

MOBILITY

RE-READING THE FUTURE

MEZINÁRODNÍ TRIENÁLE
SOUČASNÉHO UMĚNÍ
NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE



MOBILITY

RE-READING THE FUTURE

A ARTE MODERNA ENTRE AS TRANSFORMAÇÕES DA VIDA MODERNA

Tal como outras culturas, a cultura europeia baseia-se em mitos criados para exercitar o desejo de certeza, de estabilidade na sociedade e estabilidade da opinião. Por isso a coluna é um motivo tão característico da civilização ocidental. A sua função tectónica age como membro de suporte nas linguagens da comunicação cultural com o propósito de servir para expressar a necessidade de direcção e estabilidade na vida. O papel dos mitos tradicionais que procuram retratar a certeza é tão forte porque o mundo e a vida humana são meios em mudanças constantes, mudanças que não deixaram de acontecer na idade moderna mas antes tornaram-se na sua essência. A marcação intensiva de padrões e pontos assentes numa confusão de opinião, que é tão frequente nos esquemas da arte moderna, não acalmou; pelo contrário, intensificou as suas tensões escondidas. É no ritmo destas tensões que a arte encontra não só formas sempre cada vez mais novas, mas também a sua *raison d'être*, i.e. em primeiro lugar, preservar e desenvolver o potencial auto-regulador do pensamento humano individual, que se encontra ameaçado por processos de standardização que contribuem para a sua entropia, num mundo controlado pelos mecanismos de uma civilização global digitalizada.

A PERDA E A NECESSIDADE DE ANCORAR A ARTE NA REALIDADE SOCIAL

A arte contemporânea transforma-se num meio de expressão humana no qual, mais do que em qualquer outro meio, as dinâmicas dos opostos são usadas numa tal extensão que mais parece um caos lodoso, um milieu de mudança constante. Num tal contexto, uma posição artística, uma estância criativa assumida com base em modelos de pensamento e comunicação criativa válidos naquela altura constitui-se não só como oportunidade para verificar as possibilidades do modelo empregue, mas também como instrumento para a sua destruição. Este constante ultrapassar dos seus limites e das certezas geralmente adoptadas transforma a arte contemporânea num meio capaz de responder a uma quantidade de questões e fenómenos contemporâneos, mas sob formas mais ou menos compreensíveis apenas para os que participam na transformação dos métodos de trabalho e da sua actividade. A obra de arte de hoje perde concentricidade e exclusividade entre as expressões do dia-a-dia, especialmente porque deixa de ser um representante de certezas acessíveis que poderiam conduzir ao domínio de movimentos e tendências artísticas individuais. A arte mudou-se do centro da representação social para um espaço de exílio agures em locais-

de-difícil-acesso no seio de comunidades massivas com falta de prioridades delegadas por qualquer interesse ou poder político, económico ou educacional.

A DESTABILIZAÇÃO DOS GÉNEROS E CATEGORIAS CONVENCIONAIS DE ARTE E A EMERGÊNCIA DE UMA REALIDADE EXTRA-ARTÍSTICA

Na arte moderna recente, os meios e formas de destabilização das convenções e certezas envolvidos nos movimentos e transformações das formas e significados da arte já existentes assumem um novo papel. A mistura total de categorias estéticas de géneros, tipos e temas da arte é nova. Quaisquer distinções entre arte visual e acústica, arte de texto e de objecto, arte definida pelo espaço-tempo, arte alta e baixa, arte trágica e cómica deixaram há muito de ser um padrão unificador do trabalho artístico. Alternar entre tipos e géneros não é apenas um procedimento comum, mas tornou-se num tema e numa ferramenta para expressar as tensões dinâmicas e a natureza variável da arte aberta para todos os lados. Quando mais difícil é encontrar uma orientação na arte contemporânea e na realidade, mais urgente parece tornar-se a necessidade de expandir a comunicação da arte contemporânea para além do círculo estreito dos fazedores e consumidores informados. Especialmente porque uma obra de arte aberta é produto de e espaço para uma miríade de actividades recentemente abertas ao segmento não artístico da sociedade. As distinções entre artistas e leitores, espectadores e admiradores, deixam de se sustentar. Mais do que nunca, o artista entrega uma obra de arte no sentido de se deslocar para o campo do seu observador e, através da obra de arte, o observador, leitor ou admirador encontra em si um artista que participa no completar daquele trabalho. Se procurarmos os significados correntes da palavra mobilidade (título do projecto de exposição de cinco capitais Europeias), então, em contextos sociais, ela significa antes do mais o uso de papéis transformados entre o artista e a sociedade através de novas formas e significados artísticos.

A arte contemporânea está a libertar-se ou a perder algumas das suas funções e formas tradicionais. Está a tornar-se humanizada. Contém menos ideais, menos construções ideológicas, menos ambições e reivindicações para ser verdadeira e imortal. Agora, a arte aproxima-se do destino do homem percebendo e usando a sua instabilidade e efemeridade. Ao longo da história da arte moderna, desde os seus inícios no século dezanove e durante a sua evolução no século vinte, a penetração cada vez mais forte da realidade extra-artística na composição da obra de arte tem sido óbvia. Contudo, esta erosão da homogeneidade dificultou a orientação na arte moderna e pós-moderna pelos critérios tradicionais, muitas veze

s sublinhando a necessidade de definir novos critérios em espaços de ortodoxia de opinião de inclinações e tendências artísticas individuais; o termo tradicional “obra de arte” mudou no final da idade moderna – hoje, a arte é muito mais aberta à realidade extra-artística, à sua heterogeneidade, variabilidade e efemeridade. Em vez de só executar as suas formas e significados, a arte utiliza o seu potencial enquanto meio de comunicação. A concretização da missão da arte enquanto meio de comunicação cria novas possibilidades para penetrar a realidade social, para abordar os estereótipos e outros substratos por eles criados, através dos quais se manifestam os mecanismos das práticas sociais da civilização global digital – e esta abordagem envolve atacar, desintegrar, jogar um jogo que liberte a mente das suas amarras.

A ARTE EM RESPOSTA ÀS CONTRADIÇÕES E POSSIBILIDADES DA COMUNICAÇÃO GLOBAL

Os movimentos e recursos que brotam das interações entre arte contemporânea e meios de comunicação, as suas linguagens e estereótipos estão entre as tarefas mais urgentes da arte contemporânea relacionadas com o termo mobilidade.

Se a análise da linguagem de Wittgenstein (para quem o conhecimento contemporâneo regressa a um ponto nevrálgico nas reflexões filosóficas, mas também noutras reflexões do conhecimento humano) mostrou o quão limitada é a comunicação baseada na sua forma verbal rígida, as deslocações entre comunicações rigidamente verbais e não verbais ou parcialmente verbais tornaram-se num motivo e numa ferramenta para passar dos campos herméticos dos discursos limitados para outros muito menos limitados pelos mecanismos que controlam as práticas sociais. Se os limites da arte se tornaram desfocados em todos os tipos de arte, enquanto por outro lado a linguagem proscreve quaisquer conotações perturbadoras em termos de controlo do discurso cultural através da digitalização, as belas artes encontram uma oportunidade na activação dessas formas, desses temas e assuntos da sua comunicação, que perturbam o substrato da linguagem da civilização digital. A arte moderna mostra de forma consistente o caminho para romper com as práticas do discurso controlado em expressões puramente verbais, muito pela utilização de tropos que, absorvendo o absurdo como referência principal, evocam e reclamam a necessidade de “comunicação estado zero” e a necessidade de um ressurgimento ou mudança no meio ou processo de comunicação. A tautologia, o oxímoro e outras figuras de reacção radical às manifestações dos mecanismos da comunicação moderna não se aplicam exclusivamente às actividades criativas individuais em manifestações verbais e não-verbais, nem termi-

nam com elas. As formas de sobreposição criativa aos mecanismos manipulativos participam na regeneração de toda a comunicação e pensamento. Esta parece ser a mais essencial contribuição da arte contemporânea para a cultura dos tempos pós-modernos – paralisar estereótipos e abrir possibilidades para afirmar a individualidade, as diferenças e a mudança.

O PAPEL DAS CULTURAS DE PEQUENAS COMUNIDADES NA ALDEIA GLOBAL

A mobilidade mostra que os padrões criados nos principais centros das culturas dominantes da civilização ocidental sofrem mudanças essenciais nas suas periferias e minorias. Através destas mudanças há impulsos emprestados que se adaptam às suas necessidades e se modificam em contacto com as suas convenções de diferentes raízes e significados, mas, mais significativo, activam o seu exaustivo potencial criador e enriquecem-no com experiência menos oprimida pelos mecanismos de standardização aos quais as comunidades maioritárias que definem a cultura global contemporânea estão expostos. A apresentação da arte mais recente de cinco povos minoritários da Europa pode ser visto não apenas como um jogo jogado com expressões degeneradas da arte global, mas também como uma regeneração dos seus elementos, princípios e tendências vitais. Especialmente devido às diferenças no tempo e no significado, isto transforma-se numa inspiração e num desafio para a arte mais recente, bem como numa oportunidade para re-ler os seus cenários, e num tema para a sua crítica permanente. Ser jovem no seio de uma comunidade minoritária na civilização europeia moderna significa muitas vezes autodefesa, mas também esperança, revolta e utopia. Naturalmente, a possibilidade e a forma de uma nova perspectiva de sociedade alargada estão perdidas, mas na idade de uma só aldeia global, a arte mais nova pode olhar mais de perto para o real busilis da questão do mundo contemporâneo, comprometer-se em nome da força da sua forma e local e da emoção natural na sua sobrevivência, que é cada vez mais rara tendo em conta o carácter artificial da cultura digitalizada.

ENVOLVIMENTO DOS CENTROS MINORITÁRIOS NA SOBREVIVÊNCIA DA ARTE E NA ACTIVACÃO DAS SUAS FUNÇÕES SÓCIO-CULTURAIS

Em cada um dos cinco centros de culturas minoritárias da Europa moderna, a arte é criada no sentido de se envolver na transformação

da cultura contemporânea e de encontrar o seu lugar e o seu discurso. Em cada um destes centros mostra-se que nenhuma arte é criada como manifestação de um único sistema de preferências assentando em convenções sincrónicas ou diacrónicas de um lugar ou de modelos civilizacionais. O potencial criativo dos centros individuais é gerado no movimento de interacção das diferenças. Neste contexto, quebrar a tradição significa muitas vezes afirmar a sua validade, da mesma maneira que os contactos entre os territórios culturais maioritários e minoritários são ironicamente manifestados em críticas e tentativas de demarcação das tendências maioritárias. Praga é típica da mistura entre e da interferência com diferentes tendências e níveis de civilizações europeias. Aqui, a modernidade significou conflito e interpenetração de diferentes elementos éticos, religiosos, sócio-civilizacionais, linguísticos e estilísticos. Aqui, o passado misturou-se com o presente desde a Idade Média, tal como as categorias de high art são revividas e sobrepostas com “géneros baixos” de arte. A Modernidade e a sua crítica fazem parte do carácter de um lugar. A este respeito, Praga não é uma excepção entre as outras capitais. Os cinco centros têm muitas qualidades em comum. Em todas elas a história desempenhou um papel maior ou menor na construção da política e cultura europeia – e, no caso de Portugal, mesmo mundial; todas tiveram experiências positivas bem como negativas com a disseminação de diferentes tendências de sistemas e prioridades civilizacionais e culturais. Em todas elas, a abertura às diferenças e a simultânea preservação da originalidade representa um meio de sobrevivência. Tendências opostas encontram na arte uma oportunidade de serem expressas ao nível da experiência humana mais geral. Os contrastes são revelados em resposta à nova cultura global e aos seus meios de comunicação. Por um lado, persiste um desejo do novo, particularmente das novas tecnologias e, por outro lado, a crítica à cultura globalmente manipulada e aos seus estereótipos e ídolos torna-se mais forte.

CONCRETIZAÇÃO DO PROJECTO DE MOBILIDADE NAS APRESENTAÇÕES GRADUAIS DA SUA EXPOSIÇÃO EM CADA UM DOS CINCO CENTROS DE COOPERAÇÃO

O tema da mobilidade enquanto soma das várias motivações acima mencionadas representa uma tentativa de apresentar e verificar as possibilidades da arte e da sua abertura a um meio diferenciado pela linguagem, sociedade, raça e religião. O projecto Mobilidade não se esgota sendo apresentado num único centro, mas encontra concretização na deslocação e nas reflexões críticas a propósito das quais a exposição viajará para cada um dos centros. Juntamente com os artistas e críticos de arte, os curadores do projecto Mobilida-

de têm a oportunidade de oferecer ao trabalho artístico exposto um espaço para retinir em debates que sumariam novas experiências e dão novos estímulos para testar criativamente o tema da mobilidade enquanto tema principal na transformação da arte pós-moderna.

Tomáš Vlček

Bulharsko / BORIS OGNIANOV DANAILOV DENTRO DA MOBILIDADE

A proposta búlgara para Mobilidade: Re-Ler o Futuro, Trienal de Praga 2008 está esboçada no âmbito de uma estrutura preliminar e predeterminada pela existência de princípios universais, fixados em referência ao nosso ser: tempo e espaço, a apreensão disso e a sua presença obrigatória na forma como percebemos o mundo e a estrutura da existência humana. O conteúdo dos aspectos específicos do projecto refere-se a uma tentativa de definir momentos que são essenciais como características da situação artística contemporânea na Bulgária. Neste caso, há que fazer uma clarificação: a proposta aqui apresentada não pretende cobrir o todo ou caracterizar globalmente a arte Búlgara, mas apenas uma parte dela. Essa é a parte que pode ser rotulada como “contemporânea”. Apesar das dificuldades em definir “contemporaneidade”, podíamos ainda apontar algumas marcas de excelência que sublinham sustentáculos e possibilidades para limitar o campo de conteúdos dessa categoria para os nossos propósitos. Sem dúvida que qualquer referência directa às gerações de artistas ainda hoje a trabalhar estaria demasiado longe do que precisamos: datas de nascimento desenhavam distinções de geração, mas qualquer prática artística verdadeira desaprova tais distinções quando falamos sobre o conteúdo do trabalho criativo. Se abordarmos a produção artística global com esta atitude, é aqui que podemos encontrar os pontos de referência necessários para a demarcação da categoria acima mencionada. Neste sentido, “o contemporâneo” e a “contemporaneidade” deviam conter as características específicas dos novos meios de expressão. Posto de outra forma, estamos à procura das peculiaridades e das características específicas de um tipo de meio de expressão artística cuja sintaxe seja diferente da geralmente estabelecida em termos de uso, linguagem válida, convencional, e porque não até unificada. Agora, há uma oposição que sobressai que podemos perceber. Por um lado, a “modernidade” clássica adopta uma posição firme, pela qual os parâmetros e dimensões de uma peça de arte, o seu valor enquanto objecto e coisa, que tem valor como resultado da interferência operativa do artista, fazem dela uma peça única entre outras similares. Por outro lado, há aquelas suposições que nem sempre têm a natureza de um trabalho artístico completo mas parecem gravitar ou criar uma ilusão disso; são expressões articuladas que depois desaparecem sem se reduzirem a um material permanente, são frases tiradas do léxico de outras linguagens (muitas vezes não-artísticas), combinadas e apresentadas de forma pouco ordinária; finalmente, são emanações que negligenciam a lógica dos meios de expressão e apontam os campos em branco de áreas inexploradas do mundo sem reivindicações para obcecar permanentemente essas áreas. Se a modernidade clássica (o que quer que ela possa ser no con-

texto da arte búlgara) é um esforço constante para radicar a obra de arte no seu ser físico, para implantar novas funções nas obras, instituições e artistas, todos esses esforços ficam eventualmente entre as fronteiras do reconhecimento e da convenção de que essa obra depende do esforço artístico do autor. Mais: que estas buscas ficam estritamente no campo do que é chamado artístico, respectivamente plástico e sem transcender os limites da outra – a que está no campo de expressão de outras artes ou não é arte de todo. (O espanto com o poder activo da arte surge nomeadamente pelo facto de ela, dependendo dos adeptos do modernismo, ser capaz de afectar outras áreas não artísticas – predominantemente a área social e política). Assim, se estamos à procura das diferenças essenciais entre as duas formas de meios de expressão salientadas, sob “contemporâneo” e “contemporaneidade” temos que albergar aqueles artefactos que abandonam a convenção da modernidade clássica e embarcam em buscas aventureiras mas também vagas, que expressam ambições que ainda não tomaram uma forma estética clara nem oferecem formulações completas, mas antes antecipam movimentos futuros. Neste caso, temos que empaticamente evitar ligar as duas categorias utilizadas – “modernidade” e “contemporaneidade” no contexto de operações axiológicas – temos de aceitar que elas simplesmente existem em paralelo e apesar de poder haver choques e conflitos, a sua diferenciação é tal que permite a penetração nos seus meios de expressão específica... Talvez a característica mais distintiva do “contemporâneo” deste ponto de vista seja o desassossego relativamente aos meios formais de expressão. O movimento é a expressão desse desassossego – esta mobilidade peculiar à qual está sujeito o leque de meios de expressão artística. Testemunhamos o empréstimo, o uso, a mescla drástica de meios de expressão e o seu uso total, e a este respeito quaisquer inibições e barreiras são abandonadas – os artistas contemporâneos tentam encontrar e colocar na sua prática o poder de uma arma artística total. Esta proposta de curadoria tenta demonstrar, acima de tudo, isto enquanto primeira abordagem ao problema acima mencionado. O Architecton do Arquitecto Boyko Kadinov, tenta ironicamente encapsular o sentimento da natureza a desaparecer para as futuras gerações, o qual ainda hoje pode ser inserido na habitação semântica de Never Never Land. O esforço para definir a natureza do objecto criado pelo autor é tanto difícil como interessante. Esta habitação é um maciço arquitectónico, mas também uma escultura que exerce influência com a sua forma exterior, mas também tem um ventre interior, emana as ligações associativas de odores naturais perdidos, mas também tem uma textura pictural, é construído com materiais tradicionais relacionados com altas tecnologias, de alguma forma lembra as cabanas primitivas e fora de tempo e ao mesmo tempo lembra a forma de uma nave espacial. Muito dificilmente uma tal natureza de conteúdos multi estratos pode ser conseguida de outra forma que não pela combinação de meios tão variados de expressão.

Outros dois autores, Yuzev e Georgy Georgiev-jorrras têm características semelhantes. O último usa o vídeo no projecto Mobile como meio de expressão que dá visibilidade às principais especificidades e características das propriedades pictóricas do trabalho. Um quadro que é na realidade vídeo ombreado por uma moldura industrial estática transmitindo a ideia de mecânica – tudo isso é um todo inextricável no qual se procura um efeito comum puramente pictural. Estabilidade e mobilidade, estrutura estática e uma mudança amorfa na sua incompletude – estas são características opostas de um tecido comum. Uma visão “modernista” de um tal assunto permaneceria no rumo do tecido pictórico clássico, ao passo que aqui há um jogo livre e uma utilização igual de dois média básicos – a arte de pintar e o vídeo.

A sugestão do trabalho de Georgy Georgiev-jorrras é diferente. Aqui há também uma combinação de luzes e textura pictórica, de cor a pincel e da cor da luz da lâmpada eléctrica que se acrescentam ao esforço para atingir uma e outra vez um efeito visual global. Contudo, aqui a luz radiada pelas lâmpadas é uma inserção, um implante original, cuja emissão está sujeita acima de tudo ao propósito global – expressividade pictórica. Com Georgiev, o uso destes media não suporta a carga do significado básico do trabalho; juntamente com as luzes, os quadros desenhados de forma clássica acumulam muito mais energia e têm uma maior agressividade pictórica, complementada com colagem, fotografia e desenho. Uso de meios de expressão de vários tipos de arte e as suas diferentes configurações a depender das intenções dos autores para a realização de uma nova expressão – esta é a principal corrente demonstrada pelos trabalhos acima referidos. Se Alexander Yuzev usa o vídeo para transmitir o efeito da pintura clássica, Georgy Georgiev-jorrras em SHOOT YOURSELF sujeita fontes de luz não tradicionais ao seu impulso pictórico.

Talvez a única obra que à primeira vista está distante da ideia de mobilidade de expressão demonstrada pelos três artistas acima mencionados seja o vídeo de Emil Mirazchiev – Marlene. Neste caso, a palavra confronta o trabalho tradicional com o vídeo na medida em que, contrariamente aos outros três artistas, é levado além do alcance de meios de expressão e de tipos de arte. Na realidade, a palavra confronta outros movimentos e flutuações, que têm a ver, desta feita com as dimensões existenciais da existência humana – movimento, mobilidade entre os sexos. A necessidade de uma ênfase semelhante, ainda que paradoxal, na ligação entre realidade e prática artística é urgente não só para enfatizar a importância de tais ligações. A inclusão de um tal trabalho focado nas dimensões travesti da existência humana é uma metáfora interrogativa, que desta vez é endereçada à arte – qual é a sua permanência quando comparada com o mundo à sua volta? Será possível falar de uma presença estável e constante numa esfera estritamente fixada e construída ao longo de séculos, e se assim é, não é a nossa época que

abana essas fundações? Será possível que o nosso tempo traga uma subversão em série na arte, que começa a oscilar entre condições diferentes e muitas vezes extremas, sem encontrar paz e permanência? Finalmente, estes movimentos flutuantes estão a desvanecer-se ou a tornar-se mais fortes, está o seu poder de influência a aumentar, ou está a perdê-lo; a arte contemporânea está à procura da sua expressão estável ou já a encontrou? – estas são questões para as quais dificilmente teremos repostas finais em breve.

GEORGI GEORGIEV-JORRRAS

Neste trabalho incluo uma mistura de tipos de visões: dada, graffiti, arte bruta. Todas estas peças plásticas e visuais preparam o mosaico específico, a inspiração geral da composição: é o oposto da mobilidade – bloqueio, estagnação e imobilização da personalidade. Ao mostrar este perigo na vida quotidiana, estou a tentar ultrapassá-lo – a visualização do perigo transformou-o num código aceitável e compreensível, sem mistificação nem simulacros.

BOYKO BORIS KADINOV

Evergreen Dreams / Never Never Land

Architecton – o protótipo de um edifício futuro que encapsula para as próximas gerações memórias da natureza Búlgara hoje. Associações com uma torre, uma “cápsula de construção” natural... um celeiro, etc.

O espaço preenchido com estruturas de madeira esculpida, empacotados num comboio de erva – selados com resina clara congelada.

Algures por aí, o visitante pode entrar e encontrar-se num prisma de vidro cheio de feno recentemente ceifado... e sonhar, se desejar, “sonhos para sempre verdes”. E acordar os seus sentidos novamente, ele pode ainda cheirar a fragrância da madeira, das flores... do curral do gado.

E de volta para... a civilização lá fora – pelo trilho dos troncos de árvores cortados. De volta pelos espelhos que reflectem o mundo onde está submersa a torre da “erva para sempre verde”.

EMIL MIRAZCHIEV

As ideias gerais deste trabalho são o movimento (mobilidade entre sexos). Marlene defende o direito de procurar a sua própria identidade e de se sentir confortável no papel de uma rapariga. Durante 2007 ele ganhou o título “Rainha”.

ALEXANDER YUZEV

O projecto denominado *Structure 1* é um seguimento natural da ideia desenvolvida num conceito precedente Reversed Future. Mais uma vez, a ideia da água em movimento (apresentada num vídeo) está incluída numa base de acrílico pintada, o conceito de incorporar um fluído interior virtual (a água) provoca a ilusão de uma circulação dinâmica e interior especial. Estamos a falar sobre o futuro e o passado, duas noções que vivem juntas, no mesmo espaço e no mesmo lapso de temporalidade. A mobilidade neste trabalho é um conceito virtual. O movimento e o espaço são feitos para existir aqui juntos, em paralelo, mas também para construir uma realidade irreal. Se imaginarmos que o movimento é feito de cima para baixo descrevendo um eixo vertical, e se ao mesmo tempo rodarmos toda a estrutura 90 graus, vamos ver que estamos a fazer um movimento, nós mesmos da direita para a esquerda, descrevendo um eixo horizontal. Tal como um Cubo de Rubik com um movimento interior e exterior próprio. Depois toda a nossa visão do passado e do futuro será apresentada pelos métodos da física quântica. A direcção do movimento é a mesma, só muda a posição no espaço. Este é, de facto, o princípio essencial das nossas vidas.

PORTUGALSKO / CARLOS CABRAL NUNES

“RE-LEITURA DO FUTURO” – UM PENSAMENTO

É pertinente colocar a questão espaço-temporal quando se procura analisar a obra de arte, tanto mais hoje, numa era tecnológica onde os fundamentos assentam na replicação digital da informação, qualquer tipo de informação, seja ela literária, visual, sonora, artística, cultural.

Sempre, ao longo da história da humanidade, foi necessário avaliar, situar o objecto criado atendendo à época da sua criação e, mais ainda ou pelo menos tão importante, à vida e circunstâncias particulares com que o autor teve de lidar ao produzir qualquer obra. Isto é válido quando analisamos o paleolítico, suas características que variam geograficamente, para interpretarmos a sua profusão artística, daí estabelecermos critérios valorativos do ponto de vista do seu significado mas também da sua estética e, diria sobretudo, do significante de tais obras para os indivíduos que as produziram. Tudo isto se mantém válido se olharmos para as criações contemporâneas, especialmente a partir da identificação do conceito de progresso, no início do séc. XIX. Precisamente aí, com o surgimento de ciências humanas tais como a sociologia e a antropologia, que ao Homem é disponibilizada uma ferramenta de análise estruturante do pensamento, passível de nos capacitar a elaborar juízos valorativos independentes de amarras culturais e da deferência excessiva ante obras clássicas herdadas. Partindo daí, foi possível entrar-se numa nova forma de comunicar, de fazer, interpretar arte. Foram sendo criados novos paradigmas artísticos, por necessidade espontânea, fruto das circunstâncias particulares espaço-temporais de cada momento. Daí, tendo como epicentro o pensamento individual – o significante, para se integrar num todo social, intelectual, é possível aferir o seu significado, justamente, à luz de cada tempo, espaço e circunstâncias vivenciais do seu autor.

É deste processo, simultaneamente macro e micro analítico que podemos partir para (re)interpretar o futuro, tendo consciência que os pressupostos e os fundamentos da criação se mantêm mas os seus referenciais constitutivos, técnicas, suportes, linguagens, funcionalidades, se alteraram e, tudo o indica, mais se alterarão no futuro próximo seja por via do encurtar das distâncias geográficas que possibilita um conhecimento maior do que existe, logo transformando a questão de espaço, produzindo uma conseqüente alteridade temporal, seja por via (ou sua conseqüência) do processo cultural globalizado.

Estamos, então, perante um paradigma novo na criação artística, mas também na sociedade em geral, aliás ou antes, seu reflexo. Ao indivíduo, sobretudo ao artista (visionário ao longo da história) coloca-se hoje a urgência de relacionar a sua matéria funcional, discursiva, com a volatilidade, a virtualidade dos suportes, ditos digitais, que estão, mais do que à sua disposição, inscritos na sua demanda de existir contemporaneamente. É, não uma necessidade criativa, pessoal, um

ditame de sobrevivência não só ou tanto de si mesmo enquanto autor mas do próprio sistema artístico global onde está inserido. Cada vez mais o será no futuro podendo, a prazo, se nada alterar tecnicamente, o artista que agora trabalha exclusivamente com suportes e materiais (físicos) apontados já como convencionais por alguns críticos de arte, vir a transformar-se num “clássico”, senão artesão, em pouco mais de uma geração, perdendo dessa forma o estatuto de modernidade que lhe é fundamental.

Mas isto transtorna o mercado: colecionadores conceituados advogam o regresso da arte à pintura ou escultura em suporte tradicional, não tanto por arremedos estético-formais conservadores mas, isso sim, pelo medo de quebra no conceito, nos mecanismos com que o mercado funciona. É também aqui que a questão se coloca: como transferir, sobretudo negociar, matéria replicável, onde o original deixa de existir a partir do momento em que entra no circuito digital em rede? Mas, mais importante para o artista, como identificar, na análise escatológica da obra de arte, os seus fundamentos espaço-temporais valorativos? Daí que a pungente noção de novo paradigma na criação artística, apesar de real, seja território subterrâneo onde, actualmente, apenas sobrevivem os amantes (amadores), na maioria dos casos temporariamente, transitoriamente (como os amores adolescentes). Daí, também, a urgência na edificação de plataformas criativas suportadas por novos modelos de criação assentes em suportes digitais que, para além de possibilitarem a expressão multiforme de linguagens narrativas, incorporando todos os media, permitem a inclusão de um elemento, esse sim completamente novo, na forma como se apresenta mas não na relação que estabelece, de comunicação, interacção, directa com o espectador, agora também convertido em utilizador. Mas daí, sobretudo, a inquietação geradora de dinamismo artístico que permite perscrutar o futuro percebendo que os seus autores, aqueles que serão referência, estão hoje subterraneamente a construí-lo não limitando o seu processo criativo aos ditames nem do mercado, nem do suporte, quaisquer suportes, mas antes recorrendo de forma combinatória, multidisciplinar, a todas as ferramentas disponíveis, sejam elas físicas ou virtuais. Dessa articulação, conjugação formal e conceptual poderá o artista impor a reformulação dos pressupostos valorativos da obra de arte que poderão passar, não já ou tanto por questões espaço-temporais, sobretudo num mundo globalizado, mas, isso sim, tanto por questões essenciais de pertinência intemporal da matéria discursiva, como pela perenidade da sua linguagem estabelecendo-se, talvez por essa via, novos (reformulados) conceitos artísticos, ampliando-se o espectro universalista, multicultural, que o artista, consciente ou não desse processo, sempre foi buscando na sua função de comunicador imagético, sensorial, intemporal.

O resultado do trabalho artístico da dupla Carole Purnelle/Nuno Maya é, antes do mais, um desafio inquietante, na medida em que propõem uma releitura do espaço visual que as fachadas do património edificado comportam. Fazem-no de forma interactiva, multimédia,

digital, jogando com o espaço, com o tempo, em dois momentos complementares onde a acção artística se funde, possibilitando a manipulação da própria obra criada, estabelecendo um novo, necessário, modo de percepção da narrativa autoral, do discurso conceptual. É um paradigma, velho de séculos, que cai, é posto em causa no mínimo: ao espectador não basta observar, reflectir, é-lhe proposta a interacção por forma a ampliar o conceito da obra, recriá-la, refundando-a, possibilitando, no limite, uma reinterpretação objectivada na forma e na ascese muito para lá da ideia original dos próprios autores, passível de os surpreender, convertendo-os em espectadores, público afinal, da obra por si criada.

Mara Castilho, ela própria corpus plástico, discurso dialético - material/imaterial, das suas criações, percorre vários registos, entre a dança e a total ausência de movimento, entre o mar, liquefeito pela vontade humana e o corpo deixado à deriva, em abandono de qualquer vontade. Espelha a demanda por nova sintaxe criativa, novas confrontações entre o espectador e a obra, dá-se corpo a corpo numa profícua dança onde os mitos passados são ainda reflexo dessa ânsia motivadora de haver futuro mais sólido, amplo, que qualquer visão futurista nos tenha sabido formular.

Por outro lado, a obra de Gabriel Garcia, não obstante a sua materialização plástica suceder de forma aparentemente “clássica”, incorpora a imagética de um mundo feito, desenvolvido, em planos virtualizados, imaginados, reafirmando, interrogando o sentido próprio do real, transfigurando-o e levando-nos ao mais profundo, profícuo, limbo humano, pleno de pulsões, impulsos, onde a infância se articula com a violentada percepção adulta, adulterada, do mundo.

Estes quatro autores expressam uma diversidade de fontes onde a arte pode ainda ir buscar fundantes, renovadas, energias - elevando a necessidade de expressão a um patamar de excepcional inquietação libertária, antecipando a renovação identitária que necessariamente ocorrerá, senão por via de uma Europa mais ampliada, unida, por via de um mundo mais e mais globalizado onde as identidades nacionais, longe de se diluírem, formatarem, se renovarão, ampliando-se num diálogo multicultural aglutinador, pacificador, onde todos, sem margem para excepções (sob pena de que o espectro atávico do terror se instale, em definitivo) podem expressar a sua visão particular, não renunciando ao respeito pela diversidade - que o olhar do outro sempre encerra.

Carlos Cabral Nunes ©® Janeiro 2008

MARA CASTILHO

Se o olhar pudesse matar

O vazio e a solidão perpassam a obra de Mara Castilho. Como espectros numa bola, mergulhando para dentro e para fora da moldura, para dentro e para fora da zona de focagem. Como um vento gelado inquietando o espectador ao mesmo tempo cintilando passado, naquilo que parece ser a luz de uma vela, mesmo quando se trata de um áspero florescimento do subterrâneo. De alguma maneira Castilho consegue iluminar até mesmo esses espaços que se encontram possuídos por uma combustão interior que intensifica o frio, gélido, até em superfícies frágeis. Contudo o fogo é tal que assusta na mesma proporção que conforta com as suas ameaças de inflamar o espectador com as visões de vácuo da autora.

Por Michael Petry 2005

O Trabalho de Mara Castilho

Extraíndo da complexidade e da dualidade da condição humana, em ideias acerca do deslocamento, solidão, feminilidade, sofrimento e perda, o meu trabalho reflecte questões que se colocam à sociedade envolvente. Fazendo amiúde referência ao corpo, suas vulnerabilidades e resistências, o meu trabalho é permeável à justaposição de opostos tais como a beleza e o horror, a vida e a morte, o desejo e a revolta. Pretendo lançar perguntas ao espectador, sem lhe dar respostas. Os trabalhos são criados conceptualmente para proporcionarem interpretações alargadas, embora o conceito e as perspectivas sejam bastante claras por detrás de cada obra.

Mara Castilho

GABRIEL GARCIA

Ao longo dos últimos 5 anos, a pesquisa plástica de Gabriel Garcia tem-se centrado, pela prática do desenho e da pintura, na procura de uma linguagem estética que servisse de base a toda a sua obra.

Goya, Bruegel e Joseph Cornell, são algumas das suas referências, cujos desenhos, cenários e o equilíbrio de forças entre o bem, o mal e o caos lhe têm servido de inspiração para transmitir a sua mensagem - sugerir “o visível que é quase invisível”.

Os seus trabalhos são habitados por figuras zoomórficas imbuídas de um carácter divino, que se movem em narrativas subjectivas, onde a relação do homem, animal e a natureza toma um papel fundamental.

Os vários projectos que realizou, a título individual ou por meio de parcerias - como foi o caso do colectivo IndigoNoir / Mecanosphere (www.methi.com/IndigoNoir) -, permitiram-lhe amadurecer, não só temáticas, mas também a capacidade de resolução plástica.

Neste projecto, consolida-se toda a imagem zoomórfica que até então havia formulado.

Um dos seus conceitos chave consistia na metamorfose de insectos em máquinas locomotoras, sobre um sub-mundo de metáforas - máquinas Vs Insectos. A partir do traço e da cor construiu todo um universo fantástico, de um pendor alegre quase cómico, mas com um certo tom de ingenuidade ao sugerir que as mutações genéticas poderão vir a existir num futuro.

Uma máquina poderá ser o sustento de todo um planeta, servindo de pacemaker a todo um coração fragilizado e taquicardiaco.

OCUBO

O atelier OCUBO, criado por Nuno Maya e Carole Purnelle em 2003, trabalha na pesquisa e desenvolvimento de aplicações multimédia e instalações interactivas de carácter artístico.

OCUBO conta neste momento com um vasto portfólio de projectos que já foram apresentados em Portugal e internacionalmente. Desses, destacam-se as obras multimédia “as Criaturas” (exposição interactiva que compreende uma abordagem contemporânea aos mundos paralelos imaginários), “Jardim de Sombras” (exposição interactiva desenvolvida através da observação e extracção das sombras do mundo real, manipulando-as e organizando-as num mundo representado apenas por sombras), “ARTElogia” (exposição interactiva ligando a ciência à arte) e “Pinturas de Luz” (duas instalações site specific que assentam na projecção e manipulação vídeo sobre a fachada de um edifício pré-determinado).

OCUBO reúne, nas suas realizações, a colaboração de vários artistas, programadores multimédia, técnicos de som e de imagem, de forma a criar uma plataforma efémera para cada projecto.

NUNO MAYA, CAROLE PURNELLE

Pinturas de luz

O projecto, realizado em parceria com Nuno Maya, consiste em desenvolver duas instalações site specific do tipo Pinturas de Luz, sendo uma multimédia e a outra interactiva.

Ambas assentam na projecção vídeo sobre a fachada de um edifício pré-definido, criando um elo entre as imagens projectadas e a volumetria da arquitectura.

Instalação Multimédia

Para esta parte do projecto desenvolveram um conteúdo vídeo onde os elementos gráficos criados e animados tiram partido da arquitectura da fachada, criando um diálogo entre os elementos virtuais projectados e os elementos reais da superfície de projecção.

O tema e técnicas utilizadas serão parte integrante da abordagem dos artistas e serão tratados durante a fase de desenvolvimento in situ do projecto.

Instalação Interactiva

Nesta instalação, o objectivo é criar uma plataforma de desenho interactivo projectado em tempo real sobre a forma de Pinturas de Luz, dando assim a possibilidade a outros artistas de criar e projectar os seus desenhos sobre a fachada do edifício pré-determinado. A ligação criativa com outros artistas é um ponto muito importante para este projecto.

POLSKO / OLGA A. MARCINKIEWICZ

THE WAR IS OVER

“Hoje, a verdadeira arte deve atrair a audiência” diz um relatório alarmante sobre a condição da vida cultural na Polónia, publicado pela revista Polityka, a revista político-sócio-cultural líder na Polónia. “Os centros comerciais são chamados “galerias”, observa o autor, Aneta Kyziol e “e as lojas de telemóveis são chamadas “salões de exposição”. Ao mesmo tempo, as galerias de arte estão vazias.

Porque é que o público se desinteressou das belas artes? Quem criou esta situação? O público? A falta de educação em arte contemporânea? ou dos próprios artistas? A questão levanta-se: é do interesse de alguém mudar a situação? Um dos curadores de arte de topo na Polónia sugere que a arte é elitista; as exigências de um observador da “massa” não é uma direcção a seguir porque “a massa” é ignorante, intelectualmente preguiçosa, e escolhe sempre kitsch. De acordo com ele e com seguidores semelhantes, não há nada de errado com galerias vazias desde que elas e os artistas existam. A posição da arte contemporânea na vida do público em geral torna-se um assunto ainda mais escaldante quando se trata de gastar o dinheiro público. Hoje em dia, políticos, jornalistas ou até críticos de arte introduzem frequentemente uma preocupação alarmante: porque é que os nossos impostos deviam ser gastos em arte que ofende os nossos sentimentos religiosos? Porque é que devemos sustentar a arte que é geralmente obscura, aborrecida ou dirigida apenas a grupos sociais marginais de profissionais de arte, incluindo os próprios artistas?

O vazio entre artistas e sociedade vem provavelmente de tão longe como a própria arte. Há um século atrás houve uma erupção mais forte do que nunca juntamente com a compulsão fanática do movimento avant-garde. A nova arte decidiu ficar definitivamente contra o gosto popular estabelecido. Ela construiu o seu próprio novo valor sendo absolutamente diferente, independente e original. Este novo valor incorpora também elementos muito fortes e gritantes: o conflito e contradição com o mainstream. Esses valores e noções de luta contra o que é popular tornaram-se num factor necessário para que uma obra de arte seja considerada contemporânea e avançada. Fortalecido através dos movimentos da era pós-moderna, hoje em dia este é o principal método estabelecido para reconhecer o avanço de um artista e do seu produto.

Ainda que a arte pós-moderna tenha enfraquecido a distinção entre “alta arte” e a chamada cultura de massas ou pop, e que os artistas tenham incorporado o kitsch, as sitcoms, os filmes série B de Hollywood, diluindo desta forma a linha entre “arte superior” e formas comerciais, na prática, esta partição tornou-se mais profunda devido à crescente complexidade da mensagem. O crescente “hermetismo” da arte contemporânea, isolada num círculo de contextos, referências, referências cruzadas e textos explicativos tornaram a comunicação

com o espectador mais e mais difícil. Na realidade, o momento em que a obra de arte não podia existir sem um comentário de um artista ou de um curador de arte marcou o início do fim de uma comunicação directa entre artista e sociedade. E é comunicação que parece não só ser a palavra-chave no mundo contemporâneo, mas também justificar a existência pública da arte (de outro modo, para quem é a arte? e porque exporiam os artistas os seus trabalhos se não fosse para comunicar?).

A crise teria explodido mais cedo não fora o terror sofisticado de curadores e críticos de arte (muitas vezes participantes ou até criadores dos eventos de arte) que apoiaram a ideia da arte contemporânea com “reivindicativa”. Quem quer que não partilhasse do entusiasmo pela destruição ou provocação era um grande brando, conservador, direitista atrasado, de vistas estreitas e um mainstream médio orientado para o conforto. Para além disso, os negociantes de arte contemporânea alimentaram a ideia de pequenos produtos de arte – muito raros, muito caros, muito freak.

Agora, é tempo para dizer que a front-garde da arte que tem lutado pela liberalização cultural, quebrando tabus, quebrando definições, quebrando regulações de alta ou baixa arte, avançaram agora que perderam o contacto com o resto do exército... eles nem sabem que a guerra acabou...

Durante a última década a sociedade passou por várias mudanças cruciais, algumas delas incorporam os postulados ou os resultados culturais da revolução cultural, mas também new-age.

Há os seguintes dois factores principais que situam a sociedade de hoje numa era “pós-revolução”: o desenvolvimento alargado dos ideais da sociedade democrática e o desenvolvimento da sociedade de informação.

A democracia enquanto modelo mais promissor de desenvolvimento social é acompanhada pelo crescimento do desejo geral de tornar a arte acessível a todos os grupos sociais, não só no sentido de ir de encontro às necessidades, mas também de apresentar a sua arte (artistas não-profissionais). Não há lugar na sociedade democrática para a supremacia da elite e da mesma forma para a supremacia da arte elitista. Há lugar para todos, incluindo a arte mais estranha, provocadora, anarquista, mas a audiência-alvo é o público alargado, abrangendo todos os tipos de grupos de espectadores: desde crianças até idosos de 100 anos, incluindo todo o tipo de ocupação, nível de instrução e grupo social.

Por isso, estou bastante surpreendido por encontrar o curador de arte a falar sobre o espectador de “massas” no sentido do consumidor orientado-para-o-dinheiro, cujas ideias são mediocres e que não compreende a “alta arte” – todos estes termos parecem estar fora de prazo hoje em dia e pertencer à linguagem da “guerra”.

O desenvolvimento da sociedade de informação resultou num acesso alargado à informação via internet, incluindo recursos artísticos digitais. A oferta cultural acessível ao público em geral tornou-se mais

rica e diversificada. Seguida pelo aumento do nível de instrução e por padrões estéticos mais elevados, o público está mais preparado para fazer as suas próprias escolhas, e logo, é muito mais exigente.

Por conseguinte, o velho sistema baseado na supremacia dos mestres e das autoridades da elite intelectual deu lugar à independência de fazer os próprios juízos. A sociedade nunca seguiria no mesmo sentido em que estava mesmo 10 anos antes de qualquer avant-garde. E não há sentido em censurá-los por não seguirem as autoridades.

Todos os factores acima mencionados tornam o público em geral mais exigente. Assim, não é o espectador que é demasiado preguiçoso para seguir os artistas, como sugere o curador de arte Polaco, mas os artistas não seguem o espectador, ou até mais seriamente não seguem a realidade. As galerias estão vazias porque a maioria dos “produtos” da arte contemporânea não conseguiram encontrar uma linguagem apropriada. O filme e a arquitectura continuam a atrair uma enorme audiência porque encontram os meios para comunicar com os espectadores.

Qual é então o futuro fora dos “soldados avant-garde”? Eu deseje-lhes acima de tudo mais sentido de humor e distância que lhes ia permitir aplicar novas formas de comunicação – “estimular”, “inspirar” espectadores mais do que “exigir”, “censurar” e lutar. A sociedade não necessita de profetas no sentido do século XIX, indicando do seu pedestal as únicas direcções certas. As pessoas não querem falar de traumas pessoais de um artista que ainda para mais apregoa que são os nossos traumas. Em vez de invocar escândalos, a arte precisa de iniciar uma comunicação significativa com a audiência.

Espero dos artistas também mais frescura ao olhar para a realidade – ela muda muito depressa, às vezes mudando mesmo a direcção da corrente. O avançado – aquele “que sabe” sabe apenas uma resposta, o principiante – aquele “que não sabe” sabe muitas respostas.

Cracóvia, 2008

JAN DZIACZKOWSKI

Será que referir-se aos vastos arquivos da arte e da cultura do mundo é criativo e fresco hoje?

Os trabalhos de Jan Dziaçkowski, quer as pinturas quer as colagens, trazem respostas positivas a esta questão e, para além disso introduzem uma dimensão quase ausente na arte contemporânea – o sentido de humor.

O artista faz referência a ícones e imagens do mundo da arte, da história e da política, bem como a artefactos da cultura de massas contemporânea, o que o coloca numa longa tradição da pop arte.

Quando aplica e compõe associações visuais atraentes, ou quando usa métodos simples e muitas vezes deliberadamente infantis como esboçar no quadro de um mestre, o artista procura não só um efeito de humor e de piada, mas também evocar um sentimento agradável

de distância relativamente aos padrões e noções de arte, à cultura e à ética estabelecidas. Ele não procura a destruição, a rebeldia ou a provocação. Ele não se rende à febre das discussões políticas, sociais ou históricas, e ainda assim, a sua arte parece submersa na corrente da vida juntamente com o seu fluxo constante de acontecimentos e situações efémeros.

Nos seus quadros, Dziaçkowski realiza a ideia de um documento subjectivo; ele toma a posição de um observador das cenas e situações do quotidiano. Ele captura-os de uma forma astuta, o que dá a sensação de distância, espaço e frescura, tão desejável hoje.

MICHAŁ STACHYRA

A convencionalidade da realidade é uma questão muito atractiva para Stachyra e parece ser o tema mais interessante para ele. Stachyra evita conscientemente o pathos. O discurso crítico, presente nas suas acções e vídeos artísticos públicos aparecem, como por incidente, como resultantes de acontecimentos construídos e papéis relacionados com eles. “Ao introduzir outros personagens eu tentei reduzir o meu papel enquanto artista, assim como tornar a acção mais colorida. Às vezes um personagem inventado torna-se num personagem líder, como foi o caso do professor Finlandês Mikka Soininen que apareceu durante o destapar do fresco, ninguém sabe exactamente de onde. Mas ele tinha um papel – ser um descobridor e durante cinco minutos o herói principal da abertura da exposição. Desta forma ele ofuscou o artista – Stachyra enquanto real autor do projecto” – explica o artista. Até aqui, na grande maioria dos seus trabalhos Stachyra tem estado a escarnecer das estruturas e códigos correntes da cultura contemporânea, incluindo os mecanismos comerciais e os mecanismos dos meios de comunicação, bem como comentários sobre os obscuros mecanismos da política.

MARIUSZ WARAS

A ideia do projecto M-city que inclui cerca de 500 stencils de edifícios, carros, pessoas que estão aplicados em murais ou usados em posters, outdoors, autocolantes e jogos de computador artísticos, servem acima de tudo para brincar com as formas e com os espaços da cidade. A maioria das produções do projecto foram feitas em paredes particularmente escolhidas a condizer com o contexto histórico e arquitectónico da envolvente. Eu faço os meus trabalhos sozinho (pequenos projectos) ou juntamente com outros artistas, com amigos e pessoas que estão também envolvidas em actividades sociais ou largas audiências (também crianças). Tais encontros têm a atmosfera de um piquenique, a maioria dos ajudantes estão pelo menos um pouco

familiarizados com a técnica do stencil, a qual não é muito exigente. É suficiente ter imaginação e uma energia criativa - parece que se pode ser muito imaginativo no trabalho com o stencil. O que é interessante é que inconscientemente muitas vezes as pessoas tendem a representar o seu próprio ambiente - pessoas que vivem em blocos de apartamentos tendem a pintar blocos de apartamentos, pessoas que vivem em casas de campo tendem a construir casas de campo, pessoas das zonas portuárias vão certamente desenhar o porto, etc.. O mesmo se refere às figuras que aparecem nas cidades - elas parecem ter a sua própria história.

JAŚMINA WÓJCIK

Eu estou Interessada na Criação e Percebi Largamente a Arte Total de Viver

O meu interesse nas pessoas é o fundamento da minha arte. Quero lidar com os problemas que me incomodam, que são dolorosos ou desconfortáveis e que permanecem sem qualquer solução. Eu abordo temas que preocupam toda a gente directamente tal como a morte que é a minha fascinação absoluta e sem-fim. O próprio acto de passar de um mundo para o outro - com a sua irrevocabilidade, mistério e crueldade - é um tema inesgotável e sempre intrigante, como que o que vem depois - desespero, dor e incompreensão.

Mas também há o lado bom, o lado alegre, nađ e belo reflectido nas minhas acções artísticas públicas - como enrolar um grande rolo com viandantes ou distribuir balões num parque. Estas pequenas acções tiram as pessoas da sua rotina do dia-a-dia. Eu crio estas situações como tentativa para quebrar as barreiras, a secura e a inimizade das pessoas. Eu não quero distribuir um panfleto nem publicar um frasco de perfume, eu quero transmitir energia positiva.

FINSKO / PILVI KALHAMA

A HISTÓRIA PERMANECE ABERTA NAS AVANT-GARDES CONTEMPORÂNEAS.

Os conteúdos da arte deslocam-se sempre para novas áreas na sua busca da liberdade, e assim em consequência do pós-estruturalismo, a existência da arte passou a definir-se através das suas “estruturas” – através de uma instituição, contexto, lugar e identidade. Ao mesmo tempo, a arte de hoje escolhe muitas vezes um caminho pelo qual procura separar-se destas, as suas estruturas. Nos inícios do século vinte, a instituição da arte tornou-se desinteressante do ponto de vista das fronteiras da arte. Ultimamente, os novos media, as redes de informação e as comunidades web, às quais a arte procurou ligar-se na viragem para o século XXI, estão já a transformar-se em canais estabelecidos. A nova arte procura fervorosamente cultivar terra noutro lado. Não-locais heterotópicos como armazéns, salas de trabalho, casas, ruas, espaços de ensaio e bares substituíram as velhas arenas. A arte jovem tornou-se cada vez mais num projecto que sustenta a vida urbana, uma vanguarda das mais puras.

Esta contra-reacção aos locais de exposição prevalecentes, à visibilidade dos media e à procura de largas audiências é um acto de equilíbrio bem-vindo para assegurar a versatilidade do mundo artístico. Mas também há elementos paradoxais enterrados nesta tendência: enquanto os institutos de arte tentam baixar o limiar de visitantes para entrar no mundo da arte, a própria arte quer alojar-se noutro sítio. A ideia de conteúdo da vanguarda é encontrar-se com a arte, interacção e conversa, mas a possibilidade do encontro só visa pequenos círculos e comunidades. Quando o público em geral começa a interessar-se, a arte foge. Podemos estabelecer uma analogia entre as belas artes e a linguística no sentido em que o emissor e o receptor têm que partilhar um código comum para que a comunicação seja bem sucedida. Um trabalho artístico que renova as convenções causa distúrbios na comunicação sem esforço entre o trabalho e o receptor. Também na arte, a repetição – variar e desenvolver a mesma coisa em formas originais – permite que o conteúdo seja lentamente compreendido: quanto mais uma forma de arte é “repetida”, mais popular se torna.

As pessoas assumiram vários pontos de vista para definir a essência do avant-garde histórico: o avant-garde do século XX é considerado como uma contra-cultura para a arte legítima da altura, uma revolta política e social bem como uma reforma estilística. Porque o meu objectivo é encontrar algo de geral e universal no conceito, neste contexto, inclino-me para definir avant-garde como um processo para mapear o terreno entre o familiar e compreensível por um lado, e o estranho e novo por outro. Contudo, segue-se que é impossível definir o avant-garde, uma vez que a arte parece sempre familiar e

compreensível em retrospectiva. Podemos dizer que o avant-garde pode ser encontrado em todas as épocas, porque é uma característica construtora da arte. O essencial é que ele está no seu momento mais desafiador aqui e agora, no presente. Mas como podemos nós definir algo de estranho e novo, algo cuja direcção não conseguimos ainda perceber?

Mesmo assim, podemos ainda encontrar alguns elementos comuns na nova e jovem arte. Vou introduzir quatro características que podem ser reconhecidas como os mecanismos repetidos deste campo de fenómenos. Primeiro, a arte que procura novos campos é sempre imprevisível. A sua imprevisibilidade significa, claro, que este artigo não é mais do que uma tentativa ansiosa de explicar, compreender e analisar a arte contemporânea. A presença, poder e atracção da nova arte baseia-se precisamente no facto de investigadores, curadores, críticos e directores de museus não poderem meter o dedo na formação dos conteúdos da arte. Pelo contrário, eles formam-se espontaneamente. Assim, a segunda característica da arte é a especificidade caso a caso. Nesta situação, a arte é algo que não se tornou numa regra ou princípio condutor para os seus fazedores. É individual, site-specific e temporal. Logo, os seus conteúdos disseminaram-se (estão descentralizados?) e já não podemos falar do avant-garde como um fenómeno uniforme, mas temos que falar de muitos avant-gardes paralelos e que se sobrepõem, no plural.

A terceira característica dos avant-gardes contemporâneos prossegue destes elementos. Públicos específicos são os grupos seleccionados e escolhidos cuidadosamente e ao caso-a-caso a quem esta arte é dirigida. Se o avant-garde contemporâneo é a arte dos pequenos cliques, o outro lado da moeda é um certo elitismo.

As pessoas que fazem o tipo de arte contemporânea que procura formas originais são, na realidade, os seus próprios recipientes. A quarta característica é que a arte que procura novas direcções exige actividade. Os fazedores são o núcleo da actividade, mas estamos a falar de arte que não se aproxima do recipiente e para a qual não podem simplesmente decidir ir. De certa forma, temos que fazer a arte nós mesmos; temos que participar nela em situações comunais. Neste caso, a questão da essência da arte não é tanto a questão do carácter do trabalho artístico, mas mais a questão da capacidade dos participantes para compreenderem as regras da sua comunidade.

É quase impossível prever onde irá emergir o avant-garde nestas condições. Pode certamente acontecer debaixo das asas de uma instituição, se expor a arte da era corrente não for visto apenas como um reflexo da era, e se a definição da arte for percebida como sendo comunicação vinda do meio da arte. Desta forma, na discussão sobre o avant-garde, temos que examinar a nossa era, o presente – o conceito de Foucault de epistémico (epistemic) – como uma revisão radical. O projecto de exposição Mobilidade é uma experiência interessante para oferecer aos jovens artistas uma plataforma de transformação em conexão com uma trienal institucional. Não podemos dizer de

antemão se o avant-garde ou os avant-garde contemporâneos, cujo conteúdo se dispersa em diversas direcções, é criado sob a sua protecção. É interessante que os trabalhos viajem para diferentes sítios, instalado de diferentes maneiras, depois da trienal. O conceito desta exposição inclui, então, uma certa imprevisibilidade, sensibilidade caso-a-caso e especificidade espontâneas. Aos trabalhos da Mobilidade foi também doado um longo tempo de vida no presente antes de mais uma vez se moverem para a definição que evade a história do avant-garde.

DUNCAN BUTT JUVONEN

Eu desenhei um mundo habitado por coelhos vestidos de forma tendenciosa, pernas aromatizadas, cabeças-de-ovo, macacos de olhos esbugalhados, smurfs depressivos e sinais de lojas “fish and chips”. Estas imaginações são alimentadas por um leque de fontes que inclui a literatura medieval, ilustrações de livros infantis, gravuras anatómicas, cartoons, gráficos comerciais e slogans. O trabalho é muitas vezes instalado em paredes monocromo cor de bombom que acrescentam a vibração da pop arte ao conteúdo de humor negro do trabalho.

Os meus trabalhos às vezes escorrem dos papéis e telas para pratos, bandejas e para vários objectos domésticos do dia-a-dia, recuperados do lixo. Depois cozinho, queimo, raspo e pinto textos e imagens nesta miscelânea de objectos. O resultado não é algo estável ou monumental mas antes algo temporário e portátil.

No meu trabalho eu tento esbater as distinções entre humano e animal, natural e não natural, o especial e o mundano e o velho e o novo. Desenhos, objectos e pessoas, todos eventualmente sucumbem às bolachas, às batatas fritas, à roupa de uma forma que reflecte este mundo imperfeito.

LEENA NIO

TANELI RAUTIAINEN

JENNI TOIKKA

O espaço de exposição indefinido e em mudança desafia o nosso trabalho a um novo tipo de pensamento. Antes, tomámos a natureza de um espaço como ponto de partida para a criação e construímos um espaço de trabalho restrito, mas na exposição Mobilidade o pensamento espacial é mais problemático. Ele também define a estrutura para o ponto de partida do trabalho – fazer um trabalho espacial que é tão fácil de montar, desmontar e transportar de um lado para o outro quanto possível. Uma ideia semelhante pode ser encontrada nas

culturas nómadas. Ao contrário do pensamento ocidental, a arquitectura nómada não é monumental nem permanente e é muitas vezes o resultado de trabalho colectivo. Uma vez que as pessoas nómadas vivem num estado de perpétua mudança, o seu domicílio é talhado para ser individualista, para reforçar a identidade. O exterior simples contrasta com um interior decorativo que faz luz sobre o pessoal. A forma redonda das tendas faz aperceber o espaço físico como mais traçoeiro e reforça o carácter mental do espaço. É interessante como um espaço se pode adaptar a diferentes emoções. Como nota Bachelard, as pessoas alternam entre viver em segurança e viver em aventura. Costume desta época, nós vivemos num mundo nómada onde as pessoas e os objectos estão em fluxo constante. E contudo, as pessoas precisam de uma prova ou de uma imagem de estabilidade para se assegurarem da sua existência. Esta ilusão de permanência e a sua natureza contraditória é o ponto de partida do nosso trabalho.

NESTORI SYRJÄLÄ

Um rato andava hesitante à volta. Aproximou-se cuidadosamente, parou por um momento para inspeccionar à sua volta e avançou outra vez para uma dentada. Ele não estava particularmente com fome, mas como sabemos, a mente suspira sempre pelo que não tem.

Já há algum tempo que ele tinha apercebido o cheiro de algo familiar com o seu nariz. Agora, um minúsculo pedaço de queijo apareceu no seu campo de visão. Este rato não era especialmente amante de queijo, mas havia algo de misterioso neste pedaço de queijo. Estava agarrado a uma construção de metal que parecia complicada. O rato fascinado foi atraído para mais perto da estranha combinação. Ele já tinha visto todos os tipos de coisas, mas nunca nada assim.

Ele não estava certamente desapontado. Da maneira mais surpreendente, a construção virou todo o mundo de experiências do rato de pernas para o ar. Já não se podia mexer ou ter qualquer impacto no que estava a acontecer no mundo. Mas a sua cabeça viu, ouviu, cheirou e provou tudo de uma maneira completamente nova. Sem adesões corporais ele estava agora a olhar para o mundo com um olhar puro e não egoísta. E tudo à sua volta aparecia inexprimivelmente mais belo e intenso do que nunca.

EMILIA UKKONEN

Não podes Jogar Poker Sem Cartas

Parece que foi dada a muitos de nós demasiada manteiga quando crianças, porque depois de adultos ainda imaginamos que podemos encontrar um génio interior em nós próprios. Quando eu era criança, eu também imaginava que Deus tinha grandes planos para mim, que

eu era a escolhida. À medida que o tempo foi passando, tornou-se claro que não havia planos feitos para mim.

Oh, podes ser tudo o que tu quiseres, Oh repetiram as mães e os conselheiros escolares durante demasiado tempo. Queremos ser a nova “madonna” ou então explosiva, amada e bela. Toda a gente é levada a imaginar que são grandes tiros. Quando somos jovens, pensamos que o mundo nos pertence. Ouvimos o que queremos ouvir.

Oh, e nós Finlandeses sentimos que ganhámos a lotaria. Oh, fazem-nos uma lavagem ao cérebro para acreditarmos nisso antes de tirarmos as fraldas. Uma forma engenhosa, fácil e barata de manter os cidadãos sob controlo e satisfeitos. Nós não precisamos de pão ou de circos, os Finlandeses estão contentes de repetir o seu próprio e único mantra. Acredita em mim, isto não é uma feira de diversões! Fazemos grandes planos para as nossas vidas, queremos tornar-nos grandes artistas e o Danúbio de pensamentos ou pelo menos queremos conseguir um qualquer primeiro prémio literário de terceira categoria. O tipo mais enfurecedor é o falso boémio intelectual apetecível com a sua aura cerebral que se demora nos corredores das bibliotecas e da faculdade de artes adornado com óculos de aros grossos deserto para discutir Derrida.

A ansiedade pelo sucesso queima. Investimos largas horas para atingir estes objectivos. Fomos levados a acreditar que o trabalho árduo há-de ser recompensado a algum momento no futuro distante. Nós pensamos que o presente é só um prólogo antes das luzes da ribalta. Toda a gente quer um lugar ao sol. A realidade bate um belo dia quando percebemos que o nosso objectivo é inalcançável. Pensamos que estamos na equipa ganhadora até ao amargo fim. Somos prisioneiros desta ilusão. Oh eu serei alguma coisa um dia. Oh Não conseguimos admitir a verdade menos gloriosa, que deveríamos ser felizes se pertencemos à casta dos mediócras. A tua sorte não está à espera ao virar da esquina. O mundo é cruel e o Inverno demasiado longo.

N.B. Se te sentes alguém de especial, como um génio em construção, pode ser um sintoma de uma doença mental, uma personalidade susceptível à depressão ou à esquizofrenia.

O TEMA DA MOBILIDADE NOS TRABALHOS DE QUATRO ARTISTAS CHECOS

A Arquitectura nas terras da Boémia representa talvez o maior fascínio pelo movimento encontrado na história da construção na Europa. Peter Parler teve um impacto revolucionário na arquitectura do século XIV, ao introduzir movimento na ordem rigidamente prescrita da catedral gótica. Ele aplicou movimento particularmente à abóbada, ao nível da cornija trifólia e de outras camadas do edifício. Cerca de 1500, o arquitecto Benedikt Ried pôs em movimento o secular espaço do vestibulo retirando costelas individuais dos padrões geométricos do sistema de abóbadas do gótico tardio. Ele suportou isso com a ilusão de uma corrente ondulante sem fim, proclamando assim uma nova expressão da harmonia na arquitectura. Através da capacidade inventiva dos arquitectos barrocos, que iluminaram o dinamismo das relações espaciais e a interacção dos elementos plásticos e abstractos, a arquitectura na Boémia nas primeiras décadas do século XVIII visou e resolveu as novas tarefas propostas pelo Barroco italiano radical. O dinamismo barroco nunca desapareceu completamente da arquitectura checa – um facto exemplificado pelo projecto de Alphonse Mucha para um pavilhão para a Feira Mundial que decorreu em Paris em 1900 ou a tensão evocada pelas formas cristalinas na arquitectura cubista mais tarde.

A artista **Pavla Sceranková** dispensou toda a profusão de formas. A sua arte de vídeo análise e performance vídeo e arte de performance empregam o tema da mobilidade no nível elementar da composição e decomposição do espaço aberto, determinado pelo tamanho e pela presença do seu próprio corpo. Sceranková cria uma paródia de construção, zomba da questão da arquitectura como um receptáculo, parafraseia o movimento de superfícies no espaço, manifesta a antítese construção-destruição, mima o trauma da decomposição através da lógica da composição e desmascara a ilusão de construção possível através da sua desfragmentação.

O pintor **Hynek Martinec** é ainda um outsider na cena de arte contemporânea checa apesar de, ou talvez porque o seu trabalho foi muito aclamado na grã Bretanha em 2006, quando foi premiado pelo seu *Retrato de Zuzana*. A pintura hiper-realista está geralmente confinada às margens das preferências criativas. Nesta forma de arte prepondera uma convenção que percebe a arte antes do mais, como escape da realidade, como meio de reavaliar a realidade pelos dos sonhos. Martinec, que estudou com o Professor Zdenek Beran na Academia de Belas Artes em Praga, está interessado em primeiro ligar na visualidade e no segredo que ela vincula. Arriscar-se no mundo visível é uma aventura para ele, que ele se esforça por representar como testemunho, como um registo do drama escondido da vida de

todos os dias. No seu *Retrato de Zuzana*, o artista abriu mão de tudo o que era supérfluo, permitindo que a atracção do visível fale, por si mesma, livre de todos os cenários e expressões emocionais que estimulam a sua interpretação. Ao proceder desta forma, ele aproximou-se da fotografia, abrindo a nova realidade visível ao espectador. No projecto *Mobilidade* ele vai mais longe, permitindo ao espectador entrar no segredo do visível através de um vídeo que regista a vida do sentado na altura em que pintou o retrato. A relação entre o quadro e o vídeo convida a imaginação para o meio do contexto da análise da realidade percebida pintada.

O movimento em forma de uma simples história tornou-se no assunto essencial do vídeo realizado pelo jovem artista checo **George Hladik**. Além disso, esta é uma exploração espontânea e sofisticada da mentalidade de um adolescente. Hladik produziu um vídeo registando uma corrida aventureira na qual ele próprio é o protagonista, espectador e árbitro de uma situação descontrolada. Aqui, o tema da mobilidade refere-se principalmente ao movimento entre os vários níveis de acção e reflexão. Hladik cumpre o duplo objectivo do vídeo: ser uma gravação privada de um evento e ser uma realização criativa dirigida ao público. De uma forma geral, a comunicação artística só evolui através da descoberta gradual do desejo de um acontecimento na mente do espectador do vídeo. A apresentação de um vídeo torna-se numa manifestação criativa aberta que procura o seu lugar na esfera das emoções entre a correria na vida do espectador a quem se dirige o vídeo. Mais ainda, ele testa o meio capaz de registar o movimento como tema chave de um filme (ou vídeo) e as possibilidades que este meio oferece para comunicar as ocorrências quotidianas da vida.

A escultura criada por **Lukáš Rittstein** e **Barbora Šlapetová** parece-se, à primeira vista, com uma estátua no sentido tradicional. É, na realidade, uma colecção proveniente das tensões e relações entre escultura, pintura e fotografia, que é graduada através de diversas formas de expressão artística da execução técnica do objecto. A escolha de faces e corpos reais é entrelaçada com formas de matéria orgânica expressivamente modeladas; a fotografia choca com a distribuição da cor; o mistério da natureza é apresentado em plástico. A malga de materiais e motivos é um meio que facilita o sincretismo dos elementos estéticos, étnicos e sociais, que os artistas recolheram, estudaram e processaram na Europa e sobretudo na Ásia. A obra, com o seu título pensamento provocador *Até mais Ver Corpo Natural*, *Até mais Ver Alma Natural*, manifesta uma mudança na utilização dos motivos naturais na cultura da civilização ocidental. Estes elementos já não são interessantes para expressar elementos mágicos das culturas dos povos indígenas, diferentes da cultura Euro-Americana, mas pela idêntica artificialidade que pode ser encontrada em qualquer lado no mundo de hoje.

GEORGE HLADÍK

O dicionário define paixão como uma emoção poderosa, como o amor, a alegria, o ódio ou a ira.

... Cada um de nós sucumbe à paixão de tempos a tempos...

“Quando conduzo numa estrada de uma só via a uma velocidade perto dos 100km por hora, com o motor a rodar na zona vermelha do indicador de velocidade, a deslizar e a derrapar uma curva depois da outra, com ramos a riscar o meu carro e pedras a bater por baixo e nos pára-choques, com o volante sempre em movimento, é um sentimento que está para além das palavras - o meu nível de adrenalina está incrivelmente alto, eu esforço-me para ter tudo sobre controlo, e experienciar tudo completamente com o meu corpo.”

HYNEK MARTINEC

A Imagem como um Projector

Um quadro em acrílico iluminado sobressai contra a parede de uma sala escura - um retrato hiper-realista de Zuzana no Paris Studio. Na parede oposta são projectadas fotografias que ilustram, em fragmentos, a vida do artista e o seu modelo na altura em que o quadro foi pintado. A instalação de Martinec coloca o visitante entre dois pólos - a obra de arte acabada, e a representação da sua génese. De uma certa perspectiva, podemos considerar aqui os dois “tempos” tal como definidos pelo proeminente filósofo francês Henri Bergson. Por um lado - no caso da projecção fotográfica - podemos falar de uma sequência descontínua de momentos individuais. O tempo da história que está a ser contada, representada pela simples soma dos seus momentos individuais compreendidos como partes extra partes, não consegue ter em conta a duração, a natureza contínua da mudança temporal. Por outro lado, contudo, é uma imagem que, apesar da sua dimensão hiper-realista, está longe daquela intersecção temporal à qual se refere o seu modelo, uma fotografia de Zuzana. A arte incorpora o período de tempo do seu originar. Um quadro pode ser olhado como uma “tensão de tempo”, meses do trabalho do artista condensados num só sítio, idealmente um ponto que devia aproximar-se do oposto do “agora pontual”, i.e., uma certa eternidade. O verdadeiro culminar do cone da projecção que penetra a sala escura não é a lente do projector, mas o quadro. O ecrã da projecção continua a ser a base do cone, mas parece não ser tanto um plano de extensão espacial alargada, mas antes um locus de extensão temporal, o revelar da vida e do trabalho do artista. Os raios de luz destas representações, deficientes na perspectiva do tempo, convergem no quadro, enfatizando o seu poder. A memória do projector, a que chamamos imagem, é virtualmente infindável e o que tiramos das suas entranhas é conosco. Um exemplo é a silhueta reflectida nos óculos de Zuzana. Na fotografia, que Martinec usou como modelo, ele é um fotógrafo. Mas

de certa forma a imagem duplica esta figura e multiplica-a; o artista esconde-se também no plano de fundo como pintor. O nosso interesse em Zuzana no Paris Studio não devia definitivamente confinar-se à admiração das competências do artista. Mesmo se a imagem foi composta parte por parte de forma quase mecânica, o seu resultado não é a simples soma das partes nas quais o artista decompôs o seu tema, da mesma maneira que nenhum organismo vivo devia representar a simples soma das partes para um investigador. Mesmo um pintor orientado para o hiper-realismo não consegue evitar a transformação do fotógrafo. É aqui que encontramos, entre outras coisas, o seu poder, que deve ser encontrado especialmente naquele “falhanço” imponderável que abre um espaço para o seu estilo único, talvez não-premeditado, uma expressão da sua experiência, do tempo que compreende a sua vida. É neste sentido que o hiper-realismo é, também verdadeira criação e arte.

Petr Valdez Tuma

LUKÁŠ RITTSTEIN – BARBORA ŠLAPETOVÁ

Farewell Natural Body, Farewell Natural Soul

Os nomes dos homens escolhidos são Maneg (Erva Comida por Porcos), Janlivan (Não Te Chegues Mais Perto), Maling (Mauzão) e Manhiok (Eu Quero Retribuição, Mas Não Vou Aceitar). Escolhemos partes dos corpos dos proeminentes homens em 2006, imediatamente antes das suas almas e paisagens serem arrancados pela cabeça por uma onda de Cristianismo, actividades governamentais e pelas realizações da nossa sociedade. Naquele ano das suas vidas, a sua consciência moral e visão do mundo eram ainda as mesmas que as dos seus antepassados.

Para eles, o branco da nossa pele é a cor dos fantasmas. O gesso aplicado no peito do nativo, onde eles acreditam estar escondida a alma humana, é também branco. Um grande tronco de um material redondo a voar por aí une-se a um lenho artificial, assim como a alma se agarra ao seu eixo de existência. O líquido plástico branco e espesso (a massa do tempo que corre), que o homem desenha atrás de si a partir da superfície do fotógrafo contém os rostos, um pé, mãos e peito feitos em moldes produzidos na selva. Provem de uma fuga criada pelo irrepetível registo fotográfico das formas dos restos mortais.

PAVLA SCERANKOVÁ

Boxing

Encaixotar partiu da contemplação das embalagens dos produtos no mercado, sobre a variedade de formas, a variedade de promessas, acerca do vazio que fica depois de o produto ter sido desempacotado

e finalmente sobre a consanguinidade com o discurso. Eu encontrei palavras e sinais como parte de “embalar”. Nomeando, acreditamos ganhar controlo. Contudo, estamos a ganhar controlo só a partir das posições distanciadas.

Para ser apropriado para uso, a embalagem devia ser vazia, intacta e interessante para o cliente. O preenchimento das embalagens é o seu espaço interior vazio. A embalagem nunca é só o negativo do produto. É a forma da nova forma que vive a sua secreta e invisível vida vazia. Como uma nova palavra numa linguagem que as pessoas compreendem. Mesmo quando a palavra significa algo que eles não encontraram ainda, ou algo que não existe.

De um outro ponto de vista, o meu trabalho é fortemente influenciado pelo medo subconsciente de certos “volumes”. É o medo da desproporção, de uma energia que se acumula e que vai provavelmente manifestar-se a qualquer momento.

MOBILITY

RE-READING THE FUTURE

Partneři projektu:

National Museum of Bulgarian Art (Bulharsko)

Perve Galeria (Portugalsko)

Turlej Foudation (Polsko)

Kuva - Art Academy Helsinki (Finsko)

Cross Czech (Česká republika)

Koordinátor projektu: Národní galerie v Praze

Manažer projektu: Miroslav Tajč

Koordinátorka: Světlana Michajlová

Asistent koordinátorky: Michal Zítek

Finanční manažerka: Tereza Pouchová

Architekt: Pavel Kolíbal

Kurátoři: Boris Ognianov Danailov, Pilvi Kalhama, Olga Marcinkiewicz, Carlos Cabral Nunes, Tomáš Vlček

Tradução: Tânia Pinto

Edição: Carlos Cabral Nunes

Grafická úprava a sazba: Nora Procházková

Tisk: Tisk Horák a.s., Ústí nad Labem

Vydala Národní galerie v Praze v roce 2008.

www.ngprague.cz

© Národní galerie v Praze, 2008

ISBN 978-80-7035-377-6



Programa «Cultura»