas de diferentes cores e tamanhos, peças frágeis associadas à produção têxtil ali realizada, que cobrem parcialmente a superfície da peça, destacando a resiliência, a resistência e a improvisação individual e colectiva.

Há na exposição outras obras que, apesar de concebidas para outros espaços, ganham aqui relevância, seja pela reflexão que suscitam seja pelo seu processo de instalação num local da esfera de trabalho, hoje apropriado e cooptado pela esfera do lazer. É o caso de *Funambulismo* (2000-2001) de Leonor Antunes, em que faz uso da dimensão processual e performativa que atribui à prática escultórica, expondo um exercício de passagem e de equilíbrio ou *Partido de los Autonomos* (2000), de Raymond Hains. Trata-se de uma instalação constituída por uma vedação de madeira e que surge relacionada com as várias paliçadas que Hains realizou desde a apresentação de *La Palissade des emplacements réservés*, mostrada na primeira Bienal de Paris, em 1959, onde o artista integra o suporte de origem associado à descolagem dos cartazes que efectua no espaço público. De alguma forma, funcionando esta peça como uma estrutura defensiva definidora dum espaço e dum campo de visão, ela pode ser relacionada com a intervenção *Volta ao mar* (2012) de Carlito Carvalhosa. Sobretudo pela sua dimensão fotográfica. À semelhança de uma objectiva, elas convidam respectivamente o espectador a dirigir o seu olhar pelos interstícios da cerca (de Raymond Hains) ou a

espreitar pelos orifícios disponíveis no contentor marítimo de Carlito Carvalhosa, instalado no espaço público do Largo Condessa do Juncal, no centro de Guimarães². Muito significativa é a instalação de Harun Farocki, *A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas* (2006), na qual doze monitores evocam simultaneamente o contexto original e a antiga identidade do lugar, um espaço produtivo fabril e a sua nova condição funcional de espaço expositivo. Constituindo uma referência a *La Sortie des Usines Lumière à Lyon, 1895 (Workers Leaving the Lumière Factory In Lyon)* dos irmãos Louis e Auguste Lumière, esta peça resulta de um trabalho fílmico que Farocki realizou em 1995, no centenário daquele que é considerado o primeiro filme da história do cinema. Através das cenas de diferentes épocas e estilos que apresenta, com trabalhadores a saírem das fábricas, Farocki debruça-se especialmente sobre a história da escassa representação do trabalho e da fábrica na história do cinema, mostrando precisamente os seus interstícios e brechas.

A forma como o trabalho está instalado permite o estabelecimento de outras relações de sentido. Exposta junto ao portão de entrada da exposição, esta peça traz o filme de regresso a um espaço fabril de onde antigamente saíam operários. Todavia, hoje esse é o lugar por onde se faz a entrada dos visitantes na exposição, uma estrutura industrial desactivada e transformada pela Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura num novo espaço expositivo – e futuramente novo polo das indústrias criativas.

La Sortie des Usines Lumière à Lyon constituiu uma referência para Farocki mas também para Sharon Lockhart, que tem dedicado a sua investigação artística à representação do trabalho. Em 2008 realizou *Exit (Bath Iron Works, July 7–11, 2008, Bath, Maine)*, um filme sobre a saída de trabalhadores de uma unidade fabril, para a qual usou uma câmara fixa situada não no exterior, mas dentro da fábrica, registando a saída dos trabalhadores que se afastam da câmara, já não como um grupo monolítico. Em CCC expõem-se obras da série *Lunch Time*, projecto paradigmático da autora, que cruza cinema e fotografia numa representação não convencional do trabalho e que

² Esta apresentação foi realizada em parceria com a associação P28, no âmbito do Projecto Contentores, iniciado em 2010 na zona portuária Docas Lisboa.

inclui um filme e conjuntos de fotografias em que Sharon Lockhart documenta aspectos e rotinas diárias dos trabalhadores de um estaleiro de construção naval, o Bath Iron Works, unidade industrial do Maine que emprega cerca de seis mil pessoas e onde a artista passou perto de um ano observando e interagindo com os trabalhadores durante os seus turnos diários.

A fotografia *Lunch Break (Assembly Hall, Bath Iron Works, November 5, 2007 Bath, Maine)*, de 2008, exemplifica a perspectiva e a abordagem da autora no filme da série³. Para a realização do seu trabalho, centrou-se sobretudo nas pausas dos trabalhadores para almoço, preferindo expor os intervalos e os interstícios do regime produtivo e o significado do tempo livre e do convívio dos indivíduos desta comunidade, em detrimento do tempo estruturado dos trabalhadores, assim concebendo um filme que decorre ao longo de um corredor, onde se tomam as refeições e se localizam os cacifos e pequenos nichos com os negócios de venda de refrescos e café auto-geridos pelos trabalhadores.

A fotografia *Outside AB Tool Crib: Matt, Mike, Carey, Steven, John, Mel and Karl* (2008) revela outras áreas da fábrica, onde grupos de trabalhadores socializam durante a pausa do meio-dia, partilhando refeições ou momentos de conversa, em rituais sociais e de lazer que são hoje uma raridade na maior parte das empresas americanas, pois a paragem das equipas ao meio-dia já não é total. Além desta obra, apresenta-se igualmente um tríptico intitulado *Gary Gilpatrick, Insulator* (2008) que, como outras imagens fotográficas desta série, dá a ver em sequência lancheiras dos trabalhadores do estaleiro.

Usando procedimentos cinematográficos, pelo uso da narrativa e da organização sequencial, Lockhart cria uma ambivalência entre as duas áreas. É ainda a ambivalência

³ Anote-se a complexidade fotográfica do projecto, composto por uma sequência contínua, em câmara lenta, realizada ao longo de um corredor no estaleiro, onde os trabalhadores permanecem durante a pausa do meio-dia. Originalmente, Lockhart gravou dez minutos de filme numa câmara de 35 milímetros, num total de 14.400 fotogramas. Posteriormente, transferiu o filme para um meio digital de alta definição e copiou oito vezes cada fotograma, o que alongou a sua duração para 80 minutos.

entre o registo documental e o estético que caracteriza este trabalho. Usando protocolos fotográficos da antropologia visual – o apelo documental, a classificação e o registo dos objectos sobre fundo monocromo – estas imagens funcionam não apenas como documentos que expõem os elementos da sua cultura material mas também marcas pessoais e específicas de cada um, que facilmente se transformam em ícones personificados em contraste com a uniformização e a repetição do regime laboral. Preenchendo temporariamente a condição de ready-mades, já que foram registados como objectos escultóricos que personificam os seus proprietários, estas peças, tendo continuado a pertencer aos trabalhadores, oferecem um retrato *sui generis* dos seus proprietários, o qual não deixa de ser especulativo. O título identifica o proprietário e a sua função no estaleiro, nelas estão patentes aspectos e marcas que reflectem as diferenças e a diversidade de apropriações de um objeto vulgar, mas exigem uma decifração e interpretação de cultura material. A lancheira de Gary Gilpatrick contém um jornal, um lápis e uma caixa de medicamentos, dessa forma funcionando como um retrato a construir, não do trabalhador mas do indivíduo.

Numa outra perspectiva, a obra de Chen Chieh-Jen, *Factory* (2003), projectada num contentor na Fábrica Asa, constitui uma encenação realizada com ex-trabalhadoras da Lien Fu Garment Factory, de Taiwan, a quem Chen Chieh-Jen convidou a regressarem a esta fábrica, encerrada em 1996 devido à transnacionalização da indústria e à sua deslocalização para regiões com custos de produção mais baixos.

Factory relaciona-se de modo especial com a instalação de Paulo Mendes presente no centro da sala. Esta expõe um período da história industrial nacional, da passagem do Estado Novo para o período democrático e pós-revolucionário, com a reapresentação da instalação *Operários da Metalúrgica Alentejana* (1995), patente na exposição *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: um projecto em torno de Guy Debord*, mostra comissariada por Jorge Castanho na Metalúrgica Alentejana, em Beja, em 1995. Trata-se de uma instalação formada por fotografias de cinco antigos operários que foram instaladas individualmente em várias salas já desactivadas da fábrica, acompanhadas de registos sonoros com entrevistas que testemunham a sua visão e experiência no

decorrer do antigo regime: episódios da actividade sindical, do contacto com a polícia política, do processo de emancipação e autonomização da gestão e estrutura produtiva desencadeado pelos trabalhadores e da posterior falência do projecto.

Todavia, se na obra de Paulo Mendes a dimensão sonora era importante para relatar as experiências biográficas dos ex-funcionários da Metalúrgica Alentejana, a peça de vídeo de Chen Chieh-Jen não tem som nem registo de vozes, a pedido das intervenientes, que encararam esse gesto como símbolo do silenciamento a que foram votadas.

No contexto do capitalismo global do século XXI, se a produção industrial não deixou de existir, ela foi deslocada para países do Terceiro Mundo. As tradicionais fábricas estão a desaparecer, pelo menos no mundo ocidental, e nalguns casos tornam-se monumentos e centros de cultura, sobretudo na Europa. Outrora espaços desactivados, disponíveis para a realização de projectos designados como alternativos, que funcionavam em condições e formatos de exposição *antiwhite cube*, as antigas estruturas fabris foram transformadas sobretudo na última década em museus e centros de indústrias criativas. O Museu Guggenheim em Bilbao foi construído num terreno deixado vago pela falência de um estaleiro e a própria fábrica da família Lumière, que encerrou no final dos anos sessenta, tornou-se um museu – o Lumière Museum⁴.

A Tate Modern de Londres encontra-se hoje num edifício que foi uma central eléctrica. O Dia: Beacon, em Nova Iorque, foi instalado na fábrica de embalagens da Nabisco, estrutura reabilitada de acordo com o modelo espacial discreto, sereno e asséptico do cubo branco. Em Espanha, o centro multidisciplinar Matadero foi instalado num antigo matadouro e mercado municipal de gado de Madrid, e a velha fábrica têxtil Fabra I Coats será o futuro Centre d'Art Contemporanea de Barcelona.

⁴ O armazém que figura como pano de fundo de *La Sortie des Usines Lumière à Lyon (1895)* dos irmãos Lumière só por pouco escapou à demolição, usufruindo hoje da classificação de monumento histórico. O cinema existente no museu, inaugurado em 1998, está instalado onde decorria a saída dos operários, maioritariamente mulheres.

As antigas estruturas de engenharia fabril foram transformadas em espaços abstractos e sacralizados que não fogem ao desejo de uniformização do modelo *white cube*, modelo universal dos espaços de arte contemporânea que desde meados do século XX assume plenamente o paradigma da autonomia da arte, impondo a distância do mundo da arte em relação ao quotidiano e ao espaço exterior.

O materialismo dos espaços de produção é substituído pelo sentido da transcendência de espaço e de lugar. Ora, se os museus-fábricas tendem a recriar a contaminação do espaço expositivo pelo quotidiano, em CCC como em outros projectos que Paulo Mendes desenvolveu em outras antigas unidades fabris, ele tende precisamente a reforçar esse elo com as condições materiais e com a história e envolvência dos espaços onde trabalha, não encerrando as obras artísticas em redomas. Livros e peças dispõem-se em vitrines industriais como acontece com as obras de Paulo de Cantos, de Chris Ware, da *Almanaque* (1959-1961) ou da peça *Inserções em Circuitos Ideológicos (Projecto Coca-Cola)* (1970) de Cildo Meireles. Com isso revela uma liberdade de uso tanto de dispositivos museográficos mais convencionais como as vitrines tradicionais de metal e de madeira, mais neutras e discretas – onde surge a série de seixos pintados de Fernando Lanhas –, como de vulgares vitrines frigoríficas como as da série de *Copos de colecção*, projecto de Mariana Pestana ou a edição especial CCC da Cerveja Sovina. É talvez por estas nuances que Paul O'Neill, também ele artista-curador e um dos autores que tem pensado de forma interessante esta simbiose, num dos seus textos, intitulado «I'm a Curator», afirma que é possível reconhecer em muitas das propostas dos artistas-comissários um modelo de curadoria diferenciado, em que a ênfase não é colocada nas obras individuais, em dispositivos narrativos associados à história da arte, mas em estratégias criativas dos próprios criadores. A esse propósito sintetiza:

«The term artist-curator has become loosely synonymous with those art practitioners who use exhibition design, architectural structures and curatorial strategies as a way of using the work of themselves and other artists to create a composite installation.

Exhibitions by artist-curators, which once simply meant exhibitions curated by artists, are now also a distinctive model of curating.»⁵

Assim é.

Texto publicado no catálogo *Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por colecções de coisas em forma de assim*, exposição comissariada por Paulo Mendes que decorreu entre 11.03 e 20.05.2012, na Fábrica Asa, em Guimarães. O texto intitulava-se «Arte Trabalho Museus Fábricas. Construir uma memória crítica de uma época» in Mendes, Paulo & Jürgens, Sandra Vieira, *Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por colecções de coisas em forma de assim* (pp. 76-84). Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013. ISBN: 9789899850545

⁵ Paul O' Neill (2004), "I am a curator" in *Art Monthly*, nº. 275, Abril 2004, p. 8.