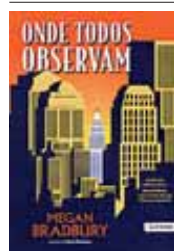


Ficção

Ao ritmo ofegante de Nova Iorque

Megan Bradbury nasceu nos Estados Unidos, cresceu em Londres e voltou ao lugar de origem com um livro que é uma proposta arriscada.
Isabel Lucas

Onde Todos Observam
Megan Bradbury
Trad. Marta Mendonça
Elsinore



Quatro homens, gente real, são os protagonistas do livro de estreia de Megan Bradbury. Não é um romance no sentido clássico, não são contos,

são antes fragmentos que se unificam numa cidade. É ela o centro desta ficção escrita na perspectiva de personagens publicamente reconhecidas que partilham uma ligação estrutural com Nova Iorque. O poeta Walt Whitman, o urbanista Robert Moses, o fotógrafo Robert Mapplethorpe e o escritor Edmund White são, desta forma, os protagonistas de um livro com um protagonista maior: a cidade de Nova Iorque em momentos diferentes da sua história, desde o século XIX de Whitman aos anos mais recentes de White.

No início, vemos Robert Mapplethorpe a começar uma existência de saltimbanco tentando captar a essência de um lugar que intui como o da sua possibilidade artística. O único capaz de lhe devolver uma identidade que ele não sabe ainda qual é mas que passa pela arte. A sua cidade é a dos anos 1960, 1970 e 1980, em ebulição, a tentar refazer-se nos escombros, a surgir como símbolo cultural: ali tudo é possível e se tudo é possível Mapplethorpe também será.

É um capítulo breve, como todos, e que dá lugar, sem aviso, a outro onde a atenção se vira para Edmund White em 2013. Ele regressa à cidade onde descobriu a sua sexualidade umas décadas antes e encontra-a diferente. Ele sabia disso. “Nova Iorque. Pálida, cáustica sem remorso”, como a vê agora à chegada. A primeira vez que ali esteve, na década de 60, era uma cidade “à beira do colapso”. Como ele.

A passagem faz-se rápida para Robert Moses no momento em que ele olha pela janela do comboio, “para as cidades e aldeias de Long Island. Estamos em 1922. Ele avista pedaços do oceano, o sol



Megan Bradbury nasceu em Nova Iorque mas cresceu no Reino Unido

resplandecente reflectido sobre o espelho de água, barcos a navegarem. Ao deixarem uma cidade para trás, ele avista na lonjura um bosque que abrange uma área vasta.” Ele será o grande planificador da cidade moderna, a das auto-estradas que a cruzam para a atravessar mais depressa deixando livre o centro, a que cresce em altura, a cidade que Walt Whitman via como um “lugar natural”. “Para ele, a cidade é tão natural como a floresta, tão tranquilizante como o oceano.” Ele prepara-se para lá chegar de comboio, com Richard Maurice Bucke, o seu biógrafo, numa “manhã fria e cristalina de 1891”, quando já tinha publicado a sua obra magna *Folhas de Erva*.

Onde Todos Observam é um livro de instantâneos que tenta captar a essência da cidade em capítulos curtos, frases soltas, numa escrita impulsiva, rápida, tão a quente quanto os impulsos criativos e de vida de cada uma das suas personagens que Bradbury manipula como se as conhecesse muito bem, acedendo aos seus pensamentos mais íntimos, a um inconsciente ficcionado, a partir de uma coisa muito concreta, viva, que se transformou – e transforma –, transformando quem habita Nova Iorque.

É isso que pode levar o leitor a avançar para mais um livro sobre Nova Iorque. A escrita de Megan Bradbury é uma poética sobre esse

lugar real onde o que importa não é saber se Mapplethorpe pensou mesmo aquilo ou se a nostalgia de White no regresso foi mesmo aquela. Esse é o espaço para a ficção, ela ganha forma numa espécie de espaço em branco entre um lugar real e personagens reais. É aqui que a imaginação entra e consegue ser verosímil e foi ao tentar tudo isso que Brad correu um grande risco e conseguiu ultrapassá-lo não escrevendo apenas mais um livro sobre Nova Iorque.

Megan Bradbury nasceu naquela cidade mas cresceu no Reino Unido e a justificação para fazer um livro como este está de alguma forma na frase de Don DeLillo que escolheu para epígrafe. “A saudade em grande escala é o que faz a História.” A história da História como Bradbury a conta não segue outra cronologia a não ser a do próprio sentimento de falta, caótico, incapaz de outro sentido que não o da deriva, sempre a convocar outros lugares, outros protagonistas, tão saltimbanco quanto foi Mapplethorpe na sua própria voragem pela experiência que transforma e confere identidade.

Bradbury ancora isso num sentimento de pertença. Pertencer a um lugar esquivo, indomável, o da sub-cultura e o do turismo de massas que o transformou numa marca. É a cidade que estabelece a ligação entre as personagens que

surgem aqui isoladas, como se viver obcecado com este lugar não desse espaço para mais nada. É Nova Iorque quem determina a intensidade. E Megan Bradbury não desafiou isso. A sua escrita concretiza-se no espaço e no tempo dessa respiração ofegante.

Megan Bradbury correu um risco mas saiu-se bem e tornou-se um nome a seguir com atenção.

Arte na sua dimensão política

Sandra Vieira Jürgens tenta localizar e identificar os momentos expositivos em que os artistas chamaram a si a tarefa de construir outras possibilidades.

Nuno Crespo

Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no séc. XX

Sandra Vieira Jürgens
Documenta



A relação da arte com o poder sempre foi lugar de grande discussão e reflexão. A maneira como os artistas e as suas obras se

aproximam e se distanciam das instituições, incorporam ou criticam o gosto popular e vigente, replicam as lógicas estéticas e artísticas instituídas e como se inserem ou combatem os meios de circulação e comunicação da arte, é um motivo importante da produção de conhecimento sobre a área. Não se trata de uma questão interna, mas diz respeito à reflexão sobre as obras de arte na sua dimensão política, social e não exclusivamente objectual.

O trajecto proposto por Sandra Vieira Jürgens (SVJ) tenta localizar e identificar os momentos expositivos em que os artistas chamaram a si a tarefa de construir outras possibilidades expositivas, e assume-se como lugar reflexivo acerca da relação da arte e dos artistas com as instituições, o mercado e os seus mediadores. Fá-lo a partir de uma intensa, abundante e sistemática recolha de informação a partir da qual se pode fixar um entendimento do que foram práticas artísticas e expositivas na arte portuguesa do século XX.

Além da aproximação a uma cena artística a partir de outros protagonistas e de outras obras não consagradas e institucionalizadas, é relevante tratar-se de um contributo para a história da arte portuguesa do séc. XX feito a partir de posições e concretizações artísticas que tiveram na sua origem um forte impulso para questionar todas as convenções e cânones da própria história da arte.

Pode assumir-se um duplo propósito nesta obra. Por um lado, tenta reunir dados acerca de exposições que, dada a sua natureza alternativa e independente, corriam o risco de se perder; por outro, a partir dessa informação propõe-se pensar o modo como as

experiências artísticas independentes e alternativas foram capazes de transformar o meio artístico e os seus mecanismos de

sustentação, ou seja, perceber como é que estas posições fora do mundo institucional foram capazes de criar circuitos próprios de produção e mediação.

Como é anunciado, trata-se não só de “analisar os princípios de actuação do movimento alternativo e a sua relação com o sistema institucional”, mas também tornar visível o modo como as acções desses movimentos desencadearam “alterações na percepção da natureza da obra de arte e na estrutura dos discursos expositivos.” (p.16)

Acrescente-se um outro propósito na exploração feita por SVJ e que diz respeito a uma espécie de balanço que tenta fazer não só do que foram aquelas práticas expositivas, mas igualmente do modo como essas exposições alternativas “contribuíram para a redefinição da ideia de arte, para a emergência de novas premissas do discurso expositivo e curatorial e para diferentes experiências de exposição, recepção e percepção do fenómeno artístico.” (p.18)

A proposta feita é de entender que as histórias dos espaços expositivos, qualquer que seja a sua localização conceptual e institucional, são elementos indispensáveis da grande narrativa da história da arte. Por isso, o estudo começa com a descrição dos Salon parisienses e as suas famosas recusas, hostilidades que deram origem a iniciativas independentes de artistas. O trabalho de Courbet e Manet e a maneira como contrapuseram uma outra lógica expositiva recusando as lógicas vigentes é essencial nesta caracterização da arte dita independente. Como descreve SVJ: “O sistema de exposições oficiais falhava também nestes aspectos relacionados com o contexto expositivo e com o modo como as obras eram expostas e instaladas no espaço do Salon. A par da persistência dos protestos dirigidos pelos artistas independentes aos júris de selecção dos Salons, as críticas às condições espaciais e expositivas

oferecidas pelo sistema académico passaram a ser cada vez mais frequentes.” (p.33)

O que se vê aqui nascer não é só um circuito alternativo para a exibição da arte, mas a concretização do passo decisivo (de que Ducham será o grande porta-voz) da autonomia da arte e da liberdade dos artistas. Dos independentes franceses SVJ salta para os anos de 1910 portugueses e para o início da afirmação de uma cena artística a procurar crescer e a ter peso na sociedade a que se sucedem os movimentos alternativos nos EUA e a emergência, por volta de 1970, de acções de colectivos de artistas (como os Art Workers Coalition) determinantes para a “emergência de novos modelos de trabalho que enquadraram as práticas minimalistas e as práticas conceptuais.” (p.181)

Para a autora, a definição de alternativa, quando pensada no quadro dos movimentos artísticos do final do séc. XX, surge através do contexto norte-americano e enquanto manifestação de uma vontade de pensar, fazer e mostrar arte fora dos “modos normativos de actuar que predominavam na esfera das instituições (do sistema dos museus e do mercado da arte) e no círculo de actividade dos agentes de mediação (críticos e curadores).” (p.182)

O que nos é dado a ver é como é que a partir da acção independente, alternativa e autónoma dos artistas se instituem novas lógicas artísticas e expositivas e como essas transformações foram determinantes para a alteração do conceito de arte, artista, exposição, critico, etc. E é no contexto global destas transformações que SVJ insere o estudo do caso português: contrapondo-o a um contexto internacional mais vasto e com esse pano de fundo em vista onde vemos surgir Almada Negreiros, Ernesto Souza e os muitos artistas que a partir de 1990 lutam por uma cena artística alinhada pelas experiências internacionais.

O estudo termina com a apresentação de três casos de estudo: a ZDB – Galeria Zé dos Bois (Lisboa), o projecto W. C. Cointainer (Porto) e a actividade da associação Caldeira 213, todos notáveis projectos com um papel determinante na caracterização da arte independente portuguesa nos séculos XX e XXI. Faltou neste (demasiado) extenso livro uma apresentação clara dos critérios de inclusão e exclusão de exposições e práticas alternativas, bem como a discussão concreta das obras dos artistas e das premissas das suas exposições e uma maior problematização do modo como o museu contemporâneo (e dos casos da Museologia Radical) conseguiu (ou não) ser esse lugar alternativo, independente e experimental que os artistas reclamaram.

Estação Meteorológica António Guerreiro

A neurose de domingo



S abemos que fomos inoculados de maneira irreparável com o vírus da sociedade do trabalho e do regime de repouso e lazer que lhe corresponde, quando passamos a sofrer de um mal que Ferenczi e Karl Abraham, discípulos e colaboradores de Freud, diagnosticaram e ao qual deram um nome: a neurose de domingo. Eles perceberam nas manifestações sintomáticas que emergiam em certas pessoas, ao domingo, o efeito de uma perda infligida à vida pulsional e disseram que ela era semelhante ao que sente o morfímano quando lhe falta a sua dose habitual. Para os dois psicanalistas, a relação do domingo e dos dias feriados com um agravamento temporário do estado nervoso e as flutuações libidinais podia ser verificada nos sintomas neuróticos de certos indivíduos. A neurose de domingo foi apresentada em 1919, na Revista Internacional de Psicanálise, em Viena. Dez anos depois, surgiu na Alemanha um filme colectivo cujo guião foi escrito por Billy Wilder, chamado *Menschen am Sonntag* (“Pessoas ao domingo”). O filme mostra um ambiente de felicidade nas ruas de Berlim, vivido pelos trabalhadores (melhor dizendo: os empregados do sector terciário, que era a maior parte dos assalariados berlinenses) no descanso dominical. A ideia de o mundo do trabalho conhecer o bem-estar e a felicidade do domingo – o contrário, portanto, da neurose – foi uma ideia nova na Europa que não durou muito. A neurose triunfou e não há hoje nenhuma teoria dos humores que não tenha em conta a afecção dominical que contagiou toda a gente. Não lhe serve nenhum daqueles nomes que serviram, desde a segunda metade do século XIX, para designar as “tonalidades afectivas” fundamentais da época: o *spleen* baudelairiano, o tédio, a melancolia, a angústia, a solidão. Tem características de todos estes humores, aliadas a uma certa astenia moral. Evidentemente, a introjecção deste mal – a neurose de domingo, tal como a conhecemos – deve-se a razões exteriores, culturais, sociais, colectivas. Esta modalidade neurótica não se deve ao facto de sentirmos aproximar-se a segunda-feira, dia de trabalho; deve-se antes ao facto de sentirmos que o tempo homogéneo global (que o capitalismo como um culto permanente, sem tréguas, instituiu) sofre uma interrupção. A burguesia assalariada da sociedade moderna não tem apenas direito ao repouso, tem também direito ao lazer (as rubricas da “cultura para o fim-de-semana”, dos jornais e revistas, são uma consagração deste direito). O repouso é ainda a continuação do trabalho, uma condição que o trabalho requer para poder continuar. O lazer é diferente: é um tempo “perdido” para o trabalho e para uma economia da utilidade. Ou melhor, seria um tempo perdido se não fosse captado como mais uma forma de mercadoria. O lazer-mercadoria é hoje um dos sectores mais rentáveis da economia. Reside aqui o grande valor económico da cultura, descoberto há muito tempo, mas só recentemente formulado com o rigor dos números porque antes se temia que exaltar a utilidade económica da cultura continha o risco de confundi-la com o que é útil. Ao repouso e ao lazer, é preciso acrescentar uma outra entidade, um terceiro termo: o ócio. Ao contrário do lazer, o ócio não é convertível em mercadoria. É do ócio que nascem, tradicionalmente, as letras, as artes, a filosofia. Ele obriga-nos a um confronto com a interioridade, é o tempo diante de nós. Ora, o domingo tornou-se o dia da estranheza, na medida em que concentra simultaneamente o repouso, o lazer e o ócio. E até o domingo proletário passou a imitar o domingo burguês. A neurose de domingo é o nosso sintoma universal.



Exposição na Galeria ZDB, um dos lugares informais de que fala a autora neste livro e que se tornou fundamental na programação